ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

5

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ С
Институт литературы имени М. Абегяна

История новой армянской литературы

ТОМ ПЯТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ
ЕРЕВАН

ՀՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՀՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1979

«Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորը գրել են՝ Էդվարդ Ջրբաշյանը («Ներածություն», «Դարասկզբի հայ քննադատները», «Հովհաննես Թումանյան», «Մխեռաք Մեծարենց»), Սարիբեկ Մանուկյանը («Մարքսիստ քննադատանը», «Երվանդ Օտյանը», «Հակոբ Հակոբյանը», «Պրոլետարական գրականության մյուս ներկայացուցիչները»), Գարեգին Հովճաննիսյանը («Ավետիք Իսահակյանը»), Սերգեյ Սարինյանը («Առաջ Յարճանյան—Սիամանթո», «Վահան Տերյանը»), Ստեփան Զորյանը («Դանիել Վարուժանը»), Լևոն Ասատրյանը («Վահան Թոթևյանը, «Այլ դրամատուրգները»), Վլադիմիր Կիրակոսյանը («Այլ բանաստեղծները, «Ռուբեն Սևակը»), Հակոբ Մարգարյանը («Երուխանը, «Ռուբեն Զարդարյանը»), Աշոտ Օհանյանը («Այլ արձակագիրները»), Արտաշես Հակոբջանյանը («Ամառանամոթ»), Սևակ Արզումանյանը («Զապել Եսայանը»), Կարլեն Դանիելյանը («Հայ գյուղագրությունը 1900—1910-ական թվականներին»), Էդվարդ Զորյանը («Լևոն Շանթը»), Հովճաննես Ղազարյանը («Շուշանիկ Կուրղինյանը»), ժամանակագրությունը կազմել է Սաւրեճ Շահինյանը։

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈԼԵԳԻԱ

Ս. Ն. Սարինյան (գլխավոր խմբագիր),
Ս. Բ. Ազարաբյան, Ա. Մ. Ինճիկյան,
Վ. Ս. Նալբանդյան, էդ. Մ. Ջրբաշյան

Գիրքը հրատարակության են էրաշխավորել գրախոսներ՝ ՀԽՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Ս. Տ. Ղանալանյանը և բանասիրական գիտությունների դոկտոր Գ. Հ. Հակոբյանը

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ, ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ

1

Հայ նոր գրականության պատմության եզրափակիչ ժամանակաշրջանն նգրկում է *XX դարի առաջին երկու տասնամյակները (1901—1920)։ Այդ տասնամյակի առանձնացումը, իբրև գրականության պատմության մի հատուկ և ներքուստ միասնական փուլ, պայմանավորված է հասարակական-քաղաքական կյանքի և գեղարվեստական զարգացման նոր առանձնահատկություններով, որոնք ձևավորվեցին այդ տարիներին։*

Հայտնի է, որ XIX—XX դդ. սահմանագծում կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը, ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Ռուսաստանում, թևակոխեց իր բարձրագույն՝ մոնոպոլիստական կապիտալիզմի փուլը։ ...Հին կապիտալիզմին,— գրում էր Վ. Ի. Լենինը,— վերջնականապես փոսարիներ է նորը. այս ժամանակը հենց XX դարի սկիզբն էր։ Այսպիսով, որ հարյուրամյակի հետ սկսվեց նաև իմպերիալիզմի և պրոլետարական հեղափոխությունների դարաշրջանը, որը Ռուսաստանում ավարտվեց 1917 թ. Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությամբ, իսկ Հայաստանում՝ 1920 թ. նոյեմբերին, սովետական իշխանության հաստատումով։

XX դարի սկիզբը մի ժամանակաշրջան էր, երբ կապիտալիզմի խաղաղ, ստեհձանական առաջընթացը փոխարինվել էր բուռն զարգացմամբ, հասարակական կյանքի սուր հեղաբեկումներով և անցումներով։ 1902 թ. Լենինը գրում էր. «Մենք փոթորկալից ժամանակներ ենք ապրում, երբ Ռուսաստանի պատմությունն առաջ է քայլում յոթմղոնանոց քայլերով, յուրաքանչյուր օրին երբեմն ավելի շատ բան է նշանակում, քան խաղաղ ժամանակաշրջանների տասնամյակները»[2]։ Իսկ մի փոքր անց Ստ. Շահումյանը բոլշևիկյան «կայծ» թերթում գրում էր. «Հեղափոխական շարժումը մի քանի տարվա ընթացքում մարդկանց քաղաքական գիտակցությունը զարգացնելու տեսակետից անում է այն, ինչ որ կյանքի խաղաղ, նորմալ ընթացքը անկարող է անել տասնյակ տարիների ընթացքում»[3]։

Ահա թե ինչու նշված քսանամյակի ներսում առկա են հասարակական կյանքի մի քանի «միկրոշրջաններ», որոնք էապես տարբերվում են իրարից։

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 22, 1951, էջ 259։

2 Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 6, 1972, էջ 466։

3 Ստ. Շահումյան, Երկեր (Լրիվ հատորով), հատ. 1, 1955, էջ 235։

Ռուսական առաջին հեղափոխության նախապատրաստման և ծավալման բուռն տարիներին հաջորդեց ցարական ռեակցիան, հեղափոխական շարժումների և տրամադրությունների ժամանակավոր տեղատվությունը։ 1910 թ. սկսված հեղափոխական նոր վերելքի ժամանակաշրջանին հաջորդեցին համաշխարհային իմպերիալիստական պատերազմը, փետրվարյան բուրժուա-դեմոկրատական հեղափոխությունը և Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը։ Հասարակական կյանքի դինամիկ զարգացումն ու սուր անցումները, բնականաբար, իրենց անմիջական ազդեցությունն են թողել նաև գրական-պատմական պրոցեսի վրա։

XX դարի արշալույսին հայ հասարակական միտքը ևս ակտիվորեն խորհրդածում էր անցյալի և ապագա զարգացման ուղիների մասին։ Մամուլի էջերում հանրագումարի էին բերվում XIX դարի՝ գիտական մեծ հայտնագործությունների և տեխնիկական վիթխարի առաջադիմության, հասարակական-փիլիսոփայական նոր ուսմունքների և գեղարվեստական խոշորագույն արժեքների ստեղծման ժամանակաշրջանի արդյունքները, խոսվում էր նոր դարում մարդկության հեռանկարների մասին։ Մի հատուկ հոգեկան ցավ ու տագնապ էր հնչում մտորիկ անցյալում հայ ժողովրդի կրած փորձություններ ի և նրա առջև բացվող նոր ուղիների մասին խորհելիս։ Գնահատումներն ու կանխատեսումները, բնականաբար, կատարվում էին հասարակական տարբեր դիրքերից, որոնց վրա կանգնած էին մամուլի այս կամ այն օրգանը կամ հեղինակը։

Այսպես, Վենետիկի միաբանության օրգան «Բազմավեպը» խիստ հոռետեսորեն էր գնահատում XIX դարի արդյունքները, իսկ ազգային կյանքում տեսնում էր գրեթե համատարած հետադիմություն («Ջրջան մը՝ որուն գնդեցիկ արշալույսր տխուր վերջալույս մը ունեցավ»), որի հետևանքով «ներկայիս մենք գմեզ կը գտնենք ողորմելի, լքյալ, ճնշված, քայքայված, այլասերված»։ Յուրովի հասկանալով հասարակական առաջադիմության գաղափարը, հոդվածագիրն իր խոսքն ավարտում էր այսպես. «Նոր դարու մուտքին մեջ, մենք կգգանք կորովի, արիության, գիտության, բարեշրջման անհրաժեշտությունը. մենք կրզգանք վերակենդանության պետք...»[4]։

Շատ ավելի որոշակի էր արտահայտվում պահպանողական «Նոր դարը» իր խմբագրական հոդվածում։ Մարդկության դժբախտության պատճառը տեսնելով կրոնական հավատի անկման մեջ, թերթը նոր դարի հեռանկարները կապում էր հին ըմբռնումների վերականգնման և հաղթանակի հետ. «Առանց հավատի կոպիտ նյութապաշտության մեջ ընկած մարդկությունը մատերիալիզմի տղմի մեջ բոլորովին խորասուզվելուց հետո, առաջ պիտի գա ռեակցիան, պիտի կենդանանա մարդկության մեջ հավատը, իդեալիզմը, որին և հակվելով մարդկությունը պիտի հոգին դերադասե նյութից»[5]։

Ջմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը» հատուկ ընդգծում էր XIX դարի վերջին մարդկության տառապող մեծամասնության և «ոսկվո գերակշռություն» նվաճած «փորթագույն մասի» օրըստօրե ուժեղացող հակադրությունը։ Թերթը ցավով էր նշում, որ նոր դարի շեմին «բուն մարդը, բարոյական մարդը ամե-

---

4 Հ. Ս. Երեմյան, *Մեր ազգր և բարքը 1500—1900։*— «Բազմավեպ», 1901, № 1, էջ 1,5։

5 *Նոր դարը և նոր տարին։*— «Նոր դար», 1901, 1 Հունվարի, № 1։

նեն վատթարագույն վիճակին» է հասել և «անանտության, հոռի կրքից, մոլությանց ու ցոփությանց անդունդը կր դիմե...»[6]։

Բուրժուական հասարակության դեմ այս ռոմանտիկ պոռթկումների կողքին բոլորովին այլ էր «Մշակ» թերթի կամ «Մուրճ» ամսագրի դիրքորոշումը։ Դավանելով աստիճանական առաջադիմության լիբերալ գաղափարներր, նրանք համոզմունք էին հայտնում, որ նոր դարում մարդկությունն ընթանալու է բարոյական և տնտեսական բարգավաճման ուղիով։ «...Կարելի է հավատալ,— գրում էր «Մուրճը» խմբագրական հոդվածում,— որ կամաց-կամաց կոչնչանան մարդկանց բաժանող նախապաշարմունքներն ու մոլություններր, և համամարդկային բարօրության գաղափարը ժողովուրդների հասկացողությունների մեջ ժամանակի ընթացքում ավելի ընդարձակ գրավումներ կանե»[7]։

XX դարն անվանելով «տեսնչանքների և հույսերի դար», լիբերալ «Մշակը» սպասում էր, որ այն «պետք է պատասխան տա մեր հասարակական հարցերին և լուծե մի շարք գործդյան հանգուցներ»[8]։ *Իսկ հասարակական իդեալի ապագաակարգային բմբռնման հոդի վրա կանգնած մշակական հեղինակներից մեկը՝ Տ. Հովհաննիսյանը, ապագայի ընթացքը պատկերացնում էր այսպես. «Ջսպասենք, ուրեմն, իդեալական կյանքի իրագործման XX դարում և ցանկանանք միայն, որ մարդկությունը անշեղ և անհետադարձ առաջադիմե այս դարի ընթացքում և իր ճանապարհին բարձրանա մի նոր, ավելի բարձր գագաթի վրա, որից ավելի պայծառ երևա իդեալի ուղեցույցը լույսը»*[9]։ *Նույն ոգով «Մշակին» էջերում հանդես էր գալիս Լեոն, իսկ Հ. Առաքելյանը նույնիսկ Տուլս էր հայտնում, որ «XX դարում ծագելու է աղատության, երջանկության արշալույսը, երբ, դուցե «գայլը և գառնիք ի մի ճարտնեսցին»*[10]։

Դարամուտի մամուլի այս արձագանքները միաժամանակ որոշ պատկերացում են տալիս հայ հասարակական կյանքի այն տարբեր մտայնությունների և հոսանքների մասին, որոնք ձևավորվել էին դեռ XIX դարի երկրորդ կեսին։ «Երկու դարի արանքում» գտնվող հայ հասարակության խոհերն անցյալի և ապագայի մասին բանաստեղծորեն արտահայտեց Հովհ. Թումանյանը, նոր Տարեդարձյակի առաջին իսկ օրր գրելով.

Ինչպես երկու ահեղ սարեր՝
Պատում են մեզ երկու դարեր—
Մեկի կուռ հեքիաթ հին-հին,
Մյուսի նոր լուռ ու մըրին.
Ու մենք նրանց նեղ արանքում
Լաց ենք լինում, սիրում, խրնդում...
Ավա՜ղ, կանցնեն սեր, խինդ ու լաց.
Ով խղճալի աճյուն կտրած,
Մեզ կրփակեն երկու դարեր.
Ինչպես երկու ահեղ սարեր։

---

6 Նոր չորան։— «Արևելյան մամուլ», 1901, № 1, էջ 3—4։
7 Մեր ընթերցողներին։— «Մուրճ», 1901, № 1, էջ 9—10։
8 Քսաներորդ դարի մուտքը։— «Մշակ», 1901, № 1։
9 Տ. Հ., Արձագանքներ։— «Մշակ», 1901, № 1։
10 Հ. Առաքելյան. XIX դարի ոգին։— «Մշակ», 1901, № 6։

«Երկու դարերի» պատկերը բանաստեղծի համար, անշուշտ, ոչ միայն բնական հաջորդականությամբ իրար հետևող ժամանակների մարմնացումն էր, այլև սոցիալական և ազգային կյանքի այն յուրահատուկ, արտակարգ բարդ ու դժվարին պայմանների, որոնց մեջ գտնվում էր հայ հասարակությունը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին՝ իրականության մեծ հեղաբեկումների դարաշրջանում։

Կապիտալիստական արտադրության և բուրժուական սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների զարգացումը նոր հարյուրամյակի սկզբին, նախորդ տարիների համեմատությամբ, ավելի արագ ընթացք ստացավ։ Թեև Անդրկովկասն ու մասնավորապես Արևելյան Հայաստանը առաջվա նման ընդհանուր առմամբ մնում էին ցարական կայսրության թույլ զարգացած գաղութային ծայրամասերից մեկը, բայց արդյունաբերության և բուրժուական հարաբերությունների բուռն աճը այստեղ ևս դարձավ հասարակական կյանքի որոշիչ հատկանիշը։ Ճիշտ է, Արևելյան Հայաստանում չկային Բաքվի կամ Թիֆլիսի նման խոշոր արդյունաբերական քաղաքներ՝ պրոլետարական հոծ զանգվածներով։ Սակայն հայտնի է, նախ, որ հենց այդ քաղաքներում էր զարգանում ինչպես արդյունաբերական հայ բուրժուազիան, այնպես էլ հայ ազգի պրոլետարիատը, որոնք այդտեղ էին հավաքվում հայաբնակ գավառներից։ Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին Թիֆլիսի բնակչության 38 և Բաքվի բնակչության մոտ 20 տոկոսը հայեր էին։ Բաքվում այդ ժամանակ էր 16 հազար հայ բանվորություն, իսկ Թիֆլիսի արդյունաբերական խոշոր ձեռնարկություններում հայերը կազմում էին բանվորների 40 %-ից ավելին։ Ընդհանուր առմամբ 1914 թ. Անդրկովկասում հայ բանվորների թիվը հասնում էր մոտ 30 հազարի[1]։

Մյուս կողմից, դարասկզբին արագ թափով զարգանում էր նաև Արևելյան Հայաստանի տարածքում գտնվող արդյունաբերությունն իր երկու հիմնական ճյուղերով՝ պղնձի և գինու-կոնյակի։ Ջանգեզուրի և մանավանդ Ալավերդու պղնձահանքերն ավելի ու ավելի էին գրավում ռուսական և արտասահմանյան մոնոպոլիստական կապիտալի ուշադրությունը։ Արդեն 1905 թ. պղնձի արտադրությունը Հայաստանում, 1900 թ. համեմատությամբ, աճեց ավելի քան երկու անգամ, իսկ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին այն հասավ 342 հազար փթի։ Դա կազմում էր ամբողջ ռուսական կայսրության մեջ 1913 թ. արտադրված պղնձի մոտ 17 տոկոսը։ Ալավերդու և Ղափանի պղնձարդյունաբերության մեջ աշխատող բանվորների թիվը հասնում էր վեց հազարի։

Բուռն աճի և համակենտրոնացման պրոցեսը ներգրավեց նաև գինու և կոնյակի արտադրությունը, ուր հայ արդյունաբերողների կողքին առաջատար դիրքերը պատկանում էին ռուս հայտնի կապիտալիստ Շուստովի ձեռնարկություններին։ Տեխնոլոգիայի կատարելագործման և արտադրության ընդլայնման շնորհիվ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին, 1900 թ. համեմատությամբ, արդյունաբերության այդ ճյուղի համախառն արտադրանքն աճեց 2,7 անգամ։

---

[1] Հայաստանի տնտեսական զարգացման և բնակչության մասին այս և ստորև բերվող մյուս տվյալները քաղված են հետևյալ գրքերից. Ա. Ե. Տ ու մ ա ն յ ա ն, Экономическое развитие Армении, ч. I, Ереван, 1954, էջ 2. Աղբեց, Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը և հայ տնտեսագիտական միտքը XX դարի սկզբին, Երևան, 1968։

Արդյունաբերության և ապրանքաշրջանառության արագ աճին նպաստում էր երկաթուղային տրանսպորտի զարգացումը։ 1899 թ. ավարտված Թիֆլիս—Ալեքսանդրապոլ—Կարս երկաթգծից հետո շահագործման հանձնվեցին Ալեքսանդրապոլ—Երևան (1902) և Երևան—Ջուլֆա (1908) երկաթուղիները։ Այդ երկաթգծերի ընդհանուր երկարությունը հասնում էր 400 կիլոմետրի։

Այս բոլորով հանդերձ, դարասկզբին Արևելյան Հայաստանը մնում էր գերազանցապես ագրարային ետամնաց երկիր, որի բնակչության մոտ 90 %-ը գյուղացիությունն էր կազմում։ Գյուղական կյանքի հայտնի չարիքները՝ հողազրկություն, աղքատություն և տգիտություն, ֆեոդալական շահագործման բարբարոս ձևեր, ոչ միայն չվերացան, այլև ավելի սրվեցին, միանալով կապիտալիզմի ներթափանցման հետևանքով առաջացած հակասությունների հետ։ Գյուղացիության ճնշող մեծամասնությունը հողազուրկ կամ սակավահող էր, ստիպված էր աշխատել պետական («տերունի») հողերի վրա, որոնք Երևանի նահանգում կազմում էին ընդհանուր հողատարածության 70 %-ը։ Լավագույն հողային տարածությունները պատկանում էին կալվածատերերին և եկեղեցիներին կամ պետության կողմից առանձնացվում էին իբրև, այսպես կոչված, «վերաբնակեցման հողային ֆոնդ», որը նախատեսվում էր Ռուսաստանից Կովկաս տեղափոխվող ագգաբնակչության համար։

Դարասկզբին ցարական կառավարության հրապարակած նոր օրենքները Անդրկովկասում տարվող ագրարային քաղաքականության մասին, մասնավորապես տերունի հողերի փրկագնման 1912 թ. օրենքը, նպատակ ունեին արագացնել գյուղի բուրժուականացման պրոցեսը, ամրապնդել գյուղական կուլակության տնտեսական դիրքերը։ Արևելահայ գյուղի բայթայման և դասակարգային չերտավորման ընթացքն ուժեղացավ աննախադեպ չափերով։ Հողազուրկ գյուղացիությունը մասսայաբար լքում էր հայրենի տները, աշխատանք որոնելով Անդրկովկասի և Ռուսաստանի արդյունաբերական կենտրոններում, հաճախ էլ հասնելով արտասահման։ Բավական է ասել, որ նախապատերազմյան 1912 և 1913 թթ. միայն Երևանի նահանգից մշտական կամ ժամանակավոր աշխատանքի նպատակով արտագնացության է դիմել ավելի քան 35 հազար մարդ։

Այս բոլորի հետևանքով իմպերիալիզմի դարաշրջանում շատ ավելի ակներև դարձավ հայ ժողովրդի պատմական կեցության այնպիսի մի առանձնահատկություն, ինչպիսին էր աշխարհագրական մասնատվածությունը, ցրվածությունը։ Հայ առևտրական և արդյունաբերական բուրժուազիայի, ինչպես և բանվոր դասակարգի մեծագույն մասը գտնվում էր Հայաստանի սահմաններից դուրս։ Նույնիսկ Անդրկովկասում գանգվածային հայկական բնակչության գոտիները բաժանված էին իրարից։ Արևելյան Հայաստանը, ուր ընդհանուր առմամբ ապրում էր շուրջ մեկ միլիոն մարդ, վարչականորեն տրոհված էր Երևանի, Թիֆլիսի, Ելիզավետպոլի նահանգների և Ղարսի մարզի միջև։

Սակայն ազգային մասնատվածությունը, տնտեսական ետամնացությունն ու լճացումը շատ ավելի մեծ չափերի էին հասել Արևմտյան Հայաստանում։ Եթե կովկասահայ կյանքը դարասկզբին տնտեսական և սոցիալական առաջադիմության որոշակի նշաններ էր ցույց տալիս, ապա այստեղ՝ սուլթանական դաժան կեղեքման ու մասսայական կոտորածների պայմաններում, այդ մասին խոսք լինել չէր կարող։ Բեռլինի կոնգրեսից և «հայկական

հարցի» միջազգային ասպարեզ դուրս գալուց հետո սաստկացած հալածանքները, մանավանդ 90-ական թվականների զանգվածային ջարդերը, մեծ չափեր ընդունած արտագաղթը դեպի Կովկաս և արտասահմանյան հեռավոր երկրներ հանգեցրին Թուրքիայում հայկական բնակչության զգալի կրճատման։ Վահան Տերյանը 1917 թ. նոյեմբերին գրած և սովետական կառավարությանը ներկայացրած «Թուրքահայաստանի մասին» զեկուցագրում ասում էր. «...Հայերը, որոնք իրենց հարազատ երկրում, Հայաստանում, դեռևս XVII դարում կազմում էին ամբողջ ազգաբնակչության 98 տոկոսը, ունենալով 2 տոկոս մուսուլման ազգաբնակչություն, 1914 թվին արդեն կազմեցին Հայաստանի ամբողջ բնակչության միայն 42 տոկոսը... Բայց և այնպես, պատերազմի սկսվելուց առաջ հայերը կազմում էին Հայաստանի ազգաբնակչության ամենամեծ թիվն ունեցող ազգային խումբը»[12]։

1912 թ. Օսմանյան կայսրության մեջ ապրող հայերի քանակը արդեն 600 հազարով պակաս էր, քան դրանից 30 տարի առաջ՝ 1882-ին։ Այդ քանակն այժմ կազմում էր երկու միլիոն մարդ, ընդ որում միայն սրանց կեսն էր բնակվում բուն հայկական վիլայեթներում։ Մնացած հայերն ապրում էին Կիլիկիայում և Թուրքիայի ուրիշ մասերում, Կ. Պոլսում, Իզմիրում և այլ քաղաքներում։ Հենց այդ քաղաքներում էլ առաջվա նման շարունակում էր ապրել և գործել հայ կոմպրադորական բուրժուազիան, որի հարստացումը, բնականաբար, չէր կարող որևէ ազդեցություն ունենալ բուն Արևմտյան Հայաստանի տնտեսական և կուլտուրական առաջընթացի վրա։ Ծրագրելով հարմար պահին հայ ազգաբնակչության վերջնական տեղահանության ու բնաջնջման դիվային պլաններ, թուրքական կառավարությունը ամեն արգելք ստեղծում էր նման առաջադիմության հնարավորությունն իսկ խափանելու համար։

Այսպիսով, իմպերիալիստական պատերազմի նախօրյակին աշխարհում ապրող մոտ չորս ու կես միլիոն հայությունը առաջվա նման զրկված էր ազգային ու տերիտորիալ միասնությունից և կանգնած էր պատմական գոյության փորձությունների դեմհանդիման։ Իզուր չէ, որ խորհելով հարազատ ժողովրդի վիճակի մասին, Հովհ. Թումանյանը 1913 թ. գրած մի բանաստեղծության մեջ այսպես էր բնութագրում այդ վիճակը. «Հողմերի առջև ցրված, հալածված, Քարեքար զարկված, տանջված ու հյուծված...»։ Սակայն, խորապես հավատալով իր ժողովրդի կենսական ուժերին և հայրենիքի մոտալուտ վերածնմանը, Թումանյանը նույն թվականին գրած մի այլ բանաստեղծության մեջ ասում էր.

Թևդ ետև բախտը մեզ շատ հարվածեց
Սրկար դարերով, ահեղ հարվածով,
Թևդ ետև էսպես ցրվեց, տարածեց
Ջրգեց հողմերդ, փրռեց ծովեծով,

Վկա է սակայն բովանդակ երկիրը,
Որ մենք կարևեր ապրում ենք կրկին.
Եվ ուր հասնում է հայի գիրքն ու գիր—
Կենդանի է դեռ հայության ոգին։

12 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու (երեք հատորով), հատ. 3. 1963, էջ 500։*

Այս տողերով բանաստեղծն արտահայտում էր դեմոկրատական լայն խավերի լավատեսական աշխարհընկալումը, որն այնքան անհրաժեշտ էր հայրենիքին և ժողովրդին սպասող ապագա մեծ փոթորիկների ժամանակ։

2

Երկու դարերի սահմանագծին վճռական տեղաշարժեր կատարվեցին ռուսական և անդրկովկասյան ողջ հասարակական կյանքում։ Արդեն 80-ական թվականներից Ռուսաստանը դարձել էր, Ֆ. Էնգելսի բնութագրմամբ, «էֆեոդոհոխական շարժման առաջավոր ջոկատը Եվրոպայում»։ 1895 թ. Վ. Ի. Լենինի կազմակերպած «Բանվոր դասակարգի ազատագրման պայքարի միության» գործունեությամբ սկսվեց ռուսական ազատագրական շարժման երրորդ՝ պրոլետարական փուլը, իրագործվեց սոցիալիզմի միացումը բանվորական շարժման հետ։ Հիմնադրվեց Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցությունը, իսկ 1903 թ. ձևավորվեց բոլշևիզմը որպես քաղաքական մտքի հոսանք և քաղաքական կուսակցություն։ Եվ արդեն նոր դարի արշալույսին՝ 1901 թ. հունվարին Լենինն ազդարարեց. «Բայց ներկայումս գազանության ու բռնության հայեցողությունից տանջված ամեն մի ազնիվ մարդու հայացքը դեպի ինքն է գրավում ժողովրդի նոր հուժկու շարժումը, շարժում, որն ուժեր է հավաքում, որպեսզի ջնջի ամեն մի գազանություն ռուսական էրկրի երեսից և իրականացնի մարդկության լավագույն իդեալները»[13]։

XX դարի սկզբի քաղաքական-գաղափարական կյանքի կարևորագույն էրևույթը լենինիզմի, իբրև սոցիալ-փիլիսոփայական ուսմունքի, ձևավորումն էր, ուսմունք, որը ծնվելով Ռուսաստանում, սկզբից ևի ձեռք բերեց միջազգային նշանակություն։ Նոր պատմական պայմաններում՝ իմպերիալիզմի և պրոլետարական հեղափոխության դարաշրջանում, լենինիզմը զարգացրեց ու խորացրեց մարքսիստական տեսությունը նրա երեք բաղկացուցիչ մասերով (փիլիսոփայություն, քաղաքատնտեսություն և գիտական սոցիալիզմ)։ Սա լիովին վերաբերում է նաև լենինյան գեղագիտությանը, որը հանդես եկավ իբրև դրականության և արվեստի վերաբերյալ մարքսիստական հայացքների զարգացման բարձրագույն աստիճան։ Հասարակության առաջավոր ուժերի ձեռքում այդ ուսմունքը դարձավ հզոր զենք՝ ինչպես անցյալի կուլտուրական ժառանգությունը գնահատելու, այնպես էլ գեղարվեստական դարգացման վրա ներգործելու համար։

Ամենից առաջ, Վ. Ի. Լենինը զարգացրեց մարքսիստական դրույթներն արվեստի հասարակական բնույթի, նրա դասակարգայնության և գաղափարականության մասին։ Դրա արդյունքը հզավ գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքի ստեղծումը։ Պատահական չէ, որ այն մշակվեց դասակարգային նրակոտ պայքարի բովում, ռուսական առաջին հեղափոխության ամենալարված պահին (1905 թ. նոյեմբեր), Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում։ Այս փաստն ինքնին գրականության դասակարգային նշանակության պերձախոս վկայությունն է։ Լենինի բմբռնմամբ, ինչպես քաղաքականության և փիլիսոփայության, այնպես էլ

---

13 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 4, 1975, էջ 524։

գեղարվեստի բնագավառում, «խիստ կուսակցականությունը բարձր-զարգացած դասակարգային պայքարի ուղեկիցն է ու հետևանքը»[14]։

Դրա հետ մեկտեղ գրականության կուսակցականության դրույթը նախորդ և ժամանակակից գեղարվեստական զարգացման խոր ընդհանրացման հետևանքն էր։ Կյանքի գեղարվեստական արտացոլման արմատական հատկանիշներից մեկը,— նրա գաղափարական ուղղվածությունն ու սոցիալական բովանդակությունը,— հասարակական լարված պայքարի իրադրության մեջ արտահայտվում է արվեստի բացահայտ կուսակցականության ձևով։ Բայց եթե բուրժուական արվեստի ներկայացուցիչները սովորաբար ձգտում են քաջքշել իրենց կախումը տիրող դասակարգից, ապա նոր, սոցիալիստական արվեստի բնորոշ գծերից մեկն այն է, որ նա ուղղակի հռչակում է իր կապը բանվոր դասակարգի և ողջ աշխատավոր ժողովրդի պայքարի ու ձգտումների հետ։ Լենինն իր հոդվածում հիմնավորեց «համապրոլետարական գործի մի մասը» կազմող և «իսկապես ազատ, բացահայտորեն պրոլետարիատի հետ կապված գրականության» պատմական և գեղարվեստական օրինաչափությունները։ Միաժամանակ, Լենինը հենց սկզբից զգուշացնում էր գրական գործը գաղափարախոսական կյանքի մյուս ձևերի հետ մեխանիկորեն նույնացնելու վտանգից։ Գեղարվեստի բնագավառում, ասում էր նա, «անպայման անհրաժեշտ է ապահովել անձնական նախաձեռնության, անհատական հակումների առավել ազատություն, մտքի ու երևակայության, ձևի ու բովանդակության ազատություն»[15]։ Այսպիսով, կուսակցականության լենինյան ըմբռնումը գրողի հասարակական և անձնական իդեալների ներդաշնակ զուգակցման, նրա տաղանդի և նախասիրությունների ազատ դրսևորման, գեղարվեստական թեմաների և ոճերի, ժանրերի ու ձևերի լայն բազմազանության հիմքն է։

«Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում և ուրիշ ելույթներում Լենինը բնութագրեց այն ժամանակ արդեն ձևավորվող նոր, սոցիալիստական արվեստի հիմնական գծերը՝ կապը սոցիալիզմի գաղափարների հետ, աշխատավոր զանգվածների ձգտումներն արտահայտելու, նրանց հասկանալի և սիրելի լինելու կոչումը, լավատեսությունը և ապագայի հավատը։ Այդ հատկանիշները Լենինը տեսնում էր, նախ և առաջ, Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործության մեջ, որին անվանում էր «խոշորագույն ներկայացուցիչը պրոլետարական արվեստի»[16]։

Ռեակցիայի և նրան հաջորդող տարիներին Վ. Ի. Լենինի ծավալած պայքարը՝ նորագույն իդեալիստական հոսանքների հարձակումներից մարքսիստական փիլիսոփայության դրույթները պաշտպանելու ուղղությամբ, ինչպես նաև արտացոլման ու ճանաչողության տեսության և մարքսիստական դիալեկտիկայի հարցերի բազմակողմանի մշակումը «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ», «Փիլիսոփայական տետրեր» և այլ աշխատություններում, ուղղակի կապվում էին նաև գեղագիտության խնդիրների, դասական և ժամանակակից արվեստի գնահատման սկզբունքների հետ։ Այդ կապի փայլուն օրինակ են Լենինի հոդվածները լ. Ն. Տոլստոյի մասին, ուր առանձին ցայտունությամբ երևում են գեղարվեստական երևույթների ըմբռնման լե-

14 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 12, 1977, էջ 159։
15 Նույն տեղում, էջ 121—125։
16 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 16, 1950, էջ 268։

Նինյան սկզբունքի յուրահատկությունը և խորությունը։ Մեծ գրողի աշխարհայացքն ու ստեղծագործությունը վեհին դիտում էր հասարակական հարաբերությունների բարդ համակարգում՝ «ռուսական հեղափոխության բնույթի և նրա շարժիչ ուժերի տեսակետից», իբրև դարաշրջանի էական կողմերի և որոշակի պատմական օրինաչափության արտացոլում։ Ահա թե ինչու լենինյան հոդվածների հիմնական հարցը Տոլստոյի և հեղափոխության կապի բացահայտումն է, թե, ինչպես հայտնի է, մեծ գրողը ո՛չ ուղղակի պատկերել է ռուսական հեղափոխության դեպքերը, ո՛չ էլ դավանել հեղափոխական գաղափարներ։ Բայց Լենինը և Տոլստոյին անվանում էր «ռուսական հեղափոխության հայելի», որովհետև նրա ստեղծագործության և հայացքների մեջ օրյեկտիվորեն արտացոլվել են բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության նախապատրաստության դարաշրջանի պատմական հակասությունները։

Այս առումով տեսական-մեթոդաբանական մեծ նշանակություն ունի Լենինի այն միտքը, որ «...եթե մեր առջև իրոք մեծ գեղագետ է, ապա նա պետք է իր երկերի մեջ արտացոլեր հեղափոխության էական կողմերից գոնե մի քանիսը»[17]։ Սա նշանակում է, որ այն դարաշրջանում, երբ հասարակական կյանքի զարգացումն ընթանում է հեղափոխության նախապատրաստման նշանաբանով, երբ կյանքի բոլոր հարցերն ի վերջո հանգում են այդ հիմնական խնդրին, մեծ գրողը չի կարող անցնել նրա կողքով և չարտացոլել այն։ Կիրառելով այդ դրույթը, Լենինը ցույց տվեց, որ իր ծագումով ու դաստիարակությամբ ազնվական ավագանուն պատկանող Տոլստոյն իր ստեղծագործության և աշխարհայացքի ներքին հակասություններով, ուժեղ և թույլ կողմերով, վերջին հաշվով արտահայտում էր ռուս նահապետական գյուղացիության կենսապայմանների ու ձգտումների՝ ռուսաստանի պատմության բարդանցումային շրջանում։ Դրանով Լենինը ուղենիշ օրինակ տվեց գրականագիտության համար՝ գրողի ժողովրդայնությունը և սոցիալական դիմանկարը որոշելու ոչ թե կենսագրական փաստերով և ուրիշ արտաքին հատկանիշներով, այլ ստեղծագործության ներքին բովանդակությամբ, իրականության հետ ունեցած բարդ և բազմակողմանի կապերով։

Դասական և ժամանակակից գրականության գնահատման համար սկզբունքային նշանակություն ունեցավ նաև Լենինյան դրույթը յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ «երկու ազգային կուլտուրայի» առկայության մասին։ Քանի որ ամեն մի ազգության մեջ կան շահագործողներ և աշխատավորներ, ասում էր Լենինը, ուստի ազգային կուլտուրան ևս չի կարող միասնական լինել, այն ևս ներքուստ երկփեղկված է երկու հակադիր մասի՝ տիրապետող խավերի բուրժուական, ետադեմ կուլտուրան և աշխատավորների դեմոկրատական, սոցիալիստական կուլտուրան։ «Քննադատական դիտողություններ ազգային հարցի մասին» հոդվածում (1913) Լենինը գրում էր. «Կա՝ երկու ազգային կուլտուրա յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ։ Կա Պուրիշկևիչների, Գուչկովների և Մյորուվնների վեհիկոռուսական կուլտուրա,— բայց և կա վեհիկոռուսական կուլտուրա, որը բնորոշվում է Չերնիշևսկու և Պլեխանովի անուններով»[18].

---

17 Վ. Ի. Լենին, *Երկեր*, հատ. 15, 1950, էջ 242։

18 Վ. Ի. Լենին, *Երկեր*, հատ. 20, 1950, էջ 20։

Լենինյան գեղագիտական դրույթները դեռ հեղափոխությունից առաջ թափանցեցին հայ իրականության մեջ, դարձան այն տեսական հիմքը, որի վրա հենվում էր հայ մարքսիստական գրականագիտությունը։ Ստեփան Շահումյանի, Սուրեն Սպանդարյանի և նրանց հետևորդների գրական-քննադատական ելույթներում լենինյան դիրքերից տրվում էր հայ, ռուս և համաշխարհային գրականության մի շարք երկերի բնութագիրը, նշվում էին պրոլետարական արվեստի զարգացման ուղիները։

Բանվոր դասակարգի ազատագրական պայքարի առաջին քայլերը և մարքսիստական գաղափարների տարածումը հայ հասարակության մեջ սկսվում են անցյալ դարի վերջերից[19]։ 1898 թ. Անդրկովկասի տարբեր վայրերում կազմակերպվում են հայ բանվորների մարքսիստական խմբակներ, իսկ 1902 թ. Ստ. Շահումյանի ղեկավարությամբ ստեղծվում է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությունը», որի հրապարակած Մանիֆեստն արժանացավ Լենինի ջերմ հավանությանը։ Համառուսական բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության նախապատրաստման անմիջական շունչը հասավ նաև հայ հասարակությանը։ Բանվորական գործադուլներ տեղի ունեցան Ալավերդում, Ալեքսանդրապոլում, Ղարսում և Հայաստանի այլ վայրերում։ 1903 թ. լոռու շրջանում բռնկվեց Հաղպատ գյուղի ապստամբությունը պետական և կալվածատիրական վայրագ շահագործման դեմ։ Հակացարական հեղափոխական տրամադրություններ ուժեղացմանը օբյեկտիվորեն նպաստեց 1903 թ. հունիսի 12-ի ցարական օրենքը հայ եկեղեցուն պատկանող հողերն ու գույքը բռնագրավելու մասին։ Հայ ժողովրդի լայն խավերն այդ օրենքի մեջ իրավացիորեն տեսան ոչ միայն բացահայտ կողոպուտի մի ակտ, այլև հայկական դպրոցն ու կուլտուրան չալածելու ցարական քաղաքականության բռնի իրագործման անսքող փորձ։ Հակացարական միտինգների ու ցույցերի, ռազմական գործադուլների, հակացարական ցույցերի և զինված ընդհարումների՝ մեկը մյուսին հետևող մակընթացությունները ու տեղատվությունները դարձան 1905—1907 թթ. արևելահայ հասարակական կյանքի ամենից բնորոշ գծերը[20]։

Սակայն հայկական և ընդհանրապես անդրկովկասյան իրականության մեջ քաղաքական վիճակն այդ շրջանում շատ ավելի բարդացավ հայ-ադրբեջանական արյունալի ընդհարումների պատճառով։ Այդ ընդհարումները, երկրամասի հեղափոխական ուժերը չլատելու նպատակով, հրահրում էին ցարա-

---

19 *Տե՛ս* Վ. Ա. Ավետիսյան, *Հայ հասարակական մտքի զարգացման մարքս-լենինյան փուլի սկզբնավորումը, 1976։* Խ. Հ. Բարսեղյան. *Մարքսիզմի տարածումը Հայաստանում, հատ. 1, 1967, հատ. 2, 1975։*

20 *Տե՛ս* Ս. Ազոյան, *Ռևոլյուցիոն շարժումները Հայաստանում 1905—1907 թթ., 1955։* Գ. Ա. Մաւրագյան, *Հայաստանը ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի տարիներին. 1964։*

կան կառավարությունն ու նրա ձեռքին խաղալիք դարձած նացիոնալիստական կուսակցությունները։ Հովհ. Թումանյանը, որն այդ տարիներին վիթխարի ջանքեր թափեց ազգամիջյան կռիվներին վերջ տալու համար, 1906 թ. գրում էր. «Հիրավի, այսքան տգեղ, այսքան լիրբ, այսքան անիրավ, տրէշական կռիվ, ինչ որ Թուրք-Հայկականն է, դժվար թե եղած լինի»[21]։

Նախորդ տասնամյակներում երբեք, թերևս, հայ իրականության մեջ այնպես անմիջական չէր եղել գաղափարական և գեղարվեստական կյանքի կապը հասարակական տեղաշարժերի հետ, ինչպես ռուսական առաջին հեղափոխության նախապատրաստության և ծավալման տարիներին (1901—1907)։ Իմպերիալիզմի դարաշրջանի այդ առաջին ժողովրդական հեղափոխությունը մեծապես նպաստեց այն բանին, որ մեզանում ևս շատ ավելի որոշակի դարձան դասակարգային ուժերի, քաղաքական հոսանքների և կուսակցությունների սահմանազատումը և հակադրությունը։ Հասարակական ամբողջ միտքն ու մամուլը, կարելի է ասել, էլեկտրականացած էին։ Այդ տարիներն իրենց խոր ու անչնչելի հետքը թողեցին նաև հայ գրականության պատմության մեջ։ Անշուշտ, գրողներն իրենց աշխարհայացքի և ստեղծագործության առանձնահատկություններին համապատասխան, տարբեր կերպ էին ընկալում և հասկանում տեղի ունեցող հեղափոխության դեպքերը։ Սակայն առաջավոր գրականության գրեթե բոլոր ներկայացուցիչների համար բնորոշ էր այն, որ նրանք ոչ միայն խոր համակրանքով էին հետևում, Թումանյանի խոսքերով ասած. «*Ռուսաստանի ազատագրական մեծ կռվին*»[22], այլև նրա հետ էին կապում սոցիալական և ազգային առաջադիմության իրենց իդեալները։ Դրա վկայությունն են ոչ միայն հայ պրոլետարական գրական հոսանքը, որ ձևավորվեց հենց այդ տարիներին, այլև դեմոկրատական գրականության բազմաթիվ փաստեր։ Նշված ժամանակաշրջանում են ստեղծվել հասարակական վերելքի և պայքարի տրամադրություններով ոգևորված այնպիսի գործեր, ինչպես Վ. Տերյանի «Փշե պսակ» շարքը, Ալ. Ծատուրյանի «Բանվորուհու օրորը», Ավ. Իսահակյանի «Ազատության զանգն» ու «Հացի երգը» («Ծ՛լ, աշխատավոր ստրուկ ժողովուրդ...»), «Գարիբալդիականը» և «Շաքրո Վալիշվիլի» պատմվածքները, Վ. Փափազյանի այլաբանական գրույցները («Վիշապը», «Ըմբոստի մահը»), «Գյուղից» պատմվածքների շարքն ու «Ժայռը» դրաման։ Հայ դասական գրականության շատ նշանավոր դեմքեր, ինչպես Թումանյանն ու Շիրվանզադեն, Աղայանն ու Նար-Դոսը, տարբեր ձևերով՝ ինքնուրույն կամ թարգմանական գեղարվեստական երկերով, ուղղակի կամ այլաբանորեն, իրենց հրապարակախոսությամբ կամ հասարակական գործունեությամբ արձագանքեցին ժամանակի բուռն դեպքերին։ Որոշակի են ռուսական հեղափոխության ազդեցության հետքերը նաև արևմտահայ գրականության վրա՝ սկսած Ա. Արփիարյանի «Մինչ ե՞րբ» և «Ոսկի ապրանքեան» վիպակներից մինչև Ե. Օտյանի երգիծանքի և հրապարակախոսության մեջ արտահայտված համապատասխան մոտիվները, մինչև Ա. Յարճանյանի (Սիամանթո) «Ջա՛րկ, Կովկաս» հակացարական բանաստեղծությունը[23]։

---

21 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 298—299։

22 Նույն տեղում. էջ 299։

23 Նշված և համանման երևույթների մանրամասն ևկարագրությունը և բնութագիրը տե՛ս Ա. Ասատրյանի «Հայ գրականությունը և ռուսական առաջին հեղափոխությունը» գրքում (Երևան, 1956)։

1907 թ. կեսերից սկսված ցարական ռեակցիան, իր բոլոր սարսափներով, մասսայական ձերբակալություններով ու հետապնդումներով, գաղափարական տարրնթացությամբ և հոգեբանական խառնաշփոթությամբ անմիջական արտահայտություն գտավ նաև Հայ իրականության մեջ։ Բավական է ասել, որ պաշտոնական տվյալներով միայն Երևանի նահանգում 1908 թվականին ձերբակալվել է մոտ 7 հազար, իսկ 1911-ին՝ մոտ 8 հազար մարդ[24]։ Հետապնդումների ենթարկվեցին նաև Հայ մտավորականության շատ ներկայացուցիչներ, այդ թվում նաև գրողներ։

Սակայն բռնապետության բոլոր ջանքերը հասարակական զարգացման ոլխավոր ուղղությունը փոխել չէին կարող։ Նույնիսկ ստոլիպինյան ռեակցիայի ամենամռայլ պահերին հասարակական առաջավոր միտքը շարունակում էր տենդագին աշխատել, որոնել փրկության նոր ուղիներ, իսկ խոր ընդհատակ քաշված սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպությունները Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի և մյուս հավատարիմ լենինյանների ղեկավարությամբ Հայ աշխատավորներին նախապատրաստում էին ապագա հեղափոխական մարտերի համար։ Վ. Տերյանի «Վերադարձ» բանաստեղծության (1910) խոսքերով ասած, հեղափոխական գաղափարներով տոգորված գրականության նպատակը նույնպես ուղղված էր մի խնդրի՝ «զինելու նորից գնդերը ցրիվ, մեռած սրտերը կյանքի կոչելու և բորբոքելու զայրույթ ու կռիվ»։

Եվ այդ ժամանակը չհապաղեց. արդեն 1910—1911 թթ. սկսվեց հեղափոխական շարժումների նոր վերելքը։ Բանվորական գործադուլներ եղան նաև Երևանում ու Ջանգեզուրում, Ալավերդում և այլուր, շատ գավառներով անցավ ըմբոստացումների նոր ալիքը։ Հեղափոխական տրամադրությունների վերելքին զգալի չափով նպաստեցին նաև հակացարական ելույթները Արևելյան Հայաստանի տարածքում տեղադրված զորամասերի մեջ։

Ինչ վերաբերում է արևմտահայ հասարակական և գրական կյանքին, ապա գարասկզբին, մինչև համաշխարհային պատերազմի ծագումը, այն ունեցավ երկու հիմնական շրջան, որոնց բաժանող սահմանագիծը 1908 թ. երիտթուրքական հեղաշրջումն էր։

Նոր դարի սկզբին արևմտահայ հասարակայնությունը դեռ գտնվում էր 1894—1896 թթ. մասսայական ջարդերի զարհուրելի տպավորության տակ։ Քաղաքական, տնտեսական և հոգևոր կյանքի բոլոր կողմերի վրա ամուր իջել էր մոտ 400 հայար անմեղ զոհերի արյամբ ներկված «կարմիր Սուլթանի» բռունցքը։ Հատկապես անբարենպաստ պայմաններ էին ստեղծվել մամուլի և գրականության զարգացման համար։ Արևմտահայ նշանավոր գրողների մեծագույն մասը ստիպված էր տարագրել Թուրքիայից դուրս։ Տարբեր ժամանակներում արտասահման էին մեկնել Ա. Արփիարյանը, Ե. Օտյանը, Ա. Չոպանյանը, Գր. Զոհրապը, Վ. Թեքեյանը, Երուխանը, ավելի երիտասարդներից՝ Ա. Յարճանյանը (Սիամանթո), Դ. Վարուժանը, Ռ. Սևակը և շատ ուրիշներ։ Իսկ բուն Թուրքիայում իշխում էին համատարած հետապնդման ու հալածանքի մթնոլորտը, իր խստության և դաժանության մեջ անհեթեթության հասնող գրաքննության օրենքները։ Հայկական մամուլում արգելված էր

[24] «Հայաստանի Կոմունիստական կուսակցության պատմության ուրվագծեր», Երևան, 1967, էջ 119։

խոսել այն ամենի մասին, ինչ ուղղակի կամ անուղղակի կարող էր առնչվել հայրենիքի, ազատության, դեմոկրատական իրավունքների հետ։ Հասարակ և հատուկ անունների, բայերի և ածականների մի բավական ստվար խումբ հայտարարվել էր «օրենքից դուրս» 1908 թ. Թուրքական հեղափոխության օրերին Ջմյուռնիայի «Ազեւելյան մամուլ» շաբաթաթերթին այսպես էր բնութագրում սուլթան Համիդի տիրապետության տարիներին հոգեբանական իրավիճակը. «Սրտաղող երկյուղ մը, հետապնդող վախ մը, դմեզ հալածող սարսափ մը ամեն կողմեն կպաշարեր մեզի... Խրոխտ ու կոպիտ պաշտոնյաներ, շահամոլ և վատ մատնիչներ, քսու և անխիղճ լրտեսներ կվխտային մեր շուրջ, մեր ծծած օդին, մեր խմած ջուրին, մեր գործատեղիին և նույնիսկ մեր բնակարանին մեջ»[25]։

Բռնապետական պայմանները, բնականաբար, կաշկանդում էին նաև բուն Թուրքիայի տնտեսական և քաղաքական զարգացումը, երկիրը պահում էին միջնադարյան նահապետության և խավարի մեջ։ Ահա թե ինչու գնալով աճում էր ոչ միայն Թուրքիայում ճնշված ժողովուրդների՝ հայերի, հույների, սլավոնների, արաբների, այլև Թուրք հասարակության որոշ խավերի դժգոհությունը սուլթանիզմի վարած քաղաքականությունից։ Այդ պայմաններում քաղաքական կյանքի թատերաբեմում առաջին պլան մղվեց, այսպես կոչված «երիտասարդ Թուրքերի» շարժումը, կամ, այլ կերպ ասած, «ԻԲՔՔհՀադ վե Թերագը» («Միության և առաջադիմության») կուսակցությունը, որին հաջողվեց 1908 թ. ամռանը հեղաշրջում կատարել և գրավել իշխանությունը։ Երկրի կառավարումը փաստորեն անցավ նորելուկ Թուրք բուրժուազիայի առավել ակտիվ, ռազմամոլ շրջանների ձեռքը, որոնք ձգտում էին Թուրքիայի հետագա զարգացումը տանել կապիտալիստական ուղիով, ավելի սերտորեն կապել իմպերիալիստական տերությունների քաղաքականության հետ։ «ԵրիտԹուրքերի» հեղափոխությունը փաստորեն մի վերնախավային հեղաշրջում էր, որի հետևանքով որոշ չափով փոխվեց միայն երկրի պետական վերնաշենքը. առանց ժողովրդի տնտեսական և քաղաքական կյանքի էական փոփոխության։ Խոսելով դարասկզբի պորտուգալական և Թուրքական հեղափոխությունների մասին, Լենինը նշում էր, որ «...նրանցից ո՛չ մեկը, ո՛չ էլ մյուսը «ժողովրդական» չեն, որովհետև ժողովրդի մասսան, նրա վիճաբարի մեծամասնությունը ակտիվ, ինքնուրույնորեն, իր սեփական տնտեսական ու քաղաքական պահանջներով նկատելի կերպով հանդես չի եկել այդ հեղափոխություններից և ո՛չ մեկի մեջ»[26]։

Ճնշված ազգերի ուժերն իրենց կողմը գրավելու համար «երիտԹուրքերը» սկզբում հռչակեցին ժողովուրդների «եղբայրություն և իրավահավասարություն» լոզունգը, իհարկե, «միասնական Թուրք պետության» սահմաններում։ Բայց արդեն 1909 թ. գարնանը Ադանայում 30 հազար հայերի կոտորածը ցույց տվեց, որ ազգային հալածանքի համիդյան ձևերը փոխարինվել են մի ավելի նենգ ու դաժան քաղաքականությամբ, որի վերջնական նպատակն է «մեծ և միասնական հայրենիքի» պանԹուրքիստական գաղափարի իրագործումը՝ բոլոր ոչ-Թուրք ազգերի բռնի ասիմիլացման կամ ֆիզիկական բնաջնջման ճանապարհով։

---

[25] «Ազեւելյան մամուլ», 1908, № 30, էջ 697։

[26] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 25, 1951 էջ 537։

Այնուամենայնիվ, իրենց իսկական նպատակները քողարկելու համար «երիտթուրքերը» մի կարճ ժամանակ առերես հանդուրժեցին հայ հասարակական կյանքի, մամուլի և գրականության որոշ աշխուժացում, որը նկատվում է համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիներին (1908—1914)։ Արտասահմանից Կ. Պոլիս վերադարձավ տարագիր հայ գրողների և արվեստագետների մեծ մասը, սկսեցին հրատարակվել մի շարք նոր գրական պարբերականներ։ Գրական-կուլտուրական կյանքի աշխուժացման ցայտուն արտահայտություններից մեկն էլ 1913 թ. Էսայան Սանուց միության կազմակերպած «Գրական ասուլիսների» շարքն էր և դրանց հիման վրա լույս ընծայած վեց գրքույկները[27]։ Սակայն, գեղարվեստական ուժերի այդ կարճատև համախմբումը ի վերջո բացասական հետևանք ունեցավ, քանի որ պատերազմի սկզբում հեշտացրեց թուրք չարագործների խնդիրը՝ արևմտահայ մտավորականներին ձերբակալելու և ոչնչացնելու դիվային պլանի իրականացման գործում։

Համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիներին հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի, ներկայի և ապագայի հարցերը ոչ միայն օրակարգից չէին հանվել, այլև գնալով ավելի սուր բնույթ էին ստանում։ Ազգային պահանջմունքներից, հաճախ նույնիսկ կուլտուրական ինքնավարությունից զրկված հայ ժողովուրդը շարունակում էր բաժանված մնալ նաև տերիտորիապես։ «Խոսքը վերաբերում է մի ճնշված ժողովրդի, որը դժբախտություն ունի գտնվելու թուրքական բռնապետության Սցիլլայի և ռուսական բռնապետության Կարիբդայի արանքում»,— հայ ժողովրդի վիճակի դրամատիզմը այսպես էր բնութագրել Ֆ. Էնգելսը դեռ 1894 թ. «Կոմունիստական կուսակցության մանիֆեստի» հայերին թարգմանության առթիվ Հովսեփ Աբգարեկյանին գրած նամակում[28]։ Այդ պայմաններում հայ ժողովրդի պայքարն իր ազգային իրավունքների համար ձեռք էր բերում առաջադիմական բովանդակություն, միաձուլվում էր դեմոկրատական ազատությունների համար մղվող ընդհանուր պայքարի խնդիրների հետ։ Ազգային ճնշման բացառիկ ծանր պայմաններում գտնվող հայ ժողովուրդը, անշուշտ, պատկանում էր այն ազգություններին թվին, որոնց գոյության յուրահատկությունը նկատի առնելով Վ. Ի. Լենինը 1916 թ գրում էր. «Հայրենիքը» այստեղ դեռ չի երգել իր ամբողջ պատմական երգը, «Հայրենիքի պաշտպանությունը» այստեղ դեռ կարող է լինել դեմոկրատիայի, մայրենի լեզվի, քաղաքական ազատության պաշտպանությունը ճնշող ազգերի դեմ, միջնադարի դեմ...»[29]։

Սակայն, այս ընդհանրությամբ հանդերձ, հայ ժողովրդի երկու հիմնական հատվածների վիճակը էապես տարբեր էր։ Ռուսական կայսրության սահմաններում նա ազատ էր ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքից, որն արևմտահայության կյանքի ամենօրյա իրողությունն էր։ Կապը ռուսական առաջավոր կուլտուրայի և ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարի հետ Հայաստանի լավագույն զավակներին հնարավորություն էր տալիս ազգային հար-

---

27 «10-ական թվականների պրոլետար գրական կյանքի և քաղաքական մթնոլորտի մասին հարուստ պատկերացում են տալիս Հ. Ջ. Սիրունու հուշերը՝ «Երբ գարուն էր 1913-ին...» «Սովետական գրականություն», 1966, № 10, 11»։

28 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 39, 1966, стр. 271.

29 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 23, 1951, էջ 38։

ցի լուծմանը մոտենալու համագեմոկրատական դիրքերից։ Թուրքիայում ֆեոդալական նոտմնացության, կրոնական ֆանատիզմի և ազգային լարված թշնամանքի պայմաններում այդպիսի հնարավորություն չկար։ Ահա թե ինչու դարասկզբին, ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, սկսած Բեռլինի վհատությունից, և՛ միջազգային ասպարեզում, և՛ ազգային շրջանակներում «Հայկական հարց» ասելով հասկանում էին ամենից առաջ արևմտահայության վիճակը, նրա ազատագրության կամ գեթ ֆիզիկական ոչընչացման վտանգից փրկելու խնդիրը։

Երկար ընդմիջումից հետո այդ հարցը կրկին եվրոպական դիվանագիտության օրակարգի մեջ մտավ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին։ Նորից առաջադրվեցին Թուրքիայի հայկական վիլայեթներում բարենորոգումներ անցկացնելու, բնակչության կյանքի և գույքի անձեռնմխելիության, կուլտուրական զարգացման հնարավորություններ ապահովելու հարցերը։ Սակայն իմպերիալիստական պետությունները, ձգտելով զիջումներ ստանալ 1912—1913 թթ. բալկանյան պատերազմների հետևանքով էլ ավելի թուլացած Օսմանյան կայսրությունից, «Հայկական հարցի» կապակցությամբ ևս հետապնդում էին իրենց տնտեսական և ռազմա-ստրատեգիական նպատակները։ Արևմտյան Հայաստանն իր աշխարհագրական դիրքով հետաքրքրում էր իմպերիալիստական առումներով բոլոր մասնակիցներին։ Կայզերական Գերմանիան՝ դեպի Միջագետք և Պարսկաստան թափանցելու վազեմի ձգտումով, Անգլիան՝ Պարսից ծոցի նավթաբեր շրջաններում ամրապնդվելու, Ֆրանսիան՝ Սիրիան ու Կիլիկիան իր գերիշխանությանը ենթարկելու պլաններով,—բոլորն էլ յուրովի աշխատում էին խանգարել ռուսական ցարիզմի կողմից Հայկական բարձրավանդակը նվաճելու ծրագրերին։ Այնուամենայնիվ, 1914 թ. հունվարին հաջողվեց ստորագրել ռուս-թուրքական համաձայնագիր՝ հայկական վիլայեթներում անցկացվելիք բարենորոգումների մասին, որոնք պետք է իրագործվեին եվրոպացի տեսուչների հսկողությամբ։ Սակայն շուտով սկսված համաշխարհային պատերազմը անհնար դարձրեց նույնիսկ այն համեստ միջոցառումները, որոնք նախատեսվում էին այդ պայմանագրով։

Մյուս կողմից, նախազգալով մոտալուտ պատերազմի չունչը, «երիտ-թուրքերի» կառավարությունը ուժեղացրեց հակահայկական հալածանքները, սկսեց կազմել «Հայկական հարցը» սրով լուծելու և մեկընդմիշտ ասպարեզից հանելու հանրաբևական ծրագրեր։ Ամեն ինչ արվում էր «ղեղեայական ռեակցիայի» սկզբունքով։ Թալանն ու կոտորածը առաջ էին բերում դիմադրության փորձեր, իսկ սրանք էլ պատրվակ էին դառնում նոր, ավելի դաժան հալածանքների համար։ Ընդամին, միջազգային ասպարեզում «արդարանալու» համար թուրք կառավարող շրջանները օգտագործում էին այն ստահոդ վարկածը, թե այդ բոլորը սոսկ արտաքին միջամտության արդյունք էր մի կեղծիք, որը սրամիտ կերպով մերկացրել է միջազգային բանվորական շարժման ականավոր գործիչ Ռոզա Լյուքսեմբուրգը։ Դեռ 1896 թ. «Ազգային պայքարը Թուրքիայում և սոցիալ-դեմոկրատիան» հոդվածում նա գրում էր. «Այն պնդումները, թե Թուրքիայում տեղի ունեցած ապստամբություններն ու ազգային կռիվները իբր ցարական կառավարության գործակալների կողմից արհեստականորեն ստեղծված պատյեր են, նույնքան խորհրդավոր են, ինչքան և բուրժուազիայի այն պնդումները, թե ժամանակակից բանվորական ողջ շարժումը սոցիալ-դեմոկրատական մի քանի խառնակիչների գործն է... Դի-

վանագիտությունը տվյալ դեպքում մի վաղվող տաշեղ է նետում դարերի անարդարությունից և շահագործումից լեռան չափ դիզված բոցավառ նյութի մեջ։ Այստեղ գործ ունենք պատմական, բնական անհրաժեշտությամբ կատարվող մի պրոցեսի հետ»[30]։

Նախապատերազմյան տարիներին հայ հասարակական միտքը մի հատուկ ակտիվությամբ էր քննարկում հայրենիքի ապագայի, մասնավորապես արևմտահայության փրկության ուղիների հարցը։ Մամուլի էջերում նորից բախվում էին տարբեր կողմնորոշումների կրողները։ Հայ դեմոկրատական մտավորականության շատ ներկայացուցիչներ տարբեր ուղիներով հանգում էին այն մտքին, որ հայ ժողովրդի ազատագրման միակ հուսալի ուղին կարող է լինել գաղինքն ու համագործակցությունը Ռուսաստանի առաջադիմական ուժերի հետ։ Տեսնելով այն խոր վիհը, որ կա ցարական բռնապետության և ռուս հասարակության դեմոկրատական խավերի միջև, նրանք Հայաստանի փրկության հեռանկարը կապում էին ռուսական ազատագրական շարժման հաղթանակի հետ։ 1912—1914 ԹԹ. հայոց հարցի լուծման ուղիներին նվիրված մի ամբողջ հոդվածաշարով հանդես եկավ ռուսական կողմնորոշման ամենահամոզված ու հետևողական պաշտպաններից մեկը՝ Հովհ. Թումանյանը, հիմնավորելով այն միտքը, թե ինչու «հայ ժողովուրդը պետք է լիներ ռուսի հետ և իր կյանքի, գույքի ու պատվի ապահովության նույսը պետք է կապեր Ռուսաստանի հաջողության հետ»[31]։ 1913 թ. հունվարին Գրիգոր Զոհրապը՝ արևմտահայ մտավորականության կենտրոնական, ամենաազդեցիկ դեմքերից մեկը, գրում էր. «Մեր գլխավոր հենարանը հայկական հարցում Ռուսաստանն է՝ հարևանության իրավունքով և շահագրգռվածության աստիճանով... Ռուսաստանը երիտասարդ երկիր է, ապագա ունեցող պետություն, և այն ձրնշումը, որի մասին այնքան շատ են խոսում, միշտ չէ, որ տիրապետելու է Ռուսաստանում»[32]։ Նույն միտքը քաղաքական ավելի հստակ հակացությունների լեզվով արտահայտում էր Վահան Տեր-յանը՝ 1914 թ. գարնանը, «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ. «Ռուսիայի ապագան ինձ համար աներկբայելի է։ Եվ կապելով իմ լավագույն հույսերը ռուս առաջավոր դեմոկրատիայի հույսերի և իմ բաղձանքները նրա բաղձանքների հետ, ես չեմ տարակուսում, որ չեմ հիասթափվելու»[33]։ Յուրովի այդ մտքին էր հանգում նաև մեծ կոմպոզիտոր Կոմիտասը, 1912 թ. դեկտեմբերի 25-ին Ա. Չոպանյանին հասցեագրած նամակում առանց տատանման հայտարարելով. «Ուրեմն չի՛ք փրկություն արտաքո Ռուսիո»[34]։

Դարասկզբի տնտեսական և քաղաքական բարդ իրադրությունը էական փոփոխություններ մտցրեց հայ հասարակական մտքի հոսանքների, կուսակցությունների բնույթի և փոխհարաբերությունների մեջ։ Ավելի բացահայտ և որոշակի դարձավ սոցիալական տարբեր խմբերի հակադիր կողմնորոշումը իրադարձությունների բարդ շրջապտույտում։ Պատմական քատերաբեմում

---

30 Ռոզա Լյուքսեմբուրգ. *Ազգային պայքարը Թուրքիայում և սոցիալ-դեմոկրատիան։ «Բանբեր Երևանի Համալսարանի», 1971, № 2, էջ 143։*

31 Հ. Թումանյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 235։*

32 *Մեկուսերումը Զ. Կիրակոսյանի «Առաջին համաշխարհային պատերազմը և արևմտահայությունը» գրքից. 1967, էջ 82։*

33 Վահան Տեր-յան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 292։*

34 *«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 264։*

հայ բանվոր դասակարգի և նրա մարտական կուսակցության՝ սոցիալ-դեմոկրատական (բոլշևիկյան) կազմակերպությունների երևան գալով հայ իրականության վաղեմի հոսանքների՝ բուրժուական լիբերալիզմի և ազգային պահպանողականության հակադրությունն ու պայքարը նոին պես մղվեցին։ Այժմ արդեն նրանք չէին, որ արտահայտում էին հասարակական զարգացման հիմնական միտումները, այլ դասակարգերի և քաղաքական կուսակցությունների, առաջին հերթին՝ պրոլետարիատի և բուրժուազիայի գնալով խորացող պայքարը։ Ստ. Շահումյանը դեռ 1906 թ. բոլշևիկյան «Կայծ» թերթի առաջին համարում այդ մասին գրում էր.

«Նախկին կղերապահպանողական «ազգասիրության» տեղ երևան է գալիս մեր մեջ, մի կողմից, բուրժուական լիբերալիզմը, որ թեև չի ուզում և չի կարող բաժանվել այդ կղերական «տիրացուական» «ազգասիրությունից», բայց հետզհետե իր էությամբ, իր բովանդակությամբ մոտենում է եվրոպական բուրժուական լիբերալիզմին. մյուս կողմից, որ ամենաբնորոշ գիծն է մեր նորագույն կյանքի, որ ամբողջովին նորություն է հայկական իրականության մեջ,— երևան է եկել այն աշխարհայացքը, որ կոչվում է սոցիալիզմ և որի կրողն է բանվոր դասակարգը, պրոլետարիատը։ Թե՛ բուրժուական լիբերալիզմը և թե՛ պրոլետարական սոցիալիզմը ունեն մեր կյանքում իրենց ավելի կամ պակաս որոշված արտահայտիչները, իրենց քաղաքական կուսակցությունները, որ ղեկավարում են համապատասխան դասակարգերի քաղաքական կռիվը, որ աշխատում են մարմնացնել իրականության մեջ այդ դասակարգերի հասարակական-քաղաքական իդեալները»[35]։

Դարաշրջանի և հայ հասարակության այդ հիմնական կոնֆլիկտի համեմատությամբ բուրժուական և մանրբուրժուական զանազան հոսանքների ներքին պայքարը, որ հաճախ սուր և աղմկոտ ձևեր էր ընդունում, վերջին հաշվով, արդեն երկրորդական նշանակություն ուներ, վերաբերում էր ոչ թե հասարակական զարգացման արմատական հարցերին, այլ միայն նրանցներին գործնականերպի եղանակներին։ «Ոչ մի իդեալ, ոչ մի լոզունգ չեք գտնի դուք այն կատաղի կռվի մեջ, որ մղում են միմյանց դեմ կադետ, ազատամիտ մշակականները և guasi-սոցիալիստ դաշնակցականները,— գրում էր Ստ. Շահումյանը։— Պայքարը մղվում է բացարձակորեն միմիայն անձնավորությունների շուրջը, կրում է զուտ քաղքային բնավորություն... Մշակական և դրոշակական,— դրանք, չնայած իրենց փոխադարձ հայհոյանքներին, միևնույն մեդալի երկու կողմերն են, միևնույն բուրժուազիայի հարազատ զավակները, այն միայն տարբերությամբ թերևս, որ նրանց մի մասը սիրամար է քնքուշ ժպիտների, մյուսը՝ բռունցքի ու վառոդի»[36]։

Ճիշտ է, ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում առերևույթ ինչ-ինչ փոփոխություններ մտան դաշնակցական կուսակցության ծրագրի և գործելակերպի մեջ։ Այդ կուսակցությունը, որն սկզբում ընդունում էր միայն արևմտահայության ազատագրության համար պայքարելու անհրաժեշտությունը, իսկ Անդրկովկասում ծավալված հեղափոխական շարժումներին հայերի մասնակցությունը դիտում էր իբրև «դավաճանություն «տաճկահայ դատի» նկատմամբ, այժմ փոխեց իր տակտիկան։ Տեսնելով հեղափոխական

---

35 Ստ. Շահումյան, Երկեր (երեք հատորով), հատ. 1, 1955, էջ 124—125։

36 Նույն տեղում, էջ 250—251։

տրամադրությունների բուռն վերելքը և վախենալով կորցնել ամեն մի ազդեցություն աշխատավորական խավերի վրա, դաշնակցությունը, որը, Ստ. Շահումյանի բնութագրմամբ, հայ հասարակության մեջ «ամենից ավելի անակզբունք և ռեակցիոն», «խայտաբղետ տարրերից արհեստականորեն կազմված»[37] կուսակցությունն էր, փորձեց յուրացնել սոցիալիստական լոզունգներ, հանդես գալ պրոլետարիատի «ղեկավարի» դերում։ 1907 թ. Վիեննայից իր համագումարում դաշնակցությունն իրեն հռչակեց «հեղափոխական սոցիալիստական կուսակցություն» և նույն թվականին Շտուտգարդի կոնգրեսում ընդունվեց II ինտերնացիոնալի շարքերը։ Սակայն այդ ամենը, իհարկե, չէր կարող թաքցնել դաշնակցության սոցիալական էությունը, բուրժուազիայի շահերին ու նպատակներին ծառայելու իրողությունը։ «Ես,— դաշնակցության մասին գրում էր Ստ. Շահումյանը,— այժմ իրեն անվանում է «հեղափոխական» և «սոցիալիստական» կուսակցություն, որպեսզի կովի հեղափոխության ու սոցիալիզմի դեմ»[38]։ Դաշնակցական կուսակցությունն անվանելով սոցիալական տարբեր շերտերից կազմված «մի մեխանիկական ագրեգատ, մի անասելի խառնուրդ», Ս. Սպանդարյանը միաժամանակ շատ որոշակիորեն խոսում էր նրա բուրժուական բնույթի մասին, գրելով. «Այդ guasi-սոցիալիստական «Դաշնակցությունը» ամեն կերպ աշխատում է անջատել հայ բանվորությանը ուրիշ ազգերի պրոլետարիատից և, օգտվելով այդ բաժանումից, շահագործել այդ մասսան իր բուրժուական նպատակների համար»[39]։

Հեղափոխական բուռն դեպքերի ազդեցության տակ որոշ տեղաշարժեր կատարվեցին նաև Հնչակյան կուսակցության մեջ։ Թեև սկզբնական շրջանում հնչակյանները դրական որոշակի դեր խաղացին հայ իրականության մեջ մարքսիստական գրականության և գաղափարների տարածման գործում, բայց սկզբից ևեթ դա մանրբուրժուական ազգային կուսակցություն էր, որի գործունեության հիմնական ծրագիրը նույնպես կապվում էր Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության հետ։ Իր հիմնադրումից մեկ տասնամյակ անց՝ 1898 թ. հնչակյան կուսակցությունը պառակտվեց երկու մասերի, որոնցից մեկը կոչվեց «Վերակազմյալ հնչակյան կուսակցություն»։ 1905 թ. հնչակները իրենց պաշտոնապես անվանեցին «սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցություն», փորձելով զուգակցել ազգային պայքարը Թուրքիայում և դասակարգային պայքարն Անդրկովկասում։ Սակայն հնչակյան կուսակցության քաղաքական ծրագրի և սոցիալական կազմի խայտաբղետությունը, բնականաբար, պետք է հանգեցներ նրա ազդեցության թուլացման և շարքերի կազմալուծման։ Հայտնի է, մասնավորապես, որ հնչակյան կուսակցությանը հարած շատ բանվորներ ու մտավորականներ ժամանակի ընթացքում հեռացան նրանից և մտան սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության շարքերը։

Հեղափոխական շարժման վերելքների և վայրէջքների շրջանում հայ բոլշևիկյան կազմակերպությունները ոչ միայն ղեկավարում էին աշխատավորների պայքարը ցարիզմի և բուրժուակալվածատիրական կարգերի դեմ, այլև ձգտում էին ազատել մասսաների գիտակցությունը ազգային բուրժուական և մանրբուրժուական կուսակցությունների, ինչպես նաև «կովկասյան

37 Նույն տեղում, էջ 49, 307։

38 Նույն տեղում, էջ 290։

39 Ս. Սպանդարյան. Երկեր (Երկու հատորով). հատ. 1. 1959, էջ 48, 53։

բունդիզմի» տիպիկ դրսևորումը հանդիսացող հայ «սպեցիֆիկյան» կազմակերպության գաղափարական ազդեցությունից։ Այդ պայքարն իր լավագույն արտահայտությունն է գտել Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Բ. Կնունյանցի, Ալ. Մյասնիկյանի և մյուս ականավոր բոլշևիկ-լենինյանների հրապարակախոսական և լուրջ ուսումնասիրություններում։ Հայ իրականության մեջ ևս բոլշևիզմը քաղաքական մտքի այն հոսանքն էր, որը ոչ միայն գիտական խորությամբ արտահայտում էր հասարակական զարգացման հիմնական միտումները, այլև դարձավ հայ ժողովրդի սոցիալական և ազգային իդեալների ներքնչնակ գուգակցման լավագույն ձևը։

1914 թ. ամռանը բռնկած համաշխարհային պատերազմի հետևանքով հայ ժողովրդի կյանքում անհամեմատ ավելի բարդ և ծանր իրադրություն ստեղծվեց։ Համաեվրոպական, ապա նաև համաշխարհային բնույթ ստացած պատերազմի բռնկումը, մանավանդ 1914 թ. հոկտեմբերին պատերազմի մեջ Թուրքիայի մտնելը հայ հասարակության լայն շրջաններում առաջացրին և՛ տագնապի ու անհանգստության հոգեվիճակ, և՛ մոտալուտ ազատագրության նոր հույսեր։ «Հին պատերազմի վերջին գարկն է սա... Մեծ տառապանքի վերջին օրն է սա»,— գրում էր այդ օրերին Հովհ. Թումանյանը։ Իսկ Վահան Տերյանը 1914 թ. հոկտեմբերին մարգարեական կանխատեսությամբ ասում էր. «Անդառնալի են այսպիսի մոմենտները, և դարերն են միայն ծնում իրերի այսպիսի դասավորություն։ Այսօրվա ամեն մի գործող պիտի ներշնչված լինի այն խոր ու ծանր գիտակցությամբ, որ նա կանգնած է գալիքների ահեղ դատաստանի առաջ, որ այսօրվա ամենափոքր սխալը կարող է կորուստաբեր լինել մեր ժողովրդի ամբողջ ապագայի համար։ Պարզ պետք է լինի մեզ ամենքիս համար, որ այսօր մեր կյանքի և մահու խնդիրն է դրված հրապարակի վրա»[40]։

Պատերազմի հետևանքով ստեղծված պայմանները, դժբախտաբար, իրականություն դարձրին այն վատթարագույնը, ինչ կարելի էր կանխատեսել պատերազմից առաջ։ Օգտվելով պատերազմական խառը իրադրությունից, գոտեպնդված անպատիժ մնալու գիտակցությամբ, թուրքական ոճրագործ կառավարությունը որոշեց լիովին ի կատար ածել հայ ժողովրդի համատարած տնօրհնանության և բնաջնջման վաղուց մշակած ծրագիրը։ Մեծ եղեռնը իր բոլոր սարսափներով սկսվեց 1915 թվականին և շարունակվեց հետագա տարիներին։ Տասնյակ դարերով հայ ժողովրդի կողմից բնակեցված, ամեն քայլափոխի նրա պատմության, մշակույթի ու շինարարական գործունեության անհամար հետքերը պահող լեռներն ու հովիտները, գյուղերն ու քաղաքները դատարկվեցին նրա օրինական տերերից։ Արևմտահայ ազգաբնակչության մեծամասնությունը՝ մոտ մեկ ու կես միլիոն մարդ, ամենավայրագ ձևերով բնաջնջվեց, իր մահը գտնելով կանոնավոր թուրքական բանակի, ոստիկանության կամ ֆանատիկ ամբոխի սրերից ու գնդակից, հրեշների բռնցերում, սովից ու համաճարակից, միջգաղթի անապատների ավազներում։ Հերոսական դիմադրության առանձին օջախները Վասպուրականում կամ Շապին-Գարահիսարում, Ուրֆայում կամ Մուսա լեռան լանջերին, ինչպես, օգնեցին փրկելու արևմտահայության մի մասը, բայց ուժերի անհավասարու-

---

40 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու (չորս հատորով), հատ. 4, Երևան, 1925, էջ 199—200։

քյան և անջատվածության պատճառով չէին կարող արմատական բեկում մտցնել դեպքերի ողբերգական ընթացքի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ՝ ավելի քան երկու միլիոն արևմտահայությունից փրկվեց մոտ 600 հազար մարդ, որոնց կեսը ապաստան գտավ Կովկասում, մնացածները՝ աշխարհի տարբեր երկրներում[41]։

Հայկական եղեռնը XX դարի առաջին մեծ ցեղասպանությունն էր, որը դարձավ երեք տասնամյակ անց հիտլերյան ֆաշիզմի իրագործած հրեշավոր ոճրագործությունների անմիջական նախորդն ու «ոգևորիչ օրինակը»։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիները դարձան հայ ժողովրդի կյանքի ամենածանր ու արյունալի, ամենամռայլ ու ողբերգական ժամանակաշրջանը, որպիսին չէր եղել նրա բազմադարյան պատմության տարեգրության մեջ։ Ռուս և եվրոպացի շատ նշանավոր հասարակական ու կուլտուրական գործիչներ իրենց բողոքի ցասկոտ ձայնը բարձրացրին այդ գարշուրելի ոճրագործության դեմ, մարդկության պատմության «սպիտակ գրքում» թողնելով հայ ժողովրդի անլուր տառապանքների և քուրք ցեղասպանների գործած վայրագությունների անհամար, անջնջելի վկայություններ։ Բավական է հիշել Ա. Ֆրանսին և Ռ. Ռոլանին, Վ. Բրյուսովին և Մ. Գորկուն, Կ. Լիբկնեխտին և Ջոն Ռիդին, Ֆ. Նանսենին ու Բրանց Վերֆելին և շատ ուրիշների։ Կոմունիստական կուսակցության ականավոր գործիչ Մ. Մ. Կիրովը 1916 թ. փետրվարին «Տանջահար ժողովուրդը» հոդվածում գրել է. «Օրեցօր Թուրքահայաստանից գալիս են միևնույն մղձավանջային լուրերը։ Թե ինչ են անում այնտեղ թուրքերը, այդ մասին չեն պատմի հայ կանանց ու երեխաների արցունքները, իսկ անասելի սարսափ ու տանջանքներ վերապրած հայ խաղաղ բնակչության բարբարոսաբար թափված արյունը տալիս է միայն որոշ, շատ հեռավոր պատկերացում հայ ժողովրդի Golgotha-ի մասին։ Գուցե միայն հետո, երբ կանգ կառնեն մարդկային արյան գետերը, նոր մի Դանտե կգծագրի միլիոնավոր մարդկանց սոսկալի տանջանքների պատկերը։ Եվ այդ պատկերը կմտցնեն մեծ պատերազմի պատմության մեջ, և ամեն մարդ չէ, որ ուժ կունենա ուշադիր դիտելու այն, որովհետև դա մի համատարած մղձավանջ կլինի»[42]։

Արդեն պատերազմի տարիներին հարազատ ժողովրդի այդ մեծ ողբերգության մասին հայ գրողների կերտած գեղարվեստական երկերը՝ սկսած Թումանյանի ու Տերյանի հայտնի բանաստեղծություններից և Զարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմից, ինչպես նաև հետագա տասնամյակներում «հայ դանթեականի» մասին գրված բազմաթիվ գործերը ասեք եղել են հեղափոխության բոցաշունչ տրիբունի այդ կանխատեսման իրականացման աստիճանները։

Սակայն դեպքերը դասավորվեցին այնպես, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից և համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո

---

41 *Հայկական եղեռնի մասին նորագույն հրատարակություններից առավել հարուստ փաստական նյութը հավաքված է հետևյալ գրքերում*. «Геноцид армян в Османской империи». Сборник документов и материалов под редакцией проф. М. Г. Нерсисяна. Ереван, 1965. *Զ. Կիրակոսյան. Առաջին համաշխարհային պատերազմը և արևմտահայությունը, Երևան, 1967։ Մ. Աբգուեանյան, Հայաստան, 1914—1917, Երևան, 1969։ Ե. Գ. Ագայան. Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմությունից, Երևան. 1976։*

42 «Геноцид армян в Османской империи», стр. 39.

էլ հայ ժողովրդին վիճակվեց անցնել անհամար զրկանքների ու կորուստների մի նոր տատասկոտ ճանապարհ։ Սովետական իշխանության դեմ ծավալված իմպերիալիստական ինտերվենցիայի և Անդրկովկասի նացիոնալիստական կուսակցությունների հակահեղափոխական քաղաքականության պատճառով Ռուսաստանից անջատված երկրամասը և հատկապես Հայաստանը 1918—1920 թթ. ընկան բացառիկ ծանր կացության մեջ։ Թուրքական նոր արշավանքների և կոտորածների մշտական սպառնալիքը, ազգային քշնամանքը, սովն ու համաճարակը այդ տարիներին միանգամայն իրական վտանգ էին ստեղծել նաև Արևելյան Հայաստանի և նրա ազգաբնակչության բուն գոյության համար։ Արևմտյան տերությունների մեծադղորդ խոստումները, որոնք երբեք գործի չվերածվեցին, դաշնակցական կառավարողների ներքին և արտաքին անհեռատես, հակաժողովրդական քաղաքականությունը, որն արտահայտվեց, հատկապես, հակասովետական բլոկին մասնակցելու և մայիսյան ապստամբության արյունալի ճնշման մեջ,— այս բոլորն էլ ավելի վատթարացրին Հայաստանի վիճակը, կանգնեցրին ազգային կործանման եզրին։ Եվ 1920 թ. սեպտեմբերին քեմալական Թուրքիայի սկսած նոր արշավանքը կարող էր, իրոք, դառնալ Հայաստանի պատմության վերջին էջը, եթե այդ պահին չհներ Հայ ժողովրդի լավագույն զավակների պատմական բանակնության ձայնը՝ փրկություն որոնել սոցիալիստական հեղափոխության, նոր Ռուսաստանի օգնության ու եղբայրական դաշինքի մեջ։ 1920 թ. նոյեմբերի 29-ին Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատումը այդ բանակնության հաղթանակն էր, հայ ժողովրդի սոցիալական և ազգային ազատագրման, նրա քաղաքական և կուլտուրական վերածնության սկիզբն ու անսասան հիմքը։ Արտահայտելով այդ պատմական փրկարար ակտի հետ կապված ժողովրդի հույսերը, Հովհ. Թումանյանն արդեն 1920 թ. դեկտեմբերին Հայաստանի Հեղկոմին գրած նամակում ասում էր.

«Ամենից լրված ու հուսահատված հայ ժողովուրդը իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստան։ Եվ եկավ նա, նոր Ռուսաստանը... Փոքր ժողովուրդները, հիրավի, զրկված բանվորներ են ազատ ու անխիղճ իմպերիալիստական չոր պետությունների ճանապարհների վրա։ Նոր Ռուսաստանը, որ գալիս է նրանց հանի էդ սարկական վիճակից՝ նոր դարաշրջան է բաց անում մարդկության պատմության մեջ...»[43]

Իսկ մի քանի տարի անց Եղիշե Չարենցն իր «Նորք» պոեմում գեղարվեստորեն այսպես բնութագրեց հայ ժողովրդի պատմության այդ ամենից դրամատիկ և բախտորոշ պահը.

Եվ արդեն մոտենում էր մանգաղը
Մեր երկրի սրբազան բարդուն.
Որ կանգուն էր դեռ ցուրտ ու պաղ
Աբարատյան դաշտում,—
Երբ մրրիկ մի ուրիշ փրկարար
Հասավ էջմիածնից կենսաբեր—
Եվ գարնան գեմի պես վարար
Ողողեց լեռնաչխարհը մեր։—

[43] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 452—453։

Սրանք են 1901—1920 թթ. հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի հիմնական նշանաձողերը։ Ողբերգական և հերոսական իրադարձություններով հագեցած այդ ժամանակաշրջանը նախապատրաստված էր նախորդ տասնամյակների կողմից և իր հերթին պայմանավորեց դեպքերի հետագա զարգացումը երկար ժամանակի ընթացքում։ Լրիվ չափով դա վերաբերում է նաև այդ տարիների գրական-պատմական պրոցեսին։

3

Հեղափոխության և պատերազմի դարաշրջանում բուռն վերելք ապրող հասարակական կյանքը, քաղաքական հոսանքների սուր սահմանազատումն ու պայքարը մեծ աշխուժություն մտցրին գաղափարախոսության է մշակույթի բոլոր ձևերի մեջ։ Առաջին հերթին, աննախադեպ զարգացում և տարածում ստացավ պարբերական մամուլը։ Այն դարձավ հասարակականորեն շատ ավելի ազդեցիկ ու բազմազան՝ թե՛ հրատարակությունների քանակով ու տեսակներով, թե՛ աշխարհագրական տեղաբաշխմամբ և թե՛ ընթերցող շրջանների ընդլայնման իմաստով։ Ըստ Գարեգին Լևոնյանի հայտնի մատենագիտության՝ դարի չափով ոչ լրիվ տվյալների, հայ պարբերական մամուլն իր ծագումից (1794) մինչև XX դարի սկիզբը, այսինքն՝ ավելի քան հարյուր տարվա ընթացքում ունեցել է ընդամենը 277 անուն հրատարակություն (թերթեր և հանդեսներ)։ Այնինչ XX դարի առաջին երկու տասնամյակում (1901—1920) սկիզբ առած նոր հրատարակությունների քանակը հասնում է 722-ի, դեռ մի կողմ թողած նախկինում հիմնադրված և դարասկզբին շարունակվող թերթերն ու ամսագրերը[44]։

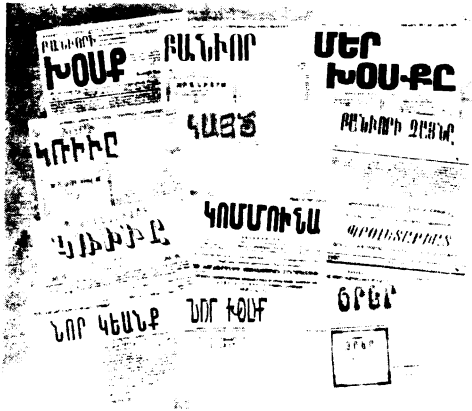
Ճիշտ է, այդ հրատարակությունների մի մասը շատ կարճ կյանք է ունեցել, երբեմն լույս է տեսել միայն 1—2 համար, բայց հրատարակությունների քանակի շեշտակի աճն ինքնին նշանակալից է. այն արտացոլում էր հասարակական և մտավոր կյանքի բուռն զարգացումը ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ իրականության մեջ։ 90-ական թվականներից գործող ազգային բաղաքական կուսակցություններն այժմ շատ ավելի մեծ թվով թերթեր ու ամսագրեր են հրատարակում, տպագիր խոսքը դարձնելով քաղաքական պայքարի անմիջական զենք։

XX դարի սկիզբը հայ մամուլի պատմության մեջ նշանավորվեց սոցիալ-դեմոկրատական, բոլշևիկյան ուղղության հրատարակությունների երևան գալով։ Մշտական հետապնդման և դրաքննության պայմաններում գրանք հաճախ խափանվում էին՝ դեռ հազիվ լույս աշխարհ եկած։ Այսպես, հայերեն առաջին սոցիալ-դեմոկրատական թերթը՝ «Պրոլետարիատը», ունեցավ միայն մեկ համար (1902 թ. հոկտեմբեր), ուր հրապարակվեց «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միության» Մանիֆեստը։ «Բանվորի ձայն» թերթը (1906)

---

44 Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, *Հայոց պարբերական մամուլը*, Երևան, 1934։ Ըստ ավելի նոր և լրիվ տվյալների՝ 1794—1900 թթ. սկիզբ առած հայկական թերթերի ու հանդեսների թիվը հասել է 377, իսկ 1901—1920 թթ.—974 (տե՛ս «Հայ պարբերական մամուլի մատենագիտություն», կազմեց Ա. Ալիքսանյան, Երևան, 1970, էջ 479—497)։ Համամասնությունը, ինչպես տեսնում ենք, ըստ էության պրոլետարական նույնն է՝ 20 տարվա ընթացքում երկու և կես անգամ ավելի շատ թերթ ու հանդես է հրատարակվել, քան նախորդ 107 տարիների միասին վերցրած։

լույս տեսավ ընդամենը երկու անգամ, «Մեր խոսքը» (1914)—միայն մեկ անգամ և այլն։ Համեմատաբար ավելի շատ համարներ ունեցան այնպիսի բոլշևիկյան թերթեր, ինչպես «Պրոլետարիատի կռիվը» (1903—1905), 1906 թ. հրատարակված «Կայծ», «Նոր խոսք», «Կոչ-դեմք» (հայերեն և ադրբեջաներեն), «Օրեր» (1907), «Պայքար» (1915—1917), «Սոցիալ-դեմոկրատ» (1917—1918) և այլն։ 1911—1912 թթ. լույս էր տեսնում առաջին հայերեն մարքսիստական հանդեսը՝ «Նոր խոսքը», որի էջերում գրականության և արվեստի հարցերը մեծ տեղ էին գրավում։ Այս և մյուս հայերեն բոլշևիկյան հրատարակությունները հիմնականում իրագործվել են Թիֆլիսում և Բաքվում, իսկ



Հայ բոլշևիկյան պարբերական մամուլի հրատարակություններ

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո դրանք տարածվեցին նաև Կովկասի և Ռուսաստանի ուրիշ քաղաքներում (Մոսկվա, Աստրախան, Ալեքսանդրապոլ, Շուշի և այլն)։ Ընդհանուր առմամբ՝ 1902—1920 թթ. հայերեն հրատարակվել է մոտ 50 բոլշևիկյան թերթ և հանդես[45]։ Դրանց էջերում էր, որ հիմնականում ծավալվեց հայ բոլշևիկյան հրապարակախոսությունն ու գրական քննադատությունը՝ հանձինս Ստ. Շահումյանի, Ս. Կասյանի, Մ. Սպանդարյանի, Ա. Մռավյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ս. Խանոյանի, Ա. Կարինյանի, Աշ. Հովհաննիսյանի և ուրիշների։

Դարասկզբին նկատելիորեն աճեցին գրական-գեղարվեստական հանդեսների քանակն ու դերը։ Ակտիվացած հասարակական կյանքի նոր պայմաննե-

---

45 *Տե՛ս* Ռ. Բարսեղյան, *Բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի պատմություն (1900—1920)*, Երևան, 1956։ Նույնի, *Բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի բիբլիոգրաֆիա (1900—1920)*, Երևան, 1959։

րում նրանք դարձան գրականության տարածման ու պրոպագանդման ավելի գործոն միջոց։ Իզուր չէ, որ նոր դարը բացող իր առաչին իսկ համարում «Մուրճ» ամսագիրը նշում էր. «Ստեղծվել է հասարակական կյանք, իր հրատապ հարցերով և իր հնաղնետ արագացող բախումով, տեմպով, ստեղծվել է ընթերցողների հոծ բազմություն կանոնավոր, սիստեմատիկական ընթերցանության պահանջով։ Ծանրաշարժ, ուշ-ուշ և անկանոն լույս տեսնող գիրքը քիչ է համապատասխանում այդ փոխված պայմաններին։ Պարբերաբար հրատարակվող ամսագիրը և օրագիրը իրանք հենց այդ պայմանների ծնունդն են և ամենից լավ են բավարարություն տալիս նոր պահանջներին»[46],

Ինչպես Կովկասում, այնպես էլ Թուրքիայում և արտասահմանում լույս տեսնող գրական հանդեսների մեծ մասը կոնկրետ կուսակցական պատկանելություն չուներ և ձգտում էր ասպարեզ տալ տարբեր հոսանքների պատկանող հեղինակների գործերին։ Հաճախ կողք-կողքի կարելի էր հանդիպել հակադիր գրական ուղղությունների արտահայտություններ՝ քննադատական ռեալիզմից մինչև սիմվոլիզմ և մոդեռնիզմ։ Հայ դեմոկրատական գրականության լավագույն երկերը նույնպես երևան են եկել այդ ամսագրերի էջերում, որովհետև, նախորդ տասնամյակների նման, այդ գրականությունը գուրկ էր ինքնուրույն հանդեսներ հրատարակելու միջոցներից։ Ձգտելով ներգրավել հեղինակային լայն կոլեկտիվ, «Մուրճ» ամսագիրը հայտարարում էր. «Ի նկատի ունենալով, որ մեր ինքնուրույն գեղարվեստական գրականության մեջ աշխատողների թիվը շատ չէ, «Մուրճը» միմիայն իր բելետրիստական բաժնում կընդունե՝ առանց գրական ուղղության ճարց հարուցելու այնպիսի գրվածքներ, որոնք բավարարություն են տալիս խմբագրության պահանջներին և որոնք չեն պարունակում իրանց մեջ մեր ամսագրի ուղղության և աշխարհայեցողության հակառակ տենդենցիա կամ ոգի»[47],

«Մուրճ» ամսագիրը, որը շարունակում էր մնալ արևելահայ լավագույն հրատարակությունը, 1901 թ. սկսեց իր նոր շրջանը։ Ավ. Արտախանյանը հեռացավ ամսագրից, և վերջինս անցավ ուրիշ խմբագիրների ձեռքը (Կ. Կրասիլնիկյան, Լ. Սարգսյան և ուրիշներ), որոնք ձգտեցին ընդլայնել ամսագրի աշխատակիցների շրջանակը։ Այսպես, երկար ընդմիջումից հետո «Մուրճին» նորից սկսեց աշխատակցել Հ. Թումանյանը. բավական է ասել, որ առաջին անգամ այստեղ տպագրվեցին «Մասունցի Դավիթն» ու «Դեպի Անհունը». «Փարվանան» և «Թմկաբերդի առումը»։ 1907 թ. «Մուրճի» հրատարակությունը վերջնականապես դադարեց։

Դարասկզբին շարունակվում էր նաև մի շարք ուրիշ հանդեսների հրատարակությունը, որոնք որոշակի դեր են խաղացել հայ գրականության զարգացման մեջ։ Բացի Վենետիկի «Բազմավեպից» և Վիեննայի «Հանդես ամսօրյայից», որոնք այդ շրջանում գերազանցապես բանասիրական բնույթ էին կրում, այստեղ պիտք է հիշատակել Արշակ Չոպանյանի խմբագրած «Անահիտը», որն սկսել էր լույս տեսնել 1898 թ. Փարիզում և հարատևեց մինչև 1911 թ., Կ. Պոլսի «Մասիսը» (մինչև 1908), Ջմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը» (մինչև 1909), որը Մ. Մամուրյանի մահից հետո խմբագրում էր նրա որդին՝

---

46 Տ. Հ. [Տ. Հովհաննիսյան], Գրականությունը ռուսահայերի մեջ 1900 թվին։—«Մուրճ», 1901, № 1, էջ 199։

47 Խմբագրության կտակից։— «Մուրճ», 1901, № 5, էջ 318։

Հրանտ Մամուրյանը, Տիգրան Նազարյանի «Տարաղը» (մինչև 1919), Գուտո Ալդանյանի «Վոլա» հանդեսը (մինչև 1911), որը պատմական և բանասիրական նյութերի հետ միասին որոշակի տեղ էր հատկացնում նաև ինքնուրույն և թարգմանական գեղարվեստական երկերին, և այլն։

Սրանց կողքին երևան եկան բազմաթիվ նոր հանդեսներ, որոնց բովանդակության մեջ գրական նյութերը կարևոր տեղ էին գրավում։ Անկախ դրանց դեկավարների հետապնդած նեղ կուսակցական նպատակներից, այդ հանդեսներում տպագրված գեղարվեստական երկերը ժամանակի գրական առաջընթացի մեջ էական դեր խաղացին։ Օրինակ, Կ. Պոլսում սկսեցին լույս տեսնել «Շանթը» (1911—1919, ընդմիջումներով), «Ոստանը» (1911—1912), «Մեհյանը» (1914), Զմյուռնիայում՝ «Հայ գրականությունը» (1911—1914), Ալեքսանդրիայում և ապա Պոլսում՝ «Շիրակը» (1905—1909), Թիֆլիսում՝ «Արորը» (1910—1912), «Նոր Տոսանքը» (1913—1915), Բաքվում՝ «Գործը» (1917) և այլն։ Հայաստանում դաշնակցական տիրապետության օրոք միակ հանդեսը, որի էջերում գրական նյութերն ինչ-որ տեղ էին գրավում, «Հայաստանի կոոպերատիվ» երկշաբաթաթերթն էր։ 1920 թ. նրա էջերում հրատարակվեցին Վ. Փափազյանի, Ե. Չարենցի, Ստ. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Վ. Թոթովենցի, Վ.Տպչերի և ուրիշների երկերը։

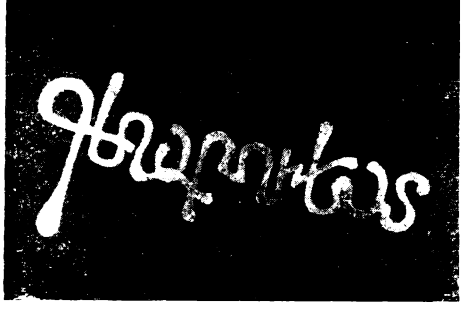
Ա. Զոպանյանի «Անահիտ» հանդեսի շապիկը

Հատկապես նշանակալից է գեղարվեստական հանդեսների հրատարակությունը, որոնք իրենց առջև խնդիր էին դնում արտացոլել ոչ միայն գրականության, այլև մյուս արվեստների վիճակն ու նվաճումները։ Դրանք նորություն էին հայ իրականության մեջ նաև իրենց շքեղ ձևավորումով, գեղարվեստական բազմագույն նյութերով։ 1901 թ. Վենետիկում սկսեց հրատարակվել «Գևղոնի» հանդեսը, որը մի քանի տարվա ընթացքում (մինչև 1910) տվեց արևմտահայ և արևելահայ շատ գրողների երկերի, թարգմանությունների, պատմաբանասիրական և քննադատական նյութերի (այդ թվում նաև Լեոյի «Ուսահայոց գրականությունը» աշխատությանը), բարձր որակով տպագրված գունավոր նկարների։ Սակայն հանդեսի խմբագիրների (Ս. Երիմյան, Մ. Պոտուրյան) կղերապաշտպանողական հայացքներն իրենց կնիքն էին դնում նյութերի ընտրության և մեկնաբանության վրա։

1903—1904 թթ. Պետերբուրգում հրատարակվեցին «Բանբեր գրականության և արվեստի» պատկերազարդ հանդեսի երկու մեծադիր հատորները՝

ականավոր պատմաբան և բանասեր Ն. Ադոնցի խմբագրությամբ: Այդ Տանդեսը չատ ավելի լայն ծրագիր ուներ, որը, սակայն, լրիվ չիրագործվեց. Նրա կարճատև գոյության պատճառով: Բայց «Բանբերի» էջերում տրատարակված գեղարվեստական և քննադատական նյութերը նկատելի հետք թողեցին հայ գրականության մեջ: Արևելահայ գրողների (Հ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Հ. Հովհաննիսյան, Վ. Փափազյան և ուրիշներ) կողքին «Բանբերում» մեծ տեղ էր հատկացվում նաև արևմտահայ գրականությանը (Ա. Արփիարյան, Լ. Շանթ, Առանձար, Ռ. Զարդարյան, Ե. Օտյան, Ա. Յարճանյան, Վ. Թեքեյան և ուրիշներ): Հատորների վերջում զետեղված նկարների ու քանդակների վերատպություններն ընդգրկում են ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային կերպարվեստի մի շարք լավագույն էջեր:

Արվեստի տարբեր տեսակների վիճակն էին արտացոլում նաև «Թատրոն» (Թիֆլիս, 1893—1905), «Հուշարար» (Թիֆլիս, 1907—1912), «Թատրոն և երաժշտություն» (Բաքու, 1910—1917) և այլ պարբերական հրատարակությունները:



Գ. Լևոնյանի «Գեղարվեստ» հանդեսի շապիկը

Սակայն այս կարգի հանդեսների ամենից նշանակալիցը, անշուշտ, 1908 թ. հիմնադրված «Գեղարվեստն էր, որի մտահղացումը, խմբագրությունը և հրատարակման բոլոր հոգսերը կապված են Գարեգին Լևոնյանի անվան հետ: Սկզբում իբրև պարբերական նախատեսված հրատարակությունը փաստորեն վերածվեց ոչ կանոնավոր տպագրվող տարեգրքի. մինչև 1921 թ. լույս է տեսել «Գեղարվեստի ընդամենը 7 համար: Սակայն իրենց նյութերի բազմազանությամբ և արժեքով, գեղեցիկ և նորոր ձևավորմամբ, հրատարակության բարձր որակով այդ գրքերը հայ գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ բացառիկ տեղ են գրավում: «Գեղարվեստի» էջերում արձակ և չափածո երկերով հանդես են եկել ժամանակի գրեթե բոլոր հայ ականավոր գրողները: Բավական է ասել, որ առաջին անգամ այստեղ են հրապարակվել Ավ. Իսահակյանի «Արու-Լալա Մահարի» և Հ. Հակոբյանի «Նոր առավոտ» պոեմները: Նկարազարդ էջերի կողքին տեղ էին գտնում երաժշտական նո-

տաներ։ Բազմագան էին նաև գեղարվեստի պատմության ու տեսության հարցերին նվիրված նյութերը, քննադատական հոդվածներն ու գրախոսությունները։ Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ լայնորեն և մասնագիտորեն քննարկվում էին գեղեցկի և առհասարակ իրականության գեղագիտական յուրացման, գեղարվեստական պատկերավորության հարցերը։ Ճիշտ է, հանդեսի գիրքերը նշված խնդիրներում էկլեկտիկ էին, նրա էջերում տեղ էին գտնում մատերիալիստական, սոցիալիստական գեղագիտության հարցադրումներից (Չերնիշևսկի, Լունաչարսկի) մինչև ակնհայտորեն իդեալիստական հայացքները։ Սակայն այս բոլորը հայ ընթերցողին մատուցելը ինքնին որոշակի ծառայություն էր։

Դարասկզբին բավական տարածում գտավ նաև գրական տարեգրքի, ալմանախների և ժողովածուների հրատարակությունը։ Առաջին անգամ նրանց էջերում են լույս տեսել հայ գրողների շատ երկեր, նրանց կյանքի և ստեղծագործության հետ կապված այնպիսի նյութեր, որոնք մինչև այսօր էլ սկզբնաղբյուրի նշանակություն ունեն։ Այսպես, 1901 թ. Թիֆլիսում լույս տեսավ «Վտակ» գրական ժողովածուն՝ վ. Փափազյանի խմբագրությամբ, ուր հրապարակվեցին բազմաթիվ գեղարվեստական երկեր (Հ. Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան») և գիտական-բանասիրական նյութեր։ Հետագայում հրատարակվեցին «Արցունքներ» գրական-երաժշտական-գեղարվեստական ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1907), «Շողեր» ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1913), որը պարունակում էր բազմաղան նյութեր՝ բանաստեղծությունից մինչև ծավալուն գրականագիտական ուսումնասիրություն (Ա. Տերտերյանի «Մուրացկանը որպես մտածող և գեղագետ»)։ «Զիթենի» ժողովածուն (Թիֆլիս, 1915) հայ գրողներն ու բանասերները նվիրեցին պատերազմում վիրավորներին։ Սակայն այս շարքում ամենահաջանակվիքը Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ 1914 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսած «Նավասարդ» տարեգրքի առաջին և միակ հատորն է, որի գրական-գեղարվեստական և պատմական-բանասիրական բաժինները բացառիկ արժեք ունեն հայ մշակույթի ուսումնասիրության համար։

Ավելի քան քսան տարի (1907—1928) որոշ ընդմիջումներով հարատեվեց այնպիսի մի հազակի հրատարակություն, ինչպիսին էին Թևոդիկի խմբագրած տարեգրքերը՝ «Ամենուն տարեցույց»։ Դրանք իրոք կազմում են մի «պատկի հանրագիտարան», ինչպես հանձնարարվում էր հրատարակչի կողմից։ Գրական ամենաթարմագան երկեր, գրողների և արվեստագետների ինքնակենսագրություններ, նամակներ, արխիվներից հանված նյութեր, բանասիրական և պատմական ուսումնասիրություններ, հաղվագյուտ լուսանկարներ, գրական և առողջապահական օգտակար տեղեկություններ,— ահա Թևոդիկի տարեգրքերի ժանրային կազմի ոչ լրիվ ցանկը։ XX դարի առաջին տասնամյակների հայ գրականության, հասարակական մտքի և պատմության ուսումնասիրության համար «Ամենուն տարեցույց» հատորները փաստական մեծ արժեք են ներկայացնում։

Արևելահայ իրականության մեջ կանոնավոր գրական ալմանախ ստեղծելու մի փորձ էր «Գարուն» վիրնագրով երեք ժողովածուների հրատարակությունը (Մոսկվա, 1910—1912)։ Առաջին երկու հատորները պարունակում էին չափածո, արձակ և դրամատիկական երկեր, իսկ երրորդը՝ բացառապես գրական-քննադատական ուսումնասիրություններ։ Ալմանախները կազմելու և

խմբագրելու գործին ակտիվորեն մասնակցում էին մի շարք ականավոր գործիչներ (Կ. Միքայելյան, Ա. Ծատուրյան, Կ. Կուսիկյան, Յ. Խանզադյան, Պ. Մակինցյան և ուրիշներ), բայց նրա իսկական ոգին Վահան Տերյանն էր, որը «Գարունի» միջոցով ցանկանում էր հայ գրականության մեջ մտցնել մի նոր տիպի հրատարակություն՝ թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ կազմակերպման սկզբունքներով։ Հատկապես նշանակալից է ալմանախի երրորդ՝ քննադատական հատորը, որի հեղինակների մեծ մասը (Ալ. Մարտունի, Պ. Մակինցյան, Յ. Խանզադյան, Ալ. Ռուբենի) փորձում էր մարքսիստական գեղագիտության դիրքերից վերագնահատել արևելահայ գրականության արժեքները։

«Գարուն» ալմանախի շապիկը

Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին սկիզբ առած գրական աշխուժացումն իր արտահայտությունը գտավ նաև երիտասարդական գրական հանդեսների և ալմանախների հրատարակության մեջ։ Դրանք նպատակ ունեին խրախուսելու և զարգացնելու գրականության մեջ առաջին քայլերն անող երիտասարդներին շնորհքը։ Առաջին և առավել նշանակալից հրատարակությունը «Պատանի» ալմանախն էր (Թիֆլիս, 1910—1915), որը խմբագրում էին Մ. Էփրիկյանն ու Ն. Մկրտչյանը։ Հրատարակված մոտ երկու տասնյակ տետրերում ալմանախը երևան բերեց երիտասարդ բանաստեղծների և արձակագիրների շատ նոր անուններ։ Այստեղ է տպագրվել Ե. Չարենցի առաջին բանաստեղծությունը՝ 1917 և 1919 ԹԹ. «Պատանին» վերանվանվեց և լույս էր տեսնում «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» անունով։ Ալմանախին աշխատակցում էին Ստ. Զորյանը, Վ. Թոթովենցը, Վ.Տոպերը, Պ.Ահարեն և ուրիշներ։

«Պատանին» ալմանախը բազմաթիվ հետևորդներ ունեցավ։ Տարբեր քաղաքներում սկսեցին լույս տեսնել երիտասարդական ալմանախներ ու ժողովածուներ, ինչպես Մարզվանում՝ «Բողբոջ» (1911—1914), Ախիսխանդրապոլում՝ «Երիտասարդ» (1912), «Ասպարեզ» (1912—1913), «Նոր ուղի» (1913), «Լուսադեմին» (1913), Երևանում՝ «Ճառագայթ» (1914), Բարվուի՝ «Մխիթար» (1916) և ուրիշ պարբերական հրատարակություններ ու գրքեր։

Ինչ վերաբերում է մանկական գրական մամուլին, ապա դարասկզբին (մինչև 1918 թ.) շարունակում էր հրատարակվել տակավին 1883 թ. հիմնադրված՝ Տիգրան Նազարյանի «Աղբյուր» պատկերազարդ ամսագիրը։ 1905 թ. սկսեց լույս տեսնել մի նոր մանկական նկարազարդ ամսագիր՝ «Հասկեր» (հրատարակվել է մինչև 1916 թ., խմբագրել են Կատարինե և Ստեփան Լիսիցյանները)։ Այդ ամսագիրը խոշոր դեր խաղաց հայ մանկական գրակա-

նուիրյան զարգացման մէջ՝ շնորհիվ, առաջին հերթին, Հովհ. Թումանյանի ակտիվ աշխատակցության, որը «Հասկերի» էջերում տպագրել է իր մանկական բանաստեղծությունների, պատմվածքների ու հեքիաթների զգալի մաս։ Ամառգիրը ասպարեզ հանեց նոր շնորհալի մանկագիրների, ինչպես Ա. Ննկոյանը (Ննկո-Ապեր.), Հ. Աղաբաբը, Սիմակը, Հ. Հայրապետյանը և ուրիշներ։

Վերջապես, դարասկզբի հայ պարբերական մամուլի մեջ կարևոր նորություն էր երգիծական հրատարակությունների աննախընթաց առատությունը։ Դա ուներ իր անմիջական կենսական նախադրյալները։ Հասարակական կյանքի բուռն ընթացքը, 1905 թ. հոկտեմբերյան մանիֆեստից հետո մասամբ քույլացած գրաքննական պայմանները երգիծանքի ակտիվացման նախադրյալ դարձան։ Եվ եթե առաջ երգիծանքը սովորաբար համեստ տեղ էր գրավում թերթերի ու ամսագրերի մի անկյունում, ապա ռուսական առաջին հեղափոխության և նրան հաջորդող տարիներին երևան են գալիս երգիծական հատուկ հանդեսներ, դառնալով հասարակական տրամադրությունների արտահայտման անմիջական և ազդեցիկ ձևերից մեկը։ Դրանցից էին «Հայելի» (Թիֆլիս, 1906—1907), «Սափրիչ» (Պետերբուրգ, 1906—1908), «Մախաս» (Թիֆլիս, 1913—1914) և այլն։ Արևմտահայ իրականության մեջ ևս 1908 թ. հետո մի կարճ ժամանակ աշխուժություն է ապրում նախկինում հարուստ ավանդություններ ստեղծած երգիծական մամուլը։ Կ. Պոլսում այդ տարիներին լույս են տեսնում «Կավռոշ» (1908—1924), «Խարազան» (1909—1910), «Կիկո» (1909—1914), «Ջուռնա» (1911—1912), «Մաննան» (1913—1914), Կահիրեում՝ «Ավելը (1908—1909) և ուրիշ երգիծական թերթեր ու հանդեսներ։ Ընդհանուր առմամբ՝ դարասկզբին հրատարակված հայ երգիծական մամուլի օրգանների քիվը հասնում է շուրջ չորս տասնյակի։

Սակայն առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ դրանցից լավագույնը և ամենից ազդեցիկը եղավ «Խաթաբալա» շաբաթաթերթը, որը լույս էր տեսնում Թիֆլիսում 1906—1916 թվականներին։ «Խաթաբալան» ծնվեց ռուսական առաջին հեղափոխության բարձրացող ալիքի վրա և, մանավանդ առաջին տարիներին, արտահայտում էր ցարիզմի ու բուրժուակալվածատիրական կարգերի նկատմամբ ժողովրդական խավերի ատելությունը, քննադատական-հերգիծական վերաբերմունքը։ Հանդեսի մեջ բացարձակորեն գերակշռում էր քաղաքական և սոցիալական սուր երգիծանքը։ Մաղրի նյութ էին դառնում ցարական ինքնակալությունն իր «ականավոր գործիչներով» (Պոբեդոնոսցև, Պուրիշկևիչ, Ստոլիպին, Սուվորին, Վիտտե, Պլևե...), սահմանադիր ժողովն ու պետական դուման, ռեակցիոն բուրժուական կուսակցությունները, տիրող դասակարգերը. հոգևոր սինոդն ու կղերականությունը։ Նախկինում Լրբեք քաղաքական երգիծանքը հայ մամուլում այնպիսի սուր և բացահայտ ձևեր չէր ընդունել, ինչպես «Խաթաբալայի» էջերում։

«Խաթաբալա» երգիծաթերթերը հայ դեմոկրատական մտավորականության կոլեկտիվ ստեղծագործությունն էր։ Նրա հիմնադիր-խմբագիրը Աստվածատուր Երիցյանն էր, գլխավոր աշխատակիցը՝ Աշոտ Աքանասյանը (Սալ-ման)։ Զանազան կեղծանուններով հանդեսին աշխատակցել են Գ. Բաշինջաղյանն ու Ավ. Խահակյանը, Գ. Լևոնյանն ու Ախրպհոյ, Մ. Արազին և Մ. Դարբինյանը, Կ. Մելիք-Շահնազարյանը (Տմբալչի Խալան) և շատ ուրիշներ։ Հանդեսի մեծ հաջողությունը (նրա տպաքանակը հասել է մինչև 10 հազարի) մեծապես

3 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

նպաստում էին բազմաթիվ սրամիտ, վառ գծերով ու կոլորիտով բնորոշվող գունավոր նկարներ։ Դրանց հեղինակներն էին Գար. Երիցյանը, Ա. Մկրտչյանը և, մանավանդ, Օ. Շմերլինգը (Շլինգ), Գ. Ռոտտերը և ուրիշներ[48]։

Այսպիսով, դարասկզբի հայ պարբերական գրական մամուլն իր բազմաղան տեսակներով ու ձևերով ուղղակի արտացոլում էր այն բարդ պրոցեսները, որոնք տեղի էին ունենում այդ ժամանակի գրականության մեջ։

«Ասաքարաւա» շարաթաթերթի շապիկը

Հայ փիլիսոփայական միտքը ևս XX դարի սկզբին մտավ մի նոր փուլ՝ հարուստ որոնումներով, հակադիր ուսմունքների բացահայտ և սուր պայքարով։ Աշխարհի ըմբռնման փիլիսոփայական տարբեր կոնցեպցիաները ձևը բերին շատ ավելի որոշակի սոցիալական բովանդակության, դարձան ծավալվող հասարակական բախումների ուղղակի արտահայտություն։

Մարքսիստական հայացքների տարածմամբ նշանավորվեց հայ փիլիսոփայական մտքի մեծ բեկումը, նրա դարգացման որակապես նոր փուլը։ Այդ փուլը կապվում է Ստ. Շահումյանի, Բ. Կնունյանցի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ս. Կասյանի և նրանց գինակիցների անվան ու գործունեության հետ։ Ճիշտ է, քաղաքական լարված պայքարի պայմաններում նրանք չհասցրին հայ ընթերցողին տալու դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի ամբողջական շարադրանքը։ Սակայն նրանց հրապարակախոսական և ժուռնալիստական գործունեությունը տոգորված էր մարքսիստական փիլիսոփայության հիմքերի և սկզբունքների կրքոտ պաշտպանության ու պրոպագանդման մղումով։ Իրենց աշխատություններում նրանք թողել են մարքսիստական դիալեկտիկայի և մատերիալիզմի, ազդային հարցի լենինյան դրույթները հայ իրականության նկատմամբ ստեղծագործաբար կիրառելու փայլուն օրինակներ։

Սակայն նույն շրջանում, մանավանդ ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունից հետո հայ իրականության մեջ ևս նկատվում է բուրժուական փիլիսոփայության որոշակի աշխուժացում[49]։ Խոշոր բուրժուազիայի և դաշնակցության գաղափարախոսության հետ կապված հեղինակները (Ե. Ֆրանգյան, Մ. Վարանդյան, Վ. Հորենի, Ս. Մնար, Ե. Կուզյան և ուրիշներ),

---

48 Տե՛ս Ս. Բ. Իշխանյան, XX դարի սկզբի քաղաքական երգիծանքը («Ասաքարաւա» հանդես), Երևան, 1972։

49 Տե՛ս Հ. Թաբրիելյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, հատ. 4, Երևան, 1965։ Վ. Ղ. Ալյան, Հայ բուրժուական փիլիսոփայության քննական վերլուծություն (XX դարի սկիզբ), Երևան, 1971։

ինչպես նաև հայ «սպեցիֆիկների» (Ֆ. Իշխանյան, Դ. Ականեան և ուրիշներ) ուժեղացրին հարձակումները մարքսիզմի հիմնական դրույթների դեմ, դրանք հայտարարելով անդառնալիորեն «հնացածո և գիտության վորագույն պահանջներին չհամապատասխանող։ Նախորդ տասնամյակներում բուրժուական փիլիսոփայական մտքի վրա գերիշխող պրագմատիզմն ու գռեհիկ մատերիալիզմը, «դրական գործունեության» փաստաբանումը փոխարինվելին սուբյեկտիվ իդեալիստական դրույթներով, պատմության մեջ անհատի դերի վոլյունտարիստական մեկնաբանությամբ, կանտյան ագնոստիցիզմով։ Մարքսիզմը, կանտականությամբ փոխարինելու կամ Մարքսին Կանտով «լրացնելու» նրանց «հաշտեցնելու» փորձերը հայ բուրժուական փիլիսոփայության մեջ և դառնում են մոդայիկ։ Բնորոշ է նաև, թե ինչպիսի արագությամբ մարքսիզմի հայ ռևիզիոնիստները րնկալիցին և եռանդով պրոպագանդեցին էմպիրիոկրիտիցիզմի և նրա ռուս հետևորդների (Բոգդանով, Բազարով, Յուշկևիչ և ուրիշներ) հայացքները։

Բուրժուական նորագույն փիլիսոփայության պրոպագանդման գործում հատկապես մեծ եռանդ էր հանդես բերում Երվանդ Տիրանցյանը։ Ռևակցիայի տարիներին իրար հետևից լույս տեսան նրա գրքույկները Շոպենհաուերի, Նիցշեի, Ն. Կ. Միխայլովսկու և հասարակագիտական հարցերի մասին, բազմաթիվ հոդվածներ մամուլում։ Ե. Տիրանցյանի որդեգրած հայացքները գռեհիկ մատերիալիզմի և էվոլյուցիոնիզմի, սուբյեկտիվ իդեալիստական սոցիոլոգիայի և մախիզմի մի անսիստեմ խառնուրդ էր, որ նա կոչում էր «ռեալիստական փիլիսոփայություն» կամ «ֆենոմենալիզմ»։ Աշխատելով «վիր կանգնել մատերիալիզմի և իդեալիզմի հակադրությունից», Ե. Տիրանցյանը գիտակցությանն և կեցությանն «սկզբունքային կողորինացիայի» ավելի արհեստական ոգով փաստորեն հասնում էր ֆիզիկականի և հոգեկանի գռեհիկ նույնացման. «Մենք չենք ճանաչում ֆիզիկականի և հոգեկանի «միացումն», ոչ էլ երկու «բաժանելի կողմերիս «միությունն», որովհետև նրանք, ֆիզիկականը և հոգեկանը, քան մեր կոնցեպցիայի, երբեք բաժանված չեն եղել, որ կարիք լիներ նրանց «միացնելու», մի միության մեջ դնելու։ Ի սկզբանե անտի այդ երկուսը եղել են միասին, միատեղ և կազմել են մի մեծություն, անբաժանելի, անքակտելի»[50]։

1910 թ. Ե. Տիրանցյանի խմբագրությամբ երևանում լույս տեսավ «Միտք. գրատ գիտական և փիլիսոփայական ժողովածուն», որի հեղինակները իսկական արշավանք էին ձեռնարկել՝ մարքսիզմի հիմնական դրույթների հերքման և մախիզմի ու ռևիզիոնիզմի հաստատման նպատակով։ Այսպես, Արշակ Հովհաննիսյանը «Փիլիսոփայական նոր ուղղությունները ռուս մարքսիստների մեջ» հոդվածում հանդես էր գալիս էմպիրիոկրիտիցիզմի անվերապահ ջատագովմամբ։ Միաժամանակ նա բավականությամբ նշում էր, որ իրը թե մարքսիստական ուսմունքը «ուժգնորեն տատանվում է գիտական հարվածների» տակ և որ այն «գրելուց հետո» հնարավոր է դառնում «էմպիրիկ աշխատասյացքները ավելի գիտականորեն հիմնավորել և ստեղծել մի իսկական համայնապարփակ փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական քեորիա»[51]։

---

50 Ե. Տիրանցյան. Պատմափիլիսոփայություն. գիտական-փիլիսոփայական էսյուդ. Երևան. 1995, էջ 65։

51 «Միտք». գուտ գիտական և փիլիսոփայական ժողովածու։ Խմբագրեց և հրատարակեց Ե. Տիրանցյան. Երևան, 1910, էջ 203։

«Միտք» ժողովածուի հակամարքսիստական ուղղությունն աննկատ և անպատասխան չմնաց։ Նույնիսկ լիբերալ Հ. Առաքելյանի խմբագրած «Արոր» ամսագիրն այդ գրքի մասին գրում էր. «Գալով «Միտք» ժողովածուի բովանդակությանը, նրա մեջ զետեղված համարյա քե բոլոր հոդվածներն էլ, մի շատ օրինակելի համերաշխությամբ, միևնույն կետ-նպատակին են ուղղված, այն է՝ վարկարեկ անել մարքսիզմը և նրա ավերակների վրա վերականգնել Ռուսաստանում դեռ 90-ական թվականներին սնանկացած իդեալիստական աշխարհայացքը, որի ամենանշանավոր արտահայտիչն էր Ն. Միխայլովսկին»[52]։

Հայ հետևողական մարքսիստները՝ Ստ. Շահումյանը, Ս. Սպանդարյանը, Արշավիր Միքայելյանը, Սուրեն Հովսեփյանը վճռականորեն հանդես եկան մախիզմի դրսևորումների դեմ, հենվելով էմպիրիոկրիտիցիզմի և ռեվիզիոնիզմի լենինյան քննադատության վրա։ Ստ. Շահումյանը էմպիրիոկրիտիցիզմի տեսական և գործնական վնասակար էությունը բնութագրում էր այսպես. «Նույնացնել իրականությունը «գիտակցության» հետ, «գաղափարի» հետ և ապա ժխտել այդ իրականությունը հանուն վերացական «գաղափարի», հետո միստիկական ու ֆանտաստիկական կերպարանքով ներկայացնել կենդանի հասարակական պրոբլեմները և միամիտ ընթերցողների աչքերին թոզ փչել, շփոթություն առաջացնել անգիտակից մասսաների ուղեղներում,— ահա թե ինչ է տալիս հասարակական գիտությունների մեջ «կրիտիցիզմը», բուրժուազիայի փիլիսոփայության այդ «վերջին խոսքը»[53]։

Հին արժեքների վերագնահատումը և նոր ուղիների որոնումը բնորոշ են նաև վերլուծվող շրջանի հայագիտական աշխատանքների համար։ Թոթափելով հայոց պատմության, լեզվի և մշակույթի ըմբռնման միամիտ-ազատամտաբանական և ուրիշ հակագիտական տեսակետները, հայագիտությունը կանգնում էր երևույթների իրական օրինաչափությունների բացահայտման ճանապարհի վրա։ Ի մի բերելով XIX դարի հայագիտական հետազոտությունների արդյունքները, Ստ. Մալխասյանցը նոր դարի սկզբին գրում էր. «...Տասնինիներորդ դարը մեր պատմական-ազգային գիտակցության վերաբերմամբ մի շատ կարևոր շրջան է կազմում, որի ընթացքում պատմական ռոմանտիկ ուղղությունը հետզհետե տեղի է տալիս ռեալական ուղղության, օրորող, երազող բանաստեղծությունը՝ անողոք, սթափ իրականության։ Մեր մանկական գիտակցությունը քնակոխում է դեպի պատանեկան հասակը, սկսում է շուրջը նայել, ծանոթանալ, համեմատել, և ահա նախկին ինքնաբավական թմրության հաջորդում են՝ նախ կասկածներ, ապա բողոք, հետազոտություն, հիասթափություն, որոնք վերջապես տեղի են տալիս հանդարտ ինքնաճանաչությանն և ասպարեզ են բաց անում եռանդուն աշխատության համար»[54]։ Այդ «եռանդուն աշխատության» արդյունքները կարելի է նկատել

---

52 «Արոր», 1910, № 3, էջ 158—159։

53 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, 1957, էջ 229։ Ծ. Ֆրանգյանի տեսական մարզանքների նկատմամբ անհաշտ դիրք է գրավել նաև Վահան Տերյանը, որը 1913 թ. մի նամակում բանաստեղծական անմիջականությամբ գրում էր. «...նթե Ֆրանգյանը հայ ժողովրդի փիլիսոփան է, ապա ես չեմ քանկանում այդ ժողովրդի բանաստեղծը լինել, և հարկավոր չէ այնպիսի մի ժողովուրդ, որի «լավագույն» փիլիսոփան Ֆրանգյանն էր (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 295)։

54 Ստ. Մալխասյանց, Հայագիտությունը XX դարի սկզբում։—«Մուրճ», 1901, № 1, էջ 159։

հայագիտության բոլոր ճյուղերում՝ պատմագիտության, լեզվաբանության և գրականագիտության մեջ։

Հայ պատմագիտությունը, որը XIX դարն ավարտել էր Ստ. Պալասանյանի, Ա. Գարագաշյանի և մյուսների հայտնի աշխատություններով, շարունակում էր նյութեր կուտակել՝ մեր ժողովրդի բազմադարյան ուղին ավելի խոր և համակողմանի բացահայտելու համար։ Այդ ուղղությամբ կատարվող կարևոր գործերից մեկը պատմական անհայտ վավերաթղթերի և փաստերի հրապարակումն էր, որը լայնորեն ծավալվեց «Լումա», «Արարատ», «Բազմավեպ», «Հանդես ամսօրյա» և ուրիշ պարբերականների էջերում, ինչպես նաև առանձին գրքերով։ Գյուտ Աղանյանի խմբագրությամբ և ծանոթագրություններով լույս տեսնող «Դիվան հայոց պատմության» շարքը մինչև 1915 թ. ուներ արդեն 13 հատոր, ուր մեծ թվով արժեքավոր սկզբնաղբյուրներ են հրապարակվել XVIII—XIX դդ. քաղաքացիական և եկեղեցական պատմության, տնտեսական և իրավական հարաբերությունների մասին։ Հայոց պատմության (մասնավորապես եկեղեցու) վերաբերյալ վիթխարի նյութ էր հավաքված Մ. Օրմանյանի «Ազգապատումի» երեք մեծագոր հատորներում (1912—1913, երրորդ հատորը եռմահու՝ 1927)։ Սակայն այս, ինչպես նաև մխիթարյան պատմագիրների աշխատությունները, օրինակ Ն. Ակինյանի գործերը միջնադարում հայ-վրացական հարաբերությունների մասին, գրված էին կղերական պատմահայեցողության դիրքերից և չէին համապատասխանում գիտական պատմագրության պահանջներին։

XX դ. սկզբին հայ պատմագիտության ամենից հեղինակավոր դեմքեր դարձան Լեոն և Ն. Ադոնցը։ Բազմավաստակ Լեոն այս շրջանում իր ուժերը նվիրեց գերազանցապես պատմությանը, քեև չխզեց իր կապերը գեղարվեստական ստեղծագործությունից ու լրագրությունից։ «Մուկիանոս Նաշարյանց» (2 հատորով, 1902), «Գրիգոր Արծրունի» (3 հատորով, 1902—1905), ինչպես նաև Երևանի ու Ղարաբաղի հայոց քեմական դպրոցների պատմությանը նվիրված մեծածավալ աշխատությունները (1914), «Հայոց Հարցի վավերագրերը» ժողովածուն (1915) ունեին գերազանցապես փաստագրական-նկարագրական բնույթ և չէին թափանցում XIX դարի հայ հասարակական կյանքի իրական բարդությունների մեջ։ Շատ ավելի արժեքավոր էր «Հայկական տպագրություն» աշխատությունը (2 հատորով, 1901—1902)։ Փաստերի հարատությունը զուգակցելով անկաշկանդ, գրիչը գեղարվեստական շարադրանքի հետ, Լեոն գծագրում էր ոչ միայն գրքի տպագրության, այլև XVI—XVIII դարերի հայ հասարակական կյանքի և գրականության լայն պատկերը։ Պատմագիտական վիթխարի գիտելիքներն ու լարված աշխատանքը Լեոյին օրինաչափորեն հանգեցրին հայ ժողովրդի պատմությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև XX դարի սկիզբը, ամենայն մանրամասնությամբ շարադրելու մտահղացմանը։ Ջորս մեծագոր հատորների մեջ իրականացված այդ գործը դարձավ Լեոյի գրական վիթխարի ժառանգության պսակը։ Աշխատանքն ավարտվեց 1921 թ., քեև կենդանության ժամանակ Լեոյին հաջողվեց տպագրել միայն առաջին հատորը (1917), նվիրված հայ ժողովրդի պատմության հնագույն շրջանին։ Պատմագիտության բնագավառում ևս Լեոն այս շրջանում չբարձրացավ կուլտուր-պատմական դպրոցի մակարդակից, չհասավ պատմական պրոցեսի սոցիալական հիմքերի բացահայտման։ Սակայն նրա աշխատություններում հավաքված բազմակողմանի, հարստագույն նյութը, վառ

ու կենդանի շարադրանքը երկար կյանք են ապահովել նրանց համար։

Պատմագիտական մտքի խոշոր նվաճումն էր Ն. Ադոնցի «Հայաստանը Հուստինիանոսի դարաշրջանում» կապիտալ աշխատությունը (ռուսերեն, 1908)։ Համեմատաբար կարճատև մի ժամանակամիջոցի՝ VI դարի 20—60-ական թվականների պատմության վերլուծության հիման վրա գիտնականը փաստորեն տալիս էր ֆեոդալական Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների, պետական և աշխարհագրական կառուցվածքի, նախարարական տների ծագման և շատ ուրիշ հարցերի բազմակողմանի բնութագիրը։ Ադոնցի աշխատությունը միջնադարյան Հայաստանի սոցիալ-քաղաքական պատմության յուրատեսակ համալսարաններն է, որն իր գիտական նշանակությունը չի կորցրել մինչև այսօր։

1912 թ. գրած մի հոդվածում («Վ. Փափազյանը պատմագետի դերում»), խստորեն քննադատելով հայ լիբերալ պատմագրության մեջ տարածում գտած հակապատմական, սենտիմենտալ դնդատումները, անցյալի դեպքերի և գործիչների անգուսպ իդեալականացումը, Ստ. Շահումյանը հույս էր հայտնում, որ «նոր մարքսիստական երիտասարդությունը... զինված պատմության մատերիալիստական ըմբռնման նոր գիտական մեթոդով», կվերագնահատի հին արժեքները և «լույս կսփռե մեր պատմական անցյալի վրա»[55]։ Իրոք, արդեն 10-ական թվականներին սկսում է ձևավորվել հայ մարքսիստական պատմագիտությունը, որը պետք է ամրապնդվեր և առաջատար դիրք նվաճեր հեղափոխությունից հետո։ Դրա արտահայտությունն էին, օրինակ, հետագայում ակնառվոր կուսակցական գործիչ և գիտնական դարձած Աշոտ Հովհաննիսյանի առաջին աշխատությունները՝ «Իսրայել Օրին և հայ ազատագրական միտքը» (գերմաներեն, Մյունխեն, 1914), «Պետրոս դի Սարգիս Գիլանենց. Հայ-ռուսական հարաբերությունների պատմությունից» (ռուսերեն, 1916)։ Վերջինս արժանացավ Վահան Տերյանի ջերմ հավանությանը[56]։

Հայ բանասիրության երեք հիմնական բաժիններում էլ (ժողովրդական բանահյուսության, լեզվի և գրականության ուսումնասիրություն) նկատվում է միևնույն երկկողմանի պրոցեսը՝ փաստական նյութի հավաքում, սիստեմավորում և, մյուս կողմից, առաջիկայի գիտական պատմությունն ու տեսությունը մշակելու ձգտում։ Գ. Սրվանձտյանից սկիզբ առած հայ բանագիտությունը և ազգագրությունը դարասկզբին եռանդով շարունակում էին ժողովրդի կերտած հոգևոր արժեքները հավաքելու, նրա կյանքի ու կենցաղի ուսումնասիրման գործը։ Այդ խնդրին էր ծառայում դեռ 1896 թ. Երվանդ Լալայանի հիմնադրած «Ազգագրական հանդեսը», որը հարատևեց մինչև 1916 թ. և ունեցավ ընդամենը 26 գիրք։ Հանդեսի դիմքը որոշողը Ե. Լալայանի ուսումնասիրություններն էին հայաբնակ շատ գավառների (Բորչալու, Նոր Բայազետ, Ջանգեզուր, Գողթն, Էջմիածին, Վասպուրական, Մուշ-Տարոն, Վարանդա և այլն) ազգագրության և ժողովրդական բանահյուսության մասին։ Հանդեսին մասնակցում էին նաև շատ ուրիշ գիտնականներ, որոնց ուժերը համախմբում էր 1906 թ. հիմնադրված «Հայոց ազգագրական ընկերությունը»։

1901 թ. Գրիգոր Խալթյանի խմբագրությամբ սկսեց լույս տեսնել մի ուրիշ գիտական մատենաշար՝ «Էմինյան ազգագրական ժողովածուն»։ Մինչև

---

[55] Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, 1957, էջ 216։

[56] Տե՛ս Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 363—372։

1913 թ. հրատարակված նրա ինը հատորներում բանահյուսական և լեզվական շատ հարուստ նյութ է ամփոփված։ Այդ հատորներից լորսը ամբողջովին կազմված են անխոնջ բանահավաք Սարգիս Հայկունու գրի առած ժողովրդական հնքիաթներից, երգերից ու վիպական պատմություններից։ Բացի այդ, Հայկունին տպագրեց «Ժողովրդական առակներ կամ կենդանական վեպեր» գիրքը (1907)։ Նույն շրջանում լույս տեսան նաև Տ. Չիլինու «Մասմանց տուն» (1910), Ե. Լալայանի «Մարգարիտներ հայ բանաստեղծության» (3 հատորով, 1913—1914), Հ. Աճեմյանի «Ծաղկաքաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության» (1917) և այլ ժողովածուներ։ Նշանակալից է հատկապես, որ Գ. Սրվանձտյանի և Մ. Աբեղյանի առաջին գրառումներից հետո նորից ուժեղացավ հետաքրքրությունը հայ ժողովրդական վեպի նկատմամբ։ Եթե մինչև 1895 թ. հրապարակվել էր «Մասնա ծռերի» 7 պատում, ապա 1898—1913 թթ. տպագրվում է ևս 15 պատում՝ գրի առնված տարբեր բարբառներով[57]։

Ինչ վերաբերում է բանահյուսության տեսական ուսումնասիրություններին, ապա այստեղ ևս կենտրոնը դառնում է ժողովրդական էպոսը։ Լույս են տեսնում «Մասնա ծռերին» նվիրված նոր աշխատություններ, ինչպես Բ. Խալաթյանի «Իրանի հերոսները հայ ժողովրդի մեջ» (1901), «Հայ ժողովրդական դյուցազնական վեպը» (1903), Ստ. Կանայանի «Քրջանց տուն. ազգային-ժողովրդական վեպի պատմականը» (1907) և այլն։ Սակայն տեսական բանաիրությանն, մասնավորապես էպոսագիտության մեջ կենտրոնական և առավել հեղինակավոր դեմքը Մանուկ Աբեղյանն էր (1865—1944), որը հանվասրապես ծանրակշիռ խոսք ասաց նաև լեզվաբանության ու գրականագիտության մեջ։ Շարունակելով ու խորացնելով 80—90-ական թվականներին գրած իր աշխատությունների («Ազգային վեպ», «Հայ ժողովրդական հավատալիքը», «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ» և այլն) դրույթները, Աբեղյանն ստեղծեց իր լավագույն գիտական հետազոտություններից մեկը՝ «Հայ ժողովրդական վիպը» (1908)։ Դա, անկասկած, նախահոկտեմբերյան հայ էպոսագիտության ամենաբարձր արտահայտությունն էր, որի մեջ պատմական, դիցաբանական, աշխարհագրական և լեզվական հարուստ նյութի հիման վրա առաջադրվում և լուծվում են շատ հարցեր՝ կապված «Մասնա ծռերի» պատմականության, դեպքերի և անունների տեղագրության, էպոսի ճյուղերի, կերպարների ու պատկերների, լեզվի, կառուցվածքի, ոտանավորի և ուրիշ հարցերի հետ։ Էպոսի բոլոր հատկանիշների ու շերտերի մեջ գիտնականը տեսնում և ցույց էր տալիս «մեր ժողովրդի դարավոր պատկերը»։

Փաստական հագեցվածությունը, բանասիրական իրողությունները խստորեն դասակարգելու և որոշակի օրինաչափություններ բխեցնելու ձգտումը հատուկ էր նաև Մ. Աբեղյանի լեզվաբանական աշխատություններին։ Դրանցից լավագույնը «Աշխարհաբարի շարահյուսությունն» էր (1912)։ Պետք է հիշատակել նաև աշխարհաբարի հոլովների հարցին նվիրված աշխատանքները (1908—1909)։ Այդ, ինչպես նաև ավելի ուշ հրատարակված «Հայոց լեզվի տեսություն» գրքով (1931) Աբեղյանը փաստորեն դարձավ արևելահայ գրական աշխարհաբարի առաջին ամբողջական և համակարգված քերակա-

57 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, 1966, էջ 549։

Նոյեան ստեղծողն ու ամենամեծ դեմքը։ Վինելով երիտքերականական դպրոցի, լեզվաբանության մեջ ֆորմալիստական ուղղության հետևորդ, նա գիտականորեն բացահայտեց ու դասակարգեց հայ գրական լեզվի ձևաքանության և շարահյուսության գրեթե բոլոր էական դրսևորումները։ Ինչպես նշում է հայ լեզվաբանության պատմաբանը, Մ. Աբեղյանն առաջինն էր, որ «կարողացավ հրաժարվել գրաբարյան կամ կիսագրաբարյան քերականական սխեմաներից, աշխարհաբարի քերականությունն ուսումնասիրել ինքն իրենով ու իր մեջ, որպես յուրահատուկ համակարգ, և ստեղծել այդ համակարգն արտացոլող քերականական սխեման՝ անկախ գրաբարյան սխեմայից»[58]։

Մանուկ Աբեղյան

Դարասկզբին է ձևավորվել նաև մյուս խոշորագույն հայագետ-լեզվաբանի՝ Հրաչյա Աճառյանի (1876—1953) գիտական դիմանկարը։ Նա դասական հընդեվրոպական լեզվաբանության, Հյուբշմանի և Մեյեի հիմնադրած հայագիտական դպրոցի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչն էր մեր իրականության մեջ։ Թեև Աճառյանի կապիտալ աշխատությունների մեծ մասը լույս տեսավ ավելի ուշ՝ հեղափոխությունից հետո, բայց արդեն դարասկզբին նա անխոնջ աշխատանքով ոչ միայն դնում էր դրանց հիմքերը, այլև հրապարակ հանեց մի շարք մեծարժեք գործեր։ Դրանցից են՝ «Հայերեն գավառական բառարանը» (1913), որի առթիվ Հովհ. Թումանյանը հանդես եկավ ծավալուն գրախոսությամբ, «Հայերեն նոր բառեր հին մատենագրության մեջ» (1913) և, մանավանդ, «Հայ բարբառագիտություն» մենագրությունը (1911), ուր տրված է հայ բարբառների առաջին գիտական դասակարգումը։

Հայոց հին և նոր լեզուների պատմության և քերականության, ինչպես և տարբեր բանասիրական հարցերի նվիրված բազմաթիվ մեծ ու փոքր աշխատություններով հանդես եկան նաև Գ. Տեր-Մկրտչյանը, Ստ. Մալխասյանցը, Ն. Բյուզանդացին, Հ. Տաշյանը և ուրիշներ։

Նոր արժեքավոր գործերով հարստացավ նաև արտասահմանյան հայագիտությունը։ Պետերմանի, Հյուբշմանի հայտնի հետազոտություններից հետո, դարասկզբին լույս տեսան Ա. Մեյեի «Դասական հայերենի համեմատական քերականության ուրվագիծ» (1903), «Հետազոտություն հայերենի համեմատական շարահյուսության» (1898—1911) ֆրանսերեն, Հ. Պետերսոնի «Նկատողություններ մի հայ լեզվի պատմության» (1904), «Հայերեն և դրացի լե-

58 Էդ. Ռ. Ագայան, Հայ լեզվաբանության պատմություն, Հատ. 2, 1962, էջ 149—150։

զունները» (1906), Յ. Կարստի «Կիլիկյան հայերենի պատմական քերականություն» (1901) գերմաներեն աշխատությունները։

Նշված գիտնականները հիմնականում բաժանում էին դասական լեզվաբանության այն ըմբռնումը, որի համաձայն հայերենը համարվում է անկախ Նեղվրոպական լեզու։ Բայց ահա մեր դարի սկզբին ռուսական հայագիտության ամենամեծ երախտավորի՝ Ն. Յա. Մառի (1864—1934) կողմից այդ հարցի մասին առաջ քաշվեց մի նոր տեսակետ։ Ըստ այդ տեսակետի՝ հայերենը երկսեռ, անցման վիճակում գտնվող լեզու է, որն, այսպես կոչված, հաբեթական (կովկասյան) սիստեմից գնում է դեպի Նեղվրոպականը։ Հետագայում ստեղծված լեզվի «նոր ուսմունքի» սաղմերը պարունակող այս տեսության կողքին, որն ընդհանրապես չհաստատվեց լեզվաբանության հետագա զարգացման ընթացքում, Մառը միաժամանակ հանդես եկավ հայոց լեզվի և բանասիրության տարբեր հարցերին նվիրված արժեքավոր աշխատություններով («Հին հայերենի քերականություններ», 1903)։ 90-ական թվականներին հրատարակած «Ժողովածոյք առակաց Վարդան» եռահատոր դասական աշխատությունից հետո Մառը Պետերբուրգում հիմնադրեց «Հայվաղական բանասիրության տեքստեր և հետախուզումներ» շարքը։ 1900—1913 թթ. լույս տեսան այդ շարքի 13 պրակներ, որոնց մեծ մասը իր՝ Մառի ուսումնասիրություններից և հրապարակումներից էին կազմված։

Հրաչյա Աճառյան

Դարասկզբին բավական մեծ ծավալով շարունակվում էին հայ հին մատենագրության, լեզվաբանության, փիլիսոփայության նորահայտ տեքստերի հրապարակումները։ Ն. Ադոնցն իր երկրորդ հիմնական աշխատության մեջ («Դիոնիսիոս Թրակացին և հայ մեկնիչները», ռուսերեն, 1915) առաջին անգամ ուղղագրության հանձնեց միջնադարի մի շարք քերականագիտական աշխատանքներ, որոնք կարևորագույն նշանակություն ունեն ոչ միայն հայ լեզվաբանության, այլև գեղագիտական մտքի ուսումնասիրության համար։ Հ. Աճառյանն ու Հ. Մանանդյանը հրատարակեցին «Հայոց նոր վկաներ» ժողովածուն (3 հատորով, 1902—1903), որը պարունակում էր հայ միջնադարյան գրականության, մասնավորապես վարքագրությունների, արձակ և չափածո ժամանակագրությունների մինչ այդ անտիպ մնացած բազմաթիվ տեքստեր։ Մինչև հեղափոխությունը Հակոբ Մանանդյանը (1873—1952) զբաղվում էր գերազանցապես բանասիրական աշխատանքով, հայ հին պատմիչների, փիլիսոփաների, քերականների տեքստերի քննական հրատա-

բակութեամբ («Մովսես Կաղանկատվացու պատմության ուսումնասիրությունը» գերմաներեն, 1897, Դավիթ Անհաղթին, եվսեբիոս Կեսարացուն և ուրիշներին նվիրված ուսումնասիրությունները, «Մխիթարիան ստորագրութեանցն Արիստոտէլի» գիրքը, 1911, և այլն)։ Դրանով Հ. Մանանդյանը հող էր ստեղծում իր ապագա պատմագիտական հետազոտությունների համար։

Նիկողայոս Մառ

Դարասկզբին իրագործվեցին մեր դասական պատմիչների մի քանի գիտական հրատարակություններ՝ բազմաթիվ ձեռագրերի բաղդատությամբ. Ղազար Փարպեցու (Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Մալխասյանց, 1904), Ագաթանգեղոսի (Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Կանայանց, 1909), Մովսես Խորենացու (Մ. Աբեղյան և Սէթ Հարությունյան, 1913) և այլն։ Հրատարակվեցին նաև միջնադարյան աշխարհիկ ու հոգևոր գրականության մի շարք տեքստեր և ուսումնասիրություններ, ինչպես Կ. Կոստանյանի «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը» (1910), Մ. Պոտուրյանի «Կոստանդին Երզնկացի ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծ և յուր քերթվածները» (1905), Առաքել Սյունեցու «Ադամգիրքն» (1907) ու քերթվածները (1914), Գ. Հովսեփյանի «Հովհաննես Սեբաստացի» (1918), Ն. Ակինյանի «Հովհաննան Նաղաշ և Նաղաշ Հովնաթանյանք և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունը» (1911), Ա. Չոպանյանի «Նահապետ Քուչակի դիվանը» (1902), «Նաղաշ Հովհաննան աշուղը և Հովհաննան Հովնաթանյան նկարիչը» (1910) և այլն։

Միջնադարի դրականության ուսումնասիրության մեջ կարևոր էջեր էին Մ. Արեղյանի «Ս. Գրիգոր Նարեկացի» («Ազգագրական հանդես», 1916), «Ինդ-Եվրոպական հայոց հին բանաստեղծության» (1917) և ուրիշ գործեր։ Դրանով հնդիսակը նախապատրաստում էր հայոց հին դրականության ըմբռնման այն բնդհանուր կոնցեպցիան, որը շատ տարիներ անց արտահայտվեց նրա հայտնի աշխատության մեջ։ Հ. Գաթրճյանից, Ստ. Պալասանյանից, Գ. Զարբհանալյանից և մյուսներից հետո հին և միջնադարյան մատենագրության ուսումնասիրման ուշագրավ փորձ էր Ա. Ջամինյանի «Հայ դրականության պատմություն» գիրքը (1914)։

Անհրաժեշտ է հիշել նաև հայ գրերի գյուտի 1500, հայ տպագրության 400 և Սայաթ-Նովայի ծննդյան 200-ամյակի տոնակատարությունները, առանց որոնց չի կարելի լրիվ պատկերացնել 10-ական թվականների սկզբի հայ գրա-

կան-հասարակական կյանքը։ Առաջին անգամ էր, որ հայ ժողովրդի տարբեր հատվածներում լայնորեն նշվում էին մեր մշակույթի պատմության կարևոր տարեթվերը։ Դրանք դարձան ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման ուժեղ գործոններ, ինչպես նաև առիթ՝ գիտական և գեղարվեստական նոր երկերի համար (Հ. Թումանյանի հոդվածաշարը Սայաթ-Նովայի մասին, Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը և այլն)։

XX դ. սկզբին առաջին լույսը քայլերը կատարվեցին նաև հայ նոր գրականության պատմագրության մարզում։ Գիտական-քննադատական միտքը ձգտում էր ի մի բերելու արդյունքները հայ նոր գրականության անցած ճանապարհի, որն սկսվել էր XVIII—XIX դդ. սահմանագծին, իսկ, ըստ որոշ գիտնականների համոզման, ավելի վաղ՝ XVIII դ. արշալույսին։ Այդ խնդիրը դարձավ դարասկզբի հայ գրականագիտության հիմնական թեմաներից մեկը[59] և արդեն նկատելիորեն անչափում էր ընթացիկ գրականության քննադատությունից։

Նոր գրականության պատմագրությունը սկզբում, հասկանալի պատճառներով, զարգանում էր ըստ նրա արևելահայ և արևմտահայ ճյուղերի։ Վեզվի և Տասարակական-գրական մրցույթի էության տարբերությունները գրականագետներին մղում էին առանձին-առանձին վերլուծելու և գնահատելու այդ երկու ճյուղերի զարգացման ընթացքը։ Արևմտահայ իրականության մեջ այդ ուղղությամբ կատարված առաջին լուրջ փորձը Ա. Արփիարյանի աշխատություններն էին՝ «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության» («Գիդունի», 1902) և «Արևմտյան հայոց արդի գրականությունը» («Բանբեր գրականության և արվեստի», 1903—1904)։ Գրականության զարգացման ընթացքը հետևելիս գրականագետը էր ըստ տասնամյակների, մեծ տեղ հատկացնելով մամուլի օրգաններին, որոնց էջերում ծավալվել է գրական շարժումը։ Գրականության հասարակական կոչման, կյանքի հետ նրա սերտ կապի գրույթը Արփիարյանի հիմնական ելակետն էր, բայց ընդամին նա քիչ ուշադրություն էր դարձնում երկերի գեղարվեստականության հարցերին։

Արևմտահայ բանասիրության և գրականության երկու ուրույն հատվածի ամեննից լրիվ նկարագրությունը տրված է Բարսեղ Սարգսյանի «Երկուհարյուրամյա գրականական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկո Մխիթարյան միաբանության» (1905) և Ն. Ակինյանի «Ակնարկ մը Վիեննական Մխիթարյան միաբանության գրական գործունեության վրա» (1912) գրքերում։ Մի կողմ թողնելով կզնրապաշպանողական դիրքերից տրված գնահատականները, այստեղ հավաքված կոնկրետ նյութը մատենագիտական մեծ արժեք ունի։

Արևելահայ գրական զարգացումը պատմական հետազոտության ենթարկելու առաջին փորձերն էին Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» (1904) և Լևոն Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմությունը», որի չորս պրակները լույս տեսան 1909—1911 թվականներին։ Ժամանակագրական իմաստով այդ երկու գրքերի չրջանակները գրեթե նույնն են՝ անցյալ դարի 20—30-ական թվականներից մինչև մեր դարի սկիզբը։ Սակայն կառուցվածքի, վերլուծության ոճի և բուն գնահատականների մեջ դրանք շատ տարբեր են։ Մանվելյանն իր պատմությունը առաջ

---

59 Տե՛ս Ս. Սարինյան, Գրական դիտողություններ, 1964, էջ 215—235։

է տանում ըստ տասնամյակների և մտավոր չարժման հիմնական նշանաձողերի, իսկ Լեոն՝ ըստ գրական սեռերի՝ բանաստեղծություն, քատերգություն և վիպասանություն (այդ սկզբունքի թելադրանքով նոր գրականության հիմնադրի՝ Աբովյանի ստեղծագործությունը քննվում է գրքի վերջին բաժնում)։ Լեոն հետևում է ազատ հրապարակախոսական քննադատության ոճին, իսկ Մանվելյանը՝ գրական երկերի վերապատումի և սեղմ գնահատման սկզբունքին՝ հարմարեցված դպրոցական դասավանդման նպատակներին։ Լեոն 90-ական թվականներին ասպարեզ իջած նոր գրական սերնդի ստեղծագործությունը, փորր բացառություններով, համարում էր անկման՝ ազգային-հասարակական հարցերից երես դարձնելու և «մաքուր արվեստին» տուրք տալու արտահայտություն։ Այնինչ Լեոն Մանվելյանը լիաձայն խոսում էր այն արժեքների մասին, որ իրենց հետ բերեցին Հովհաննիսյանը և Շահտուրյանը, Խումայանը և Խահակյանը։ Ի տարբերություն Լեոյի, որը տալիս է միայն գրականության զարգացման պատկերը, Լ. Մանվելյանի գրքում բավական տեղ է հատկացվում նաև մամուլի, քատրոնի և մյուս արվեստների բնութագրմանը։

Շուտով առաջին փորձերն արվեցին նաև հայ նոր գրականության պատմությունը իր երկու ճյուղերի միասնության մեջ ներկայացնելու ուղղությամբ։ Մ. Աբեղյանի «Ուրվագծեր XIX դարու հայոց գրականության պատմությունից» («Արարատ», 1908—1909) աշխատությունն ընդգրկում է միայն դարի առաջին երեսնամյակի գրաբար պոեզիան, որ թողել են մխիթարյան բանաստեղծները և ուրիշ արևմտահայ հեղինակներ։ Արևելահայ գրականությունից փաստորեն ներկայացված է միայն Հ. Ալամդարյանը։ Ավելի լայն մտահղացում ուներ Հ. Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության» աշխատությունը (երեք պրակ, 1906—1912)։ Գերազանցապես փաստական-նկարագրական բնույթ ունեցող այդ գիրքն ընդգրկում է գրականության զարգացումը XVIII դարի սկզբից, երբ, Աճառյանի կարծիքով, ծագում է հայ կլասիցիզմը, մինչև XIX դարի վերջերը։ Բայց այդ մեծ ժամանակաշրջանի գրականության նկարագիրը տրվում է միայն հատուկենտ հեղինակների, ամենից առաջ՝ Մխիթարյան միաբանության գրողների միջոցով։ Արևելահայ հատվածից տեղ են գտել միայն Հ. Ալամդարյանն ու Մ. Քաղիաղյանը։ Աշխարհաբար գրականությունից ներկայացված են Մ. Պեշիկթաշլյանը, Պ. Դուրյանը, Մերենցն ու Գր. Օտյանը։

Հայ նոր գրականության երկու ճյուղերի պատմությունը մեկ աշխատության մեջ ներկայացնելու առաջին ամբողջական փորձը Վրթանես Փափազյանի հայտնի դիրքն էր («Պատմություն հայոց գրականության, սկսբից մինչև մեր օրերը», 1910), որի կեսից ավելին նվիրված էր «նորագույն շրջանի» քննությանը (Աբովյանից մինչև XX դարի սկիզբը)։ Սակայն հայ նոր գրականության միասնությունը բացահայտելու ճանապարհին Փափազյանն էլ մինչև վերջ չգնաց. «ռուսահայ» և «թուրքահայ» հատվածները նրա գրքում ներկայացված են երկու առանձին բաժիններով, կողք-կողքի, որով և բացառվում է միասնական պարբերացման հնարավորությունը։ Չնայած սեղմությանը և սխեմատիզմին, որը բխում էր մեկ գրքի մեջ ամբողջ բազմադարյան հայ գրականության պատկերը ներկայացնելու խնդրից, ինչպես նաև մի շարք վիճելի կամ սխալ գնահատականներին, Վ. Փափազյանի գիրքը ժա-

մանակին որոշակի գրական դեր խաղաց ոչ միայն դպրոցական դասավանդման, այլև առարկայի գիտական պատմության հիմքեր ստեղծելու իմաստով։

Ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ մասամբ արևելահայ հեղինակների՝ մի քանի տասնյակի հասնող գրական դիմանկարների շարք ստեղծեց Մխիթարյան միաբանության հայտնի գործիչ Սիմոն Երեմյանը։ Նրա «Գրագետ հայեր» տաս ստվար հատորներից կազմված շարքը լույս տեսավ հիմնականում 1913—1914 թթ. (հատորներից մի քանիսը տպագրվել են ավելի ուշ)։ Ո՛չ դիմանկարների դասավորությամբ (բացարձակորեն խառը և պատահական), ո՛չ էլ շարադրանքի ոճով ու մտածողությամբ Երեմյանի գրքերը պատմություն չեն կազմում, բայց նրանց մեջ հավաքված բանասիրական վիթխարի նյութը չի կարող շրջանցվել հայ գրականության (մանավանդ XIX դարի առաջին կեսի) պատմությունը հետազոտելիս։

Արևելահայ գրականության մի շարք խոշորագույն գործիչներին (Աբովյան, Նազարյան, Պատկանյան, Նալբանդյան, Ս. Շահազիզ) էր նվիրված Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքեր» գիրքը (1912)։ Դա արևելահայ իրականության մեջ գրական դիմանկարի ժանրի առաջին հաջող դրսևորումներից էր, ուր գրականության և հասարակական կյանքի սերտ կապի ըմբռնման ոգով տրվում են հիշյալ հեղինակների անհատականության և գրական ժառանգության սեղմ, բայց վառ, հաճախ հուզականորեն հագեցած բնութագրումները։ Էսսե-դիմանկարի ժանրը հաջողությամբ կիրառում էր արևմտահայ գրականագետ-քննադատ Հրանտ Ասատուրը, որի գործերը հետագայում հավաքվեցին «Դիմաստվերներ» գրքում (1921)։

Վերջապես ավելացնենք, որ դարասկզբին չարունակում են լույս տեսնել նաև մենագրական ուսումնասիրություններ հայ նոր գրականության խոշորագույն դեմքերի մասին։ Պետրոս Դուրյանին նվիրված իր հայտնի մենագրությունից հետո Ա. Չոպանյանը գրեց «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» (1907)։ Ե. Շահազիզը հրատարակեց բանասիրական հարուստ նյութով հագեցած իր նոր աշխատությունները՝ «Խորեն արք. Գալֆայանը և Նալբանդյանի «Ազդմիքը» (1903), «Տեր-Դաթրիկ Պատկանյանցը» (1910), Լեոն՝ «Մեսրոպ Թաղիադյանը» ուսումնասիրությունը («Գործ», 1917)։ Դեռ երիտասարդ, բայց արդեն մեծ վաստակի տեր Արսեն Տերտերյանի գրքերն ու հոդվածները նվիրված էին իր ժամանակի հայ գրողներին (Շիրվանզադե, Մուրացան, Նար-Դոս, Հովհաննիսյան, Թումանյան, Շանթ, Տերյան, Մեծարենց և ուրիշներ) և այդ իմաստով դրանք ավելի շատ գրական քննադատության մարզին են պատկանում, քան գրականության պատմության։ Բացառություն է կազմում Ա. Տերտերյանի «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը» գիրքը (1910), ուր մեծ մտածողի և գրողի բնութագիրը տրված էր շատ կողմերով վիճելի դիրքերից, որոնցից ինքը՝ հեղինակը հետագայում հրաժարվեց։

Հայ նոր գրականության սկզբնավորումն ու զարգացումը ժամանակի իմաստով դեռ այնքան մոտ էին, որ դարասկզբին սերտորեն սոնչվում էին ընթացիկ գրականության հարցադրումների հետ։ Այդ իմաստով էլ գրականագիտական ուսումնասիրությունները, ուղղակի կամ անուղղակի, դառնում էին ժամանակակից գրական պրոցեսի բաղադրիչ մասը։

4

Երկու դարի ասմնանագծում որակական փոփոխություններ տեղի ունեցան նաև հայ ժողովրդի գեղարվեստական զարգացման մեջ։ Նախորդ տասնամյակների ստեղծագործական նվաճումները հիմք դարձան արվեստի գրեթե բոլոր տեսակների մի նոր, ըստ ամենայնի ավելի բարձր աստիճանի համար։ XIX դ. գրականության զարգացումից մեծ կամ փոքր չափով ետ մնացած արվեստի մյուս տեսակները՝ նկարչությունն ու քանդակագործությունը, երաժշտությունն ու թատրոնը, այժմ իրենց մակարդակով նկատելիորեն բարձրացան, զգալի չափով վերացվեց գեղարվեստական ձևերի զարգացման անհամաչափությունը։ Արդեն XIX դ. երկրորդ կեսին ստեղծված գրական և թատերական դասական կերպավորումների կողքին 900-ական և 10-ական թվականներին նույնպիսի բարձր որակ նվաճվից երաժշտության և կերպարվեստի տարբեր ճյուղերում։ Եվ ոչ միայն գրականության հետ ամենից ավելի սերտորեն կապված արվեստը՝ թատրոնը, այլև երաժիշտներն ու նկարիչները իրենց ստեղծագործական որոնումների մեջ ուղղակի հենվում են գրական զարգացման նվաճումների և փորձի վրա։ Արվեստի բոլոր բնագավառներում հիմնական նշանաբան են դառնում ժողովրդայնության և կենսական ճշմարտացիության սկզբունքները, ազգային ոգու և ինքնատիպության հաստնաբերման ձգտումը։ Ընդ որում, ազգային արվեստի բնույթի և յուրահատկությունների ըմբռնումն այժմ մեծ մասամբ ազատվում է ռոմանտիկ-վերացական գունավորումից, ձեռք է բերում ռեալիստական բովանդակություն, հենվելով ժողովրդի պատմության, աշխարհագրական միջավայրի և կուլտուրական ավանդույթների իրական առանձնահատկությունների վրա։

Այս իմաստով շատ հատկանշական է այն բուռն հետաքրքրությունը, որ դարասկզբին ծագեց հայ ճարտարապետության պատմության նկատմամբ։ Դա ազգային-գեղարվեստական կլասիկան բացահայտելու և օգտագործելու ընդհանուր շարժման արտահայտություններից էր։ Ճիշտ է, ինքնուրույն պետականության բացակայության և տնտեսական քայքայվածության պայմաններում չէր կարող խոսք լինել ազգային ճարտարապետության արդյունավետ զարգացման մասին։ Սակայն անցյալի ճարտարապետական կոթողների ուսումնասիրությունը, որը մի առանձին թափ ստացավ համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիներին, ուներ ոչ միայն տեսական և ազգային-հայրենասիրական, այլև գործնական նշանակություն։ Դրանով նախապատրաստվեց ազգային ճարտարապետական ավանդների ստեղծագործական կիրառման խնդիրը, որը հեղափոխությունից հետո իրագործվեց սովետահայ ճարտարապետների, առաջին հերթին՝ Ալ. Թամանյանի կողմից։

Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրության առաջամարտիկները եղան Թորոս Թորամանյանը և Ն. Ցա. Մառը։ Դեռ 1892—1893 թթ. սկսած Անիի պեղումները Մառն ավելի մեծ ծավալով շարունակեց 1904—1917 թվականներին։ Այդ գործի մեջ նա ներգրավեց տաղանդավոր երիտասարդ հնագետների, որոնց շարքում հատկապես նշանակալից էր Հովսեփ Օրբելու դերը։ Անիի նշանավոր ճարտարապետական հուշարձանների, առաջին հերթին՝ ս. Գրիգորի (Գագկաշեն) տաճարի, քաղաքի միջնաբերդի պեղումներից զատ, Մառը և նրա աշակերտները այդ տարիներին խոշոր գործ կատարեցին նաև Շիրակի և Լոռու, Արագածի ու Սևանի շրջաններում պահպանված կոթողների,

Հատկապես Գառնիի հեթանոսական տաճարի ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Օգտվելով ռուսական բանակի առաջխաղացումից, Մառն ու Օրբելին պատեհաբար ժամանակ պեղեցին նաև Վանի շրջանում գտնվող Թուրակալե ուրարտական քաղաքի ավերակները։ Ն. Յա. Մառի՝ հայ ճարտարապետության նվիրված բազմաթիվ աշխատությունների պսակը դարձավ տարիներ անց հրատարակված «Անի. քաղաքի գրավոր պատմությունը և ավերակների պեղումները» գիրքը (ռուսերեն, 1934)։

Սակայն եթե հայ ճարտարապետությունը Մառի բազմազան գիտական հետաքրքրություններից մեկն էր, ապա Թորոս Թորամանյանի (1864—1934) համար այն դարձավ ամբողջ կյանքի գլխավոր գործ, որին նա նվիրաբերեց իր բոլոր ուժերը, միջոցներն ու ժամանակը։ 1903 թ. տեղափոխվելով Արևելյան Հայաստան, նա ամբողջովին մխրճվեց հայ ճարտարապետության հին և միջնադարյան հուշարձանների պեղման ու վերականգնման, չափագրման և նկարագրության աշխատանքների մեջ։ Այդ նպատակով նա ոչ միայն ակտիվորեն մասնակցեց Մառի ղեկավարած Անիի պեղումներին, այլև եղավ Հայաստանի գրեթե բոլոր անկյուններում։ Նա գիտականորեն վերականգնեց Զվարթնոցի տաճարի իրական ձևերն ու չափերը, նկարագրեց Անիի, Էջմիածնի և այլ վայրերի նշանավոր շինությունները։ Հեղափոխությունից առաջ Թորամանյանը հրապարակել է մի շարք հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, որոնց մեջ հատկապես աչքի է ընկնում «Տեկորի տաճարը» գիրքը (1911)։ Հայ ճարտարապետության ամբողջական պատմության համար նա հավաքել էր վիթխարի փաստական նյութ, որի մեծ մասը ոչնչացավ 1918 թ. թուրքական արշավանքի ժամանակ։

Գիտական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Թ. Թորամանյանն իր առջև խնդիր էր դրել՝ հերքել օտարների և հայերի շրջանում տարածված թյուր ըմբռնումները հայ ճարտարապետության նմանողական և կրավորական բնույթի մասին, բացահայտել նրա խորապես ինքնատիպ էությունը և տեղը համաշխարհային ճարտարապետական արվեստում։ Դեռ 1905 թ. գրած մի հոդվածում նա այդ խնդիրը ձևակերպում էր այսպես. «Մեր ցեղի հանճարին չնաշխարհիկ բեկորները փլատակներու և գերեզմանական տխուր հողակուտերու տակեն ազատելով՝ ցույց տալ նաև ամբողջ գիտական աշխարհին»[60]։ Այդ նպատակը պսակվեց փայլուն հաջողությամբ։ Թորամանյանը գիտականորեն բացահայտեց հայ ճարտարապետության ազգային յուրահատկությունները, որոնք պայմանավորված են եղել ժողովրդի պատմության, միջավայրի, կուլտուրական ավանդույթների խաչավորումով։ Նվ արդեն 1913 թ. նա լիահատար հիմք ուներ նամակներից մեկում գրելու. «Մակայն այժմեն կարող եմ ըսել, որ հայ ճարտարապետությունը վերջնականապես մտավ եվրոպական գիտության մեջ պատվավոր տեղ ունեցող բոլոր ազգերու ճարտարապետական գիտությանց շարքը և հուսալի է, որ հետզհետե անոր աթոռը բարձրանա յուր արժանավոր տեղը»[61]։

Գերազանցապես Թ. Թորամանյանի կատարած հետազոտությունների հիման վրա էր, որ ավստրիացի նշանավոր արվեստագետ Ի. Ստրժիգովսկին գրեց և 1918 թ. հրատարակեց «Հայկերի ճարտարապետությունը և Եվրոպան»

---

60 Թ. Թորամանյան, *Զվարթնոց եկեղեցին*,—«Մուրճ», 1905, № 5, էջ 188։

61 Թ. Թորամանյան, *Նամակներ*, Երևան, 1968, էջ 213։

Երկհատոր գերմաներեն աշխատությունը, որի մեջ ցույց էր տրվում նաև հայ վարպետների կիրառած շինարարական ձևերի ու սկզբունքների ազդեցությունը եվրոպական իրականության մեջ։ Թորամանյանի գիտական եզրակացությունները դարձան ազգային ինքնագիտակցության խորացման խոշոր ազդակ։ Դրա ապացույցն են նաև Հայ գրողների կովկասյան ընկերության կազմակերպած՝ Թորամանյանի դասախոսությունների առաջացրած ոգևորությունը, այդ առթիվ ընկերության նախագահ Հ. Թումանյանի գրած հայտնի հոդվածները և մամուլի ուրիշ արձագանքները։ Տարիներ անց, Ավ. Իսահակյանը մեծ ճարտարապետի խաղացած դերը բնութագրեց այսպես. «Նա ընդհուպ մոտեցել էր հայ արվեստի արմատներին, որ գտնվում են հայկական բնաշխարհում։ Նա պեղել, փորփրել էր, հետազոտել էր հնագույն արմատները, որոնցով սընվել և բարձրացել է հայ մեծ արվեստի շենքը։ Այսպիսով մեր արվեստի միտիկան, նրա մթամած խորհուրդները մերկացած էին պրպտող, թափանցող իմացականության առաջ»[62]։

Թորոս Թորամանյան

Համանման ստեղծագործական որոնումներ և մարմնավորումներ տեղի էին ունենում նաև դարասկզբի հայ երաժշտության մեջ[63]։

Դրա ամենից ցայտուն վկայությունը հայ մեծագույն երաժշտագետ և կոմպոզիտոր Կոմիտասի (1869—1935) ստեղծագործությունն էր։ Թեև նա իր հրաժշտական-ազգագրական գործունեությունն սկսել է 90-ական թվականներին՝ էջմիածնում և ապա արտասահմանում մասնագիտական կրթությունը շարունակելու տարիներին, սակայն դա պետք է միայն նախապատրաստական շրջան համարել Կոմիտասի գործունեության համար, որը լայնորեն ծավալվեց 1900—1914 թվականներին։ Հայ երաժշտության ազգային ինքնատիպ նկարագրի բացահայտումը, նրա յուրահատկությունների գիտական բնութագիրն ու ստեղծագործական մարմնավորումը սկզբից ևեթ եղան Կոմիտասի գործունեության գերագույն նպատակն ու պաճոսը։ Հակառակ բոլոր կարգի անտեղյակ կամ թերահավատ կարծիքներին, նա իր ստեղծագործությամբ և երաժշտական գործունեությամբ ապացուցեց, որ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» (այսպես է վերնագրված 1913 թ. գրած նրա մի հոդվածը),

---

62 Ավ. Իսահակյան, *Երկեր*, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 96։

63 *Տե՛ս* Մ. Մուրադյան, *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում*, Երևան, 1970։

և որ այն պետք է իր արժանի տեղը գրավի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ։ Այս իմաստով՝ նրա կատարած գործը դարձավ կարևորագույն օղակներից մեկը այն ընդհանուր շարժման, որ XIX դ. վերջում և XX դ. սկզբին ծավալվեց՝ հայ ժողովրդի ստեղծած հոգևոր և նյութական արժեքները հավաքելու և ուսումնասիրելու, ժամանակակից գրական-գեղարվեստական պրոցեսի մեջ ներգրավելու համար։ Կոմիտասի գործունեությունը «երաժշտական զուգահեռն է այն աշխատանքի, որ Թորամանյանն իրագործեց հայ ճարտարապետության պատմության, Դ. Սրվանձտյանը, Մ. Աբեղյանը և մյուսները՝ հայ ժողովրդական վեպի ու բանարվեստի մյուս տեսակների գրառման և հետազոտության, Հ. Թումանյանը՝ բանահյուսության տարբեր ժանրերի գրական մշակման և օգտագործման ուղղությամբ։ Սակայն եթե նշված և ուրիշ գործիչներ իրենց տաղանդը հիմնականում գրսևորեցին կա՛մ հետապոտական, կա՛մ ստեղծագործական աշխատանքի ասպարեզում, ապա Կոմիտասի ժառանգությունը օրգանապես զուգակցում է երաժշտական արվեստի բոլոր բնագավառները. ինքնուրույն ստեղծագործություն, ժողովրդական երգերի հավաքում և մշակում, երաժշտագիտական հետազոտություններ, կատարողական գործունեություն։

Կոմիտաս

Բաժանել այս բնագավառները իրարից, ըստ էության, անհնար է, քանի որ ամեն մեկի մեջ կան բոլոր մյուսների տարրերը։ Այսպես, Կոմիտասի գործունեության ամենից ծավալուն և աշխատատար բնագավառը՝ հազարից ավելի ժողովրդական երգերի ու միջնդիների գրառումն ու մշակումը, նրա համար երբեք չի եղել պասիվ հավաքողի գործ։ Դա միաժամանակ նաև հետազոտություն էր, ստեղծագործություն, կատարողական արվեստ։ Ազգային երաժշտության մեջ Կոմիտասը տեսնում էր ժողովրդի հոգու, բնավորության, նրա պատմության և ապրած միջավայրի բազմակողմանի արտահայտությունը։ 1905 թ. նա գրել է. «Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչն է նյութ տալիս ժողովրդական երգերին։ Արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը.— այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգացմունքների և մտքի վրա»[64]։

---

64 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, 1941, էջ 9։ 4 Հայ նոր գրակ. պատմ., ն. V

Հանճարեղ արվեստագիտի բնազդով և մեծ գիտնականի խորաթափանցությամբ կռահելով հայկական ժողովրդական երաժշտության գեղարվեստական յուրահատկությունը, Կոմիտասն, իբրև կանոն, մաքրում էր եղանակը խորթ ազդեցություններից և ավելորդ շերտերից, վերականգնում էր երգը իր, այսպես ասած, իդեալական ազգային-դիզագիտական նկարագրով։ Դրանով իսկ «նա հայտնագործել է մեր ազգային երգը, հայկական երաժշտությունը, ազգային մելոսը՝ ինքնուրույն, ինքնատիպ, անաղարտ»[65], Կոմիտասի հիմնական գեղագիտական սկզբունքը տվյալ դեպքում այն էր, որ, ազատելով ժողովրդական մեղեդին նրա ոգուն անհարիր տարրերից, պետք էր գտնել և բուռ ամենայնի ընդգծել էականը, օրինաչափը նյութ մեջ։ Դեռ 1893 թ. Մակար եկմալյանի «Պատարագի» առիթով նա գրում էր. «Բարեփոխել նշանակում է՝ ավելորդ գեղեցկություններ, խաղեր, զարմվածքներ և այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային և եկեղեցական երաժշտության ոգուն, պետք է ղտվին, մաքրվին. չպետք է դաշնակը խանգարել, այլ պարզել. ո՛չ թե նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնավորել յուր ոգու համաձայն...»[66]։

Այս ծրագիրն ամբողջովին,— իհարկե, հիշելով երկու արվեստների լեզուների տարբերությունը,— համընկնում է այն սկզբունքի հետ, որ կիրառում էր Հովհ. Թումանյանը ժողովրդական էպոսի ու հեքիաթների, երգերի ու ավանդությունների մշակման ժամանակ։ Այդ ծրագիրն առաջին հայացքից թվում է ոչ այնքան ակտիվ-ստեղծագործական, քանի որ իր առջև խնդիր չի դնում էապես փոխելու ժողովրդական սկզբնաղբյուրի բնույթը, կառուցվածքն ու ոճը։ Բայց հենց դրա շնորհիվ էլ այդ սկզբունքը և՛ գրականության, և՛ երաժշտության մարզում հնարավորություն էր տալիս բացահայտելու ժողովրդական ստեղծագործության բուն ոգին, նրա իրական հմայքն ու մեծությունը, մաքրելով այն գործի էությունը խաթարող ավելորդ տարրերից։ «Եվ շնորհքը հենց էդ պատմելու մեջն է,— գրում էր Թումանյանը,— որ իմանան ի՞նչը փոխեն, ինչը դուրս գցեն, ինչը պահեն, ինչ լեզվով, ինչ ոճով ու ինչպես պատմեն, որ և գեղեցիկ դուրս գա և ժողովրդականի համն ու հոտը չկորցնի»[67]։

Դա իր բնույթով ռեալիստական մոտեցում էր դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը, որը մեր իրականության մեջ հաստատվեց 90—900-ական թվականներին, մերժելով սուբյեկտիվ-քմահաճ վերաբերմունքը բանահյուսի ոգու և ոճի նկատմամբ, ձգտելով նրա բուն էության բացահայտմանը։ Եվ այդ պատճառով էլ ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ սկզբնաղբյուրի սյուժետային կամ ոճական տվյալներից կատարած շեղումները ոչ թե աղճատում են նրա իմաստը, այլ խորացնում և ընդգծում են էականը, բուն ժողովրդականը։ Այսպես, շարունակելով Կարա-Մուրզայի սկսած գործը, Կոմիտասը արմատավորեց քառաձայնության սկզբունքը հայ ժողովրդական երգերի կատարման մեջ։ Արտաքնապես հեռանալով նրանց առօրյա կատարման ձևերից, այդ սկզբունքը, սակայն, օգնեց ավելի խոր թափանցելու նրանց գեղարվեստական և ազգային էության խորքերը, բացահայտելու նրանց ոճի և կառուցվածքի ներքին բարդությունը։

---

65 Ավ. Իսահակյան, *Երկեր*, հատ. 4, 1959, էջ 87։

66 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 140։

67 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, 1951, էջ 96։

Մաքրելով էականը երկրորդականից, Կոմիտասն իր ստեղծագործությամբ և գիտական հետազոտություններով հերքեց շատ թյուր պատկերացումներ հայ երաժշտության մասին, այդ թվում և նրա «մեղկ ու տխուր լինելու տարածված պատկերացումը։ «Միևնույնն հայ երաժշտությունը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է և կենդանություն,— ասում էր նա 1914 թվականին,— ու իր մեջ կը սնուցանե փիլիսոփայությունն իսկ, ազին իսկ իր ցնորին, որովհետև երաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտաշնչությանց մեջ — կենդանի,— որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ,— որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տվող ժողովուրդը»[63]։

Կոմիտասը նորովի մեկնաբանեց ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության փոխհարաբերությունը։ Հերքելով նրանց անհաշտելի հակադրության պատկերացումը, նա ցույց տվեց, որ հայ հին երաժշտական մշակույթի այդ երկու հիմնական ճյուղերը միասնական են իրենց արմատներով, ինչ այդ բնհաներությունը հաճախ միացվել է երկարատև մշակումների և օտարամուտ ազդեցությունների հետևանքով։

Վերջապես, նոր էին նաև երաժշտության մեջ անհատականի և ժողովրդականի փոխհարաբերության կոմիտասյան սկզբունքներն ու չափանիշները։ Նրա բոլոր մշակումների և ինքնուրույն երկերի ամեն մի ելևէջի մեջ զգացվում է ստեղծագործողի հզոր անհատականությունը, որն իր կնիքն է դնում երգի տարբեր կողմերի վրա։ Սակայն երաժշտի ստեղծագործական ոճը երբեք գուրս չի գալիս, առավել ևս չի հակադրվում ժողովրդական երգի սկզբունքներին և օրինաչափություններին, այլ հանդիսանում է նրա լավագույն կողմերի հետագա խորացումն ու խտացումը։ Ինչպես ժամանակին գրել է Կոմիտասի աշակերտ, հայտնի երաժշտագետ Սպիրիդոն Մելիքյանը, մեծ կոմպոզիտորը «կարողացել է խորասուզվել շինականի տարերային հոգեբանության խորքերը և իր զգացմունքները միացնել նրա երգի հետ այնպիսի վարպետությամբ, որ այլևս անհնարին է դառնել, թե որտեղ է վերջանում մեկը և որտեղ է սկսվում մյուսը»[69]։

Դարասկզբի հայ երաժշտական մշակույթի երկրորդ խոշորագույն, կենտրոնական դեմքը Ալեքսանդր Սպենդիարյանն էր (1871—1928)։ Ճիշտ է, նախահեղափոխական տարիներին նրա գործունեությունը հիմնականում ընթացավ Հայաստանի և Անդրկովկասի սահմաններից դուրս, Հայրենի Ղրիմում և ռուսական մշակույթի կենտրոններում։ Նա լայնորեն օգտագործում էր ոչ միայն հայկական, այլև ուկրաինական, ռուսական, կալմըկական, քաթթարական ժողովրդական մեղեդիները։ Սակայն նրա և՛ մշակած, և՛ ինքնուրույն ստեղծագործություններն այրի են ընկնում ոճական զարմանալի միասնությամբ, որը բխում էր արվեստագետի հզոր անհատականությունից, նրա հիմնական ստեղծագործական նպատակադրումից՝ գուգադրել, միաձուլել արևմտյան և արևմտյան երաժշտական ավանդույթները։ Սպենդիարյանի «օրհնությունալիքմը» այս իմաստով ոչ թե արտաքին ոճական հրապուրանք էր, այլ նրա ստեղծագործական անհատականության բուն էությունը, որը հաբստացվում և նոր աստիճանի էր բարձրացվում ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտ-

---

63 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 195։

69 Սպ. Մելիքյան, *Կոմիտասի ստեղծագործության անալիզը*, Ե., 1932, էջ 31։

տության լավագույն ավանդույթների յուրացումով։ Դրանով իսկ նա հայ երաժշտության մեջ մտցրեց ամենան մի նոր հոսանք, որը հետագա զարգացման մեծ հեռանկար ուներ։

Ժամանակի ընթացքում Ա. Սպենդիարյանը ավելի ու ավելի մերձեցավ հայ իրականության, ազգային երաժշտության ակունքներին։ Դա էր, որ 1916 թ. Հովհ. Թումանյանին իրավունք տվեց նրա ուղին բնութագրելու իբրև անցում «օտար երկրից դեպի հայրենի միջոցուրտը, արևմտյան երաժշտությունից դեպի արևելյան երաժշտությունը»[73]։

Ալեքսանդր Սպենդիարյան

Սպենդիարյանը հայ երաժշտության մեջ մտցրեց մինչ այդ նրան անծանոթ ժանրեր, օգտագործելով վոկալ և գործիքային երաժշտության գրեթե բոլոր ձևերը։ Մոտ հարյուրի հասնող նրա խմբերգերը, մեներգերն ու romanսները գրված են ինչպես հայ (Խ. Աբովյան, Ռ. Պատկանյան, Ա. Սատուրյան, Հ. Թումանյան, Հ. Հովհաննիսյան), այնպես էլ ռուս և ուկրաինացի (Պուշկին, Լերմոնտով, Շևչենկո, Նեկրասով, Ֆետ, Գորկի և ուրիշներ), արևմտաեվրոպական (Շեքսպիր, Շիլլեր, Հայնե) բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա։ Նշանակալից է նաև բանվորական հեղափոխական երգերի («Վարշավյանկա», «Անվախ ընկերք», «Փառավորվի՛ր, մայիսյան առաջին օրդ և այլն) ստեղծագործական մշակման փաստը։

Ջախոսելով դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի և լարային կվարտետի համար գրած բազմաթիվ մեծ ու փոքր երկերի մասին, պետք է ասել, որ հայ երաժշտության մեջ Սպենդիարյանի բերած ամենամեծ ժանրային նորությունը եղավ նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ։ Նա հայ սիմֆոնիկ երաժշտության իսկական հիմնադիրն է, որն իր երկերով կանխորոշեց նրա ազգային յուրահատուկ գծերը՝ արևելյան վառ գունավորում, եռանդուն ռիթմ, խոհի և կրքոտության լիրիզմի և մասշտաբայնության օրգանական միաձուլում։ Սիմֆոնիկ երաժշտության բնագավառում, բացի մի քանի համեմատաբար փոքր պատկերներից, Սպենդիարյանի կարևորագույն երկերն են «Ղրիմի էսքիզները» (առաջին սերիա՝ 1903, երկրորդ սերիա՝ 1912)։ «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պոեմը (1905)։ Հետագայում «Երևանյան էսքիզները» (1925)։ Սկսած 1904 թ. Ա. Սպենդիարյանի ստեղծագործական միտքը համա-

---

73 Հովհ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4. 1951. էջ 336։

տարեն անդրադառնում է արևելյան-ազգային օպերա կերտելու խնդրին, երաժշտաև ու տուն ջից եղան համապատասխան ճեմայի ու լիբրետոյի որոնումները։ Կոմպոզիտորն իր ապագա օպերայի գրական հիմքերը փնտրում էր մերթ Արա Գեղեցիկի առասպելում, մերթ լիրոնոտովյան «Ռևալյի» կամ պուշկինյան «Բախչիսարայի շատրվանի», Վ. Հյուգոյի «Հնդկական ավանդություններ», մերթ էլ Ղրիմի թաթարական լեգենդների («Սյուլեյմանի մատանին», «Ընձեղջան») մեջ[71]։ Սակայն ի վերջո հայ նորագույն պոեզիան՝ հանձին Հովհ. Թումանյանի «Քմկաբերդի առումը» պոեմի, դարձավ մեծ երաժշտի փայփայած մտահղացման լիարժեք գրական հիմքը։ Այդ պոեմի ազգային-հերոսական և հոգեբանական մոտիվներով գրված լիբրետոն Սպենդիարյանին մղեց ոգեշունչ ստեղծագործական աշխատանքի, որի արդյունքը եղավ 1918—1927 թթ. ընթացքում կերտված «Ալմաստ» օպերան։ «Ալմաստը» դարձավ Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ և վոկալ ստեղծագործության բոլոր լավագույն կողմերի խտացումը, հայ ազգային օպերայի անգերազանց կոթողներից մեկը։

Առհասարակ՝ մեր դարի առաջին տասնամյակները եղան բառիս բուն իմաստով ազգային-ժողովրդական օպերայի ստեղծման ժամանակաշրջան։ Ճիշտ է, դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներին Տիգրան Չուխաջյանը գրել էր «Արշակ Բ» օպերան։ Սակայն լինելով ազգային իր պատմական նյութով, այդ օպերան որևէ չափով չէր հենվում հայ ժողովրդական մելոսի վրա, կերտված էր ավելի իտալական դասական օպերայի, հատկապես Ջ. Վերդիի գեղարվեստական սկզբունքներով։ Ազգային օպերայի պահանջը չէին բեցնել նաև Չուխաճյանի կենցաղային օպերաները («Արիֆի խարդախությունը», «Լեբլեբիջին» և այլն), ինչպես նաև 90-ական թվականներին Կարա-Մուրզայի սկսած և անավարտ մնացած «Շուշան» օպերան։

Հայ ազգային-ժողովրդական օպերայի ստեղծումը հնարավոր դարձավ միայն ռեալիստական գրականության փորձի և նվաճումների, առաջին հերթին՝ Հ. Թումանյանի խորապես ազգային պոեզիայի հիման վրա։ Հատկանշական է, որ Թումանյանի «Անուշ» պոեմը գրեթե միաժամանակ ոգեշնչեց շատ երաժիշտների։ Կոմիտասն իր օպերային մտահղացումներից («Վարդան», «Սասնա ծռեր», «Քաղաքավարության վնասները»՝ ըստ Հ. Պարոնյանի համանուն վիպակի) ամենից ավելի երկար (1904—1909) աշխատել է «Անուշ» օպերայի վրա, գրելով մոտ երեք տասնյակ խմբական երգեր և արիաներ։ Համանուն օպերայի ձեռնարկեց նաև կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանը 1906—1909 թթ., ստեղծելով լայն տարածում գտած մի քանի երգեր ու պատկերներ։ 1919 թ. Թումանյանի պոեմը բեմադրվեց Պոլսում՝ կոմպոզիտոր Վարդան Սարգսյանի երաժշտությամբ։ Վերջապես, 10-ական թվականներին գրվեցին նաև Ս. Բարխուդարյանի «Անուշ» սիմֆոնիկ պոեմը, Սպ. Մելիքյանի «Ախթամար» լեգենդը։

Սակայն Թումանյանի ստեղծագործության հիման վրա ավարտուն ազգային օպերայի ստեղծման խնդիրն իրագործեց Արմեն Տիգրանյանը (1879—1950)։ Նրա նշանավոր «Անուշ» օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց 1912 թ. Ալեքսանդրապոլում՝ տեղի ինքնագործ արուհետների և նվագախմբի կատար-

մամբ։ Թեև հետագայում՝ 30-ական թվականներին օպերայի երաժշտությունը, հատկապես նրա պարտիտուրան հեղինակի կողմից ենթարկվեց էական փոփոխությունների և լրացումների, սակայն հենց սկզբից էլ այն հնչեց իբրև իսկական ժողովրդական ստեղծագործություն, միանգամից գարձավ լայն խավերի սեփականությունը։ Բանն այն է, որ, գրեթե չդիմելով ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի օգտագործման և մշակման, Արմեն Տիգրանյանը կերտել էր մի երաժշտություն, որ խորապես ազգային և ժողովրդային է իր ոգով և ոճով, տրամադրությամբ, կոլորիտով ու կառուցվածքով։ Այդ պատճառով էլ այն գնաց դեպի ժողովուրդը, գարձավ նրան խորապես հարազատ, նրա սրտի և հոգու հետ խոսող ստեղծագործություն։

Նույն շրջանում մի շարք փորձեր են կատարվում նաև մանկական օպերայի մարգում, և գարձյալ առաջատար դերը պատկանում է Հովհ. Թումանյանի հայտնի սյուժեներով գրված գործերին (Ա. Մանուկյանի «Ջարի վերջը», Ս. Մուրադյանի «Շունն ու կատուն», Ե. Մարգարյանի «Պոչատ աղվեսը» և այլն)։

Դարասկզբի հայ պոեզիան, հատկապես Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի քնարական բանաստեղծությունները առատ նյութ տվեցին նաև հայ կոմպոզիտորների երգերի ու romanսների համար։ Բացի Ալ. Սպենդիարյանից, լայն մասսայականություն ստացած բաղմաթիվ երգեր են ստեղծում Ա. Տիգրանյանը, Գր. Սյունին, Ն. Գալանտերյանը, Ե. Բաղդասարյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ա. Մայիլյանը և ուրիշներ։

Հայկական romanսի խոշորագույն վարպետներից մեկը դարձավ Ռոմանոս Մելիքյանը (1883—1935), որի երգերի գրական հիմքը ժողովրդական ոտանավորներն էին, բայց ավելի հաճախ՝ հայ և ռուս բանաստեղծների քնարական ոտանավորները։ Հատկապես նշանակալից են Ռ. Մելիքյանի «Աշնան տողեր» և «Ջմբուխտ» romanսների շարքերը, որոնց մեջ օգտագործված են տարբեր հայ բանաստեղծների գործեր։ Իր երաժշտության ընդհանուր մթնոլորտով՝ դգացմունքների նրբություն և գեղեցկություն, մեղմ թախիծ ու երազանքի մոտիվներ և այլն, Romanոս Մելիքյանը շփման շատ կետեր ուներ Վահան Տերյանի պոեզիայի հետ, որից և ամենից շատ տեքստեր է վերցրել իր romanսների համար։

Ժողովրդական և մասնագիտական երաժշտության պրոպագանդման գործում մեծ դեր խաղացին տարբեր քաղաքներում ստեղծված հայ երաժշտական ընկերությունները։ Հատկապես կարևոր էր «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության» հիմնադրումը 1912 թվականին։ Ողջունելով «Գրական ընկերության հրաշալի բրոշ» ծնունդը, Հ. Թումանյանն իր ողջույնի մեջ գրում էր, որ նա «հատուկ կոչում ունի հավաքելու, ներդաշնակության բերելու և զարգացնելու արևելքի ու մեր ժողովրդի երգն ու երաժշտությունը — հարազատ ձայների կախարդական աշխարհը»[72]։

Հիմնականում դարասկզբին ծավալվեց մի շարք տաղանդավոր երաժիշտ-կատարողների, նրանց թվում նաև նշանավոր երգիչ Արմենակ Շահմուրադյանի գեղարվեստական գործունեությունը։ Վերջապես, որոշակի ծավալում ստացան նաև երաժշտագիտական հետազոտությունները։ Այս բնագավառում, բացի Կոմիտասից, ակտիվորեն աշխատում էին Վասիլի Ղորղանյանը՝ ուսու-

---

[72] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 382։

և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության մասին բազմաթիվ ուսումնասիրությունների, ինչպես նաև «Կովկասյան երաժշտություն» գրքի (Պետերբուրգ, 1901, 1908) հեղինակը, Սպիրիդոն Մելիքյանը, որի գրչին են պատկանում հայ երաժշտության հարցերին նվիրված մի շարք հետազոտություններ և նյութերի ժողովածուներ, «Դասագիրք երգեցողության» ձեռնարկը (1912), և ուրիշներ։

Հայ կերպարվեստի մեջ ևս դարասկզբին զգալի առաջընթաց տեղի ունեցավ, նվաճվից ժանրային և թեմատիկ ավելի մեծ բազմազանություն։ Խորացան և ամրապնդվեցին ռեալիստական սկզբունքները, որ իրենց բնականությամբ և ժանրային-պատմահասարակական կտավներով նախկինում հաստատել էին Հ. Այվազովսկին, Վ. Սուրենյանը, Գ. Բաշինջաղյանը և ուրիշներ։ Բայց նոր փուլում հայ նկարչության մեջ ևս ռեալիզմն զգալի չափով կերպարանափոխվեց, որոշ գծեր քաղելով իմպրեսիոնիզմից և նորագույն հոսանքներից։ Ավելի սերտ ու բազմակողմանի դարձան կերպարվեստի կապերը գրականության հետ՝ ինչպես թեմաների, պատմահասարակական կերպարների փոխառման, այնպես էլ գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրների ընդհանրության գիտակցման իմաստով։ Գ. Բաշինջաղյանը, օրինակ, այդ միասնության հիմքը տեսնում էր իսկական արվեստի հիմնական կոչման՝ ճշմարտությանը ծառայելու մեջ. «Գրականության, գեղանկարչության և քանդակագործության նպատակները նույնն են։ Այս արվեստները՝ հարազատ քույրեր են, իսկ ճշմարտությունը՝ նրանց մայրը»[73]։ Դասական ռեալիզմի սկզբունքներով դաստիարակված նկարիչը արվեստի գերագույն չափանիշը համարում էր կենսական օրինաչափությունների բացահայտումը. «...Ինչպիսի վառ հրակայծության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծագործությունը չի կարող լինել ճշմարտացիորեն գեղարվեստական, եթե նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի և եթե նա չհամապատասխանի իրականության օրենքներին»[74]։

1901—1920 թթ. շարունակում էին ակտիվորեն աշխատել հայ խոշորագույն նկարիչներից մի քանիսը, որոնց ստեղծագործական դիմանկարն արդեն ձևավորվել էր նախորդ տարիներին։ Այսպես, Վարդգես Սուրենյանը, որը մինչև նոր դարի սկիզբն արդեն կերտել էր իր դլուխգործոցներից շատերը («Լքվածը», «Ոսոնահարված սրբություն», «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանի» նկարազարդումները և այլն). նոր փայլուն երկեր ստեղծեց գեղանկարչության, գրաֆիկայի, գրքի ձևավորման և թատերական դեկորացիայի բնագավառում։ Նա այժմ կվրտից մեծ գրամատիզմով և հոգեբանական խորությամբ օժտված այնպիսի նկարներ, ինչպես Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը, «Սալոմեն», «Ջարել թագուհու վերադարձը գահին», Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսից» նկարները և այլն։ Նկարիչն ավելի մոտիկից կապվեց ազգային թեմատիկային։ Դրա ցայտուն արտահայտությունը եղան հայկական հեքիաթների հրաշալի նկարազարդումները, որոնք կատարված են ազգային-պատմական կոլորիտի և ժողովրդական բանահյուսության խոր իմացությամբ։ Համաշխարհային պատերազմի տարիներին Վ. Սուրենյանը կերտեց մի քանի տասնյակ նկարներ հայ դաղթա-

---

73 Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 143։

74 Նույն տեղում։

կանոնների կյանքից, որոնք ազգային մեծ ողբերգությունը բացահայտում են զուսպ, բայց ազդեցիկ գծերով։

Իր ոճական և թեմատիկ նախասիրություններին հավատարիմ մնաց Գ. Բաշինջաղյանը, ստեղծելով հայրենի բնության տասնյակ նոր կտավներ։ Ինչպես և առաջ, դրանք մեծ մասամբ պատկերում են բնության խաղաղ, անդորր պահերը, տոգորված են քնարական մեղմությամբ և խոհական տրամադրությամբ («Անտառը աշնանը», «Զանգեզուրի լեռներում», «Արարատը և Արաքս գետը», «Դարյալի կիրճը», «Սանահինի ձորը» և այլն)։

Դարասկզբին ասպարեզ իջած նկարիչների նոր սերունդը հայ կերպարվեստը հարստացրեց թեմատիկ, ժանրային և ոճական նոր կողմերով։ Այդ սերնդից էր Եղիշե Թադևոսյանը (1870—1936), որը Մոսկվայում բարձրագույն գեղարվեստական կրթություն ստանալուց հետո, սկսած 1901 թվականից ապրում էր Թիֆլիսում, իր բնանկարների մեծ մասի ներշնչումն ստանալով հայրենի միջավայրից։ Մյուս կողմից, բազմաթիվ ուղևորությունները Եվրոպայի և Մերձավոր Արևելքի երկրներում լայնացրին նրա արվեստի թեմատիկ շրջանակները, նրա ռեալիստական սկզբունքները հարստացրին նոր գծերով։ Որոշակի է, օրինակ, իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը նրա կտավների վրա՝ գույների, լույսի և ստվերի նորանոր հնարավորություններ բացահայտելու իմաստով։ Իրական գույներին և նրբերանգներին որքան հնարավոր է մոտ լինելու ձգտման հետ էր կապված նկարն անպայման բնության միջավայրում, «նատուրայից» կատարելու սկզբունքը (պլեներային նկարչություն), որը հայ կերպարվեստի մեջ մտցրեց Ե. Թադևոսյանը, վճռականորեն շեղվելով բնանկարը նախկին տպավորությունների հիման վրա, աշխատանքայնում կևրտելու բաշինջաղյանական նրանակից։ Նրա բնանկարների ու էտյուդները, որոնց թիվն անցնում է 500-ից, սովորաբար գունագեղությունը։ Նա գեղարեստում է ամառային տեսարանները, լույսով ու ջերմությամբ ողողված օրվա պահերը։ Նրան խորթ են թախծոտ շեշտերը։

Ե. Թադևոսյանը որոշակի հակում դրսևորեց նաև դեպի սյուժետային նկարները, գերադասելով պատմական, դիցաբանական և այլաբանական թեմաները։ Դրանց միջոցով նկարիչն արտահայտում էր իր դրամատիկ ապրումները ժամանակակից կյանքի հակասությունների, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության մասին («Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը», «Ֆիդիաս և Ջևս», «Արտաշեսի մահը», «Քրիստոսը և փարիսեցիները», «Հանճարը և ամբոխը» և այլ նկարներ՝ ստեղծված 1901—1919 թթ.)։ Թեև քանակով փոքր, բայց արվեստի նշանակալից էջեր էին նաև Թադևոսյանի դիմանկարներն ու թատերական ձևավորումները։ Հետագայում, գնահատելով իր ավագ ընկերոջ վաստակը, Մարտիրոս Սարյանը գրել է. «Նա (Թադևոսյանը) յուրացրել էր ֆրանսիական նոր՝ իմպրեսիոնիստական արվեստի կանոնները։ Փաստորեն նա պլեներային նկարչության առաջին ներկայացուցիչն է հայ կերպարվեստի մեջ։ Ունենալով գույնի բնածին, նուրբ զգացողություն ու ջերմ լիրիզմով լեցուն հուզաշխարհ, նա կարողացավ լուսային, գունային մարմար բրիռամներով արտացոլել հայրենի բնության աննման գեղեցկությունները»[75]։

---

[75] «Եղիշե Թադևոսյան, ծննդյան 100-ամյակի առիթով», 1970, էջ 6։

ծ. Թադևոսյանի և ռուսական ռեալիստական նկարչության (Կ. Կորովին, Ա. Արխիպովի) ազդեցությամբ ձևավորվեց Սեդրակ Առաքելյանի (1884—1942) ստեղծագործական դիմանկարը։ Թեև նրա տաղանդր հիմնականում բացահայտվեց 20—30-ական թվականներին, սակայն մինչև այդ նա հաջողությամբ մասնակցում էր անդրկովկասյան և համառուսական նկարչական ցուցահանդեսներին և ստեղծել էր հարյուրից ավելի բնանկար։

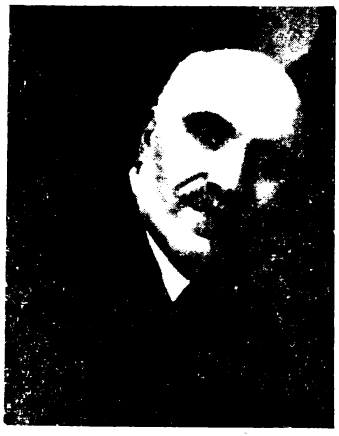
Արևելահայ նկարչության մյուս կենտրոնական դեմքը՝ Ստեփան Ագաջանյանը (1863—1940), իր տաղանդր դրսևորեց հիմնականում դիմանկարի մեջ։ Փարիզում և Մարսելում սովորելուց հետո, նա երկար տարիներ ապրում և ստեղծագործում էր Դոնի Ռոստովում, զբաղվելով մանկավարժական աշխատանքով։ Լինելով գերազանցապես ակադեմիական ոճի նկարիչ, Ագաջանյանը հետևում էր արտաքինի, հատկապես դեմքի ու ձեռքերի միջոցով անհատի ներաշխարհը բացահայտելու սկզբունքին։ Թեև Ագաջանյանը թողել է նաև բնանկարի փայլուն նմուշներ, բայց նա իր դիմանկարներում սովորաբար խուսափում էր մարդկային դեմքերը բնության ֆոնի վրա կամ իրերի շրջապատում (ինտերիեր) պատկերելու նպատակից։ Նկարչի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացվում է բնավորության մեջ թափանցելու վրա։

Տաղանդավոր նկարիչներ երևան եկան նաև արևմտահայ իրականության մեջ։ Սակայն քաղաքական ծանր պայմանների բերումով նրանց ստեղծագործական կյանքը մեծ մասամբ ընթանում էր Թուրքական պետության սահմաններից դուրս՝ Եվրոպայում կամ Կովկասում։ Այսպես, Վարդան Մոխոխյանի և Արսեն Շաբանյանի բնանկարներն ու ծովանկարները ստեղծվեցին և իրենց բարձր գնահատականն ստացան եվրոպական իրականության մեջ։ Պետերբուրգի և Փարիզի գեղարվեստական ակադեմիաներում ձևավորվից Փանոս Թերլեմեզյանի (1865—1941) ինքնատիպ տաղանդր։ Նկարչության մի շարք մարզերում ծավալած անդուլ աշխատանքը նա զուգակցեց ազգային-ազատագրական պայքարի, հատկապես հայրենի Վանի 1915 թ. հերոսական պաշտպանության մեջ ունեցած դեկավար մասնակցության հետ։ Դեռ հեղափոխությունից առաջ Փ. Թերլեմեզյանը կերտեց մեծ քանակությամբ դիմանկարներ և բնանկարներ, որոնց նյութը քաղված էր արևմտահայ և արևելահայ, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական իրականությունից։ Դրանց շարքում կային այնպիսի հրաշալի գործեր, ինչպես «Լռության հովիվը», «Կոմիտաս», «Սիփան սարը Կտուց կզդուց» և այլն։ Իզուր չէ, որ 1910 թ. Շիրվանզադեն Փանոս Թերլեմեզյանին նվիրված հատուկ հոդվածում, նշելով, որ «այդ շնորհալի նկարիչը մեկն է այն տաճկահայ փախստականներից, որոնցից յուրաքանչյուրի կյանքը մի-մի ողբերգություն է, արժանի Շեքսպիրի գրչին», ավելացնում էր. «Իբրև պեյզաժիստ՝ նկարիչը հետաքրքրական է, իբրև պորտրետիստ՝ զորեղ. Կարող եմ ասել, որ ես հայ նկարիչների և արձանագործների մեջ չեմ ճանաչում նրա չափ զորեղ պորտրետիստ»[75]։

Հայ կերպարվեստի մեջ բոլորովին նոր ոճ ու թեմատիկա բերեց էդգար Շահինը (1874—1947)։ Նրա գրեթե ամբողջ ստեղծագործական կյանքն անցավ Փարիզում, ուր հաճախ մասնակցել է նշանավոր սալոններում կազմակերպված ցուցահանդեսներին։ Գեղանկարչության մեջ կատարած առաջին փորձերից հետո Շահինը չուտով անցավ օֆորտի արվեստին (ասեղանկար

[75] Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 453—454։

մետաղի և փայտի վրա), որին հավատարիմ մնաց ամբողջ կյանքում։ Թեմատիկ առումով Շահինի նկարները մեծ մասամբ կապված են եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսական իրականության հետ և ունեն ընդգծված դեմոկրատական բնույթ։ Նրա լավագույն դիմանկարների հերոսները լումպեն-պրոլետարիատ, աշխատավոր խավի մարդիկ են, որոնց խորշոմած դիմագծերում դրոշմվել են ոչ միայն նրանց կրած անլուր տանջանքները, այլև հոգեկան աշխարհի հարստությունը։ Դիտողի հայացքի առջև անցնում են առօրյա աշխատանքի ու կենցաղի, ժողովրդական տոների և արարողությունների պատկերներ, եվրոպական բնության և բնակավայրերի բազմազան տեսարաններ։ Նշանակալից են նաև Էդգար Շահինի կատարած գրքի ձևավորումները, որոնց շարքում՝ Ա. Ֆրանսի Գ. Ֆլոբերի, Է. Սյուի, Ժ. Հյուիսմանսի գրքերինը։



Փանոս Թերլեմեզյան

Նշենք նաև, որ դարասկզբին հանդես եկան մի շարք ուրիշ տաղանդավոր նկարիչներ ևս, որոնց ստեղծագործական կյանքի հիմնական շրջանը նոհոկտեմբերյան տարիներն են։ Խոսքը վերաբերում է, առաջին հերթին, Մարտիրոս Սարյանին և Հակոբ Կոջոյանին, որոնք ապագայում պիտի դառնային սովետահայ կերպարվեստի խոշորագույն դեմքերը։ Ստեղծագործաբար յուրացնելով եվրոպական նորագույն, հատկապես իմպրեսիոնիստական արվեստի նվաճումները, ինչպես նաև հայ միջնադարյան նկարչության ձևերն ու մոտիվները, Սարյանն արդեն հեղափոխությունից առաջ ստեղծեց ըստ ամենայնի ինքնատիպ մի ոճ, որը խորապես ճշմարտացի էր ոչ թե արտաքին հատկանիշներով, այլ ներքուստ՝ իրականության գույների ու տպավորությունների հարստության բացահայտման իմաստով։ «Ընդհանուր առմամբ՝ մոդեռնիստ է, բայց ոչ կույր երկրպագու անցողիկ դպրոցին»,— Սարյանի մասին գրել է Շերվանզադեն 1914 թվականին[77]։

Քանդակագործության ասպարեզում առավել նշանավոր դեմքերը երկուսն էին՝ Անդրեաս Տեր-Մարուքյանը (1871—1919) և Հակոբ Գյուրջյանը (1881—1948)։ Առաջինը հայտնի դարձավ հայ գրողների և մշակույթի գործիչների՝ Ռ. Պատկանյանի, Մ. Նալբանդյանի, Դ. Ալիշանի, Խրիմյան Հայրիկի, Պ. Ադամյանի և ուրիշների քանդակներով։ Սակայն Տեր-Մարուքյանի ստեղծագործության պսակը դարձավ Խաչատուր Աբովյանի բյուրեղե արձանը, որը մոնումենտալ քանդակագործության առաջին դասական նմուշը էր հայ կերպար-

77 Նույն տեղում, էջ 516։

վեպի պատմության մեջ։ Քանդակի ստեղծման առիթ դարձավ Երևանում Աբովյանի արձան կանգնեցնելու համար հայտարարված մրցանակարաշխությունն ու ժողովրդական հանգանակությունը։ Այդ դաշտափարին լայնորեն արձագանքեց հայ մամուլը. նաւսուկ հոդվածներ գրեցին Թումանյանն ու Շիրվանզադեն։ «Դա մի տաղանդավոր գրողի արձան չի, դա մի անհատի արձան չի,— գրում էր Թումանյանը 1910 թ.,— դա հայ ժողովրդի վերբոտ սրտի արձանն է, որ կանգնելու է այնտեղ՝ Աբաբատի սրբազան դաշտում, սերունդներին ու դարերին ի տես, որ տեսնեն, թե բանի սուր կա ցցված նրա մեջ, բանի գարդ ու ցավ»։ Այդ պատճառով էլ, շարունակում էր բանաստեղծը, այդպիսի արձաններ հարուստների փողով չպիտի կանգնեցվի, «այլ ազգի ընդհանրության», «որովհետև նա ամենքինն է ու ամենքը նրա մեջ են»[78]։ Հայտարարված մրցույթում հաղթող ճանաչվեց Ա. Տեր-Մարուքյանի նախագիծը, որի հիման վրա նա 1910—1913 թթ. ստեղծեց իր նշանավոր արձանը՝ դասական պարզության ու վեհության. խոհի և զգացմունքի այդ հոյակապ համաձուլվածքը։ Բայց փաթիլի ձուլարանից արձանը Երևան հասավ և պատվանդանին դրվեց շատ տարիներ անց (1933), երբ նրա տաղանդավոր հեղինակը վաղուց ոտարության մեջ մահացել էր՝ «Քոքախտից կամ, ճիշտն ասած, անուրությունից»,— ինչպես վկայում է Շիրվանզադեն իր հուշերում։

Էդգար Շահին

Մեծ մասամբ Փարիզում անցավ նաև Հակոբ Գյուրջյանի գեղարվեստական գործունեությունը։ Իր հրկարատև ստեղծագործական ուղու ընթացքում մանավանդ 20-ական թվականների սկզբին, Գյուրջյանը կրել է իմպրեսիոնիզմի, նույնիսկ կուբիզմի և ֆուտուրիզմի առանձին կողմերի ազդեցությունները։ Բայց իր գործերի ներքին էությամբ նա միշտ մնացել է ռեալիստ՝ մեծ և ճշմարտացի, լայն ու բազմակողմանի արվեստի ջատագով։ Այն հարցին թե ի՞նչ գեղարվեստական ուղղության է պատկանում իր գործունեությունը, Հ. Գյուրջյանը հետագայում պատասխանել է. «Իմ արվեստը բազմանիստ է։ Ունեմ ուղղություններից ոչ մեկին չեմ պատկանում և չեմ հանգանում՝ ինչպե՞ս կարելի է ազատ ստեղծագործություններ տեղավորել ինչ-որ հայտնի շրջանակների և ուղղությունների մեջ... Ձեի փոփոխությունները շատ տարբեր են։ Ինչ անուն տալ նրանց և ո՞ր ուղղությանը դասել. շատ դժվար է, քանի որ բոլոր այդ ուղղությունները՝ ֆուտուրիզմ, կուբիզմ և այլն, բոլոր այդ իզմերը

[78] Հովհ. Թումանյան. *Երկերի ժողովածու*. Հատ. 4, 1951, էջ 158։

Հարել է մեր դարը, իմ՛ մեր, որ չգիտեին արվեստի լավագույն էլոխանների արտիստները. Նրանք արվեստ էին ստեղծում, իսկ հիմա իմ՛ն Լև Տարքո՛մ»[72]։

Այդ լայն և բազմակողմանի, հզոր ու անկաշկանդ արվեստի սկզբունքները ամենից ավելի ցայտուն արտահայտվեցին դարասկզբին կերտած այն բանդակներում, որոնց մեջ Գյուրջյանը պատկերում էր մշակույթի նշանավոր գործիչներին (Լև Տոլստոյ, Մ. Գորկի, Ա. Ջոպանյան, Շալյապին, Ռախմանինով և ուրիշներ), ինչպես նաև դիցաբանական և աստվածաշնչային թեմաների մշակման մեջ («Լեդա», «Մահացող Քրիստոսը» և այլն)։ Այդ և 500-ի հասնող իր մյուս աշխատանքները քանդակագործը կտակեց Հայաստանի պատկերասրահին։

Հակոբ Գյուրջյան

1916թ. սկզբին Թիֆլիսում, գրական և նրաժշտական ընկերությունների օրինակով, հիմնադրվեց նաև «Հայ գեղարվեստագետների ընկերությունը»։ Նրա հիմնադիրներն էին Վ. Սուրենյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Գյուրջյանը, Ե. Թադևոսյանը։ Վերջինս ընտրվեց միության նախագահ։ Շիրվանզադեն և Թումանյանը ջերմորեն ողջունեցին «Համակրելի ընկերության» երևան գալը, որն, ի դեպ, 1917 թ. կազմակերպեց հայ նկարիչների գործերի առաջին ցուցահանդեսը։

Դժվարին պայմաններում էր ընթանում նաև հայ թատրոնի զարգացումը, մի արվեստի, որը պահանջում է նյութական ավելի մեծ ապահովվածություն, քիչ թե շատ կայուն և բազմամարդ արհեստական կոլեկտիվի ստեղծություն։ Բուրժուական հասարակության և ապագային մասնատվածության պայմաններում հայ թատրոնն այդ բոլորն ունենալ չէր կարող։ Ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, մեր դարի սկզբին ևս, մինչև Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը, հայ թատերական խմբերը չունեին կայուն կազմ և մշտական աշխատանք։ Ապրուստ վաստակելու համար նրանք ստիպված էին տարիներով թափառել ոչ միայն ռուսական կայսրության, այլև տարբեր աշխարհամասերի հայաշատ վայրերում։ Նույնիսկ արևելահայ կուլտուրայի խոշորագույն կենտրոնները՝ Թիֆլիսն ու Բաքուն, հայկական թատրոնի մշտական շենքեր չունեին, ներկայացումները էին տալիս մերթ այս, մերթ այն շենքում։ Հատկանշական է, որ երբ 1907 թ. նշվում էր Հովհ. Աբելյանի բեմական գործունեության 25-ամյակը, նա իր պատասխան ճառում մի ցանկություն հայտնեց. «Այսօր, իմ Հոբելյանի օրը, մի խնդիր ունեմ հայ հասարակությունից, որ նա հայ դերա-

[72] «Հակոբ Գյուրջյան». 1966, էջ 17։

սանների տա մի անկյուն, մի տուն, մի սեփական թատրոն, և դա կլինի այն մեծ արժանը, որ հայ ժողովուրդը կտա հայ գեղարվեստի համար»[80];

Առավել ևս ծանր էր արևմտահայ թատրոնի վիճակը. 1895-ից հետո հալեքին ներկայացումներն առհասարակ արգելված էին, և Մ. Մնակյանի նման վաստակաշատ գործիչը ստիպված էր հայ դերասանների ուժերով բուրքերենե բիմագրություններ տալ, միաժամանակ ստանձնելով և՛ դերասանի, և՛ ռեժիսորի ու սիրեների թարգմանչի պարտականությունները։ Բայց 1908 թ. հեղաշրջումից հետո էլ արևմտահայ թատրոնը դրական տեղաշարժեր գրեթե չապրեց, եթե չհաշվենք Կովկասից եկած խմբերի գաստրոլային ներկայացումները՝ Աբելյանի, Արմենյանի, Զարիֆյանի գլխավորությամբ։ Արևմտահայ դերասանական լավագույն ուժերը, առաջվա նման, իրենց տաղանդը դրսևորման համեմատաբար տանելի պայմաններ էին գտնում Անդրկովկասում (Սիրանույշ, Ասք Վրույր, Ա. Արմենյան, Յ. Ամերիկյան, Ա. Ոսկանյան, Վ. Փափազյան և ուրիշներ)։ Իզուր չէ, որ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին «Նավասարդ» տարեգիրքը արձանագրում էր. «Անցնելով թրքահայ բեմին, մեռելությունը կատարյալ պիտի գոնեը հոն։ Մեկ կողմե քաղաքական փոթորիկներ, և իսկական տաղանդներու սով մյուս կողմե՝ թրքահայ բեմը ամայության մատնած են։ Քիչ-շատ ներկայանալի ուժերն ալ խլկաներու պես կը տատանին բախտին հանձնված»[81];

Այս բոլորով հանդերձ, XX դ. առաջին երկու տասնամյակները կազմեցին մեր թատրոնի պատմության ամենաեփեղնուն և արդյունավետ, տաղանդներով զարմանալի հարուստ մի շրջան։ Նախ, համեմատաբար ավելի կայուն հասարակական հիմքերի վրա դրվեց արևելահայ թատերական խմբերի գործունեությունը։ Դրան նպաստեց Թիֆլիսում «Հայոց դրամատիկական ընկերության» հիմնադրումը (1902), ինչպես նաև Բաքվի «Նուլտուրական միության» թատերական սեկցիան։ Պ. Ադամյանի մահից (1891) հետո առաջացած հոգեբանական դատարկը շուտով Հաղթահարվեց, իրավունք տալով հայ մամուլին գրելու. «Ադամյան չունենք, բայց շնորհալի դերասաններ կան, ընդունակ շարունակելու բեմական գործը, եթե ոչ Ադամյանի փայլով, գեթ պատվավոր կերպով»[82],

1901—1920 թթ. հայ թատրոնում գործում էր դերասանների երեք սերունդ։ Նրանցից ոմանք (Գ. Պետրոսյան, Ազնիվ Հրաչյա, Գ. Տեր-Դավթյան, Մ. Մնակյան և ուրիշներ) արդեն հիմնականում դրսևորել էին իրենց տաղանդը, բայց շարունակում էին մասնակցել թատերական կյանքի նոր փուլին։ Դերասանների և թատերական գործիչների մյուս սերունդը, ինչ ասպարեզ էր մտել դարավերջին, երբեմն նույնիսկ 70—80-ական թվականներին, բայց իր տաղանդի ամբողջ մեծությամբ ու նշանակությամբ հանդես եկավ 900-ական թվականներին։ Դրանք էին Սիրանույշն ու Հ. Աբելյանը, Խ. Ալիխանյանն ու Հ. Զարիֆյանը, Օ. Մայսուրյանն ու Պ. Արաքսյանը, Ասք Վրույրը, Օ. Սևումյանը, Սաքնիկ Ադամյանը, Գր. Ավետյանը, Ա. Արմենյանը և ուրիշներ։ Վերջապես, դարասկզբին, հատկապես 10-ական թվականներին, աստա-

---

[80] Ս. Մելիխեթյան. *Հովհաննես Աբելյան*, 1954, էջ 118։

[81] *«Նավասարդ», Գրական և գեղարվեստական տարեգիրք*, Ա, *խմբագրեց Ա. Չոպանեան և Հ. Ե. Սիրունի*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 268։

[82] *«Մուրճ»*, 1902, № 11, էջ 184։

րեզ իշավ արուիստական մի նոր սերունդ, որն արդեն այն ժամանակ լուրջ դեր խաղաց հայ թատրոնի կյանքում, բայց իր գործունեությամբ կապվում է դերասանցագիտ ետհոկտեմբերյան շրջանի հետ։ Այդ սերնդին էին պատկանում Հասմիկն ու Օլգա Գուլգայանը, Մ. Մանվելյանն ու Ամո Խարազյանը, Արուս Ոսկանյանն ու Վ. Փափազյանը, Լ. Քալանթարը և ուրիշներ։ Հայ թատրոնի պատմության նախընթաց ոչ մի շրջանում միաժամանակ չեն գործել այսքան մեծ քվով տաղանդավոր արտիստներ։

Դպրասկզբի հայ թատրոնը, հատկապես ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում և նրանից հետո, լուրջ քայլեր կատարեց դեմոկրատական դանգվածներին մերձենալու ուղղությամբ։ Հայ թատերական խմբերը աշխատավորներին մատչելի գներով ներկայացումներ էին տալիս Թիֆլիսի տարբեր մասերում (Զուբալովի ժողովրդական տանը, Ավճալայի լսարանում, Հավլաբարի Արաբայան և Մուրաշկայի թատրոններում)։ Բաքվում Ամո Խարազյանը հիմնադրեց և 1909—1914 թթ. ղեկավարեց «Նոր դրամա» խումբը՝ առաջին աշխատավորական թատրոնը հայ իրականության մեջ։ Թատերական ներկայացումները հասնում էին մինչև ամենահեռավոր հայաբնակ գավառները։ Դա հեղափոխության նախապատրաստման դարաշրջանում արվեստի դեմոկրատացման արտահայտությունն էր։

Նկատելի առաջընթաց կատարվեց թատերական ներկայացման, իբրև կոլեկտիվ ստեղծագործության, բոլոր տարրերի ներդաշնակության հասնելու ուղղությամբ։ Թե առաջ, Ադամյանի ժամանակ, ներկայացումը հենվում էր գրեթե միայն գլխավոր դերակատարի վրա, թերագնահատելով նրա մյուս մասնակիցներին, ապա այժմ խորապես գիտակցվեց, որ, ինչպես բազմիցս գրում էր Շիրվանզադեն իր հոդվածներում, «բեմ ստեղծողը ավելի անսամբլն է, քան բացառիկ տաղանդը», որ թատրոնի ուժը որոշվում է «դերասանական խմբի կատարյալ ամբողջությամբ»[83]։ 1913 թ. հայտնի դերասան և ռեժիսոր Օվի Սևումյանը հատուկ զեկուցում կարդաց հայ թատրոնի բարեփոխման ուղիների մասին։ Զեկուցման մեջ առաջ քաշված բազմաթիվ հարցերից մեկը հենց այն էր, որ թատրոնում տիրապետող պետք է լինի «ո՛չ անհատի քմահաճույքը, այլ դեղարվեստական խաղի, ներդաշնակ անսամբլի սկզբունքը»[84]։ Այդ բմբռնումից հետևող գործիչները, բնականաբար, հատուկ ընդգծում էին ռեժիսորական աշխատանքի, որպես միասնական անսամբլի ստեղծման գլխավոր պայմանի, նշանակությունը։ Սևումյանի նույն զեկուցման մեջ հատուկ նշվում էր, որ իսկական ռեժիսորը պետք է լինի «արվեստագետ, անպայման հոգիբան, ստեղծագործող ուժ և ներկայացման գլխավոր պատասխանատու դեկավար», շեշտվում էր այն միտքը, որ թատրոնն «ստեղծվում է դրամատուրգի, ռեժիսորի և դերասանական տաղանդների միացյալ աշխատանքից»[85]։ Ճիշտ է, դարասկզբի հայ թատրոնում ռեժիսորի և դերասանի պարտականությունները դեռ հաճախ զուգակցվում էին միևնույն անձնավորության մեջ (Գ. Պետրոսյան, Ագնիվ Հրաչյա, Ի. Ալիխանյան, Օ. Սևումյան, Ա. Արմենյան, Ամո Խարազյան և ուրիշներ)։ Սակայն կարևորն այն է, որ ոչ

---

83 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 250, 317։

84 Սևումյան. Զեկուցում հայ թատրոնի հանկալի բարեփոխություններից անհրաժեշտությունների մասին. Թիֆլիս, 1913, էջ 38։

85 Նույն տեղում, էջ 30—31։

միայն վերջ էր տրվել Տարցի այդ կողմի ինքագնահատմանը, այլև խորապես դիտակցվում էին ռեժիսորական աշխատանքի յուրահատկությունը, ուրույն ֆունկցիաները։ Դրա ապացույցն է հիշված և ուրիշ ռեժիսորների (Ստ. Քափանակյան, Լ. Քալանթար) գործունեությունը։

Սիրանույշ

Թատրոնի և գրականության գործիչներին զբաղեցնող հիմնական Տարցերից մեկը ռեպերտուարի, Տատկապես ինքնուրույն ազգային դրամատուրգիայի բնադրության խնդիրն էր։ Այդ մասին մի Տատուկ կրքով ու Տամոզվածությամբ բազմիցս Տանդես է ևկել Շիրվանզադեն («Կերակրիլ Տայ թատրոնը միայն թարգմանականով՝ կնշանակի ենթարկել նրան Տյուծախտ ստանալու և մահացման վտանգին»[86], իսկ Թումանյանն իր միտքն արտաՏայտեց կարճ և Տատու. «Ամեն մի ժողովրդի թատրոն թատրոն է ամենից առաջ ինքնուրույն ռեպերտուարով»[87]։ Պետք է ասել, որ ընդՏանուր առմամբ դարասկզբին Տայ թատրոնի ռեպերտուարը Տասավ նկատելի բաղմազանության և Տարստության, իսկ ինքնուրույն գործերը նրա մեջ բավական մեծ տեղ էին գրավում։ Օրինակ, միայն 1912—1913 թթ. սեզոնի ընթացքում Թիֆլիսի թատերական խմբերը ներկայացրել են Տայ դրամատուրգների 16 և թարգմանական 18 պիես[88]։

Դերասանական խաղի ասպարեզում դարասկզբին տիրապետողը ռեալիզմի սկզբունքներն էին, թեև դա ամենևին չէր բացառում ստեղծագործական ամենատարբեր ոճերի առկայությունը՝ Խաչատուր Ալիխանյանի նուրբ բնարականելեզիկ խաղից մինչև Հովհաննես Չարիկյանի դրամատիկ-ողբերգական ցայտուն շեշտերը, Հասմիկի և Գրիգոր Ավետյանի կենցաղային ռեալիզմից մինչև երիտասարդ Վահրամ Փափազյանի ռոմանտիկ-հերոսական խաղաոճը։ Սակայն այդ ժամանակի արտիստական կուլտուրայի խոշորագույն, կենտրոնական դեմքերը, անկասկած, երկուսն են՝ Սիրանույշն ու Հովհաննես Աբելյանը։

Հայ բեմի մեծագույն արտիստուհի Սիրանույշը (Սիրվարդ Գանձարճյան, 1857—1932) թատրոնի աշխարհ էր մտել դեռ 70-ական թվականներին Կ. Պոլսում։ Բայց նրա ստեղծագործական կյանքի ամենաբարձր, Տասուն և բազմազան շրջանն սկսվեց այն բանից Տետո, երբ նա 1897 թ. Տիմնականում տեղա-

---

86 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, Տատ. 10, էջ 505 (տե՛ս նաև էջ 275, 383, 438 և այլն)։

87 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, Տատ. 4, էջ 148։

88 Տե՛ս «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 267։

փոխվեց Կովկաս և դարձավ Բաքվի ու Թիֆլիսի թատերական խմբերի մշտական անդամը։ Պ. Ադամյանի նման, Սիրանույշի արվեստն էլ խորհրդանշում էր արևելահայ և արևմտահայ թատրոնների խնդիրների ու ճակատագրի միասնությունը։ Այդ արվեստը զուգակցում էր ամենատարբեր, մեծ ու փոքր դերերի բազմազանությունը նրբին ոճական միասնության, ծայրաստիճան բնականությունը՝ բարձրագույն գեղեցկության, արտիստականության հետ։ Ժամանակի խորաթափանց հանդիսականներից մեկը՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, տարիներ անց այսպես էր բնութագրում Սիրանույշի խաղի էությունը. «Բարդ, կենճոռտ խնդիրներ, աննկատելի հոգեվիճակ, պայքարի անհրաժեշտություն, կործանման անխուսափելիություն, կրքերի տիրապետություն, տանջանք, մրրկահույզ ընթացք—ահա՛ Սիրանույշի շտրիխները։ Դրամատիկ, տրագիկ վիճակներ... Ջուսպ, բայց երբեք սառն, երբեք անտարբեր։ Սիրանույշն ապրում էր, այրվում, երբեմն բոցավառ, երբեմն մեղմ, երբեմն մոխիրների տակին,— միշտ անմար... Նա միայն մեծ դերերի մեջ չէր մեծ։ Նա մեծ էր ամեն դերի մեջ»[89]։

Հովհաննես Աբելյան

Հովհաննես Աբելյանը (1865—1936), իր ստեղծագործական ուղին սկսելով դեռ 80-ական թվականներից, նույնպես գեղարվեստական վարպետության և ներգործության բավ ձրագույն ուժի հասավ երկու դարերի սահմանագլխին։ Եվ արդեն 1907 թ. Շիրվանզադեն Աբելյանին անվանում էր «առաջնակարգ դերասան, որ այժմ չունի հավասար հայ բեմի վրա»[90]։ Ադամյանից հետո ոչ մի հայ դերասանի չի վիճակվել այնպիսի տիրական դիրք գրավել թատրոնի պատմության մեջ, ինչպես վիճակվեց Հ. Աբելյանին։ 90-ական թվականների վերջից նրա արտիստական գործունեությունը նշանավորեց հայ թատրոնում ռեալիստական ոճի և սկզբունքների նոր, ավելի բարձր մի աստիճան, որի մեջ Սունդուկյան-Շիրվանզադեական սոցիալ-կենցաղային ռեալիզմի ուժեղ գծերը միահյուսվում և հարստանում էին ազատ մանտիկայի լավագույն հատկանիշներով։ Աբելյանի շնորհիվ մեր բեմում հաստատվեց լայն և բազմակողմանի ռեալիզմի սկզբունքը, որի նշանակությունն ու ազդեցությունը բացառիկ մեծ եղան ինչպես դարասկզբի, այնպես էլ հաջորդ տաս-

---

[89] Գ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6, 1958, էջ 614—615։

[90] Շիրվանզադե, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, 1962, էջ 328։

նամյակների հայ թատրոնի համար։ «Աբելյան այն եղավ հայ իրապաշտ թատրոնի համար, ինչ որ եղավ Ադամյան հայ ռոմանտիկ թատրոնին համար»,— գրել է Ա. Զոպանյանը դերասանի մահվան առթիվ։ Նա հայ բեմի վրա զարգացրեց «իրեն հատուկ ամբողջ գեղեցկությամբ, իր բովանդակ ընդարձակությամբ ու խորությամբ՝ բարձրորեն ըմբռնված իրապաշտ արվեստ մը»[91]։

Հայ ամենամեծ ռեալիստ դերասանը միաժամանակ դարձավ իսկական ազգային ոճի կերտողը մեր բեմի վրա։ Խոսքն ամենևին այն մասին չէ, որ Աբելյանը միայն ազգային դերեր է խաղացել։ Նրա կերտած ավելի քան 300 դերերի շրջանակը շատ լայն է, և քանակական առումով ռուսական և արևմտաեվրոպական դրամատուրգիան ակնհայտորեն գերակշռում է (այլ կերպ էլ լինել չէր կարող)։ Բայց ինչպիսի հերոսի էլ որ ներկայացրել է մեծ արտիստը, նա հանդես է եկել իբրև իր սեփական ազգային տարերքի և ոճի կրող, անջնջելի պրոշմ դնելով բոլոր դերերի վրա։ Ականավոր թատերական գործիչ և քննադատ Լ. Քալանթարը՝ «բնական արվեստի ազգային ոճի կատարելության տեսակետից» Աբելյանին անվանելով «մեր բեմի առաջին ազգային դերասանը», 1936 թ. նրան բնութագրել է այսպես. «Աբելյանը մինչև վերջն էլ մնաց իր բնաշխարհի տիպիկ զավակը, նրա արվեստը լռնագագաթների պես հուժկու ու վիթխարի էր, բարաժայռերի պես ցցուն ու կողավոր, հրարուխի պես բոցկլտող, ջրվեժի պես փարթամ, ամպրոպի պես հրացայտ ու շռնդալից»[92]։

Հ. Աբելյանի արվեստը և դարասկզբի ողջ արևելահայ թատրոնը դարձան այն կայուն հիմքն ու ժառանգությունը, որի վրա հենվելու էր եռհոկտեմբերյան հայ թատրոնի զարգացումը։

3

Դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ իրադրությունը և գեղարվեստական մտածողության մեջ երևան եկած որակապես նոր գծերն իրենց առավել ցայտուն արտահայտությունը գտան գրականության բնագավառում։ Արվեստի մյուս տեսակների համեմատությամբ, այստեղ ավելի որոշակի էին գեղագիտական հակադիր ըմբռնումների առկայությունը, նրանց բազմապիսի ներթափանցումներն ու պայքարը։ Հայ նոր գրականության պատմության նախընթաց ոչ մի փուլում չէր եղել գեղարվեստական հոսանքների այնպիսի խայտաբղետ ու բարդ մի պատկեր, ինչպիսին տեսնում ենք մեր դարի առաջին երկու տասնամյակներում։

Այդ բարդությունը պայմանավորված էր ոչ միայն գեղարվեստական միտումների բազմազանությամբ, այլև նրանով, որ գարասկզբին շատ ավելի անորոշ են դառնում գրական հոսանքների սահմաններն ու տարբերիչ գծերը։ «Նուռ ռեալիզմի» կամ «զուտ ռոմանտիզմի» ըմբռնումները, որ դասական հետևակությամբ կարելի էր հանդիպել XIX դ. երկրորդ կեսի հայ գրականության մեջ, այժմ շատ ավելի հազվագյուտ են պատահում։ Դրա փոխարեն սովորական, օրինաչափ է դառնում գեղարվեստական մի մեթոդի համար «միպատական» այս կամ այն հատկանիշի դրսևորումը նաև գրական ուրիշ հոսանքների մեջ։ Եվ եթե նախկինում մեր գրականության մեջ կարող էին հանդես

---

[91] «Հովհաննես Աբելյան» (ալբոմ-ժողովածու), 1965, էջ 26—27։

[92] Լևոն Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, 1963, էջ 185—186։

գալ այնպիսի «զարթյուն ռոմանտիկների», ինչպես Պատկանյանն ու Բաֆֆին, Մուրենցն ու Տյուսաբը, կամ այնպիսի «զարթյուն ռեալիստների», ինչպես Սունդուկյանն ու Պարոնյանը, Արփիարյան ու Շիրվանզադեն, ապա դարասկզբին նման երևույթը դառնում է գրեթե անհնարին։ Այժմ շատ հաճախ հենց միևնույն գրողի էրկերում զուգակցվում են գեղարվեստական տարբեր մեթոդների հատկանիշները, մի բան, որն, իհարկե, չի բացառում այդ հեղինակին այս կամ այն ուղղությանը դասելու հնարավորությունը, ելնելով նրա ստեղծագործության հիմնական որակից։

Դեղարվեստական ստեղծագործության երկու հիմնական տիպերի՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի հետ միասին, մեր իրականության մեջ ևս ներթափանցեցին նորագույն գրական հոսանքների ազդեցությունները։ Խոսքը վերաբերում է հատկապես սիմվոլիստական դպրոցի բավական լայն և որոշակի արտահայտությանը, ինչպես նաև նատուրալիզմի ու նորագույն մոդեռնիստական հոսանքներից ֆուտուրիզմի առանձին դրսևորումներին։ Քննարկվող ժամանակաշրջանը նշանավորվեց նաև պրոլետարական գրական հոսանքի ձևավորմամբ, որը հայ գրականության մեջ ևս ասպարեզ բերեց ստեղծագործական նոր սկզբունքներ, դեռ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ գրեթե սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի հիմքերը։

Թեև 900-ական և 10-ական թվականների պատմա-գրական պրոցեսում առերևույթ ամենից ավելի ակտիվորեն գործում էին նորագույն ստեղծագործական սկզբունքների անունից հանդես եկող հոսանքները, սակայն գրականության զարգացման առավել կայուն և որոշիչ տենդենցները կապվում էին ռեալիզմի հետ։ Ընդհանուր առմամբ, պետք է սխալ և անընդունելի համարել այդ շրջանում ռեալիզմի «ճգնաժամի» և «անկման» մասին հայտնված տեսակետները, որոնք մի ժամանակ բավական տարածված էին գրականագիտության մեջ։ Ավելի ճիշտ կլինի խոսել այդ արվեստի ռեալիստական ձևերի մեջ կատարված որոշակի փոփոխությունների, նրանց թարմացման և նոյացման մասին։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության տեղն ու դերը ճիշտ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է հիշել, որ այդ ժամանակ շարունակում էին ապրել և ստեղծագործել շատերը մեր խոշորագույն ռեալիստ գրողներից, որոնք իրենց երկերով հռչակվել էին արդեն նախորդ տասնամյակներում։ Թեև իրենց ստեղծագործությամբ նրանք հիմնականում կապվում են XIX դ. վերջին քառորդի գրական շարժման հետ, բայց չի կարելի անտեսել նրանց դերը նաև դարասկզբի գեղարվեստական պրոցեսում։ Այսպես, դեռ 60-ական թթ. գրական ասպարեզ իջած նշանավոր գրողներից Պ. Պռոշյանը դարասկզբին գրում էր իր վերջին վիպակներն ու պատմվածքները, իսկ Ղ. Աղայանը՝ հրապարակախոսական և գրական-քննադատական հոդվածներ։ Գ. Սունդուկյանը գրեթե քսանամյա ընդմիջումից հետո, իրար հետևից ստեղծեց իր վերջին պիեսները («Բաղնըսի բոխչա», 1907, «Մեր և ազատություն», 1910, «Կտակ», 1912)։ Թեև գրանք ուիպականացման ուժով զգալիորեն միջում էին հեղինակի լավագույն գործերին, թեև դրամատուրգի աշխարհայացքում ուժեղացել էին լիբերալ-բարեհոգի շեշտերը, բայց Սունդուկյանի նոր երկերը, անկասկած, շարունակում էին քննադատական ռեալիզմի ավանդույթները։

Շատ ավելի նշանակալից էր նախորդ տասնամյակում իրենց ստեղծագործական ծաղկումն ապրած ռեալիստ գրողների վաստակը։

Սկսենք Շիրվանզադեից։ Թեև ռեալիզմի լայնության և քննադատական մերկացումների խորության իմաստով նա քննարկվող ժամանակաշրջանում «Քաոսին» հավասար երկեր չստեղծեց, բայց շարունակում էր մնալ հայ քննադատական ռեալիզմի կենտրոնական և ամենահեղինակավոր դեմքը՝ ինչպես իր գեղարվեստական ստեղծագործությամբ, այնպես էլ տեսական-քննադատական ելույթներով։ Հավական է ասել, որ մեր դարասկզբին հրապարակվիցին նրա գեղարվեստական արձակի վերչին ամենանշանակալից երկերը՝ «Արտիստն» ու «Վարդան Ահրումյանը», ինչպես նաև մի քանի տասնյակ մեծ ու փոքր պատմվածքներ, որոնց թվում կային գեղարվեստական տիպակազմության անվիճելի ուժով օժտված այնպիսի գործեր, ինչպես «Կոսմոպոլիտը», «Սրճարանի հաճախորդը», «Ո՞րն է մայրը», «Վարդան Ահրումյան» և «Արտիստը» վիպակների համար ամենից էականը և ընդհանուրը (չնայած նրանց բովանդակության ու ոճի տարբերություններին) մարդկային բնավորությունը և ճակատագիրը հասարակական միջավայրով պայմանավորելու ռեալիստական հիմնարար դրույթի փայլուն իրագործումն էր։ Մի դեպքում Շիրվանզադեն բազմակողմանիորեն, կարելի է ասել՝ գիտական հետազոտության օբյեկտիվությամբ ու մանրամասնությամբ ցուցադրում էր բուրժուական գիշատիչ հոգեբանության դաստիարակման ու ձևավորման ընթացքը, իսկ մյուս դեպքում բացահայտում էր գեղարվեստական տաղանդի ողբերգական ճակատագիրը կապիտալիստական հասարակարգում, բարձր իդեալներով ապրող հոգիների կործանման անխուսափելիությունը։

Սակայն գարասկզբին Շիրվանզադե-արձակագիրն զգալի չափով իր տեղը զիջեց Շիրվանզադե-դրամատուրգին։ «Բվգինեն» դրամայի ստեղծումով (1901) գրողը վերջ տվից Քատրոնի հետ ունեցած իր տասնամյա «գժտությանը», որն սկսվել էր «Իշխանուհի» պիեսի անհաջողությունից հետո։ 1901—1916 ԹԹ. ընթացքում նա ստեղծեց շուրջ մեկ տասնյակ դրամատիկական երկեր, որոնք նոր պայմաններում շարունակում էին նրա արձակի թեմատիկ-գաղափարական գծերը և լուրջ դեր խաղացին նաև հայ թատրոնի ռեալիստական սկզբունքների խորացման գործում։ Շիրվանզադեի պիեսները հավասարարժեք չէին, առանձին դեպքերում նա հանդես էր բերում կենսական ճշմարտացիության չհասնող, ավելի հեղինակային գաղափարներով առաջնորդվող կերպարներ («Ավերակների վրա», «Արմենուհի»)։ Սակայն ոչ միայն իրենց սոցիալ-կենցաղային և ազգային-քաղաքական թեմաներով ու հարցադրումներով, այլև սյուժեի և կերպարների մտահղացման ու զարդացման ընդհանուր սկզբունքներով Շիրվանզադեի բոլոր պիեսներն էլ, անտարակույս, գտնվում էին ռեալիզմի հունում։ Իսկ 1904 թ. գրած «Պատվի համար» դրաման դարձավ ոչ միայն Շիրվանզադեի, այլև ողջ հայ քննադատական ռեալիզմի բարձրագույն արտահայտություններից մեկը։ Դրամայում ծավալվող իրադրությունն ու կոնֆլիկտը, հերոսների արարքները բացահայտվում են ռեալիստական մեթոդի դասական կանոններով՝ հերոսներին շրջապատող միջավայրի և նրանց սոցիալ-հոգեբանական ձգտումների թելադրանքով, կերպարների զարգացման ներքին տրամաբանությամբ։

Խիստ նշանակալից և արդյունավետ էր Շիրվանզադեի գործունեությունը ռեալիզմի սկզբունքների տեսական պաշտպանության ուղղությամբ։ Դրակա-

նության և արվեստի հարցերին նվիրված բազմաթիվ հոդվածներում, որ նա հատկապես ակտիվորեն գրում էր արտասահմանյան առաջին ուղևորության շրջանում (1905—1910) և 10-ական թվականներին, գրողը շարունակեց ու խորացրեց ռեալիզմի սկզբունքների պարզաբանման ու հիմնավորման գործը, որ նա սկսել էր դեռ 80—90-ական թվականներին։

Պատահական չէ, որ ռեալիզմի բնութագրման հիմնական չափանիշներից մեկը պատմական նոր պայմաններում դառնում է նատուրալիզմից նրա ունեցած արմատական տարբերությունների բացահայտումը։ Բանն այն է, որ նատուրալիզմն անկումային հոսանքները ռեալիզմը վարկաբեկելու համար այն հաճախ նույնացնում էին նատուրալիստական լուսանկարչության, իդեալիզմ ցուրկ, սողացող փաստագրության հետ։ Ամենայն կրքոտությամբ հանդես գալով այդպիսի տայացքների դեմ, Շիրվանզադեն միշտ ելնում էր ռեալիստական «ճշմարտության գյուտի» և պատկերման նատուրալիստական ճշտության սկզբունքային տարբերության ըմբռնումից։

Այս առումով հատկապես նշանակալից է 1917 թ. «Մշակ» թերթի էջերում նրա մղած բանավեճը Գ. Լևոնյանի հետ։ Շիրվանզադեն հանդես եկավ ռեալիզմի մեջ գեղեցկին ու ճշմարտությունը հակադրելու, նրա ուժն ու բազմազան հնարավորությունները թերագնահատելու դեմ։ Այսպես, Գ. Լևոնյանը դեռ 1913 թ. «Դեղարվեստ» հանդեսի էջերում գրել էր. «Ռեալիզմի թևերը կապված են, նա չի կարող ազատ շարժումներ, ազատ թռիչքներ ունենալ մեր և նյութի արտահայտելու մեջ», «ռեալիզմը կյանքն է, որ անկատար է ու էրևրուն»[93], Շիրվանզադեն նույնպես ռեալիզմն ամենասերտ կերպով կապում էր կյանքի հետ, բայց դա նրա ոչքում ոչ թե ռեալիզմի «անկատարության», այլ նրա կենսունակության և բազմակողմանիության, ճշմարտության և գեղեցկության սերտ միաձուլման ապացույցն էր։ Ռեալիստ արվեստագետների հատատամբ նա ձևակերպում էր այսպես. «Մենք գեղեցիկը փնտրում ենք ճշմարտության մեջ և այն ենք միայն համարում գեղեցիկ, ինչ որ ճշմարիտ է, և ճշմարտությունից դուրս՝ մենք գեղեցկություն չենք ընդունում... Կյանք և կյանք, այստեղ է և միմիայն այստեղ գեղեցկությունը, որովհետև այստեղ է ճշմարտությունը»[94]։

Հատկապես անհաշտ էին Շիրվանզադեի ելույթներն անկումային արվեստի դոսևորումների դեմ։ Դրանք նա քննադատում էր դասական, այսպես ասած, «ուղղափառ ռեալիզմի» դիրքերից։ Առանձին դեպքերում դա իր հետ բերում էր նաև ծայրահեղություններ, արվեստի մեջ ներմուծված որոշ նոր կողմերի անհասում։ Բայց ընդհանուր առմամբ Շիրվանզադեն ճիշտ էր նկատում և դատապարտում մոդեռնիստների ամենաբնորոշ սրատնները՝ նրանց արհամարհանքը ստողջ բանականության ու դեղարվեստական ճաշակի նկատմամբ, հիվանդոտ կրքերի և այլանդակ տեսարանների պատկերման հակումը, արվեստի տարրական օրենքների ոտնահարումը։ Փարիզյան նկարչական ցուցահանդեսների տեսությունները բացի, այս առումով առանձնանում են ոուս հայտնի դեկադենտ Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսի և ֆուտուրիզմի դեմ գրած նրա հոդվածները (1913—1914)։ Նրան հատկապես մտահոգում էր հայ գրականությունն ու արվեստը մոդեռնիզմի ծայրահեղություններից հեռու պահե-

---

93 «Դեղարվեստ», գիրք 5, 1913, էջ 11։

94 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 551—561։

լու հարցը։ Վահունու «Պատրանք» նատուրալիստական-էրոտիկ վեպի դեմ գրած հոդվածից հետո նա գրեց «Բողոքում եմ զգվանքով» և «Ահա մի ուրիշը» հոդվածները, որոնք 1912 թ. «Հորիզոն» և «Մշակ» թերթերի էջերում առիթ դարձան մի ամբողջ սուր բանավեճի՝ կոնկրետ գրողների ու երկերի տված առանձին ծայրահեղ գնահատականներով հանդերձ (օրինակ, Դ. Վարուժանի «Ո՞վ լալագե» բանաստեղծության առիթով գրած հոդվածում), չի կարելի չնշել Շիրվանզադեի հայացքների սկզբունքային հետևողականությունը. բոլոր դեպքերում նրա հլակնոտ ու նպատակը «առողջարար ու ամենափրկիչ ռեալիզմն» էր։

Շիրվանզադեի գրական-քննադատական գործունեությունը դարասկզբին հայ իրականության մեջ ռեալիզմի հարցերի չուրջ ծավալված պայքարի ամենավառ էջերից մեկն էր և մեծ դեր խաղաց երվեստի ռեալիստական հիմքերի պաշտպանության գործում։

Արձակի մյուս նշանավոր ներկայացուցիչը՝ Նար-Դոսը, դարասկզբին ավելի ամրապնդեց իր տեղը հայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ։ Վաղուց արդեն հաղթահարված էին սենտիմենտալ-ռոմանտիկ ոճի տարրերը, և գրողը հետևողականորեն կիրառում էր սոցիալ-հոգեբանական վերլուծական ռեալիզմի սկզբունքները։ Այս շրջանում ստեղծված մի շարք պատմվածքներից հատկապես նշանակալից էր «Նեղ օրերից մեկը» (1904), ուր աչքի չընկնող «մեկ օրվա» սովորական ընթացքի, ասես թե գեղարվեստորեն բոլորովին «չկազմակերպված» դեպքերի միջոցով ցուցադրվում էր հայ մտավորականության թշվառ վիճակը, «փոքր ժամերին լոկալ սահմաններում հանդես էին գալիս անմոռանալի սոցիալական կերպարներ (Պատրիկյան, Դավիթ Տամիշ, Ջափինյան)։

Չի կարելի մոռանալ նաև, որ Նար-Դոսի երկու ամենածավալուն և նշանակալից վիպերը՝ «Պայքարն» ու «Մահը», թեև մտահղացված և սկսված դեռ դարավերջին, առաջին անգամ ավարտուն և ամբողջական տեսքով լույս տեսան միայն 10-ական թվականներին («Պայքարը»՝ 1911 թ., իսկ «Մահը»՝ 1912 թ.) և, հետևաբար, դարձան այդ շրջանի գրական պրոցեսի կարևոր փաստեր։ Ինչքան էլ այդ վեպերում մեծ տեղ գրավեր հերոսների (հատկապես Շահյանի և Մանեի) հոգեբանական վիճակների «ներփակ» վերլուծության միտումը, անկասկած է, որ և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում Նար-Դոսի պատկերած հոգեկան դրամաները ժամանակի սոցիալական կոնֆլիկտների արտացոլումն էին և անգամ իրենց «ներվային երանգներով» համապատասխանում էին դարասկզբի բարդ, հակասական ու տագնապալի իրադրությանը։ Հայ քննադատական ռեալիզմի «հոգեբանական ճյուղը» նշված վեպերում գտավ իր ամենից ամբողջական արտահայտությունը։ Դրանք իրենց ներքին էությամբ տենդենցիոզ, բայց գաղափարական միտումը ծայր աստիճան «թաքցնող» և այդ պատճառով էլ առաջին հայացքից «դժվար հասկանալի» երկեր էին, որոնք առավել լրիվությամբ մարմնավորեցին ռեալիզմի նորդասյան ըմբռնումը։

«Պայքար» և «Մահը» վեպերի հրատարակությունը գրողի ստեղծագործական կյանքի վերջին և ամենաբարձր վերելքն էր։ Պատահական չէ, որ հենց այդ վեպերից հետո Նար-Դոսի վաստակը հայ գրականության մեջ գտավ իր առաջին ծավալուն և արժանի գնահատականը, և նրա անունը մտավ հայ արձակի նշանավոր վարպետների շարքը։ Ամուր 1913 թ. տպագրված՝ Արսեն Տերտերյանի հոդվածաշարի մասին է։ Ինչքան էլ ինքը՝ «հոգեբանական դրա-

լոցի» սկզբունքներին հետևող քննադատը, Նար-Դոսի ստեղծած կերպարները ենթարկում էր հոգեբանական որոշ սխեմայի, բայց գրողի ստեղծագործությունը նա գնահատում էր ռեալիստական մեթոդի չափանիշներով։ Կյանքի զգաստ դիտողականությունը և վերլուծությունը, ըստ քննադատի, Նար-Դոսի ստեղծագործական տարերքն է. «Նա իր շրջապատին նայում է հետաքրքիր, զննող և ամենատես աչքերով։ Նրա խորաթափանց հայացքից ոչինչ չի խուսափում։ Նա լուսանկարչի հարաղատությամբ և նկարչի աղատությամբ է վերարտադրում կյանքն ու իրական երևույթները։ Նրա լայն բացված աչքերի առաջ ամեն մի խորհուրդ մերկանում է, և նա տեսնում է իրերի ներքին գաղտնիքները... Պարզ, անպաճուճ և բնական են նրա պատկերները, ոչինչ արտասովոր, ոչինչ շինծու և ուռճրած նրա ստեղծագործության մեջ համարյա թե չկա»[95]։

Հայ գրողներից ոչ ոք թերևս այնպես զգայուն չի եղել գրական-գեղարվեստական ուղղությունների նկատմամբ, ինչպես Վ. Փափազյանը։ Կյանքին և գրական շարժմանը սերտորեն կապված գրողը ձգտում էր ստեղծագործաբար յուրացնել ու կիրառել գեղարվեստական այն բոլոր սկզբունքները, որոնք տվյալ պահին կարող էին նպաստել ժամանակի բարդ իրադրության և տրամադրություններին լիարժեք արտացոլմանը։ Սրանով պետք է բացատրել նրա ստեղծագործության մեջ նկատվող մի շարք շրջանների և թեմատիկ-ժանրային անցումների փաստը։ Դեռ 1904 թ. գրած մի հոդված-նամակում Վ. Փափազյանն իր անցած քսանամյա գրական ճանապարհը բաժանում էր երեք շրջանի, ընդ որում 1900 թ. սկսվող փուլը համարում էր սիմվոլիզմի շրջան. նրա հետ կապելով իր այլաբանական-փիլիսոփայական զրույցները։ Նույն նամակում գրողն ակնարկում էր, որ իր ստեղծագործության մեջ արդեն սկսվել է մի նոր փուլ, որը լինելու է «4-րդ և գուցե վերջին շրջանը»[96]։

Իրոք, 1904 թ. պետք է համարվի Փափազյանի ստեղծագործության բուն ռեալիստական շրջանի սկիզբը։ Հայ գյուղի և գավառական կյանքի զգաստ դիտարկումները նրան հանգեցրին կենսական կոնֆլիկտների ու կերպարների, գեղարվեստական մտածողության և ոճի այնպիսի ռեալիստական որակի, որպիսին նրա նախընթաց գործերում չկար։ 1904—1906 թթ. Փափազյանը պրեց և մամուլում հրապարակեց գյուղական կյանքին նվիրված իր հայտնի պատմվածքները (առանձին գրքով դրանք լույս տեսան 1913 թ.)։ Այդ գործերում ուժգնարկային-փաստագրական տարրերը և առանձին նատուրալիստական մանրամասները, իհարկե, չեն փոխում նրանց ռեալիստական բնույթը։ Նույն շրջանին է վերաբերում նաև հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի փայլուն արտահայտություններից մեկը՝ «Ժայռը» (բեմադրվել է 1905-ին, տպագրվել 1907-ին)։ Սոցիալական սուր հակասությունների անընդող պատկերումը, ժողովրդի մարդկանց՝ տառապող, բողոքող, երբեմն էլ բացահայտ պայքարի դիմող հերոսների կերպարները պայմանավորեցին Փափազյանի այդ երկերի խորապես ռեալիստական բնույթը, ցուցադրեցին նրա անմիջական կապը ռուսական առաջին հեղափոխության դարաշրջանի հասարակական վերելքի հետ։

---

95 Արսեն Տերտերյան, Նար-Դոսի ստեղծագործությունը։—«Նոր հոսանք», 1913, № 2, էջ 410—411.

96 «Վրթաննես Փափազյանը գրականության մասին», 1962, էջ 84։

Վ. Փափազյանի ռեալիստական դավանանքը հաստատուն մնաց նաև ռեակցիայի շրջանի տրամադրություններն արտացոլող պատմվածքներում («Ծովափին», 1910, «Կարապների լիճը», 1911), ուր ցույց էր տրվում, թե «կյանքը, միջավայրն ու ժամանակը» ինչպես են բեկվում մարդկանց հոգեբանության մեջ, ծնում են ողբերգական իրադրություններ։ Վերջապես, այդ մասին է վկայում նաև այն անհաշտ պայքարը, որ 10-ական թվականների գրական-քննադատական հոդվածներում Փափազյանը ծավալեց հակառեալիստական արվեստի նորագույն դրևսորումների՝ ֆուտուրիզմի, «տառափամոլ զրականության», հոգու դատարկության և ամլության դեմ։

Աշխատավորության սոցիալական դիտակցության աճն արտացոլվեց նաև արևմտահայ «իրապաշտ դպրոցի» սկզբնավորողներից մեկի՝ Ա. Արփիարյանի ստեղծագործության մեջ։ Դա երևում է հատկապես «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքի և «Ոսկի ապրանքան» վիպակի այն նոր տարբերակներից, որոնք լույս տեսան դարասկզբին և ընդհանուր առմամբ գերծ էին Արփիարյանի առաջին գործերին քնորոշ փաստագրական «նախ ռեալիզմի» գծերից։ Սոցիալական սուր հակադրությունների վրա կառուցված այս երկերի հերոսների շուրթերում հեղինակն այժմ դնում էր կապիտալիզմը տապալելու ուղղակի կոչեր, անշուշտ, արձագանքելով ռուսական հեղափոխության կյանքի կոչած տրամադրություններին։ Դա արևմտահայ ռեալիզմի հասարակական ակտիվության արտահայտություններից մեկն էր։

Ինչ վերաբերում էր արևմտահայ ռեալիստական արձակի ամենամեծ դեմքին՝ Գրիգոր Զոհրապին, ապա բացի մի քանի նոր նովելներից («Ծոստոպ», «Լուսահոգին», «Մագթաղինե», «Ժամին բակը», «Անհավատարիմը» և այլն), դարասկզբը նրա համար նշանակալից եղավ ամենից առաջ նրանով, որ նա հնարավորություն ստացավ հավաքելու և առանձին գրքերով հրատարակելու դեռ 80-ական թվականներից մամուլում հրապարակված իր նովելները։ 1909 թ. լույս տեսավ «Հղեմմտանքի ձայները» ժողովածուն, իսկ 1911-ին՝ «Կյանքը ինչպես որ է» և «Լուռ ցավերը»։ Այս հրատարակությունների շնորհիվ ավելի որոշակի դարձավ Գր. Զոհրապի տեղը արևմտահայ ռեալիստական գրականության մեջ։ Այդ մասին վկայում են Բեկուլ Նրա նորավեպերին նվիրված հատուկ գրական ասուլիսն ու համապատասխան գրքույկի հրատարակությունը (1913)։ Օրինակ, բանաստեղծուհի Սիպիլը, հանգես գալով այդ ասուլիսի ժամանակ, Զոհրապի մասին ասում էր, որ «աքանչելի տաղանդով մը, անշուշտ, ինքն է, որ հիմքը դրած է իրապաշտ դպրոցին մեր մեջ ու շարունակած է զայն», միաժամանակ որոշակիորեն տարբերելով Նրա ստեղծագործությունը ինչպես «բնապաշտ դպրոցից»՝ նատուրալիզմից («Զոհրապ բնապաշտ գրագետ մը եղած չէ երբեքը»), այնպես էլ «ռոմանթիքթյունից»[97]։ Զոհրապի ստեղծագործությունը «իրապաշտ դպրոցի» շրջանակներում էր քննում նաև Վահան Թեքեյանը[98]։

Հիմնականում դարասկզբին ծավալվեց արևմտահայ ռեալիստական շարժման «կրտսեր մասնակիցների» ստեղծագործական աշխատանքը։ Այսպես, Երվանդ Օտյանը, որը XIX դ. «փակել էր» ռեալիստական երգիծանքի այնպիսի մի փայլուն ստեղծագործությամբ, որպիսին «Հեղափոխության մակաբույծներ»

---

[97] Գրական ասուլիսներ։ Բ, Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 14։
[98] Նույն տեղում, էջ 24—25։

պատմվածքների շարքն է, հաջորդ երկու տասնամյակներում կերտեց ռեալիզմի սկզբունքները հաստատող և խորացնող նոր երկեր։ Քննադատական ռեալիզմի օբյեկտիվ վերլուծական հայեցակետի և երգիծական խտացման ու չափազանցման բազմազան միջոցների համադրությամբ Օտյանը գրեց բուրժուազիայի վարքագիծն ու հոգեբանությունը մերկացնող այնպիսի վիպակներ, ինչպես «Ազգային բարերար» և «Վաճառականի մը նամակները», որոնք ետպարոնյանական երգիծանքի նշանակալից նվաճումներն էին։ Առհասարակ կարելի է ասել, որ վիպակն Օտյանի տաղանդի բնույթին ամենից ավելի համապատասխանող ժանրն էր։ Այդ է վկայում նաև նրա քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոցը՝ երեք վիպակներից բաղկացած «Ընկեր Փանջունին», հատկապես դրանցից առաջինը՝ «Առաքելություն մը ի Մոսկվար» (1909)։ Երգիծական չափազանցության, նույնիսկ գրոտեսկի տարրերն այդ վիպակներում հանդես էին շատ առատորեն, դառնալով նրանց ռեալիստական բովանդակության բացահայտման համարժեք ձևը։ Ե. Օտյանի սոցիալ-կենցաղային ծավալուն վեպերի շարքը («Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Ես դուրսեցի չեմ առներ», «Թաղականին կնիկը» և այլն) նույնպես ժամանակակից հասարակության ռեալիստական ընկալման արդյունք էին, թեև նրանց հեղինակն ակնհայտ տուրք էր տալիս լիբերալ-բուրժուական պատրանքներին, երբ բացասական հերոսների պատկերասրահին հակադրում էր բուրժուական նոր սերնդի ազնիվ և անշահախնդիր ներկայացուցիչների բավական արհեստական կերպարները։ Չի կարելի ժխտել նաև այդ վեպերում նատուրալիզմի որոշակի ազդեցությունը՝ մեծ մասամբ դեպքերի չափից ավելի մանրամասն, ձգձգված նկարագրություններ մեջ։ Բայց, այս բոլորով հանդերձ, Օտյանի վեպերն իրենց արծարծած կոնֆլիկտներով և գլխավոր կերպարների տիպականացման սկզբունքներով անսպասվել էին, առաջին հերթին, ժամանակի ռեալիստական գրական հոսանքին։

Արևմտահայ ռեալիզմի ականավոր դեմքերից էր նաև Երուխանը, որի վիպական փորձերի համեմատությամբ («Ամիրային աղչիկը» և այլն) շատ ավելի նշանակալից էին «փոքր արձակի» երկերը։ Դրանք հիմք են տալիս նրա անունը դնելու արևմտահայ նովելի խոշորագույն վարպետների շարքը։ Թեմատիկայի առումով Երուխանը, կարելի է ասել, դեմոկրատացրեց արևմտահայ նորավեպի նկարագիրը, նյութ գարձնելով հասարակ աշխատանքի մարդկանց՝ ձկնորսների, նավավարների, ջրկիրների, լվացարարուհիների՝ ծանր տառապանքով ու կորուստներով լեցուն կյանքը։ Շատ ավելի որոշակի արտահայտվեցին սոցիալական հակագրության, մարդկանց թշվառության մոտիվները։ Հերոսների ողբերգական վախճանը Երուխանը մեծ մասամբ հիմնավորում է ռեալիստորեն՝ սոցիալական հանգամանքների ու կապերի ներգործությամբ։ Դրա հետ մեկտեղ դժվար չէ նկատել, որ Երուխանի մի շարք նովելներում արտահայտվել են նատուրալիստական հոսանքի ազդեցություններ։ Հատկապես այն դեպքերում, երբ հեղինակը նկարագրում է ֆիզիկապես և հոգեպես խեղված մարդկանց հիվանդագին զգացմունքները, նրանց անոյատասխան սերը ուրիշ դասի և հոգեբանական ոլորտի պատկանող կնոջ նկատմամբ («Մարկոս ադրոր սերը», «Կուզը», «Համրին վրեժը», «Եվնիկե», «Քարիտեգճին» և այլն)։

Որ դարասկզբին արևմտահայ ռեալիզմի, մանավանդ արձակի հնարավորություններն չէին սպառվել, վկայում են նաև մի շարք ուրիշ ստեղծագոր-

*ծությունները։ Դրանցից հատկապես պետք է հիշատակվեն Ռ. Զարդարյանի, «Ցայգալուսյա» ժողովածուն (1910)՝ գավառական կյանքի հյուրնալի պատկերներով, Տ. Զոհրապյանի «Վանքը» վիպակը (1914)՝ հերոսի հոգեկան աշխարհի շատ նշմարտացի գծերով և, մանավանդ, Առանձարի երդիճական պատմվքվածքները, որոնց ժողովածուն «Վշտի ծիծաղ» բնորոշ վերնագրով լույս տեսավ 1905 թ.։ Կարելի է ասել, որ Առանձարի՝ բանակով փորաքիվ, բայց որակով շատ արժեքավոր ստեղծագործությունը ոչ միայն ռեալիստական երդիճանքի սկզբունքների մարմնավորում է, այլև մի յուրօրինակ բանավեճ՝ ի պաշտպանություն ռեալիզմի։ «Նորավախին նորավեպը», «Հոսհոսն ու ինալիգևնար», «Տասը տարի ետքը» պատմվածքները բավական որոշակիորեն ցույց են տալիս նրա գիտակցված ռեալիստական դիրքորոշումը և անհաշտ ընդդատական վերաբերմունքը նորագույն գրական հոսանքների նկատմամբ։ Առանձարը մերժում էր բովանդակազրկությունը, ոճական սեթևեթանքները և գրքային ներշնչումները, որոնք ուրիշ բան չէն կարող ծնել, քան «վերիվերո խառնափնթոր գաղափարներու, տարտամ զգացումներու և աղոտ պատկերներու բաոս մը»[99]։

*Սակայն ռեալիզմի զարգացման ուղիները դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ պայմաններում, մանավանդ արևմտահայ իրականության մեջ, չէին կարող տարակարծություններ չառաջացնել։ Այս իմաստով հետաքրքիր են այն վեճերը, որ մեր դարի արշալույսին տեղ գտան արևմտահայ մամուլում, հոսքը 1900—1901 ԹԹ. «Մասիս» շաբաթաթերթի էջերում ծավալված բանավեճի մասին է, որի առանցքը «վաղվան գրականության» քնույթի և զարգացման ուղիների հարցն էր։ Վեճի մասնակիցների մի մասը (և առաջին հերթին Ռ. Պերպերյանը) զարգացման հեռանկարը կապում էին պոլսահայ գրականության հետագա բարգավաճման հետ, հենվելով այն իրողության վրա, որ XIX դ. արևմտահայ մշակույթի արժեքները մեծ մասամբ Պոլսում են ստեղծվել։ Իսկ մյուսները՝ Արտ. Հարությունյան, Ռ. Զարդարյան, Առանձար (վերջինս 1903 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրված «Մեր գրականության յուրջր» հոդվածում) հանդես էին գալիս իբրև գավառական գրականության ջատագովներ։ Կ. Պոլիսը Հայաստան չէ, և պոլսահայ գրականությունն էլ չի կարող ներկայացնել ժողովրդի ողջ մշակույթը,— ասում էին նրանք։ Իրականության զարգացումը կայուն հիմքերի վրա դնելու, նրա երակներուր կենսական ավիշով լեցնելու համար անհրաժեշտ է այն մոտեցնել բուն Արևմտահայաստանի ժողովրդին, ցուցադրել նրա անհատն ազգային նկարագիրը, կյանքն ու բարքը, օգտվել նրա բանահյուսության գանձերից։ Այդ ծրագիրը նկատի էր այն ըմբռնումից, որ, ինչպես գրում էր բանավեճին ակիրճ դրած քննադատ և բանաստեղծ Արտ. Հարությունյանը, «ճշմարիտ գրականության մը բնդհանուր հատկանիշը կկայանա էապես իր ժողովրդականության մեջ»[100]։

«Հետևաբար,— նույն դիրքերից ելնելով գրում էր Ռ. Զարդարյանը,— անկիղծ հայ գրականությունը պետք էր հավատարմաբար բխած լլլար մեր ցեղին կուրծքեն՝ հրաշխավորելու համար իր գոյությունն ու գոյության իրավունքը, այնքան օտար ու այլազան դպրությանց մեջ պատկերացնելով մեզ

---

[99] Առանձար, *Վշտի ծիծաղ*, 1947, էջ 146։

[100] Արտաշես Հարությունյան, *Գիշերվան ճամփորդը*, 1968, էջ 335։

մեր հղացումը, որուն առջև կանգ առնող որևէ անցորդ մեր մտավորական կյանքին հաջորդական բոլոր երևույթները կարդար»[101]։

Պատմական հետավորությունից այսօր դժվար չէ նկատել, որ վիճող կարծիքներն էլ ընկնում էին միակողմանիության մեջ, որ առկա հանգամանքներում անխուսափելի էր արևմտահայ գրականության երկփեղկումը պոլսահայ և գավառական թևերի, և որ լավագույնը պետք է լիներ նրանց ուժեղ կողմերով փոխադարձաբար իրար հարստացնելը։ Սակայն չպիտի մոռանալ, որ արևմտահայ գրականության «բարեշրջության», այն բուն հայկական հողի վրա զարգացնելու ծրագիրը կապված էր Արևմտյան Հայաստանի ազատագրման և վերածնության հեռանկարի հետ, որը մշակույթի լավագույն ուժերին ոգեշնչող հիմնական գաղափարն էր։ Պատահական չէ, որ տարիներ անց՝ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին (1913) Կոմիտասը նույնպես ուղղակի արձագանքում էր «վաղվան գրականության» դրույթին, մշակույթի արդյունավետ զարգացման միակ ուղին տեսնելով բուն ժողովրդի կյանքին ըստ ամենայնի մերձենալու մեջ։ Հանդես գալով Կ. Պոլսի «Գրական ասուլիսներից» մեկի ժամանակ, մեծ արվեստագետն ասել է. «Գաղթականությունը չէ, որ սնունդ պետք է տա գրականության, գեղարվեստին, այլ բուն իսկ հայրենի հողը, ուրկէ հեռացած է ան, և որուն վերադառնալու կոչ եղավ այստեղ... Հոն են շեշտերը մեր գեղարվեստին, և ոչ թե մայրաքաղաքներուն մեջ, ուրկից մենք այդ գավառը կը դիտենք իբրև խավարի վայր»[102]։

Այսպես, արևմտահայ իրականության մեջ լայնորեն արծարծվում և մտահոգության էր պատճառում ազգային պետականության բացակայության և ժողովրդի մասնատվածության պատճառով առաջացած այն ցավալի երկփեղկումը, որ նույն ժամանակ Հ. Թումանյանն արտահայտեց «տարաշխարհիկ» և «բնաշխարհիկ» գրականության հայտնի տեսությամբ։ Երկու դեպքում էլ հարցը վերաբերում էր փաստորեն ռեալիստական գրականության բնույթին և զարգացման ուղիներին։ Սակայն XX դ. սկզբին արևելահայ գրականության մեջ այդ երկու հոսանքների հակադրությունը զգալի չափով լուծվել էր՝ հօգուտ ժողովրդի կյանքի և ոգու հետ սերտորեն կապված ուղղության։ Պատկանյանի և Շահազիզի ռոմանտիկական պոեզիան՝ ազգասիրության վերացական գաղափարներով, արդեն հաղթահարված երևույթ էր։ Այնինչ արևմտահայ գրականության մեջ, պատմաքաղաքական և աշխարհագրական պայմանների պատճառով, պոլսահայ և գավառական թևերի որոշակի հակադրությունը սյահպանվեց մինչև վերջ։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի դերն ու նշանակությունը ավելի են ընդգծվում Հովհաննես Թումանյանի՝ այդ շրջանի ամենամեծ ու տիրական դեմքի ստեղծագործության շնորհիվ։ Մինչև նոր դարի սկիզբը Թումանյանն արդեն անցել էր ավելի քան տասնամյա գրական ճանապարհ, և արդեն այդ ժամանակ նրա ստեղծագործությունը, ռոմանտիկական ոճի որոշակի աղդեցությամբ հանդերձ, հիմնականում ռեալիստական բնույթ ուներ։ Բայց դա զգալի չափով տարերային ռեալիզմ էր, որը դեռ չուներ իր մշակված գեղարվեստական համակարգը։ Թումանյանի ռեալիզմի որակական յու-

---

101 Ռուբեն Զարդարյան, *Ցայգալույս, 1959, էջ 501։*

102 *Գրական ասուլիսներ։ Դ, Ռ. Զարդարյանի «Ցայգալույսը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36—37։*

բաշատկությունը և սկզբնական նշանակությունը ողջ հայ գրականության համար գրահրովեցին մեր դարի սկզբին՝ 1903 թ. լույս տեսած էքսպատեղծությունների գրքում և գրան հաջորդած չափածո և արձակ երկերում։ Ահա թե ինչու Նրա ստեղծագործությունը առավել ամուր թելերով կապված է դարասկզբի գրական պրոցեսի հետ։

Հաստատելով ռեալիզմի իրավունքները հայ պոեզիայի մեջ, Թումանյանը, սակայն, իր մեծության նվաճումներով դուրս եկավ գրական մեկ առանձին տեսակի շրջանակներից և զգալի չափով կանխորոշեց ողջ հայ գրականության հետագա բնթացքը։ Թումանյանի ռեալիզմը հայրենի ողջ գրականության ու ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որը ներառնավ ոչ միայն նախորդաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ռոմանտիզմի նվաճումները։ Այս իմաստով, ինչպես նաև իր գեղարվեստական ձևերի բազմազանությամբ, Թումանյանի մեծությունը կարելի է անվանել համաժողովրդական ռեալիզմ։

Թումանյանի ռեալիստական համակարգին էապես բնորոշ բարձր ոռմանտիկայի շնորհիվ Նրա ստեղծագործության վրա միշտ ասես թևածում է մի հզոր ու պայծառ շունչ, նույնիսկ կյանքի ամենակոնկրետ պատկերներից բնթերցողի միտքը տանելով դեպի գեղեցիկ իդեալի ոլորտները։ Մյուս կողմից՝ և՛ ժամանակակից գյուղաշխարհը պատկերող Թումանյանական երկերի հերոսները, և՛ ֆոլկլորային հիմքի վրա կերտված գործերի կերպարները իրենց բնավորության մեջ զուգակցում են իրականն ու իդեալականը, կոնկրետ պատմականն ու հավերժականը։ Լինելով իրենց միջավայրի և դարաշրջանի հզոր արտասպատում դեմքեր, նրանք միաժամանակ մարդկային հավերժական գծերի կրողներ են և այդ իմաստով դառնում են յուրօրինակ սիմվոլներ։

Թումանյանի ռեալիզմը միշտ դիտում և պատկերում է մարդուն իրականության կենդանի հոսանքում։ Նրա կերտած բնավորություններն իրենց արարքներով և մղումներով միշտ պայմանավորված են այն կոնկրետ կենսական հանգամանքներով, որոնց մեջ ապրում և գործում են նրանք։ Թումանյանն ամենուրեք իրագործում է տիպական հանգամանքների և բնավորությունների փոխադարձ կապի ռեալիստական սկզբունքը, իհարկե, այն առանձնահատկությամբ և այն սահմաններում, որ բնձեռում էին նրա օգտագործած հիմնական ժանրերը՝ պոեմ, բալլադ, հեքիաթ, պատմվածք։ Բայց, դրա հետ միասին, Նրա ստեղծագործության մեջ միշտ առկա է մարդկային գոյության վերին իմաստն ու խորհուրդը դնելու ձգտումը։ Կենցաղն ու փիլիսոփայությունը, սոցիալականն, ազգային և ժամանակային կոնկրետությունը և վեհը, գեղեցկի բուռն երազանքը զուգակցվում են միաձուլվում են միանգամայն բնականորեն։ Այսպիսով, Թումանյանի ռեալիզմը ներկայացնում է մարդուն պատմական և սոցիալական շոշափելի, իրական գծերով և միաժամանակ գնահատում է նրան կյանքի գեղեցկացման ու մարդու կատարելագործման վեհ նպատակի լույսի տակ։

Ահա թե ինչու Թումանյանն անբավարար էր համարում գրականությունը կյանքի հայելի հռչակող ավանդական տեսակետը և անհրաժեշտ էր գտնում այն լրացնել՝ կյանքի վրա գեղարվեստի հակադարձ ազդեցության, Մարդու իդեալի մարմնավորման գործում Նրա վիճակարի դերն ընդգծելով. «Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լոկ,— ասել է Թումանյանը 1913 թ.,— և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական մի հայելի է նա»

Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վիհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»[103].

Անշուշտ, այս հայեցակետը արդյունք էր ռեալիզմի այնպիսի ըմբռնման, որը ճանաչողական նշանակության հետ միասին ըստ ամենայնի ընդգծում է նրա հասարակական ակտիվությունը և գեղագիտական ներգործուն դերը։ Սրան պետք է ավելացնել անհատի և կոլեկտիվի կապերի, հոգեբանության պատկերման նոր սկզբունքները։ Թումանյանն անհատին պատկերում, նրա հոգեբանությունը բացահայտում է կոլեկտիվ հոսանքի մեջ, հաճախ մասսայական տեսարանների, բախումների ոլորտում։ Նրա իսկական տարերքը ժողովրդական կյանքի էպիկական լայնությունն է, որի մեջ էլ նա դիտում է անհատին։ Բայց նրա պոեզիայի էպիկական հզոր պատկերները բնական հիմք են դառնում հերոսների հոգեբանության ամենանուրբ և նուրբ ծալքերի բացահայտման համար։

Թումանյանի ծառայությունը հայ ռեալիզմի պատմության մեջ այն է նաև, որ նա մեծապես հարստացրեց, շատ ավելի բազմազան դարձրեց արտացոլման գեղարվեստական ձևերն ու միջոցները։ Հայ քննադատական ռեալիզմի ողջ պատմության ընթացքում գրեթե անբաժան տիրապետած կենսական հավաստիության, «կյանքի ձևերի» պահպանման սկզբունքը Թումանյանին բոլոր դեպքերում բավարարել չէր կարող։ Իր պոեմների, բալլադների և հեքիաթների մեջ նա լայնորեն տեղ տվեց ոչ միայն չափազանցումների, այլև պայմանական, ֆանտաստիկ և այլաբանական պատկերների։ Սակայն դրանք ոչ թե շեղում էին ռեալիզմից, այլ նրա արտահայտման յուրօրինակ ձևեր էին։ Այդ պայմանական պատկերները հաճախ օգնում էին շատ ավելի խոր և ճիշտ բացահայտելու երևույթների իմաստը, կյանքի օրինաչափությունները, քան դա հնարավոր էր կենսական փաստերի ուղղակի ցուցադրման ճանապարհով։ Ահա թե ինչու մենք կարող ենք ասել, որ ժողովրդի ոգին և ձգտումները ճշմարտացիորեն բացահայտելու տեսակետից դյուցազնական և սիմվոլիկ պատկերներով հագեցած «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը» կամ «Աղավնու վանքը» նույնքան ռեալիստական են, որքան «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն» կամ «Հառաչանքը»։ Մարդու և մարդկության կատարելագործման հումանիստական նպատակով շնչող, ֆանտաստիկ սյուժեների վրա կառուցված «Փարվանան» ու «Հազարան բլբուլը», աշխարհի տերերի հակաժողովրդական էությունը հիպերբոլիկ պատկերներով մերկացնող «Քաջ Նազարն» ու «Մի կաթիլ մեղրը» ոչ պակաս ռեալիստական են, քան ժամանակակից կյանքն իր բնական ձևերով վերարտադրող Թումանյանական պատմվածքներն ու բանաստեղծությունները։

Այսպիսով, սերտորեն կապված լինելով քննադատական ռեալիզմի հետ, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը միաժամանակ ուներ որակապես նոր գծեր, նշանավորում էր հայ ռեալիզմի մի նոր աստիճան։ Բուրժուական հասարակության վերլուծական պատկերումն ու մերկացումը, որը քննադատական ռեալիզմի հիմնական պաթոսն է կազմում, յուրովի արտահայտվից նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Սակայն հիմնականը այստեղ դար-

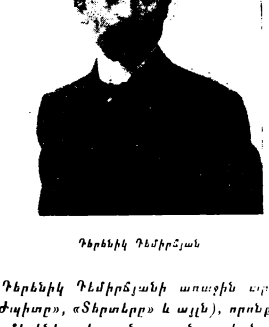
---

103 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, 1951, էջ 240։

ձավ ժողովրդի մարդկանց բնավորությունների, նրա կյանքի քանաստեղծական կողմերի, հերոսական-էպիկական ոգու և հումանիստական աշխարհընկալման բացահայտումը, սոցիալական և ազգային մեծ ձգտումներով ապրող Մարդու իդեալի կերտումը։

Այս բոլորով, ահա, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը տարբերվում էր XIX դ. քննադատական ռեալիզմից և դարձավ հայ գրականության հետագա առաջընթացի կայուն հիմքերից մեկը։

Պատկերն ամբողջացնելու համար ավելացնենք, որ 10-ական թվականներին արևելահայ արձակում մուտք գործեց գրողների մի նոր սերունդ, որոնց հրկերը, ոճական բոլոր տարբերություններով հանդերձ, շարունակում էին ռեալիզմի ավանդությունները։ Դրանք Կարեն Միքայելյանի պատմվածքներն էին՝ հավաքված «Ղրկոնցի հուշերից» (1907) և «Ջմոան երեկո» (1912) ժողովածուներում։ Այդ պատմվածքներն օժտված էին կյանքի իրական գծերով և հաճախ հիմնված էին սոցիալական սուր հակադրությունների վրա։ Դրանք Դերենիկ Դեմիրճյանի առաջին արձակ գործերն էին («Սևփականություն», «Ժպիտը», «Տերտերը» և այլն), որոնք, ի տարբերություն դպալի չափով սիմվոլիզմի կնիքը կրող նրա բանաստեղծությունների ու պոեմների, սկզբից ևեթ ռեալիստական բնույթ ունեին։ 1917 թ. լույս տեսավ Դեմիրճյանի հռչակավոր «Ավելորդը»՝ հոգեբանական բանձր ռեալիզմով հագեցած մի պատմվածք, որով հեղինակը միանդամից կանգնեց հայ նշանավոր քննադատական ռեալիստների շարքում։ 10-ական թվականներին, պարբերական մամուլում տպագրված բազմաթիվ պատմվածքներով իր ստեղծագործական ուղին սկսեց Ստեփան Զորյանը։ 1918 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն։ Նույն շրջանում են գրված նաև «Յանկապատ», «Խնձորի այգին», «Կրակներ», «Պատերազմ» շարքերի պատմվածքների զգալի մասը։ Երիտասարդ հեղինակը բերում էր արձակի, մասնավորապես պատմվածքի նոր որակ, նրա թեմայի, հերոսի և սյուժեի նոր ըմբռնում, վարպետորեն զուգակցելով ազգային-գեղարվեստական ավանդություններր, մասնավորապես Թումանյանական սկզբունքները չեխովյան գրական լավանիչների հետ։ Առաջին իսկ քայլերից Ստ. Զորյանը «գտարյուն» ռեալիստ էր՝ գերծ ռոմանտիկ-սենտիմենտալ կամ նատուրալիստական նրանգներից։ Հոգեբանական նուրբ գծերի, ենթատեքստի դերի նկատելի մեծացումը հիմք չէն տալիս երիտասարդ Զորյանին համարելու իմպրեսիոնիստ, ինչպես որ սխալ էին նրա անմիջական ուսուցչին՝ Չիխովին իմպրեսիոնիզմի հետ կապելու փորձերը։



Դերենիկ Դեմիրճյան

Ահա է, ընդհանուր գծերով, դարասկզբի ռեալիստական գրականության պատկերը։ 1914 թ. բոլշևիկ քննադատ Արտաշես Կարինյանը «Պրավդայում»

տպագրված «Իւալիզմի վերածնունդը» հոդվածում (հրապարակված Մ. Կալինին ստորագրությամբ) ցույց էր տալիս 10-ական թվականներին ռուս գյանությունների մեջ կատարված նշանակալից շրջադարձը, երբ ռեակցիայի շրջանում անկումային հոսանքների լայն տարածումից հետո նորից տիրապետող էր դառնում «կոպիտ իրականությունը» պատկերող ռեալիստական ուղղությունը[104]*։ Հայ գրականության մեջ ռեալիզմի զարգացման քիչ թե շատ նկատելի ընդմիջում տեղի չունեցավ։ Դարասկզբին ևս, շարունակելով նախորդ շրջանի հարուստ ավանդույթները և բարդ կապերի մեջ գտնվելով մյուս գրական հոսանքների հետ, ռեալիզմը շարունակում էր մնալ հայ գրականության ամենից լայն և ազդեցիկ ուղղությունը։*

Ստեփան Զորյան

6

XX դ. սկզբին հաճախ ռեալիզմի (իրապաշտության) ցուցանակով էին հանդես գալիս նաև իրենց բուն էությամբ նրանից հեռու կանգնած ուրիշ գրական հոսանքներ։ Դա տեղի էր ունենում կա՛մ ռեալիզմի բնույթը սխալ հասկանալու պատճառով, կա՛մ էլ համընդհանուր ճանաչում գտած ռեալիստական ուղղության հեղինակությունից օգտվելու նկատառումով։ Հատկապես շատ էին ռեալիզմի և նատուրալիզմի սկզբունքները շփոթելու, դրանք իրար հետ նույնացնելու փաստերը, որոնք սկիզբ են առնում 90-ական թվականներից։ Սակայն եթե դարավերջին հետաքրքրությունը նատուրալիզմի նկատմամբ մնաց հիմնականում տեսական-քննադատական մտքի ոլորտում, ապա այժմ նատուրալիստական սկզբունքները բավական որոշակիորեն արտահայտվեցին առանձին գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։

Ճիշտ է, հիմք չկա խոսելու հայ գրականության մեջ քիչ թե շատ ամբողջական նատուրալիստական հոսանքի առկայության մասին. այդպիսի հոսանք չի եղել։ Բայց չի կարելի նաև անտեսել այն իրողությունը, որ ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության մեջ ստեղծվում են նատուրալիզմի որոշակի կնիքը կրող երկեր։ Թեև քննադատության և իրենց՝ հեղինակների կողմից դրանք մեծ մասամբ ներկայացվում են իբրև «իրապաշտ ուղղության» արտահայտություններ, բայց դա նատուրալիզմի և ռեալիզմի որակական տարբերությունների անտեսման արդյունք էր։ Ընդորում է նաև, որ որոշ գրողների ստեղծագործության մեջ պատկերման նատուրալիստական

104 Ա. Բ. Կաժինյան, Գրական-քննադատական հոդվածներ, Երևան, 1962, էջ 5—7։

սկզբունքները հանդէս չեն գալիս «մաքուր» և ամբողջական տեսքով, այլ զուգակցվում են մերթ ռեալիզմի, մերթ էլ ռոմանտիզմի և մանավանդ սիմվոլիզմի տարրերի ու հատկանիշների հետ։ Առերևույթ խիստ հակադիր գեղարվեստական միտումները՝ կենսական փաստերին կառչած նատուրալիստական նկարագրությունը, կերպարը ժառանգականության չափանիշով բացատրելու հակումը և իրականությունը խորհրդանիշների միջոցով մարմնավորելու սիմվոլիստական սկզբունքները երբեմն հանդես են գալիս հենց միևնույն գրողի ստեղծագործության մեջ։ Դրա օրինակները եվրոպական գրականության մեջ ժամանակին ավել են Իբսենն ու Հաուպտմանը։

Հատկանշական է, որ նատուրալիստական սկզբունքներին հարող որոշ գրողների կապակցությամբ հաճախ ծագում էր այն հարցը, թե արդյոք կարելի՞ է նրանց ստեղծագործությունն անվանել ենթարոյական, և թե ընդհանրապես կարո՞ղ է լինել «անբարոյական գրականություն»։ Այսպես, 1908 թ. առանձին գրքով լույս տեսած Օ. Չիֆթե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վնպի սկզբում հեղինակը, անդրադառնալով նույն հարցերին, ինքնին ավելորդ՝ «ամոլ տգնուքյուններու ու սին խծբծանքներու» արդյունը էր համարում «անբարոյական գրականության» մասին բուն հարցադրումը։ Երկի գնահատման միակ չափանիշը, ասում էր նա, պետք է լինի այն, թե «գիրքին մեջ կա՞ մասնիկ մը Արվեստի՝ որ այնքան ազնվացնող է, և Հշմարտության՝ որ է այնքան ցանկալի»[105]։ Այսպիսով, գեղարվեստականության և Հշմարտության հատկանիշը ստեղծագործության գերագույն արդարացումն է, այն վեր է բարոյականության կամ անբարոյականության չափանիշներից։ Իսկույն չէ, որ իբրև վնպի առաջին բնաբան Չիֆթե-Սարաֆը բերում էր էմիլ Զոլայի խոսքերը. «Հշմարտությունը միայն է մեծ, և արվեստը ուրիշ բան մը չէ բայց եթե Հշմարտություն»։ Իսկ գրքին կցված առաջաբանում, որը նախապես տպագրվել էր «Արևելյան մամուլում» իբրև առանձին հոդված, Արտաշես Հարությունյանը Չիֆթե-Սարաֆին համարում էր «իրապաշտ գրագետ մը», որը պատկերում է «իրականությունը՝ իր անմիջապես արտաքին- առարկայական ձգտիռության մեջ» և միաժամանակ եռանդով մերժում էր գրողի հասցեին եղած «անբարոյականության» մեղադրանքները. «Արվեստի գործի մը բարոյական ազդեցությունները կախված են ընթերցողին ներքին բարոյական տրամադրություններեն ու հակումներեն»[106]։ Հետաքրքիր է, որ մի քանի տարի անց երգիծաբան Հայկունյան Ալփիարը իր «Ֆանթազիոո» գրքի նախաբանում նույնպես գրում էր. «Աշխարհիս վրա և որևէ լեզվով գիրք չի կա, որ անբարոյական բլլա։ Մինակ երբեմն ընթերցողներ կան, որոնց բարոյականը հաստատ հիմերու վրա գրված չէ»[107], Իսկ Կոստան Զարյանը «Մեհյանս հանդեսում 1914 թ. գրում էր. «Պետք ունի՞մ արդյոք կրկնելու այն տարրական ճշմարտությունը, թե արվեստը բարոյականութենեն կամ անբարոյականութենեն դուրս է։ լավ գրված գործ մը միշտ բարոյական է»[108],

---

105 Չիֆթե-Սարաֆ. *Միամիտի մը արկածները*, Կ. Պոլիս, 1908, էջ 15։

106 Նույն տեղում, էջ 11—12։

107 Հ. Ալփիար, *Ֆանթազիո*, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 5։

108 «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, № 5, էջ 67։

բարոյական որոշ դրույթի հիման վրա՝ բազմաթիվ սիրային արկածների և փորձությունների միջով հերոսին տանել դեպի հոգևոր-բարոյական վերածնունդ։ Դրան նա հասնում է վեպի վերջին գլխում («Օրհնված սեր»), երբ հանդիպում է աղքատ ընտանիքի զավակ, ազնիվ ու առաքինի Հայկանուշին և կազմում աշխատանքի ու փոխադարձ ըմբռնման վրա հիմնված իր ընտանիքը։ Կարելի է նույնիսկ ասել, որ վեպը գրված է որոշակի գործնական նպատակադրումով՝ հայ երիտասարդությանը հնուց պահել ժամանակակից եվրոպական «բազաքակրթության» այլասերված բարքերից։ Բայց դա ամենևին էլ չի ապահովում պատկերման ռեալիստական սկզբունքներ։ Զիֆթե-Սարաֆի վեպը իսկական նատուրալիստական գործ է, այդ իմաստով թերևս ամենից բնորոշ ստեղծագործությունը հայ գրականության մեջ։ Ընդ որում՝ նատուրալիզմը հանդես չի եկել ստեղծագործության մակերեսին, այսպես կոչված, «բաց նկարագրություններ» մեջ, քանի վեպի նման՝ հերոսի կենցաղային արկածների շարքը, կարող էր «ասպարիզ բացել» դրա համար։ Բայց հնդինակը, ինչպես ժամանակին նկատել է Վ. Փափազյանը, «ակներև կերպով խորշում է գռեհկությունից և փողոցային նկարագրություններից»[109]։

Զիֆթե-Սարաֆի վեպի նատուրալիզմը հանդես է եկել մարդկանց պատկերման բուն նկարելտի և ըմբռնման մեջ։ Գլխավոր հերոս Հովհաննես Տոնիկիր վեպի ամբողջ ընթացքում, մինչև իր վերածնունդը, բնավորության սոցիալական որոշակիություն չունի։ Նրա էության բոլոր ծալքերը գրավել է միայն սեռական կիրքը, կանանց նկատմամբ անզուսպ հակումը։ Դա ոչ թե գոյացում է, այլ ավելի շուտ ճակատագրական բնազդ, գիտակցության կողմից չկառավարվող մի բան։ Հերոսի արարքների նկարագրության հիմքում դրված է նատուրալիստական այն միտքը, որի համաձայն մարդը կույր կրքերի, բնազդների խաղալիք է։ Դա լիովին վերաբերում է նաև վեպի բազմաթիվ հերոսներին՝ սկսած սիրային խաղերի մեջ վարպետացած արկածախնդիր կանանցից մինչև մոր հետ յուրօրինակ «սիրային մրցության» մեջ մտած 12-ամյա Մարթան («Առաջին ճառագայթը» գլխում)։ Ավելացնենք սրան վեպում նկարագրվող որոշ իրադրություններ՝ ինքնին հակագեղարվեստական, վանող տպավորություն թողնող բնույթը, որ նույնպես նատուրալիստական մտահղացման արդյունք է (հատկապես «Ախտին վախը», «Կնկան խաղալիք», «Հնի թրե պելլի օթևրո», «Սրտի հիվանդը», «Խաղի գիշերը» գլուխները)։

Առավել ևս որոշակի է նատուրալիզմի արատավոր կողմերի արտահայտությունը Հ. Ալիփարի կենցաղային պատմվածքներում, որոնք գրված էին ֆրանսիական բուլվարային թեատրիստիկայի սկզբունքներով։ Թելեեսոնիխտը ասելո ուզում էր «փորձության ենթարկել» ընթերցողի բարոյական աշխարհը, նրա երևակայությունը տանջել կյանքի անմաքուր պատկերներով, թևկուզ և վերջում ազատելով նրան այդ մղձավանջից։ Այս առումով բնորոշ օրինակներ են «Առաջին անգամ» (1908) կամ «Մաքրասեր յանքին» (1910) պատմվածքները։

Նատուրալիստական տեսությունն ու պատկերման սկզբունքները արտահայտվեցին նաև արևելահայ գրականության առանձին երկերում։ Դա շատ որոշակի երևում է, ասենք, Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գենջյան) օրինակով։ Ֆուտուրիզմի այս հայ երկրպագուն, որը 1914 թ. հրատարակեց «Ինչ է ֆու-

109 Վ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910, էջ 801։

տուրիզմը» գրքույկը, իր սեփական երկերի՝ օրինակ «Երվանդ Գոշ» (1911) և մանավանդ «Կյանքի չուքակը» (1917) վիպակների մեջ առատորեն տուրք էր տալիս իր «բուկվարային նախասիրություններին», սեռական ելևէջայնության նաատուրալիստական նկարագրություններին։ Ըստ երևույթին, հենց դրա մեջ էր նա տեսնում «ապագայի արվեստի» զարգացման մայրուղին։ Նույնը պետք է ասել Վահունու (Վահան Արծրունի) «Պատրանք» վեպի մասին (1911), որն արժանացավ Շիրվանզադեի անվերապահորեն խիստ քննադատությանը, գեա՜տվելով իրեն «անշնորհք պանեգիրիկ. վավաշոտության և տապանքի»[110]։ 10-ական թվականներին բավական ակտիվ գործող մի այլ արձակագիր՝ Ռևնը, իր երկերում ընդգծում էր նատուրալիզմի համայր բնորոշ մի ուրիշ գիծ, Ներոնների արարքները պատճառաբանելով գերազանցապես նրանց բնածին հատկանիշներով՝ ինչպես անձնական, այնպես էլ ցեղային։ Այս առումով նատուրալիզմի բնորոշ արտահայտություններ են, օրինակ, 1913 թ. «Նոր Տոսանք» ամսագրում տպագրված նրա պատմվածքները («Շըրջ-մոլիկները», «Կին», «Շիշկինի սերը» և այլն)։

900-ական թվականներին ակտիվորեն հանդես եկող արձակագիրներից մեկը Ավետիս Ահարոնյանն էր, որի գրական ուղին սկսվել էր նախորդ տասնամյակում։ Բազմազան էր նրա ստեղծագործության ժանրային կազմը՝ պատմվածք, վիպակ և վեպ, ակնարկ, պատկեր և ուղեգրություն, արձակ բանաստեղծություն և դրամա։ Ինչ վերաբերում է նրա գեղարվեստական սկզբունքներին, ապա դրանք այլ կերպ չի կարելի բնութագրել, քան իբրև մի շարք ոճերի խայտաբղետ խառնուրդ՝ ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի գերակշռությամբ։ Ոճական այդ հատկանիշները բերում էին գրողի աշխարհայացքից, արևմտահայության ողբերգությունը մեծ մասամբ ծայրահեղ լալկանության և ֆրազաբանության հասցված պատկերներով ներկայացնելու հակումից։ Ահա թե ինչու, չնայած ժողովրդին հուզող որոշ կենսական հարցեր բարձրացնելու ձգտմանը, Ահարոնյանի ստեղծագործական ուղին գնա մինչև հեղափոխությունը էապես շեղվում էր ժողովրդայնության սկզբունքներով զարգացող հայ առաջավոր գրականության ճանապարհից։ Այդ շեղումն ավելի խորացավ հեղափոխությունից հետո, երբ նա, իբրև դաշնակցական կուսակցության ակտիվ գործիչ և հրապարակախոս, մինչև վերջ մնաց բացահայտ հակասովետական դիրքերում։

Դարասկզբի քննադատության մեջ, թեև տարբեր գաղափարական ու գեղագիտական ելակետից, հետաքրքրիր մտքեր են հայտնվել Ահարոնյանի ստեղծագործության, մանավանդ նրա գրական ուղղության մասին։ Հիշենք այդ գնահատականներից մի քանիսը։

Վահե Ահարոնյանին համարում էր «ի բնե ռոմանտիկ, երազուն մի բնավորություն» և նրա «լացող ռոմանտիզմը, չափազանց լարված զգայնությունը» ուղիղ գծով կապում էր Արովյանի և Վիկտոր Հյուգոյի ստեղծագործության համապատասխան հատկանիշների հետ։ Այս առումով էլ Վահե նրան առանձնացնում էր Րաֆֆու և Պատկանյանի ստեղծագործության մարտական շեշտերից, ինչպես նաև եվրոպական սիմվոլիզմի ու դեկադենտության նորագույն

---

110 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 469։

հովերից[111]։ Լեոն, իրոք, մատնանշում էր թերևս ամենից բնորոշը Ահարոնյանի համար։ XX դ. սկզբին նա հանդես էր գալիս իբրև դասական ռոմանտիզմի էպիգոն, նրա գեղարվեստական հարուստ համակարգից վերցնելով ու ծայրահեղության հասցնելով միայն լարված, մեծ մասամբ լալկանության վերածվող զգայունակությունը, պատահականի և բացառիկի պաշտամունքը, էֆեկտով ֆրազաբանությունը։ Բայց այդ հատկանիշները ինչ-որ չափով ներդաշնակում էին Ահարոնյանի ստեղծագործության հիմնական թեմային՝ Թուրքիայում հայկական կոտորածների սարսափների պատկերմանը, ինչպես նաև՝ այդ ողբերգական պայմաններում հայ հասարակության որոշ խավերի տրամադրությանը։ Դրանով պետք է բացատրել գրողի բերած ժամանակավրեպ ոճի որոշակի հաջողությունը ընթերցող շրջաններում։

Սակայն ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի խառնուրդով չէր սպառվում Ա. Ահարոնյանի յուրօրինակ «գրական էվլևկտիզմը»։ Արդեն Վ. Փափազյանը, նրան անվանելով «ըստ ամենայնի ռոմանտիկ գրող», որի «երգերի բոլոր լարերը հնչում են գրեթե միակերպ, տալիս են միևնույն խազը, որ լալկան է, հուսահատեցնող, չլսատող, ահաբեկող և թմրեցուցիչ», միաժամանակ նրա ստեղծագործության մեջ տեսնում էր և՛ «իրապաշտական պատկերներ», և՛ «խորհրդանշական հատկանիշներ»[112]։ Իսկ Յոլչ Խանզադյանն իր «Ավետիս Ահարոնյան (քննական բնորոշման փորձ)» ուսումնասիրության մեջ, որն, անտարակույս, այդ գրողի մասին մեր քննադատության ամենածանրակշիռ խոսքն է առ այսօր, «անզոր ռոմանտիզմի» և «սիմոլիստներից արած ձևական փոխառությունների» կողքին ցույց էր տալիս նաև «նատուրալիստական ամենակոպիտ ներկեր» և առհասարակ Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ տեսնում էր «ոճերի անբնական խառնաշփոթում»[113]։

Ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճը տիրապետող էր Թուրքահայության ճակատագրին նվիրված բազմաթիվ արձակ գործերում («Մրրիկի սուրբը», «Մայրերը», «Փախի տարին», «Խավարե՛ս, լուսին», «Աքաղաղը», «Սև օրեր» և այլն), ինչպես նաև սիրային սյուժե ունեցող «Լուսյուլը» վեպում (1904)։ 1907 թ. տպագրված «Արցունքի հովիտը» դրամայում, ինչպես նաև մի շարք արձակ գործերում («Մասիսը», «Մենավոր ծառը») այդ բոլորին ավելանում էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը՝ իր մետերլինկյան տարբերակով։ Դա արտահայտվում էր հերոսներից ու բնության տեսարաններից յուրօրինակ խորհրդանիշներ ստեղծելու, իրական կերպարների կողքին այլաբանական դեմքեր (փերիներ, հեղերամայրեր) հանդես բերելու ձևով։

Միանգամայն որոշակի են նաև նատուրալիզմի արտահայտությունները Ա. Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ։ 1902 թ. գրած «Էմիլ Զոլան և նատուրալիզմը» հոդվածաշարում[114] Ահարոնյանը նատուրալիզմի առաջացումը կապում էր ֆրանսական հրորդ հանրապետության շրջանում «քննադատող, պահանջող մտքի, իրական մեթոդի հաղթանակի» հետ։ Սակայն նատուրալիզմի «գիտական

---

111 Տե՛ս Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը։ Վենետիկ—ս. Ղազար, 1904, էջ 388—413։

112 Վ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը։ Թիֆլիս, 1910, էջ 597—600։

113 Տե՛ս Յոլչ Խանզադյան, Ավետիս Ահարոնյան (քննական բնորոշման փորձ)։— «Գարուն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք երրորդ, Մ., 1912, էջ 129—206։

114 Տե՛ս «Մուրճ», 1902, № № 9, 10, 11։

մեծողը» որևէ չափով արձագանք չգտավ նրա սեփական ստեղծագործության մեջ։ Նատուրալիզմից նա յուրացրեց գերազանցապես սարսափների խտացման, կերպարները և նրանց արարքները ենթագիտակցական բնազդներով ու ճակատագրական կրքերով բացատրելու հակումը։ Մայրաստիճան լարման հասցնելով մարդկային զժբախտությունների պատկերները, Ահարոնյանն ասեք փորձության է ենթարկում հերոսների և ընթերցողի բարոյական-հոգևոր ուժերը, ձգտում է, ինչքան հնարավոր է, նրանց երկար պահել կատարյալ մղձավանջի մեջ («Հայրը», «Լա՛ց, պառավ, լա՛ց»), ցուցադրում է կյանքի զրկանքների ու սարսափների ազդեցության տակ կենդանական կրքերի տիրապետումը մարդկային արարքների վրա («Մեր ճանապարհը»)։ Նատուրալիզմի ուղղակի առատահայտություն էր նաև այն, որ հերոսների վարքագիծը սոցիալական միջավայրի տրամաբանությամբ բացատրելու փոխարեն, Ահարոնյանը հաճախ շեշտը դնում էր մարդկային «հավերժական կրքերի» վրա, սյուժեի զարգացման շարժիչ ուժը տեսնում էր ենթագիտակցության, բնազդների ոլորտում («Ուշացած սիր» պատմվածքը)։

Այսպիսով, Ահարոնյանի ստեղծագործությունը զուրկ էր ռեալական ամբողջությունից և իր հիմնական հատկանիշներով չէր համապատասխանում հայ գրականության իրական առաջադիմության միտումներին։ Յ. Խանզադյանի տված բացասական գնահատականը ոչ միայն տարբեր ճաշակի արտահայտություն էր, այլև պայմանավորված էր այն համոզումով, որ հայ «գեղարվեստական գրականության բարգավաճման գրավականը՝ Ահարոնյանի ստեղծագործական սկզբունքների ժխտումը» պետք է լինի[115]։ Դրանով պետք է բացատրել նաև այն խիստ գնահատականները, որ Ահարոնյանի ստեղծագործությանը տվել է հայ գրականության զարգացման առողջ միտումներր խորապես հասկացող Վահան Տերյանը։ Այդ գնահատականների էությունը արտահայտված է «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման հետևյալ խոսքերում. «Ահարոնյանը չէ մեր ապագա գրականության ուղին»[116]։

Գրական այլազան ազդեցություններն ու միտումները արտահայտվեցին նաև Միքայել Մանվելյանի արձակ և դրամատիկական երկերի մեջ, որոնք պարբերական մամուլում և առանձին գրքերով սկսեցին տպագրվել 1904—1905 թվականներից։ Այդ մասին գրողը շատ տարիներ անց խոստովանել է. «Ես իմ գրականությունը սկսեցի փորձել էսբիղնեներից՝ Բաքվի բանվորական կյանքից. ինձ գրավում էր ինչ որ խեղճ էր, թշվառ ու աղքատ. առանց խորանալու պատճառների մեջ, ընկա նատուրալիզմի, Մեսերլինկի և սիմվոլիստների ազդեցության տակ... Լինելով հիմքում ռեալիստ, տուրք տվի նատուրալիզմին և սիմվոլիզմին։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո կրկին դարձա իմ նախասիրություններին։ Այսօր ինձ համարում եմ ռեալիստ»[117]։

Իրոք, ռեալիզմ, նատուրալիզմ և սիմվոլիզմ,—ահա այն երեք աղբյուրները, որոնցից սնվում էր երիտասարդ գրողի ստեղծագործությունը։ Իրականության ռեալիստական տեսողությունը որոշակիորեն հանդես եկավ ոչ միայն բանվորների և կյանքի հատակում գտնվող մարդկանց մասին պատմող

---

115 «Գարուն», գիրք III, 1912, էջ 206 (ընդգծումը հեղինակինն է)։

116 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 272, Տե՛ս նաև՝ հատ. 3, 1963, էջ 367, 422, 437, 439 և այլն։

117 Մեջբերումը Ս. Սարգսյանի «Միքայել Մանվելյան» գրքից, 1955, էջ 59։

ակնարկատիպ գործերում («Սև քաղաքում», «Սաբունչում», «Տաք կերակուր», «Թարեջրատունը», «Երեք կոպեկ» և այլն), ցարական բանակի բարքերին նվիրված պատմվածքներում, այլև այն երկերում, որոնց նյութը կյանքում իրենց տեղը չգտած մարդիկ, նրանց խորտակված ճակատագրերն են։ Այս առումով նշանակալից են այնպիսի կատարյալ նովելներ, ինչպես «Վարժուհին», «Մաղրաձուն», «Կայարանում», «Լրագրավաճառը» և այլն։ Սակայն սրանց կողքին Մ. Մանվելյանը գրում է նաև գործեր, որոնց հիմքը աշխարհի և մարդու միստիկ երևաման ու անհացման սիմվոլիստական գաղափարն է։ Օրինակ, Նախաշեհտեմբերյան շրջանի նրա լավագույն գործերից մեկը՝ «Սպիտակ ծաղիկներ» պատմվածքը (1912) կառուցված է երկու հերոսուհիների նույնացման կամ շփոթման պատրանքի վրա։ Գերեզմանի մոտ երևացող աղջիկը ոչ միայն զարմանալիորեն հիշեցնում է իր մահացած քրոջը, այլև երևում է իբրև ուրվական կամ երազ, կորցնում իրական մարդու գծերը։ Իզուր չէ, որ պատմվածքի վերջում նա իր մասին գրում է. «Ես չկամ, ես նրա ուրվականն եմ»։

Նույնը ավելի ցայտուն կերպով տեսնում ենք Մանվելյանի մի քանի «դրամատիկական էտյուդների», հատկապես «Գանգեն» և «Դեպի փայլող լույսը» պիեսներում։ Հեղինակի ողբերգական ապրումներն այստեղ արտահայտվում են մետերլինկյան միստիկ պատկերներով։ Մոխրամանի վերածված գանգը «վերհիշում է» իր անցյալ կյանքը և կրած տառապանքները, նույնիսկ «սեր է բացատրում» երևակայական Գանգե աղջկա անունից։ Դիմելով պիեսի հերոսին, նա ասում է. «Դանգեն մեռել է, նա գոյություն չունի, նա ապրում է միմիայն քեզ համար, նա քոնն է, քո մտքի, քո հոգու ցնորքը, քո ստեղծած կույրը, նա չկա... չկա... նա ես եմ։ Ես քեզ սիրում եմ...»[118], իսկ մյուս պիեսում «փայլող լույսը» ցանկալի իդեալի խորհրդանիշ է, որին ոչ ոք չի հասնում։ Դեպի այդ լույսը տանող ճանապարհին կա մի մեծ անդունդ՝ լցված իդեալին ձգտող մարդկանց դիակներով։ Ճանապարհը կտցվի միայն այն ժամանակ, երբ անդունդը լրիվ կլցվի. «Դարերը անցնում են, բայց նա չի լցվում... պետք է լցնել, որ նորերը անցնեն անդունդը և լույսին հասնեն... Պետք է լցնել, որ եկողները անցնեն ազատ»[119]։ Պիեսը ներշնչված է ռեակցիայի տարիների հոռետեսական տրամադրություններով։

Ընդհանրացնելով Մ. Մանվելյանի վաղ շրջանի երկերի հերոսների բնորոշ գծերը, Ա. Տերտերյանը 1917 թ. գրում էր. «Իրական կյանքի ժխորը նրանք տանել չեն կարողանում, ավելի շուտ ապրում են երևակայությամբ, քան ինքնագոհ, տվյալ շրջապատում։ Հոգեկան հուզմունքի ազդեցության տակ երևակայում են իրենց երբեմն մեռած, դագաղի մեջ դրված վիճակում, երբեմն՝ խելագարու երևակայության զարգացումը կցորդված է նրանց մեջ երազայնության հետ։ Թե երևակայությունը և թե երազայնությունը արդյունքն են չղայնոտ մի համակարգի, որից տանջվում են նրանց «ես»ու ֆիզիքականը»[120]։

Այս գնահատականը հավասարապես վերաբերում է նաև այն գործերին, որոնց համար ավելի բնորոշ է նատուրալիստական մոտեցումը կյանքի պատկերման և կերպարի ստեղծման խնդրին։ Այս դեպքում Մանվելյանին ամե-

---

118 Մ. Մանվելյան, Դրամատիկական էտյուդներ, Բաքու, 1909, էջ 16։

119 Նույն տեղում, էջ 82—83։

120 «Դարձ», 1917, № 9—10, Բ մաս, էջ 225։

Նից ավելի մոտ էր նատուրալիստական այն դրույթը, որի համաձայն հերոսների արարքներն ու ճակատագիրը պետք է բացատրվեն ժառանգական ախտերով։ «Վերջինը» դրամատիկական էտյուդի հերոս Արամն իր էության մեջ անընդհատ կրում է գերդաստանի ժառանգական հիվանդության հետապնդող թեքը։ Նախազգալով իր մոտալուտ վախճանը, ընտանիքի այդ վերջին անդամն էլ ինքնասպանություն է գործում։ Ժառանգական օրենքների անդուսալության և վախճանի անխուսափելիության գաղափարը դրված է նաև «Ճակատագրիս պատմվածքի (1913) հիմքում, որը ժամանակին համարվել է Մ. Մանվելյանի «ամենալավ գործը»[121]։ Հորից ժառանգած ախտը (ալկոհոլիզմը) գործանում է ոչ միայն ավագ եղբորը և նրա երեխաներին, այլև կրտսեր եղբորը՝ Ռուբենին, որը շատ լավ հասկանում է դժբախտության արմատը, բայց անզոր է պայքարելու նրա դեմ։ «Ճակատագրից չես փախչիլ... Քո հոր անեծքը ամեն տնկ քեզ հետ է...»,— այս գիտակցությունը նրան հասցնում է անզոր հուսահատության և, ի վերջո, ինքնասպանության։

Նատուրալիզմի ուրիշ կողմերի որոշակի ազդեցությունը կարելի է ցույց տալ նաև հիվանդագին, չհագեցած կրքի («Աշնան ծաղիկը») կամ մարդկային ծայրահեղ դժբախտության, եսամենացության և դաժանության («Խելագարը») մասին պատմող գործերում։

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ դարասկզբի հայ գրականության և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ հատվածներում, նատուրալիզմն իրոք որոշակի արտահայտություն գտավ՝ երբեմն ինքնուրույն գրական ծրագրի ձևով, երբեմն՝ խառնված ուրիշ հոսանքների հետ։

7

Ռեալիզմի և նատուրալիզմի համեմատությամբ շատ ավելի բարդ ու խայտաբղետ պատկեր էին ներկայացնում այն գեղարվեստական երևույթները, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված էին ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի հետ։ Դարասկզբին ստեղծվեց հասարակական և գեղարվեստական այնպիսի իրադրություն, որ այդ երևույթները հաճախ նույնիսկ մղվում էին առաջին պլան, դառնում էին գրական պրոցեսի առավել ակտիվ գործոններ։ Իրոք, մի կողմից այդ շրջանի մի շարք հայ գրողների ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք ռոմանտիկական սկզբունքների ուժեղացում, դասական ռոմանտիզմի որոշ կողմերի մի յուրօրինակ վերածնունդ։ Դրա կողքին, ինչպես արևնկահայ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ որոշակիորեն թափանցում են նաև <u>սիմվոլիստական</u> հոսանքի ազդեցությունները, որոնք բավականաչափ հիմք են տալիս խոսելու հայկական սիմվոլիզմի մասին։ Սակայն այդ երկու գծերը մեծ մասամբ առանձնացված չէին, նրանք գտնվում էին այնպիսի սերտ փոխադարձ կապի մեջ, որ հազիվ թե միշտ կլիներ քննել դրանք իրրև տարբեր գրական հոսանքներ։ Այդ պատճառով էլ դրանք կարելի է դիտել իրրև մեկ լայն և ընդհանուր «նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանք», չանտեսելով, իհարկե, նրա մեջ մտնող բազմազան երևույթների ներքին տարբերությունները։

---

121 Տե՛ս Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 383, 391։

Նշված կրկնակի անվանումը արդարանում է մի քանի իմաստով։ Նախ, հայտնի է, որ XIX դ. վերջին արևմտաեվրոպական և ռուսական գրականության մեջ ձևավորված սիմվոլիստական հոսանքը, առհասարակ, իր մի շարք կողմերով սերտորեն կապված էր ռոմանտիկական գեղագիտության հետ, ռեալիզմի, նատուրալիզմի և ուրիշ դպրոցների գլխի վրայով ասես ձեռք էր մեկնում դասական ռոմանտիզմին, նոր պատմական հիմքի վրա վերածնում էր նրա մի շարք կողմեր։ Բնականաբար, հայ գրականության մեջ հանդես եկած սիմվոլիստական երևույթները ևս զգալի չափով առնչվում էին ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ։ Հիշենք, մանավանդ, որ հայկական ռոմանտիզմի ամենաբարձր զարգացման շրջանից՝ անցյալ դարի 70—80-ական թվականներից հետո համեմատաբար կարճ ժամանակ էր անցել, երբ երկու դարերի սահմանագլխին մեզանում սկսեցին երևան գալ սիմվոլիզմի առաջին արտահայտություններ։ Այդ պայմաններում պատահական չէ, որ առանձին գրողների ստեղծագործության մեջ ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքները կարող էին միահյուսվել տարբեր եղանակներով՝ կա՛մ կազմելով զարգացման համեմատաբար ինքնուրույն փուլեր և կա՛մ հանդես գալով միևնույն ստեղծագործության, կերպարի մեջ։

Առաջինի բնորոշ օրինակ կարող է համարվել Լևոն Շանթի ստեղծագործական ուղին, որն սկսվում է 90-ական թվականներից։ Սկզբնական շրջանում գրած չափածո գործերը (բանաստեղծություններ, «Լեռան աղջիկը» պոեմը). ինչպես նաև առաջին վիպակները («Երազ օրեր», «Դարձ», «Դերասանուհին», «Վերժին» և այլն) ցայտուն արտահայտված ռոմանտիկական բնույթ ունեին։ Նրանց բովանդակության համար բնորոշ չէր կենսական այս կամ այն իրադրության և կոնֆլիկտի հասարակական հիմքերի, կերպարի և հանգամանքների կապի բացահայտումը, գծերը, որոնք կազմում են ռեալիստական մեծ ստեղծագործության էությունը։ Հերոսների արարքների շարժիչ ուժը ոչ թե իրականության օբյեկտիվ օրինաչափություններն են, այլ հոգեկան որևէ բարձր մղում, ամեն ինչից վեր դասվող և ամեն ինչ պայմանավորող երազանքը։ Իզուր չէ, որ Շանթի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը կոչվում է «Ես պատրանքը սիրեցի» և, կարելի է ասել, նրա ռոմանտիզմի էության խտացումն է.

Շուրջիս տափակ ու չոր կյանքն զայրացկոտ
Կանչեցի ես իդեալըս կենսածին.
Բայց հանկես կծու ծաղրով անամոթ,
«Չ՛, ան միայն գրքի մեջն էր պոռացին.
Ես ալ գիրքը ինծի ընկեր ընտրեցի,
Ես պատրանքը սիրեցի։

...Ինծի համար այն ժամերը քանկ եղան,
Երբ ներշնչված ստեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անձնուրաց աղնիվ դեմքեր սիրեկան.
Երբ իրական աշխարհին մեջ միշտ դժգոհ
Իդեալի կյանքն երգել ուզեցի.
Ես պատրանքը սիրեցի[122]։

Ռոմանտիկական գեղագիտության սկզբունքները ցայտուն կերպով հանդես եկան նաև Շանթի առաջին դրամաների մեջ, որոնք գրվեցին դարասկզբին

122 Լ. Շանթ, *Երգեր (1891—1894)*, Թիֆլիս, 1904, էջ 21—22։

և ունեին ժամանակակից թեմատիկա («Ծսի մարդը», «Ճամփու վրա», «Ուրիշի համար»)։ Դրամատիկական սյուժեն այդ գործերում կապվում է բացառիկ իրադրություններ ու դեպքերի անսպասելի և ողբերգական լուծումների միահյուսման սկզբունքով։

Բայց ահա մի քանի տարի անց, դիմելով պատմական դրամատուրգիային, Շանթը որդեգրեց և կիրառեց սիմվոլիզմի մի շարք կողմեր։ Խոսքը վերաբերում է ո՛ր միայն նրա դրամատուրգիայի գլուխգործոցին՝ «Հին աստվածներին» (1909), այլև «Կայսրը» (1914) և «Շղթայված» (1918) դրամաներին։ Այս երկերի սիմվոլիստական բնույթը պայմանավորված է նրանց գաղափարական և պոետիկական առանձնահատկությունների ողջ համակարգով։ Այդ է վկայում, օրինակ, աշխարհի երկատումը և դեպքերը երկու զուգահեռ՝ իրական և երևակայական պլաններով պատկերելու սկզբունքը, որը գրված է «Հին աստվածներին» սյուժեի հիմքում։ Իդեալն այդ երկերում սովորաբար բարձրացվում է խորհրդանիշի աստիճանի և իշխում է կերպարների բոլոր արարքների, հոգեբանության և ըմբռնումների վրա, դառնում է գերագույն նպատակ, ամենակալ կիրք։ Տիպիկ սիմվոլիստական մտայնություն է նաև աշխարհը, կյանքի ողջ ընթացքը իբրև մի հավերժական շրջապտույտ, իբրև ինքնանպատակ խաղ դիտելը, որը շատ որոշակի հանգիս է գալիս, օրինակ, «Կայսրը» դրամայում։

Սիմվոլիստական շրջանը արդյունավետ եղավ գրողի ստեղծագործական կյանքում և նշանավորեց մի նոր փուլ հայ դրամատիկական գրականության և թատրոնի պատմության մեջ։ Այդ պատճառով էլ, իհարկե, ամենևին պատահական չէր այն բացահայտ լայն արձագանքը, որ «Հին աստվածները» գտան հայ իրականության հրկու հատվածներում[123]։ Գնահատականների մեծ մասում անվերապահորեն ընդունվում էր «Հին աստվածների» սիմվոլիստական բնույթը։ Այսպես, Կ. Պոլսում կայացած քննարկումից հետո ժյուրին (որի մեջ մտնում էին Կոմիտասը, Գր. Զոհրապը, Դ. Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռ. Զարդարյանը և ուրիշներ) իր եզրակացության մեջ նշում էր, որ Շանթի դրաման «իբրև գեղարվեստական գործ կը կազմե հայ թատերական գրականության մեջ սեմպոլիք առաջին գեղեցիկ փորձը»[124]։ Նույնիսկ այս հարցում առանձին դիրք դրավող Ն. Աղբալյանը գտնում էր, որ՝ «Հին աստվածները» մի կամուրջ է ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլական մտահղացումների միջև»[125]։

Սակայն Լևոն Շանթի վերջին դրամաներում, որոնք գրված են 20-ական թվականներին («Ինկած բերդի իշխանուհին», «Օշկի Պայլը») սիմվոլիստական տարրերը նկատելիորեն տիղի են տալիս, և նորից իշխող է դառնում ուժեղ, բացառիկ անհատի և պատմության տիպիկ ռոմանտիկական ըմբռնման ընդհանուր պաթոսը։ Այսպիսով, Շանթի երկարատև ստեղծագործական կյանքում ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքներն ասես փոխներթափոր հաջորդում են իրար, և դա նրանց սերտ կապի ու ազգակցության ապացույցն է։

---

123 «Հին աստվածներին» առաջին բեմադրությունների և քննարկումների մասին տե՛ս Վ. Վազարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1959, էջ 140—186։

124 Դրական արձագանքներ մասին Լևոն Շանթի «Հին աստվածները», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36։

125 «Նոր հոսանք», 1913, № 1, էջ 175։

Դարասկզբի հայ գրականությունը, մանավանդ պոեզիան, ավելի շատ սրինակներ է տալիս այն բանի, թե ինչպես սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը միևնույն գրողի երկերում կարող են հանդես դալ նաև միաժամանակ, միևնույն ստեղծագործության ու կերպարի մեջ, առաջ բերելով մի յուրօրինակ ու բարդ համաձուլվածքւ Այդպիսի միախառնման փաստեր կարելի է նկատել Վահան Տերյանի և Միսաք Մեծարենցի, Սիամանթոյի և Վ. Թեքեյանի, Ի. Դեմիրճյանի ու երիտասարդ Զարենցի պոեզիայում, նույնիսկ Ավ. Իսահակյանի առանձին գործերում և Վ. Փափազյանի արձակ գրույցներում։ Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ դարասկզբի մեր գրականության մեջ չկա ոչ «մաքուր ռոմանտիզմ», ոչ էլ «մաքուր սիմվոլիզմ», այլ միշտ առկա է նրանց փոխազդեցությունը, ներթափանցումը, համաձուլումը՝ ամենատարբեր ձևերով։ Այդ պատճառով էլ հայ գրականության մեջ, ի տարբերություն արևմտաեվրոպականի և ռուսականի, դժվար է խոսել ինչպես գրողների որևէ խմբի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմի ամբողջական դրսևորման, այնպես էլ նրանց կազմակերպական համախմբման մասին։

Որպես օբյեկտիվ պատմական պայմանների բերումով իր զարգացման մեջ «ուշացած գրականություն», հայ գեղարվեստական խոսքը «շտապում էր» յուրացնել գրականության նորագույն հոսանքների նվաճումները, հաճախ դրանք ազատորեն միախառնելով անցյալից եկող սկզբունքների հետ։ Այդ հողի վրա առաջացավ քննարկվող հոսանքը, որն ընդհանուր ձևով կարելի է կոչել նաև «նեոռոմանտիկական»[126]։ Այդ հոսանքի ներսում բուն ռոմանտիկական և սիմվոլիստական թևերի առանձնացումը հեշտվում է սոսկ այն իրողության վրա, թե տվյալ գրողի ստեղծագործության մեջ ո՛ր միտումներն են ավելի բնորոշ՝ ռոմանտիկակա՞ն, թե՞ սիմվոլիստական։

Սկսենք ռոմանտիկական թևից։ Որո՞նք էին այն պատմահասարակական և գեղարվեստական նախադրյալները, որոնք XX դ. սկզբին հիմք դարձան ռոմանտիկական մտածողության և համապատասխան գրական ձևերի վերածծրնման համար։ Քննարկվող դարաշրջանում կազմավորված բարդ և հակասական կենսական հարաբերությունները, ապագայի հեռանկարի և զարգացման ուղիների հարցում ճիշտ կողմնորոշվելու անկարողությունը, ազգային ողբերգության նոր-նոր ալիքները միդին դեմոկրատական խավերի հոգեբանության մեջ,— իսկ դրանք կազմում էին հայ հասարակության ճնշող մեծամասնությունը,— ծնում էին ռոմանտիկական պատրանքների և հուսալքումների հոգեբանական մթնոլորտ, ստեղծված հակասություններն էլքը անհասպաշտության կամ իրական կենսական հիմք չունեցող ուրիշ ոլորտներում ինտրիգու մտայնություն։ Դա էր ռոմանտիկական աշխարհազգացողության և համապատասխան գեղարվեստական համակարգի նոր «բունկման» հասարակական հիմքը։ Ինչպես և գրականության զարգացման նախորդ փուլերում, դարասկզբի հայ ռոմանտիզմը ուժեղ էր ժամանակակից հասարակությունից առաջավոր անհատի դժգոհությունը և բողոքն արտահայտելիս, նրա հոգեբանության սմենանուրբ ծալքերը, հատկապես երազանքն ու ձգտումները բացահայտելիս։ Ռոմանտիզմի թուլությունը հանդես էր գալիս կյանքի հակասու-

---

126 Այդ հոսանքի առաջ քաշած տեսական դրույթների քննությունը տե՛ս Ստ. Թոփչյանի «Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ» հոդվածում («Հայ էսթետիկական մտքի պատմություն», հետազոտությունների ժողովածու, գիրք 1, Երևան, 1974, էջ 178—273)։

թյուններից ելք որոնելիս, երբ նա հաճախ ընթերցողին սնում էր կենսական հոգ չունեցող պատրանքներով։

Դարասկզբին նկատելիորեն աշխուժացած ռոմանտիկական պոեզիայի համար շատ բնորոշ է Ավետիք Իսահակյանի՝ այդ շրջանի խոշորագույն և ամենաազդեցիկ հայ պոետներից մեկի ստեղծագործությունը։ Արդեն նախահոկտեմբերյան քննադատության մեջ նկատվեց Իսահակյանի սերտ կապը ռոմանտիզմի հետ։ Օրինակ, Ալ. Ռուբենին գտնում էր, որ նրա մի շարք բանաստեղծություններ «իրանց ընդհանուր կոլորիտով, երբեմն ռոմանտիզմի. երբեմն էլ դեկադանսի ու սիմվոլիզմի դրշմն են կրում»[127]։ Իսկ մի քանի տարի անց, Պ. Մակինցյանը շատ ավելի որոշակի գրում էր. «Ավ. Իսահակյանը ռոմանտիկ է. համաշխարհային վշտի շեշտեր են կրում նրա երգերը... Դա մեր добрый старый приятель *ռոմանտիկն է»*[128]*։*

Իրոք, թեև Իսահակյանի քնարերգության մեջ կարելի է մատնանշել գործեր, որոնք իրենց տրամադրությամբ և պատկերավորության բնույթով ուղղակի հիշեցնում են «երկաթված ախարհիս» սիմվոլիստական դրույթը, բանաստեղծական պատկերը խորհրդանիշի վերածելու ձգտումը (այս իմաստով բնորոշ են հատկապես «տիեզերական զանգիս պատկեր-խորհրդանիշի վրա կառուցված բանաստեղծություններ շարքը, «Անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով...» և այլ գործեր), բայց ընդհանուր առմամբ սիմվոլիզմը խոր ու երկարատև հետք չի թողել նրա ստեղծագործության մեջ։ Իզուր չէ, որ շատ տարիներ անց, 1926 թ. մի նամակում, Իսահակյանը անվերապահորեն մերժում էր իր որևէ ստեղծագործական կապը սիմվոլիզմի և նրա անմիջական նախորդների՝ Բոդլերի, Պոյի, Մալարմեի, Վերլենի, Վերհարնի կամ Սամենի հետ[129]*։ Ընդհակառակը, տարբեր առիթներով նա բազմիցս խոստովանել է պատանեկան տարիներից սկսված ու երբեք չխամրած իր սերը անցյալի խոշորագույն ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Բայրոնի, Լերմոնտովի, Հայնի, Միցկևիչի, Բարաթաշվիլու նկատմամբ, որոնք միշտ հարազատ են եղել իր «ռոմանտիկ խառնվածքին» ու հաճախ դարձել են ներշնչման աղբյուր։ Այս առումով կարելի է նույնիսկ ասել, որ Իսահակյանի հոգուն միշտ ավելի մոտ ու հարազատ են եղել ոչ թե ռոմանտիզմի այն գծերը, որոնցից կարելի էր անմիջական կամուրջ նետել դեպի սիմվոլիզմն ու մյուս նորագույն հոսանքները, այլ այն կողմերը, որոնցով ռոմանտիզմն սկզբունքորեն տարբերվում էր այդ հոսանքներից։ Դա՝ ուժեղ և հզոր, հաճախ մարտնչող անհատի կերպարն է, որը չէր կարող բնական տեղ գտնել հուսալքման ընդհանուր մթնոլորտով տոգորված սիմվոլիզմի արվեստում։ Դա մարդկային ներաշխարհի հարստությունն ու բազմակողմանիությունը բացահայտելու ձգտումն է, պոետիկայում ազգային ոգու արտահայտման պահանջը, որը պայմանավորված նաև ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ ցուցաբերած ակտիվ ստեղծագործական հետաքրքրությունը (ընդհանուր առմամբ սիմվոլիստների համար խորթ)։*

---

127 «Մուրճ» 1904, № 3, էջ 131։

128 Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր. «Գարուն», գրական-քննադատական ամսագիր. գիրք III, Մ., 1912, էջ 346։

129 Ավետիք Իսահակյանի նամակներից.— «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138—139։

Ինչ խոսք, Խահակյանի ռոմանտիկ նախասիրությունները ոչ այնքան գրական ազդեցությունների հետևանք էին, որքան բխում էին իր իսկ հոգեկան խառնվածքից և ապրած հասարակական պայմաններից։ Հետևելով Խահակյանի ստեղծագործական զարգացման ընթացքին, մենք տեսնում ենք, որ հատկապես առաջին երկու տասնամյակներում (90—900-ական թթ.) նրա պոեզիան հիմնականում ունի ռոմանտիկական բովանդակություն։ Անհատի և հասարակության, պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության հարցերում նա մեծ մասամբ զարգացնում է տիպիկ ռոմանտիկական հայեցակետ։ Խահակյանի քնարերգության կենտրոնում դրված է տիրող պայմաններից խորապես դժգոհ և անվերապահորեն մերժող, հաճախ աշխարհին մարտահրավեր նետող կամ հպարտ միայնության մեջ ապրող, մերթ ընդվզող ու մերթ հուսալքվող, իբսենյան Բրանդի «ամեն ինչ կամ ոչինչ» սկզբունքով ղեկավարվող մաքսիմալիստ անհատի ռոմանտիկ կերպարը։ Դասական ռոմանտիզմի ոգով բանաստեղծը բարձրացնում էր անհատի ճակատագրի և իրավունքների հարցը։ Խահակյանի անհատապաշտությունը ոչ թե մանր բուրժուական քաղքենիական բարեկեցության ձգտում էր, այլ տիրող հասարակության, նրա բարոյական ըմբռնումների ակտիվ մերժման միջոց։ Դեռ 1893 թ. նա իր հիշատակարանում գրում էր. «Ես սիրում եմ ինքնուրույնություն, տարօրինակություն, անհատականություն. միապետ, միահեծան, ինքնիշխան, ինքնագնաց, ինքնապաստան, ինքնահույս, ինքնագործ, ինքնագգաց, ինքնախոհ. «Ես» ունենալ, տիեզերքի մեջ՝ աշխարհ ունենալ, ինքնակամ թագավորություն...»[130]։ Իսկ երկու տարի անց՝ տիպիկ ռոմանտիկական «աշխարհատեղծման» ոգով նա ավելացնում էր. «Ես կփշրեմ բուրժուն, պետությունն, փող, կղեր, գյուղ ու քաղաք, և կստեղծեմ նոր երկիր, ուր աշխատեն, ուտեն և հոգով դեպի վեր սավարնեն»[131]։

Խահակյանի քնարերգության մեջ ինքնատիպ կերպով արտահայտվեցին նաև ռոմանտիզմի այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես երազի և իրականության հակադրությունը՝ առաջինին տրվող ակնհայտ նախապատվությամբ, մարգարե-բանաստեղծի թեման, նույնիսկ «համաշխարհային վշտի» մոտիվները, որոնք մտածող անհատից անցնում են բնությանը, ընդունում են տիեզերական չափեր։

Խահակյանի ստեղծագործության ռոմանտիկական մոտիվներն իրենց ամենից լրիվ ու կատարյալ արտահայտությունն ստացան 1909—1910 թթ. գրած «Աբու-լալա Մահարիի» պոեմում, որով և ավարտվեց նրա ստեղծագործական ուղու առաջին մեծ շրջանը։ Դա տիպիկ ռոմանտիկական պոեմ է և՛ իր գաղափարական բովանդակությամբ (միայնակ անհատի խռովությունը տիրող կյանքի, նրա բոլոր օրենքների և ըմբռնումների դեմ, հասարակության հետ բոլոր կապերի խզում և անդարձ հեռացում), և՛ գեղարվեստական կոռուցվածքով, ժանրային բնույթով ու ոճով (շարադրանքի ծայր աստիճան քնարականություն, հերոսի վերածվելը հեղինակային գաղափարների խոսափողի կամ, այլ կերպ ասած, հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացում)։ Ցափածոյում Ալիշանի, Պատկանյանի և Շահազիզի պոեմներից, իսկ արձակում՝ Րաֆֆու ծրագրային քաղաքական վեպերից հետո ռոմանտիզմը հայ

130 Ավ. Խահակյան, *Հիշատակարան*, 1977, էջ 45։
131 Նույն տեղում, էջ 178։

գրականության մեջ երբեք այնպես վառ և ամբողջական ձևով չէր արտահայտվել, ինչպես «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում։

Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգը շատ բարդ է։ Մ՛վ առաջին շրջանի՝ ժողովրդական ոգով գրված երգերում, և՛ 1910 թ. հետո ստեղծված շափածո ու մանավանդ արձակ երկերում կարելի է ցույց տալ նաև ռեալիստական ոճի ոչ քիչ արտահայտություններ։ Բայց նախահոկտեմբերյան պոեզիայում բացահայտորեն գերիշխող էին ռոմանտիկական մեթոդի սկզբունքները։ Դարասկզբին Իսահակյանը հանդես էր գալիս իբրև դասական ռոմանտիզմի ավանդույթների ժառանգորդ և շարունակող նոր պատմական պայմաններում։

Դասական ռոմանտիզմի ուղղակի արձագանքները շատ էին հատկապես նույն ժամանակի արևմտահայ գրականության մեջ։ Բնորոշ է, օրինակ, Ռուբեն Որբերյանի «Մթնանքներ» ծավալուն պոեմը (1906—1910), որը նրա «Ագամին անեծքը» բանաստեղծության հետ միասին կարող է համարվել «Հայկական բայրոնիզմի» վերջին և ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը։ «Մթնանքները» և՛ բովանդակությամբ, և՛ կառուցվածքով գրված են իբրև Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդի» շարունակություն։ Հենց Հարոլդի ուղեկցությամբ էլ Որբերյանի քնարական հերոսը շրջում է աշխարհի տարբեր ծայրերում, խորհրդածելով հարազատ ժողովրդի և հանուր մարդկության ճակատագրի մասին։

Արևմտահայ ուրիշ բանաստեղծների մոտ մենք չենք գտնի գեղարվեստական նախասիրությունների այսպիսի «միագիծ որոշակիություն», բայց ընդհանուր առմամբ նրանց ստեղծագործության ռոմանտիկական որակն ակնհայտ է։ Այսպես, քննադատությունը վաղուց է նկատել, և՛ պատանական, և՛ իրապաշտ բանաստեղծ Զժխտելով համապատասխան տարրերի առկայությունը, պետք է նկատել, որ բանաստեղծի և՛ առաջին գիրքը («Հոգեր», 1901), և՛ երկրորդ՝ առավել հասուն ժողովածուն («Ճրաշալի հարություն», 1914) իրենց հիմնական որակով չեն հանգում ո՛չ պատկերից խորհրդանիշ կերտելու կամ բառի միջոցով «անտեսանելի աշխարհներ» թափանցելու սիմվոլիստական դրույթին, ո՛չ էլ կենսական երևույթներն իրենց օբյեկտիվ կեցությամբ ու ձևերով բացահայտելու ռեալիստական սկզբունքին։ Այդ գրքերում տիրապետող էր մի տիպիկ «ռոմանտիկական իրադրություն»՝ երազանքի ու կարոտների, հայրենի հիշողությունների և վերածնման բուռն սպասման, սիրո ու երջանկության անցողիկ պահերի բանաստեղծական մթնոլորտը։

Իսկ Ռուբեն Սևակը, որը հայտնի դարձավ պարբերական մամուլում տպագրված գործերով և «կարմիր գիրքը» ժողովածուով (1910), արտաքուստ շատ ավելի տվյալներ ուներ իրապաշտ բանաստեղծ կոչվելու։ Այդ են վկայում, մանավանդ, ժամանակի սոցիալական կյանքի անլուծելի հակասությունները պատկերող «Մարդերգություն», «Այս դանակը», «Փողոց ավլողը», «Կարմիր դրոշակը» և այլ գործեր, ինչպես նաև «բժշկական աշխարհի» ցավալի իրողությունները բացող պատմվածքները («Բժիշկին գիրքեն փրցված էջեր»)։ Իզուր չէ, որ նամուկներից մեկում նա գրում է. «Ես ավելի իրապաշտ եմ, ամեն բանե առաջ իրականությունը գիս կը գրավի.— ամեն իրականութենն վեր մեկ իրականություն մը կը ճանչնամ ես — ապրված, դգացված կյանքը և

ոչ թե երևակայված կյանքը»[132]։ Թեև կարելի է ասել, որ սա ռեալիզմի բավական հստակ արտահայտված սկզբունք է, բայց Սևակի բուն ստեղծագործության մեջ իրապաշտությունը հիմնականում մնաց առանձին նկարագրությունների սահմաններում և չվերածվեց թիչ թե շատ ամբողջական համակարգիչ։ Կյանքի իրական տեսարանները Սևակը ենթարկում էր որևէ գաղափարական կանխադրույթի, որն իր բնույթով իրոք ռոմանտիկ է, քանի որ նյութում է ոչ թե իրականության օբյեկտիվ օրինաչափություններից, այլ կյանքին հակադրվող բանաստեղծական իդեալից։ Ռոմանտիզմն ավելի ևս որոշակի է Սևակի լավագույն երկում՝ ոսկու բուրժուական համատարած իշխանությունը արվեստագետի հզոր երազանքով հաղթահարող «Թրուպադուրները» բանաստեղծության մեջ, ինչպես նաև ազգային դժբախտության դրվագներ պատկերող ստրոֆներում («Ջարդին խենթը» և «Թրքուհին» պոեմները, մի շարք բանաստեղծություններ)։ Իսկույն չէ, որ այդ պոեմներում որոշակիորեն գծագրվում են հայկական ռոմանտիզմի ամենավառ երկերի՝ Րաֆֆու «Խենթը» և «Ջալալեդդին» վեպերի մի շարք կերպարների և սյուժետային վիճակների ուղղակի անդրադարձումներ։

Ավելի բարդ է Միսաք Մեծարենցի գրական դիրքորոշման խնդիրը։ Հայտնի է, որ նրա հակառակորդները բանաստեղծին մեղադրում էին հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի «վարակը» ներս բերելու համար, իսկ ինքը՝ Մեծարենցը վճռականորեն մերժում էր որևէ գիտակցական կապ այդ հոսանքի հետ։ Ո՞րն է ճշմարտությունը։ Օրինկոիվորևն, ժամանակի հասարակական և գրական մթնոլորտի բնական «ընկալունակով» Մեծարենցն, անշուշտ, կրեց սիմվոլիստական հասանքի որոշ գծերի ազդեցությունը («անծանոթ աշխարհների» միստիկ անդրադարձումներ, աշխարհից փախչելու տրամադրություններ, առանձին դեպքերում՝ բառի սիմվոլացում և այլն)։ Բայց նրա համար էապես խորթ և անընդունելի մնացին այդ հոսանքի փիլիսոփայության համար բնորոշ մարդատյաց, եսակենտրոն քարոզները, ինչպես նաև ուրբանիստական նախասիրությունները։ Ինչպես դիպուկ կերպով նկատել է Ահրոնյանը՝ բանաստեղծի մահից անմիջապես հետո, «Մեծարենց սիմվոլիստ ըլլալ առաջ՝ բանաստեղծ էր»[133]։ Եվ եթե ուզենք, այնուամենայնիվ. նրա նկարագիրը հանգեցնել որևէ գեղարվեստական մեթոդի, այն ամենից ավելի կհամապատասխաներ ստեղծագործության ռոմանտիկական տիպին։

Սակայն նեոռոմանտիկական ըմբռնումների տեսակետից արևմտահայ գրականության ամենից ավելի ցայտուն և ամբողջական երևույթը դարասկզբի խոշորագույն գրական դեմքերից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությունն է։ Եթե հետևենք ժամանակի քննագատության մեջ նրա գրական ուղղության մասին հայտնված կարծիքներին, ապա շատ ավելի խայտաբղետ պատկեր կստացվի (դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանտիկ, բնապաշտ և այլն)։ Առանձին-առանձին այդ բոլոր բնութագրումներն էլ հաստատող փաստեր կարելի է բերել։ Բայց ամենից ավելի խոսվել է Վարուժանի ռեալիստական հակումների մասին, նա համարվել է «առաջին դասականորեն իրապաշտ բանաստեղծը մեր մեջ» (Հ. Սիրունի)։ Նույնիսկ նրա քերթվածներում դիտվել

---

132 «Հայրենիք», 1928, № 4787։

133 «Կյանք և արվեստ», Ա տարի, Փարիզ, 1931, էջ 6։

է «չափազանցության տարված իրապաշտություն» (Ռ. Զարդարյան)[134], Ինքը՝ Վարուժանն էլ իր տաղանդի ձևավորման համար վճռական նշանակություն էր տալիս վենետիկյան միջավայրին, «ուր առանց պատկերի մտածել կարելի չէ», և Ֆլոբերիային՝ իր «բարբարոս իրապաշտությամբ», ուր իր արվեստը ևս «հակեր է դեպի իրապաշտություն»[135]։ Մի ուրիշ նամակում, գրանելով, որ «իրապաշտությունը գիղեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է», նա միաժամանակ բոլոր մյուս դպրոցները դիտում էր իբրև նրա ստորադասումներ և նկատվորը էր համարում միաժամանակ լինել և՛ դասական ու խորհրդապաշտ, և՛ ռոմանտիկ ու դաղափարապաշտ[136]։

Սակայն սխալ կլիներ Վարուժանին համարել «գրական էկլեկտիզմիս» ներկայացուցիչ և չտեսնել նրա ստեղծագործության գնդիշխող որակը։ Վարուժանն անցել է զարգացման բնև կարճատև, բայց իր նիրքին բովանդակությամբ շատ հարուստ ճանապարհ, գրքից գիրք «փոխելով իր լարերն» ու «վերանորոգվելով արվեստի մեջ»։ Եվ, այնուամենայնիվ, սկսած «Սարսուռներից» մինչև «Հացին երգը», նա իր ստեղծագործության գնդիշխող միտումներով ամենից ավելի կապված է եղել ռոմանտիզմի հետ։ Գրական ուսումնասիրության շրջանում նա հատկապես տարվել է դասական ռոմանտիկների՝ Հյուգոյի, Բայրոնի, Միցկևիչի ընթերցանությամբ, ռոմանտիզմի մեջ տեսել ազգային ոգու արտահայտման լավագույն ուղին։ Դեռ 1906 թ. մի նամակում նա գրել է. «Ըստ իս միայն ռոմանտիկ դպրոցն է՝ որուն անունը մեր ինքնատիպությունը և հայությունը պիտի հեղծանե»[137]։

Ճիշտ է, տարիների ընթացքում Վարուժանի ստեղծագործության մեջ ռոմանտիզմը էականորեն փոխել է իր բնույթն ու ձևերը։ «Սարսուռներում» (1906) այն արտահայտվում էր գերազանցապես մարդկային ծայրահեղ թըշվառության պատկերներում, որոնց հակադրվում է ազատության բեև վերացական, բայց բուռն, ամենազոր ձգտումը։ «Ցեղին սիրտը» գրքում (1909) Վարուժանի ռոմանտիզմն արդեն ավելի կոնկրետ կենսական ձևեր ստացավ, մարմնավորվեց ազգային թշվառության և ազատագրական պայքարի բազմաթիվ դրվագներում, տիտանական ուժով և կամքով օժտված կերպարներում (խոսքը վերաբերում է հատկապես այդ գրքում զետեղված երեք դյուցազնավիպերին՝ «Հովվիվը», «Ակրմենուհին», «Բիկիա Տոնել»)։ Իսկ Վարուժանի «գրչխավոր գիրքը»՝ 1912 թ. լույս տեսած «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն պարունակում էր «ապրված կյանքի» բազմաթիվ եշգրիտ և պլաստիկ պատկերներ, որոնք կրկին էին իրապաշտության (ռեալիզմի) պատրանք ստեղծել։ Բայց պատմական և ժամանակակից իրականության ընկալման և իմաստավորման բուն ոգով ու էյակնատով այն ամբողջովին ուոգորված է ռոմանտիկ աշխարհզգացումով։ Դա երևում է հատկապես հեթանոսական անցյալի պատկերներում, որոնք ներկայացված են ռոմանտիկական իդեալականացման սկզբունքով։ Բանվոր դասակարգի կյանքի, տառապանքի ու պայքարի տեսարանները նույնպես դիտված են ապագայի ռոմանտիկ հեռուների լույսի տակ («Պիտի

---

134 Գրական ասուլիսներ։ Գ) Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 11, 42։

135 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 158, 206—207։

136 Նույն տեղում, էջ 177—178։

137 Նույն տեղում, էջ 63։

Ամպրոպը ճայթի, վառե ջահեր բարբարոս»)։ Վերջապես, Վարուժանի «վերչին մատյանը»՝ նոմանու հրատարակված «Հացին երգը», ոչ թե նպատակ ունէր տալու արևմտահայ գյուղի իրական պատկերը, այլ ռոմանտիկ հովվերգության ոգով իդեալականացնելու նրա լուսավոր կողմերը, դրանով իսկ նորից հակադրվելով բուրժուական աշխարհի անմարդկային էությանը։ Այսպես, բոլոր գրքերի միջով իբրև տիրապետող մոտիվ անցնում է իրականությունը ակտիվորեն մերժող ռոմանտիկ աշխարհընկալումը, որի լույսի տակ էլ վերաբերվում է պատկերվող կյանքը, դառնալով մեծ իդեալի յուրօրինակ «արտացոլանք»։

Վարուժանի ռոմանտիզմը արևմտահայ իրականության ողբերգական հակասություններ արդյունքն էր, որոնք նրան մղում էին ոչ այնքան զբաղվելու կյանքի օբյեկտիվ ձևերի հետազոտմամբ ու պատկերումով, որքան «վերստեղծելու» այն ցանկալի իդեալի ոգով։

Արևմտահայ նեոռոմանտիզմի ամենավառ արտահայտություններից մեկը եղավ առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիներին ծավալված, այսպես կոչված, «Հեթանոսական շարժումը»։ Նախ տարերայնորեն, իսկ հետո որոշ կազմակերպված բնույթ ստանալով, այդ տարիներին մեծ չափով ուժեղացավ հետաքրքրությունը նախքրիստոնեական անցյալի և նրա գեղարվեստական մարմնավորման նկատմամբ։ Արևմտահայ ժողովրդի ողբերգական ներկան և ապագայի ավելի մռայլ սպասումները գրողներին մղում էին որոնելու ազգային փրկության ուղիներ, ուժի և վստահության «հոգեբանական խարիսխներ»։ Դրանցից մեկը եղավ հայ հեթանոսական անցյալի նոր իմաստավորումը, որին գրեթե միաժամանակ ձեռնարկեցին մի ամբողջ խումբ գրողներ։

Մինչև այդ 1912 թ. լույս տեսան Լ. Շանթի «Հին աստվածները» և Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», որոնք կարող են համարվել այդ շարժման ամենաբարձր գեղարվեստական արտահայտությունը։ Թեև Շանթի դրամայում պատկերվում էին «հազարամյակ մը մեզմե առաջ», այսինքն՝ X դ. սկզբին կատարված դեպքեր, բայց ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնում են հին աստվածների և հեթանոսական կյանքի երևակայական ու սիմվոլիկ պատկերներ, որոնք խորհրդանշում են ազգային առողջ ոգու և կենսական թարմ ուժի գաղափարը։ Իսկ Վարուժանի գրքում թեև ուղղակի իմաստով հեթանոսական ժամանակների պատկերմանը նվիրված էին միայն «Հարճը» պոեմը և մեկ տասնյակի չափ բանաստեղծություններ, բայց ամբողջ ժողովածուն տոգորված էր յուրօրինակ հեթանոսական ոգով։ Վերջինիս տակ հասկացվում էր այն ամենը, ինչ իր էությամբ հակադրվում էր ժամանակակից քաղքենիական պատկերացումներին, պարունակում էր տարերային մեծ ուժ և զարգացման հեռանկար։ Արտացոլելով ժամանակի պատկերացումները, քննադատներից մեկը (Էդ. Գոլանճյան) գրում էր. «Հեթանոս կը կոչվին արհասարակ բոլոր այն նյութերը, որոնք ներկային անկախ, անցյալ ժամանակներու և գեղարվեստական էությունններու վայրենի հրապույրն ունին»[138]։

Վարուժանի և Շանթի երկերը հիմք տվեցին քննադատ Ե. Բանաստեղծ Հ. Սիրունուն ուղղակի գրելու. «Հեթանոսության տարին էր արդարև անցյալ տարին (այսինքն՝ 1913 թ.— խմբ.), որ նոր կյանք մի դրավ հայ չքավոր բե-

---

138 Գրական ասուլիսներ։ Գ) Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 14։

մին վրա և նոր լար մը՝ հայ քնարին անկենդան թելերուն մեջ։ Երկու տաղանդավոր դիմքեր էին, երկուքն ալ անշուշտ բանաստեղծ, որոնք ներկայացուցիչներն եղան այդ շունչին, մեկը Վահե Շանիճ՝ իր «Հին աստվածներով» ցնցելով հայ խարխուլ բեմը, և մյուսը, Դանիել Վարուժան՝ իր «Հեթանոս երգերով» գալով նոր ածու մը բանալ հայ բերթողության անպատանին մեջ, որ արդեն իսկ ճիգեր կրներ չամայանալու համար»[139]։

«Հեթանոսական շունչ» արտահայտությունը եղավ նաև Ռ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ լույս տեսած «Նավասարդ» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, որի առաջին հատորը (լույս տեսած 1914 թ. սկզբին) դարձավ նաև վերջինը։ Այդ գրքում զետեղված նյութերի մի զգալի մասը նվիրված էր հեթանոսական դարերի բանաստեղծական պատկերմանը կամ գիտական-բանասիրական ուսումնասիրություններ։ Հեթանոսական թեման արտահայտվեց նաև Վ. Թեքեյանի «Հրաշալի հարություն» գրքի մի շարք բանաստեղծություններում («Հայրենի գրույցներու վրա»), Հ. Սիրունու «Դեպի տաճարն Հրաշքին» ժողովածվում (1914)։ Հիշենք նաև Ռ. Զարդարյանի «Բարձունքի փառաբանություն» անավարտ պոեմը և «Բագինին փառաբանությունը» արձակ բանաստեղծությունը, ուր կան այսպիսի տողեր. «Մենք կդառնանք հին հավատքին ու կկրկրպագենք նորեն հուրին ու իր տարերային ոգորությանց»[140]։

Չնայած «հեթանոսական շարժման» մասնակիցների աշխարհայացքային բոլոր տարբերություններին, այն ուներ ազգային և սոցիալական որոշ ընդհանուր արմատներ։ Ազգային առումով այդ շարժման իմաստը անցյալի հերոսական գրվագներով ներկա սերունդներին ոգևորելն էր, նրանց ուժի և տոկունության դասեր տալը։ Ժողովրդի փրկության համար պետք է վերադառնալ ազգային առողջ ոգին, որը, շատ մտավորականների կարծիքով, հանգես ։ նկել հենց մեր պատմության հեթանոսական դարերում, իսկ հետո աղճատվել ու ոչնչացել է օտար բռնակալության լծի տակ և հնազանդության քրիստոնեական քարոզների ազդեցությամբ։ Այսպիսով, հեթանոսական անցյալի գրվատումը ոչ թե հին դարերին վերադառնալու կոչ էր, այլ ծառայում էր ներկային ու ապագային, միջոց էր՝ հասնելու ազգային ինքնատիպության։

«Հեթանոսական շարժման» մեջ, մանավանդ Վալուժանի պոեզիայում, շատ որոշակի արտահայտվեց նաև գեղարվեստական նոր որոնումների սոցիալական ենթատեքստը։ Անցյալը հակադրվում էր ժամանակակից բուրժուական իրականությանը՝ մարդուն մանրացնող, նրան կամքի, ձգտումների և դգացումների ազատությունից զրկող «ոսկի հորթերին» իրականությանը։ Դա անխուսափելիորեն տանում էր դեպի ռոմանտիկ-արտապատմական հայացք անցյալի նկատմամբ, քանի որ վերջինիս մեջ Վարուժանն ու մյուս «հեթանոսները» ուզում էին տեսնել և փառաբանել այն, ինչ նրանք որոնում ու չէին գտնում ներկայի մեջ՝ անհատի ազատություն և հերոսական ոգի, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի բերքին անկաշկանդ զարգացում, մարդկային հարաբերությունների պարզություն և մաքրություն։ Բնորոշ են այս առումով Վարուժանի 1908 թ. մի նամակի հետևյալ տողերը. «Ոչ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն (կարոտախտ—խմբ.)

---

139 «Նավասարդ», գրական-գեղարվեստական-տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 220։

140 Ռ. Զարդարյան, Ցայգալույս, Երևան, 1959, էջ 338։

ունիմ՝ ե՞րբ պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթություններ՝ զոր վաստակելու համար հերոսներ պիտք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն[141]։ *Այստեղից էլ՝ հեթանոսական անցյալի իդեալականացման որոշակի միտումները, որոնք այս կամ այն չափով առկա էին վերոհիշյալ գրողների երկերում։*

Ժամանակի ազգային-սոցիալական խնդիրների հետ «հեթանոսական շարժումն» սերտ կապն էր պատճառը, որ այն բուռն վեճեր առաջացրեց 10-ական թվականների հայ իրականության մեջ։ Վ. Տերյանը իր «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ (1914) այդ շարժումն անվանեց «սուտ հեթանոսություն», կոնկրետ գնահատականներում ընկնելով ակնհայտ չափազանցության մեջ և չհասնելով երևույթների էության ու արմատների ճիշտ բացահայտման։ Իսկ Սուրխաթյանն այդ տարիներին բազմիցս հանդես էր գալիս սկիզբ առած «ձևական հեթանոսության» դեմ, նրա մեջ տեսնելով «անհատապաշտություն», «հիվանդոտ մեծամտություն» և գրողներին զգուշացնելով. «Շնորհալի բանաստեղծների համար անգամ այդ «հեթանոսությունը» մի վեմ սայթաքման պիտի լինի և վերջիվերջո նրանց ճոռոմաբան ու կեղծդասական պիտի դարձնե[142]։ *Տերյանն ու Սուրխաթյանը հեթանոսական միտումները մերժում էին ժողովրդայնության իրևնց ըմբռնման դիրքերից։*

Հեթանոսության նկատմամբ խիստ բացասական դիրք գրավեց նաև Կ. Պոլսում հրատարակվող «Մհհյան» հանդեսը, որի էջերում Կ. Զարյանը գրում էր. «Վերադառնալ «հին աստվածներուն», ինչպես ոմանք տգիտորեն կը խորհին, ըսել է մնալ առանց ոչինչի, վասն զի անոնք իրավամբ հին են ու մեռած։ «Վերադառնալ» բառն իսկ մտային ծուլության նշան է»[143]։ *Իսկ մի քանի ամիս անց նույն հեղինակը հատուկ հոդվածում («Հեթանոսությո՞ւն»), «Մհհյան» հանդեսից հեռացած Վարուժանին և նրա համախոհներին վերագրելով հեռավոր անցյալն իբր թե նույնությամբ վերականգնելու անհեթեթ տեսակետը, գրում էր. «Հեթանոսակա՞ն. ահա՛ բառ մը, որուն իմաստը չեմ ըմբռներ... Բայց, ըսե՛ք, նախնյաց այդ կրոնը, որ անտարակույս ուներ իր գեղեցիկ ու համակրելի կողմերը, ի՞նչ կապ ունի արդի կյանքին հետ և մանավանդ այն արվեստին հետ զոր մենք կը փնտրենք և կը ցանկանք... Ո՛չ, բարեկամ, մենք, Մհհենականներս, հեթանոսներ չենք... Մեր ուղին տարբեր է*[144]։

10-ական թվականների արևմտահայ «հեթանոսական շարժումը» չէր կայացող կենսական և երկարատև լինել ոչ միայն վերահաս համաշխարհային պատերազմի արյունոտ դիպքերի պատճառով, այլև այն, որ այդ ծրագիրն ինքնին անիրագործելի էր, հենվում էր անցյալի և ապագայի մասին ունեցած ռոմանտիկ պատրանքների վրա։ Բայց այդ շարժումն այսօր էլ ուսանելի է ոչ միայն իբրև գրականության պատմության մի հետաքրքիր դրվագ, այլև այն պատճառով, որ հիմք դարձավ հայ դասական գրականության երկու նշանավոր երկերի՝ «Հեթանոս երգերի» և «Հին աստվածների» ստեղծման համար։

8

Քննարկվող հոսանքի մյուս թևն իր գեղագիտական սկզբունքներով ավելի մոտ էր սիմվոլիզմի չափանիշներին։ Նախորդ շարադրանքի մեջ արդեն

---

141 Գ. Վարուժան. Նամականի, 1965, էջ 151—152։

142 «Ազատամարտ», 1914, 16 ապրիլի, № 79։

143 «Մհհյան», 1914, № 2, էջ 20։

144 «Մհհյան», 1914, № 5, էջ 65—67։

մատնանշվեցին սիմվոլիզմի ուղղակի դրսևորման օրինակներ։ Բայց դրանով չի սպառվում սիմվոլիզմի ազդեցության ոլորտը դարասկզբի հայ գրականության մեջ։

Այդ ժամանակի քննադատությունը հաճախ էր անդրադառնում սիմվոլիզմի հարցին։ Այսպես, Ն. Ադոնցը դեռ 1903 թ. հատուկ հոդվածով ձգտում էր սահմանազատել սիմվոլիզմը դեկադենտությունից։ Նրանց նույնացումը համարելով «թյուրիմացություն», քննադատը գրում էր. «Եթե դեկադենտություն անվանենք մի հրոսակություն, որ միայն ավերումների է ընդունակ և ձեռնամուխ, սիմբոլիսմը ավերումների վրա նոր շենք կանգնելու ձգտումն է։ Եթե առաջին մի աղջամուղջ է կամ, ինչպես հավատացնում են, անկման վերջալույսի մթություն, երկրորդը՝ անտարակույս արշալույսային շառագունում է»։ Բերելով ֆրանսիացի բանաստեղծների ու տեսաբանների ասույթները սիմվոլիզմի «թնջուղական» բնույթի, պոեզիայի միջոցով «սիմբոլների խորհրդավոր ու մթագին աշխարհը» թափանցելու մասին, Ադոնցը գրական այդ հոսանքի երևան գալը կապում էր «աշխարհիս անօրեն դժնյա կացությանն հետ, որի պայմաններում «մարդու համար միակ անխաբ սփոփանքը մնում է իր ներքին աշխարհը, սեփական հոգին իր անուրջներով»[145]։

1906 թ. տպագրվեց Սիմեոն Հակոբյանի հոդվածը, որը հատկապես հետաքրքիր է ժամանակի հասարակական իրադրության հետ սիմվոլիզմի անմիջական կապի ըմբռնման իմաստով։ Արտահայտելով ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում քաղաքական հստակ դիրքորոշում չունեցող, հուսալքման հանձնված խավերի տրամադրությունները, քննադատը գրում էր. «Մի ծանր ու անհաղթելի սարսափ է նստած մեր սրտերի վրա. բոլոր մտքերին ու բոլոր հոգիներին տիրում է մի մթին տրամադրություն, որ կարելի է արտահայտել այսպես՝ արեւավիրի նախօրյակ»։ Սիմվոլիստների փիլիսոփայական և գեղագիտական որոնումներն այդ իրադրության ուղղակի հետեվանքն են. «Հոգևնան ռեալիստական աշխարհայացքից, հուսախաբված դրական փիլիսոփայությունից՝ նոքա կամենում են մի ընդհանուր թռիչքով թեվակոխել հոգեկան և մտավոր այն սահմանները, ուր ավելի դյուրությամբ են հետախուզվում հավիտենական հնմարտությունները ու տիեզերական գեղարգույն օրենքները...»։ Եվ սիմվոլիզմի հետ քննադատը կապում էր դեղարվեստի առաջադիմության հեռանկարը, գրելով. «Այս մութ, հեքիաթային, «հիվանդոտ» ու «հոգնած», սակայն անկասկածելիորեն ուժեղ շարժումից է կախված եվրոպական գեղարվեստի, գուցե և ամբողջ քաղաքակրթության ապագան»[146]։

Արևմտահայ քննադատության մեջ ևս փորձեր արվեցին մշակելու սիմվոլիզմի տեսության հարցերը, հիմնավորելու մեր առարկայական շրջապատի և «անտեսանելի աշխարհների» փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումը, որ առաջ քաշեց այդ հոսանքը։ Այս առումով հետաքրքիր են հատկապես Ամենուհի Հանդեսի էլույթները։ Կ. Զարյանը, օրինակ, տիպիկ սիմվոլիստական ոգով գտնում էր. «Առարկաները մեզի համար տիեզերքի արծարծումներն

---

145 Ն. Ադոնց, Գրական նշմարներ. Դեկադանս և սիմբոլիսմ։—«Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա գիրք, ՍՊԲ, 1903, էջ 159—173։

146 Ս. Հակոբյան, Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ։—«Մուրճ», 1906, № 3, էջ 79—85, № 4—5, էջ 49։

7 Հմ. նար գրակ. պատմ., հ. V

հն, մենք անոնց մեջ մեծ խորհուրդ կը նշմարենք, անոնց չունչ կուտանք, կապրեցնենք և կը լվանք աստվածային լույսով։ Առարկաները սիրել առարկաներուն համար՝ բանձրապաշտություն ըսել է, իսկ անոնց մեջ խորհուրդ նշմարելը՝ աստվածանալ ըսել է. Ես կը կարծեմ որ արվեստին հատուկ ուղին այս վերջինն է»[147]։ Իսկ Արտաշես Հարությունյանը, որ այլ դիպքերում հանդես է եկել ռեալիզմի գեղագիտության պաշտպանությամբ, նույն ամսագրի էջերում սիմվոլիզմի անհրաժեշտությունը հիմնավորում էր այսպես. «Իրականին, հասարակ իմացումով իրականին սահմանափակումներեն անդին, խորհուրդի անսահման կալվածը կա։ Աչքեր կան՝ որ կը լսեն անկե, և այդ մասին անոնց բերած վկայությունները մենք կընդունինք խորին հաճույրով, երբ չսահեկան են անոնք և քիւադրող»[148]։

Սրանք արդեն սիմվոլիզմի տեսության ուշացած արձագանքներն էին, որոնք հաճախ միաձուլվում էին ֆուտուրիզմի և մոդեռնիստական ուրիշ նորագույն հոսանքների գծերի հետ։ Իսկ ի՞նչ ուղղակի ազդեցություն ունեցավ սիմվոլիզմը, բացի հիշյալ օրինակներից, դարասկզբի հայ գրականության վրա։ Արևմտահայ իրականության մեջ այդ իմաստով հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Ատում Յարճանյան-Սիամանթոյի և Ինտրայի (Տիրան Չրաքյան) ստեղծագործությունները, ինչպես նաև մի քանի ավելի երկրորդական անուններ (Հրանտ Նազարյանց, Մանիկ Պեյպերյան, Էդվարդ Գոլանճյան, Մերուժան Պարսամյան, Լևոն Լարինց և ուրիշներ)։ Հրանտ Նազարյանցը, օրինակ, «Խաչված երգիներ» գրքում (1912) հանդես էր գալիս իբրև սիմվոլիզմի բավական «հետևողդ», շատ բանաստեղծությունների հիմքում դնելով կյանքի պատկերներից ստվերներ ու խորհրդանիշներ ստեղծելու սկզբունքը։ Ի դեպ, դա չէր խանգարում, որ այստեղ գրսևորվեին նաև որոշակի ֆուտուրիստական նախասիրություններ, որոնք արտահայտվել են նաև նույն հեղինակի մի այլ գրքույկում՝ «Ֆ. Թ. Մառինեթթի և ապագայապաշտությունը» (1910)։

Անշուշտ, շատ ավելի նշանակալից երևույթ էր Ինտրայի ստեղծագործությունը, որը փաստորեն սպառվում է «Ներաշխարհ» (1906) և «Նոճաստան» (1908) գրքերով։ Գրողի աշխարհզգացողության և գեղարվեստական մտածողության լրիվ մարմնավորումը առաջինն է՝ արձակ ձևով գրված, բայց վերին աստիճանի բանաստեղծական մտորումների, հուշերի ու երազների այդ գիրքը, որի կառուցվածքը չի ենթարկվում ոչ մի կոմպոզիցիոն սկզբունքի, բացի ինարական հերոսի հոգու ուվյալ պահը անկեղծորեն արտահայտելու ձգտումից։ Ունենալով իր նախորդները նաև հայրենի գրականության մեջ, առաջին հերթին՝ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը», Ինտրայի գիրքն արտահայտում էր եվրոպական սիմվոլիզմի գեղագիտության և փիլիսոփայության շատ որոշակի ազդեցությունը։ Բնության տեսարանները, ձայներն ու գույները, արտաքին աշխարհի դեպքերի ու դեմքերի առանձին պատմագծագրումները, քնարական հերոսի ալեկոծ ու հակասական մտքերն ու ինքնագնումները,— ամեն ինչ «Ներաշխարհում» լեցուն է մի վերին, հաճախ մխոտիկ իմաստով, ամեն ինչ վերածվում է անտեսանելի խորք ունեցող խորհրդանիշի։ Շրջապատի իրերից, նույնիսկ սեփական ևսից բանաստեղծի միտքը

147 Կոստան Զարյան, Հեքնաեսություն։— «Մեհյան», 1914, № 5, էջ 67։
148 Արտ. Հարությունյան, Փնտրումներ։— «Մեհյան», 1914, № 6, էջ 82։

մեկնում է դեպի անեզրություն, դեպի «ուրիշ աշխարհներին» հեռուները. «Եվ խուցս լեցնող այս իրերեն ոչ մեկը նայվածքս կրնա տանել ներկային, իրականին. ամենքն ալ տրտմադին, ըղձագին խորհրդանշումներ են Անեզրության, Երևութապես տարամետ ուղղություններ՝ շավիղներու պես կը մեկնին, խաւարածին, ստվերածուփ ու լուսահանգ շավիղներու՝ որոնց չուկիտն է խեղճ Լաս, ու վախճանն է Աստված»[149].

Ինտրայի սիմվոլիզմն ու միստիցիզմը արդյունքն էին սուլեյանական մոլեգնող ռեակցիայի ծանր, մղձավանջային պայմանների, որոնք պայքարի ու փրկության ուղիներ չգտնող խավերին մղում էին փախչելու «տհաճ իրականությունից», ապավինելու անուրջների ու մտապատրանքների աշխարհին։

Թեև Ինտրայի ստեղծագործությունը իր հիմնական «չափումներով» համընկնում է սիմվոլիզմի հանրահայտ սկզբունքների հետ, այսա Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի պոեզիայում դրանք արտահայտվեցին շատ ավելի բարդ ձևերով։ Բանն այն է, որ արտաքին-թեմատիկ առումով նրա ստեղծագործությունն առնք սիմվոլիզմի կատարյալ ժխտումն է. վերջինիս առաջ քաշած սուբյեկտիվ սկզբունքի՝ անհատի ներաշխարհը ստեղծագործության կենտրոնակետ դարձնելու հայտնի պահանջի փոխարեն նա փաստորեն լիովին հրաժարվեց անհատական մոտիվներից, սեփական ճակատագրի մասին խոսելուց։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քնարական հերոսն ուղղակի արտահայտում է իր կարոտն ու վերհուշը, վիշտն ու տառապանքը, ապա դա, իբրև կանոն, կապվում է ազգային արհավիրքի և ազատագրական պայքարի մոտիվների հետ։ Սա Յարճանյանի ստեղծագործության ոչ միայն հիմնական, այլև ըստ էության միակ թեման է, որն իր բնույթով համազգային, հետևաբար և խորապես օբյեկտիվ բնույթ ունի։ Ուրեմն, այս դեպքում խոսք անգամ չի կարող լինել «հոգու փղոսկրյա աշտարակի» սիմվոլիստական դրույթի կիրառման մասին։

Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարող պատահականություն կամ թյուրիմացություն համարվել այն, որ ժամանակի բնագատությունը բավական միահամուռ կերպով խոսել է Սիամանթոյի սիմվոլիզմի մասին, նրան նույնիսկ համարել այդ հոսանքի առաջնակը մեզանում։ Այսպես, «Հայրդիների» առաջին շարքի առթիվ տպված մի գրախոսականում, որի հեղինակը (Տ. Զավէն) բնագատական վիրաբերմունք ուներ սիմվոլիզմի նկատմամբ («անմբուիլիզը դեմոկրատիկ նկարագիր չունի, նա մեռած տառ է անգիտակից, տանջված, արդարության, ճշմարտության կարոտ թշվառ մասսաների համար»), Սիամանթոն համարվում էր «մեր՝ հայերիս մեջ եթե ոչ առաջին, գոնե ամենահատկանշական [illegible] ամենաուժեղ խորհրդապաշտ բանաստեղծը»։ Եվ ապա՝ ավելի որոշակի. «Սիամանթո մեզանում սիմբոլիզմի ամենաբնորոշ ներկայացուցիչն է, և չմոռանանք ասելու, սիմբոլիստի խառնվածք ունեցող մեր բանաստեղծներից շատերը ավելի կամ սակաւս կրել են արդեն նրա ազդեցությունը[150].

Մի քանի տարի անց «Յարճանյանի թերթողությունը» բանախոսության մեջ Դ. Վարուժանն ուղղակի գրում էր. «Ու թերթողը խորհրդապաշտ է ու միստիք։ Իբրև խորհրդապաշտ կընթանա Անրի տը Ռենիեի, Մորիս Մաթեր-

---

[149] Ինտրա. Նեռաշխարհ, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 20։

[150] «Մուրճ», 1910, № 6, էջ 137—140։

լինկի և Վերհարնի ճամփով։ Այս վերջինին հետ այն սերտ աղերսը ունի, որ երկուքին ալ խորհրդապաշտությունը (simbolisme) ծագում առած է վիպական դպրոցեն, romantisme-են։ Հյուկոյի սանձակոտոր, զուսագեղ և ոգեկոչող արվեստեն շատ բան կա իրենց մեջ»։ Եվ ապա, մատնանշելով ռեալիզմի ու սիմվոլիզմի էական տարբերությունը, Վարուժանն ավելացնում էր. «Բրաշպաշտ արվեստը աշխարհակալությունն է Ստուգին, իսկ խորհրդապաշտը՝ հրավերն է կարելիին։ Յարճանյան անխոնջ հրավիրեց զայն և հրավիրեց ամպրոպային շեփորով[151]։ Վերջապես հիշենք, որ Վարուժանից առաջ Ռ. Զարդարյանը ևս գրել է, թե Յարճանյանը մարմնավորում է «ներկա խորհրդապաշտությունն ու նարեկացիի մը ուժեղ ներշնչումը»[152]։

Ժամանակակիցների այս պնդումները հենվում էին պոեզիայի, բանաստեղծական պատկերի, երևույթի և այն արտահայտող բառի փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումների վրա, որ սկզբից ևեթ հաստատեց Սիամանթոն («նոր են այս քերթողության բոլոր տարրերը՝ լեզուն, բառերը, բացատրությունները, հյուսվածքը»),— գրում էր Ռ. Զարդարյանը նույն նախաբանում)։ Բխելով ազգային արյունոտ ճակատագրի անմիջական և ցավագին ընկալումից և այս իմաստով լինելով իրականության հարազատ արձագանքը, Սիամանթոյի պոեզիան այդ բոլորը մարմնավորում էր սիմվոլիզմի սկզբունքներով։ Կոտորածն ու ավերը, պանդխտությունն ու հայրենի տների ամայացումը, դյուցազնական ընդվզման տեսարանները և այս ամենի վրա իշխող կատաստրոֆիզմի բանաստեղծական տրամադրությունը («այդ բառին մեջ է ամբողջ քերթողը»,— ասում էր Վարուժանը նույն բանախոսության մեջ),— այս բոլորը նրա գրչի տակ դառնում էին խորհրդանիշներ։ Բառի մեջ գրեթե միշտ դրվում է մի ներքին, սովորական նշանակության սահմաններից դուրս եկող իմաստ։ Բանաստեղծը կարող է մերձեցնել և սուբյեկտիվորեն իմաստավորելով իրար հետ կապել անհարիր բառեր ու հասկացություններ։ Իրական պատկերը հաճախ ոգեղենանում է, գրկվում նյութական իմաստից և, ընդհակառակը, վերացական հասկացությունը վեր է ածվում առարկայական պատկերի։ «Բառերն իսկ իտեականացած են, կորսնցնելով իրենց քանդրացյալ նշանակությունը և եղած են այլաբանություններ, խորհրդապատկերներ»,— Սիամանթոյի մասին գրում էր Ռ. Զարդարյանը։ Բանաստեղծի առաջին գրքի («Դյուցազնորեն», 1901) առաջին իսկ բանաստեղծության («Հուլսին Ճամփան») սկիզբը լավ է ցուցադրում նրա գեղարվեստական մտածողության այդ որակը, որն իր էությամբ սիմվոլիստական է.

Ու անոնք, հսկայաձև ոահվիրանները մարմարեղեն Հույսին,
Ըմբոստացումներու ապառաժներեն իրենց հակատներն այրուած,
Բայց ալվեներեն անասելի արշավիրք մը արձակելով
Ու իրենց փշրող ակռաներուն տակ հրաշեկ դաշույններ տրորելէն՝
Ավերակներու քաոսուղիի մը վրա, այս իրիկուն
Դժգունությանս հետ երես երեսի, ինձի բախին...

---

151 Գրական ասուլիներ։ Զ) Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), կ. Գալիս, 1913, էջ 30—31։

152 Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Հոգեվարքի և հույսի չափեր, Փարիզ, 1907, Ռ. Զարդարյանի նախաբանը, էջ III։

Մեկ ու կես տասնամյակ տևած ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Սիամանթոյի ոճի նշված հիմնական գծերը պահպանվեցին, թեև դա չի բացառում այդ ոճի ներքին որոշ զարգացումը։ Այս առումով կարելի է ասել, որ նրա բանաստեղծություններն, իրոք, սիմվոլիզմի սկզբունքներին համապատասխան, միշտ երկու պլան ունեն. տեքստի անմիջական ընկալումից ավելի կարևոր է խորհրդանիշների վերծված բառերի ու պատկերների նոր համատի մեջ թաքնվածը։ Այստեղ է թաքնված բանաստեղծության հիմնական բովանդակությունը՝ կապված ժողովրդի ներկայի և ապագայի ամենակենսական հարցերի հետ։

Նույն շրջանի արևելահայ գրականության մեջ ևս սիմվոլիզմի առաջին արտահայտությունները, սկզբում միայն առանձին տարրերի ձևով, հանդես եկան երկու դարերի սահմանագլխին։ Հատկանշական է, որ 1899 թ. Ավ. Իսահակյանը Դ. Դեմիրճյանին գրած մի նամակում խորհուրդ էր տալիս. «Հիմա պետք է գրել մի տեսակ միստիկական ոճով, խորհրդավոր, հոգեկան խորը փիլիսոփայական բովով անցած բաներից»[153]։ Սա, փաստորեն, այն ժամանակ Արևմուտքում և Ռուսաստանում լայն տարածում գտած նորագույն գրական հոսանքների և առաջին հերթին սիմվոլիզմի ոճի ու թեմաների նկատմամբ ունեցած հետաքրքրության արտահայտությունն էր։ Եվ իրոք, ինչպես արդեն նշվեց, այդ շրջանին են պատկանում Իսահակյանի այն մի քանի բանաստեղծությունները, որոնք կարող են համարվել սիմվոլիզմի ուղղակի ազդեցության փաստեր։

Ավելի խոր եղավ այդ ազդեցությունը Դ. Դեմիրճյանի պոեմիայում, որը հիմնականում ամփոփվեց 1913 թ. տպագրված «Բանաստեղծություններ» պրոզում։ 90—900-ական թվականների քնարական գործերի հուզական հիմնական երանգը անհույս թախիծն է, տագնապալի և անհեռանկար մտորումները, որոնք հաճախ զարգանում են տիպիկ սիմվոլիստական ընթացքով։ Շրջապատի տհաճ իրականությունից բանաստեղծը մտքով տեղափոխվում է երազի, անուրջի հեշտագին աշխարհը և ամեն ինչ՝ իրերը, մարդիկ, նույնիսկ սիրած էակը վեր են ածվում ուրվականի, անտես աշխարհի խորհրդանիշի։ Օրինակ, 1904 թ. մի բանաստեղծությունն Դ. Դեմիրճյանն ավարտում էր այսպես.

Ո՛, լիքն եմ սիրով, բայց ո՛չ դեպի քեզ.
Քեզ չե՛մ սիրում էլ, հրեղեն մարմին,
Այլ ե՛ս երազը լուսաշող ու հեզ,
Որ քո ձևն առած՝ ժպտաց իմ աչքին...

Եվ ինչու՞ ապրել, էլ ինչու՞ տանջվել
Այս անգո՜ւթ, հիմա՞ր մեր արքունության մեջ,
Երբ որ կա ժպտուն մի երա՛զ աշխարհ,
Ուր սերն է անո՜ւշ ու խեղումն անվերջ...[154]

Բովանդակության ու պատկերավորության սիմվոլիստական սկզբունքները գերիշխող են նաև Դեմիրճյանի մի քանի պոեմներում՝ «Ո՛չ այս աշխարհի», «Մորթի աղբիկը», «Կյանքի տեսիլը»։ Դրանք առատորեն զբաղեցված են տեսիլքներով և ուրվականներով, կյանքի տհաճ գոյությունը ժխտելու

153 *Տե՛ս Դ. Դեմիրհյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, 1963, էջ 199։*
154 *«Մուրճ», 1904, № 10, էջ 139։*

համար ստեղծված անիրական պատկերներով, որոնք ընթերցողի միտքը կքտրում, տանում են «դեպի անհուն ու հավերժն ու վե՛ր»։ Ի դեպ, այս բոլորը չխանգարեց, որ նույն շրջանում Դեմիրճյանը գրեր նաև «Լենկ-Թիմուր» պոեմը՝ ռեալիստական բանձր գույներով և պատմական լավատեսությամբ հագեցած մի գործ։

Սակայն արևելահայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի հետ կապված ամենաբարդ և հանգուցային հարցը Վահան Տերյանի և նրա անմիջական հետևողների ստեղծագործության գնահատման խնդիրն է։ Ծագելով դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, այդ հարցը տասնամյակների ընթացքում գրականագիտության մեջ ստացել է հակադիր լուծումներ՝ Տերյանին սիմվոլիզմի «ուղղափառ հետևորդ» հռչակելուց մինչև այդ հոսանքի հետ նրա ամեն մի առնչության ժխտում։ Ըստ երևույթին օբյեկտիվ ճշմարտությունը գտնվում է այս ծայրահեղ պնդումների միջև, բայց նրան պետք է հասնել ոչ թե հակադիր կարծիքների արհեստական հաշտեցմամբ, այլ ելնելով բուն գեղարվեստական փաստերից։

Վ. Տերյանի քննադատական և նամակագրական ժառանգության մեջ գրեթե չկան սիմվոլիզմի հետ կապված կոնկրետ գնահատականներ կամ ընդհանուր դատողություններ։ Ամենից կարևորը, թերևս, «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման (1914) այն հատվածն է, ուր Տերյանը գրում է, թե «մեր օրերի ինտելիգենտ մարդու» համար դեկադանսի և սիմվոլիզմի նշանավոր գրողներից «Պշիբիշևսկին արդեն վաղուց մոռացված հեղինակ է, Բայլմոնտը՝ ձանձրալի, Մետերլինկը, Վյաչ. Իվանովը—չոր ու գիտուն, Սոլոգուբը ոչ գուցե այնքան հիվանդոտ ու ցավագին, որքան ինքն է՝ ընթերցողը»։ Նույն զեկուցման մի այլ տեղում Տերյանը սիմվոլիզմին տալիս է շատ լայն մեկնաբանություն, այն դիտելով իբրև երկի համամարդկային արժեքի և նշանակության հոմանիշ. «Եվ որքան համամարդկային է հեղինակի գծած պատկերը, չնայած իր ազգային տարազին ու բարբառին, այնքան նա սիմբոլիստական է, այնքան նա անմահ է,— գրում է Տերյանը,— Այդ տեսակետից Սունդուկյանն ու Շիրվանզադեն ավելի մոտ են սիմբոլիզմին, քան Ահարոնյանը, որին ոմանք սիմբոլիստ են համարում»[155]։ Սա, ինչպես տեսնում ենք, արդեն սիմվոլիզմի յուրահատուկ ըմբռնում է, որը դուրս է գալիս այդ գրական հոսանքի շրջանակներից։

Բուն սիմվոլիստ գրողների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին ավելի լայն պատկերացում են տալիս Վ. Տերյանի կատարած թարգմանությունները, որոնք, անշուշտ, որոշակի հետաքրքրության և համակրանքի ցուցանիշ են։ Արևմտաեվրոպական և ռուսական սիմվոլիստական շարժման ներկայացուցիչներից, նրա անմիջական նախորդներից և հարողներից Տերյանը թարգմանել է Վ. Բրյուսովին և Ֆ. Սոլոգուբին, Շ. Բոդլերին և Օ. Ուայլդին, Պ. Վերլենին և է. Վերհարնին, Վյաչ. Իվանովին և Ա. Բլոկին։ Երկու բանաստեղծությունների համար բնաբաններ են բերված Վերլենից և Բայլմոնտից, իսկ Բրյուսովին և Իվանովին Տերյանը հատուկ բանաստեղծություններ է նվիրել։ Եթե այս փաստերին ավելացնենք կենսագրական հայտնի տվյալներն այն մասին, որ դեռ ևաղարյան ճեմարանում Տերյանն ուսումնասիրում էր ու լավ գիտեր ռուս և ֆրանսիացի սիմվոլիստ բանաստեղծներին, ապա

155 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 245—246, 272.

պարզ կլինի, որ նա ոչ միայն անտարբեր չի եղել իր ժամանակի այդ լայն ու ազդեցիկ գրական հոսանքի նկատմամբ, այլև մոտիկից հետաքրքրվել ու կապված է եղել նրա հետ։

1908 թ. լույս տեսավ Վ. Տերյանի անդրանիկ՝ «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը, որով, ինչպես հետագայում նշում էր Թումանյանը, սկսվեց արևելահայ բանաստեղծության նորագույն շրջանը։ Վերջինս պայմանավորված էր բանաստեղծական մտածողության այն նոր աստիճանով, որ իր հետ բերում էր Տերյանը, իսկ այդ աստիճանն էլ անհնար է ճիշտ պատկերացնել, առանց նկատի առնելու բանաստեղծի կապերը սիմվոլիզմի հետ։ Բանաստեղծության սիմվոլիստական կուլտուրան շատ բան տվեց նրան՝ լեզվի բարձր երաժշտականության, անթերի հղկվածության, տաղաչափական տեխնիկայի գերագույն կատարելության հասնելու համար, հատկանիշներ, որոնցով Տերյանը անմրրցելի մնաց հայ պոեզիայի պատմության մեջ։

Բայց կա ավելի կարևորը։ Իր անմիջական նախորդներից՝ Թումանյանի և Իսահակյանի համեմատությամբ Տերյանը էապես փոխեց բանաստեղծական պատկերի կառուցման բուն եղանակը, և դրա մեջ չի կարելի չտեսնել նաև սիմվոլիստական դպրոցի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացումը։ Նրա պոեզիայում պատկերը շատ հաճախ կորցնում է իր առարկայական բովանդակությունը և վերածվում որևէ տրամադրության, հոգեվիճակի խորհրդանիշի։ Հիշենք Թեկուզ «Մթնշաղի անուրջները» բացող «Տխրություն» բանաստեղծության մեջ «սահուն քայլերով, աննշմար» որպես մի ստվեր կամ ուրու անցնող «գունատ աղջկան», որն արդեն ոչ այնքան իրական անձնավորություն է, որքան այդ բանաստեղծությունը և ամբողջ գիրքը ողողող տխրության տրամադրության մարմնացում ու խորհրդանիշ։ Առ՝ասարակ, Տերյանի պոեզիայում քնարական կերպարները և մանավանդ բանաստեղծի սիրո և կարոտի առարկան՝ «հրաշք աղջկա» կերպարը մեծ մասամբ զրկվում է իրական երկրային գծերից և դառնում մաքուր ու անբասիր իդեալի, անեղծ գեղեցկության և հավերժական ձգտման խորհրդանիշ։

Մի շարք բանաստեղծություններում հանդես է գալիս ստվերի, ուրվականի պատկերը, որը բանաստեղծի էության երկվորյակն է, նրա երկրորդ կեցության կրողը։ Առաջանում է բանաստեղծական պատկերի և տրամադրության զարգացման երկու պլան՝ այն, ինչ կարելի է տեսնել արտաքին հայացքով, և այն, ինչ զտնվում է խորքում և կարող է դիտվել ու հասկացվել միայն հոգու «ներքին աչքերով»։ Սա բանաստեղծական մտածողության և կառուցվածքի բնորոշ սիմվոլիստական եղանակ է, որին մի անգամ չէ, որ դիմել է Տերյանը։ Հիշենք նրա «Ուրվականը» («Ու քեզ հետ նստած, գիտեմ,— դու չես այն, Ըստվերդ է միայն», ըստվերդ է միայն»), «Խորհրդավոր սեր», «Երկու ուրվական» («Մենք մենակ ենք,— ես ու դու. ես էլ դու եմ՝ ես չեմ...», «Ուրվական ենք մենք երկու, Միշտ իրար հետ, միշտ մենակ...»), «Վերածնություն» («Հավատա կանգնած ենք մենք իրար դիմաց, ես ու անցյալիս ստվերն ահարկու...») և այլ բանաստեղծություններ։ Պատկերի զարգացման երկպլան բնույթը երբեմն էլ հանդես է գալիս բնության ձայների ու շարժումների հետ մի յուրօրինակ ներքին զուգերգ ստեղծող անտեսանելի էակի միջոցով։ Դրա բնորոշ օրինակներ են «14 տող» («Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում...»), «Շշուկ ու շրշյուն» կամ հետևյալ բանաստեղծությունը «Մթնշաղի անուրջներից».

Դու չրջում ես ամենուրեք, դու չկաս,
Աներևույթ դու խոսում ես աշխարհում,
Հանկարծ, անկարծ շշնջում ես, որ կգաս,
Հրմայում ես, կանչում, կանչում ու լռում...

... Ով աշխարհի ուղիներում ես մոլոր
Թափառում եմ և որոնում տերգածիմ.
Լսում եմ քո ձայնը անուշ-լուսավոր,
Կանչում եմ քեզ, բայց անունդ չգիտեմ։

Այսպիսի գործերի մասին լիակատար իրավունքով կարելի է կրկնել այն, ինչ սիմվոլիզմի ներկայացուցիչները համարում էին իրենց արվեստի էության։ Օրինակ, Կ. Բալմոնտը սիմվոլիստական պոեզիայի մասին գրում էր. «Դա մի պոեզիա է, որի մեջ օրգանապես, ոչ բռնի կերպով, միաձուլվում են երկու բովանդակություն. թաքուն վերացականությունը և ակնառու գեղեցկությունը միաձուլվում են նույնքան հեշտ ու բնական, ինչպես որ ամառային առավոտյան գետի ջրերը ներգաշնակորեն ձուլված են արևի լույսին»[156]։ Իսկ Վյաչ. Իվանովը գրում էր. «Սիմվոլն այն ժամանակ է միայն սիմվոլ, երբ ակնարկի ու ներշնչման իր նվիրական... լեզվով ասում է ինչ-որ անարտահայտելի, արտաքին խոսքին ոչ-համարժեք մի բան։ Սիմվոլը բաղմադեմ է, բազմիմաստ և իր վերջին խորության մեջ միշտ մութ է»[157]։

Ավելացնենք, որ Տերյանի պոեզիայում բավական որոշակիորեն արտահայտվել են սիմվոլիզմի համար այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես համատարած թախծի ու հուսալքման հոգեվիճակները, մենության, մարդկանցից հեռանալու ձգտումը, բնության տարբեր պահերից (աշուն, մթնշաղ, գիշեր, առավոտ) անհատական տրամադրության խորհրդանիշներ ստեղծելը, կյանքն իբրև մի հավերժական շրջապտույտ դիտելը («Կարուսել»), երբեմն նույնիսկ մահվան մեջ ցանկալի հյուր և փրկարար ուժ տեսնելը («Մահս, «Մահ-ցնորք») և այլն։ Սիմվոլիստական որոշակի երանգ ունի Տերյանի երգերում բավական հաճախ հանդես եկող ձգտումը՝ երազանքի ուժով աշխոյժացնել», «վերացնել» շրջապատի տհաճ աշխարհը և ստեղծել մի ուրիշ, բարձրագույն իրականություն.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր,
Ես գիտեմ դյութական մի հովիտ,
Ուր հոգին թափում է վշտակիր
Իր թևերն ու հագնում է ժպիտ։

Այսպիսով, դարասկզբի հասարակական ու գեղարվեստական կյանքի հատուկ պայմանները հիմք ստեղծեցին, որ Վահան Տերյանի պոեզիան կրեր սիմվոլիզմի որոշակի ազդեցություն։ Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, ոչ մի հիմք չկա Տերյանի մեջ տեսնելու հետևողական, ավարտուն սիմվոլիստ։ Եթե առհասարակ նկատված է, որ խոշոր արվեստագետը չի կարող սահմանափակվել որևէ հոսանքի գեղագիտական սկզբունքների նեղ շրջանակներում, ապա դա ավելի քան հավաստվում է այս դեպքում։ Սիմվոլիզմը երբեք, նույ-

---

156 «Литературные манифесты (от символизма к Октябрю)». Сборник материалов, М., 1929, стр. 26.

157 *В. Иванов*, По звездам. Статьи и афоризмы, СПб., 1909, стр. 39.

նախ «Մրջնաղի անուրջներ»ի մեջ, Տերյանի համար չի եղել ամբողջական աշխարհայեցողության և գեղագիտական ծրագիր։ Նա ընկալից և օգտագործեց միայն այդ հոսանքի առանձին կողմեր, որոնք համապատասխանում էին նրա սեփական ըմբռնումներին ու նախասիրություններին։

Հայ գրականության, մասնավորապես Տերյանի ստեղծագործության մեջ, սիմվոլիզմը հանդես եկավ այն ժամանակ, երբ ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Ռուսաստանում սկսվել էր սիմվոլիզմի ճգնաժամը, երբ մի շարք խոշորագույն գրողներ ձգտում էին դուրս գալ հոսանքի պարտադրած նեղ շրջանակներից։ Տերյանը, կարելի է ասել, միանգամից ընկալեց և մարմնավորեց շատ կողմերով արդեն հաղթահարված, ոչ-ամբողջական սիմվոլիզմը։ Պատահական չէ, անշուշտ, որ նրա պոեզիայի բոլորովին խորթ են «ուղղափառ սիմվոլիզմի» համար այնքան բնորոշ կրոնամիստիկական մոտիվները, եսամոլությունը, կյանքի և մարդու նկատմամբ ատելության նոտաները։ Նույնիսկ աշխարհից հեռանալու, մենանալու պահերին բանաստեղծն ապրում և տառապում է կյանքի և մարդու մեծ սիրով ու կարոտով, նրանցից ծնված լուսավոր տխրությամբ։ Մարդասիրությունը սփռված է նրա պոեզիայի ողջ տարածքով մեկ, կազմում է նրա ներքին ամենաուժեղ ներվը և, իհարկե, էապես հակադրվում է սիմվոլիզմի մարգարտյաց քարոզներին։

Տերյանը որևէ չափով չի առնչվում նաև սիմվոլիզմի այնպիսի գծերի հետ, ինչպես պոեզիան իբրև մոգական արարողություն դիտելը, այն գիտակցաբար մթագնելու և խորհրդավոր դարձնելու ճիգերը։ Նրա պոեզիայի բյուրեղյա հստակությունն ու պարզությունը սիմվոլիզմի այդ գծերի ուղղակի հակադրությունն են։

Սակայն Տերյանի պոեզիայի տարբերությունը սիմվոլիզմից ուներ շատ ավելի խոր օբյեկտիվ հիմքեր։ Սկզբից ևեթ նրա պոեզիան զարգանում էր երկու հակադիր, բայց և իրար լրացնող գծերով, որոնցից ոչ մեկը չի կարող մի կողմ նետվել իբրև բանաստեղծի համար ոչ-բնորոշ մի բան։ Հուսալքման և կյանքից մեկուսանալու մոտիվների կողքին հանդես են գալիս հասարակական բարձր սկզբունքների համար պայքարի և անձնազոհության թեման, աշնան կամ գիշերվա մռայլ ու վհատ գույների կողքին՝ գարնան և առավոտի առույգ, կենսասեր երանգներ։ «Մրջնաղի անուրջներ»ի հետ գրեթե միաժամանակ Տերյանը գրից «Պշե պապ» շարքի մարտական երգերը, «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի Տեբիաք» շարքերից անմիջապես հետո՝ «Արևաձագի» ու «Վերադարձի» խրոխտ տողերը՝ տոգորված «վաղվա ցնծության գուշակ» դառնալու և «որպես հերոս» մեռնելու ոգևոր ու հպարտ տրամադրությամբ։ Տերյանի այդ երգերում, ինչպես նաև «Երկիր Նաիրի» հայրենասիրական շարքում և հեղափոխությունից հետո գրած բանաստեղծություններում արդեն խոսք չի կարող լինել սիմվոլիզմի գաղափարական ազդեցության մասին, թեև նրա բանաստեղծական կուլտուրայի նվաճումներն այստեղ էլ կիրառվում են։

Իր բանաստեղծական նկարագրով հեռու լինելով ռեալիստական պոեզիայի չափանիշներից, Տերյանն իր գեղագիտական ըմբռնումներով և կոնկրետ ծրագրով ներքուստ ձգտում էր ռեալիզմին, նրա մեջ էր տեսնում ազգային գրականության ամենամեծ նվաճումների ուղին։ Այդ մասին է վկայում նույն «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցումը, ուր մեր գրականության խոշորագույն արժեքները նա տեսնում էր ռեալիստ արվեստագետների՝ Թու-

մանյանի, Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ և հայ գրողներին կողմնորոշում էր դեպի ռեալիստական անմրցելի ավանդներ ունեցող «ռուսական պարզ ու պայծառ գրականության ազդեցությունը»[158]*։*

Հասարակական ուժերի վճռական սահմանազատման ու բախման պահին՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության շրջանում, Տերյանը աներկմիտ կերպով անցավ սոցիալական և ազգային ազատագրության համար մարտնչող ժողովրդի կողմը։ Դեռ վաղ տարիներին համակրելով սոցիալիզմի գաղափարները, Տերյանը, սակայն, ինչպես խոստովանել է 1907 թ. գրած մի նամակում, այն ժամանակ «հիմնական խնդիրներում զգացմունքով էր ընդունում սոցիալական հեղաշրջման անհրաժեշտությունը»[159]*։ Բանաստեղծի կյանքի վերջում, պրոլետարական հեղափոխության դարաշրջանում, սոցիալիզմի գաղափարը դարձավ նրա աշխարհայացքի հիմքը, արտահայտվեց նրա հրապարակախոսության և մի շարք բանաստեղծությունների մեջ։ Իր պոեզիայի և գրական-հասարակական գործունեության այդ վերջին ակորդներով Տերյանը դարձավ հայ ժողովրդի նոր, սոցիալիստական մշակույթի սկզբնավորողներից մեկը։ Իսկ այն խոր ու երկարատև ազդեցությունը, որ Տերյանը թողել է հայ բանաստեղծների սերունդների վրա, վկայում է, որ նրա հաստատած գեղարվեստական համակարգում կային այնպիսի կենսունակ տարրեր, որոնք երկար ժամանակ կարող էին սնել հայրենի բանաստեղծության զարգացումը։*

Սկզբնական շրջանում՝ 10-ական թվականներին, այդ ազդեցությունն արտահայտվեց Տերյանին ուղղակի հետևող բանաստեղծների մի ամբողջ՝ բավական ստվար խմբի երևան գալով։ Այդ տասնամյակի հայ պոեզիան ակընհայտորեն գունավորված է տերյանական մոտիվների, տրամադրությունների ու ձևերի թողած ուժեղ տպավորությամբ, որը երկրորդական բանաստեղծների մոտ հաճախ հասնում էր էպիգոնության։ «Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար,— հիշում է Ստ. Զորյանը։— Պահ մի մոռացվեցին մեր անվանի բանաստեղծները... Օդը լիքն էր Տերյանով»[160]*։ Այդ իրողությունը Ե. Չարենցին հիմք տվեց 1922 թ. պնդելու, թե «Վ. Տերյանի գրական ուղղության կողքին վերջին տասնամյակի մեր բանաստեղծությունը չի ունեցել ուրիշ որևէ ուղղություն»*[161]*։ Այս պնդումը, իհարկե, ճիշտ չէր, քանի որ Տերյանի հետքերով ընթացող բանաստեղծները, ինչքան էլ նրանք բազմամարդ լինեին, չէին կարող ներկայացնել 10-ական թվականների արևելահայ պոեզիայի ամբողջ բովանդակությունն ու զարգացման միտումները։ Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ նրանք Տերյանի միջոցով ժառանգեցին սիմվոլիզմի արտաքին կողմերը՝ անել հուսալքման, հոգու անհեռանկար դեկերումների մոտիվները։ Նույնիսկ նրանցից առավել շնորհալիները (Գ. Քալաշյան, Արմ. Տիգրանյան, Լեյլի, Արտ. Տեր-Մարտիրոսյան, Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ) հաճախ մնում էին տերյանական պոեզիայի ընդհանուր հուզական մթնոլորտի, նույնիսկ նրա համար բնորոշ պատկերների և արտահայտությունների կրկնության ոլորտում։ Ահա միայն երկու հեղինակներից քաղված օրինակներ, այն էլ տպագրված միևնույն հանդեսի հարևան մի քանի համարներում.*

---

158 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, 1961, էջ 293։

159 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, 1963, էջ 169։

160 Ստ. Զորյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, 1964, էջ 165։

161 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6, 1967, էջ 16։

Ջարքնում է կամաց զզուռմն իմ սրտում,
Ու ես էլ այն չեմ, ու ես էլ այն չեմ...

...Այն գիշեր շրջեցի ես երկա՜ր, ես երկա՜ր
Մինչ հանգան լույսերը փողոցի,
Մինչ ցավում մոռացվեց ինչ հուլս կար, ինչ հուշ կար
Ու ախուր հեկեկանքը լացի...
(Հնլի)

Վաղ անցյալից կանչում է ինձ մի մեղմ հուշ.
—Ջարքնող գարնան վտակներն են կարկաչում,
Ո՞վ է ծածուկ փայփայում ինձ հեզանուշ,
Ո՞վ է ծաղիկանց բույրերի մեջ ինձ տենչում։

...Այսօր աշխարհը խորունկ է ու լայն,
Հրդեհված եմ ես ավյունով կյանքի.
«Ողջը հաճույք է», երգում է մի ձայն,
Փոթորկում սիրտս քափով տենչանքի։
(Արմ. Տիգրանյան)[162]

Սիմվոլիզմի ուշացած արձագանքները բավական ուժեղ էին Ազատ Վրշտունու վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ, մանավանդ 1918 թ. հրատարակած «Բանաստեղծություններ» գրքում։ Թեև այդ շրջանում Վշտունին դեռ գրում էր արեւմտահայ լեզվով, բայց, ապրելով Կովկասում, ենթակա էր, առաջին հերթին, Տերյանի պոեզիայի որոշ կողմերի ազդեցությանը։ Այդ ազդեցության, ինչպես նաև բանաստեղծի սիմվոլիստական նախասիրությունների մասին որոշ պատկերացում կարող են տալ հետևյալ քառյակները.

Ես կը սիրեմ երեկոներ նուրբ ու հեզ,
Դալկությունը երկնքի հարթ ոլորտին,
Երբ որ կիջնեն մութն օրորուն ու բծնեղ,
Երբ գաղտնաշունչ լռությունն է բոլորդին։

...Ես կը սիրեմ քախիծ անբառ և անձև,
Տերևաթափ, մարող, գունատ բնությունը.
Արցունքի պես աշնանային մեղմ անձրև.
Ես կը սիրեմ, ես կը սիրեմ մենությո՜ւնը...
(«Նախերգ»)

Ամեն գիշեր, երբ որ կիյնե մութն քեզ,
Երբ սենյակդ կը խավարի, կը սևնա,
Ներս կը մտնե ադրիկ մը մեղմ ու քեզնե,
Ու ենյակիս մեջ միայնակ ենք, ես և նա։
(«Հարսանիք»)

Ո՛չ ծաղկեփունջ, ո՛չ խնկի ծուխ, ո՛չ արձան.
Ո՛չ ազաչանք, ո՛չ հառաչանք կամ մրմունջ.
Իմ գերեզման քողնք լքված ու անձայն,
Որ ես քեմ լռության մեջ համբր, մունջ։
(«Ջեմ ուզերս»)

Սակայն հայկական սիմվոլիզմի վերջին և ամենավառ արտահայտությունը, միաժամանակ «տերյանական դպրոցի» վերջին ամենաուժեղ, ինքնատիպ երեւույթը, անշուշտ, Ղազիչ Ջալենցի նախահոկտեմբերյան ստեղծա-

[162] Տե՛ս «Նոր հոսանք», 1913, էջ 304, 327, 553, 554։

գործունեյունն էր։ 1912—1917 թթ. ընթացքում, բացի պարբերական մամուլում տպագրված հատուկենտ բանաստեղծություններից, Չարենցը լույս ընծայեց «Երեք էրգ տխրադալուկ աղջկան» (1914) և «Միաձանը» (1917) ժողովածուները, ինչպես նաև «Կապուտաչյա Հայրենիք» (1915) և «Դանթեական առասպել» (1916) պոեմներն առանձին գրքերով։ Իրենց գեղարվեստական համակարգի հիմնական հատկանիշներով այդ երկերը կապվում են, ամենից ավելի, սիմվոլիզմի ավանդույթների հետ, որ Չարենցն ընկալում էր ոչ միայն Տերյանի, այլև ռուս սիմվոլիստների ստեղծագործությունից։

Եղիշե Չարենց

Ճիշտ է, Չարենցի գրական-քննադատական ելույթները սիմվոլիզմի մասին, գրեթե առանց բացառության, խիստ բացասական բնույթ ունեն։ Բայց սխալ կլիներ այդ հիման վրա չտեսնել նրա սերտ կապերը սիմվոլիզմի հետ՝ բանաստեղծի զարգացման որոշակի փուլում։ Բանն այն է, որ այդ ելույթները վերաբերում են 1922—1923 թթ., «Երեքի» դեկլարացիայի լույսի տակ դասական պոեզիայի արժեքները և սեփական գրական ճանապարհը վճռականորեն վերանայելու շրջանին։ Եվ բնական է, որ անցյալի ժառանգության ժխտական գնահատման սկզբունքը առաջին հերթին պետք է տարածվեր շատ կողմերով էքլեկտիկական ու հակառևալիստական բնույթ ունեցող և դեռ իր ազդեցության հնարավորությունները չսպառած սիմվոլիստական հոսանքի վրա։ Սակայն ընդհանուր Չարենցը չէր ժխտում, որ «սիմվոլիզմը տվել է գրական խոշոր արժանիքներ ունեցող երկեր», իսկ «գրական լեզուն և ձևերը մշակելու աստիճանին, որով և մտան ռուս պոեզիայի զարգացման պատմության մեջ՝ նրա անբակտելի և նշանավոր մի փուլը կազմելով»[163]։

Մյուս կողմից, և՛ այդ տարիներին, և՛ հետագայում Չարենցն ամենևին չի «թաքցրել» իր վաղ շրջանի սիմվոլիստական հրապուրանքները։ Բավական է ասել, որ հենց 1922 թ. լույս տեսած հրկհատորյակում ոչ միայն որոշ փոփոխություններով վերահրատարակվեցին նախկինում տպագրված վերոհիշյալ երկերը՝ իրենց ակնհայտ սիմվոլիստական բնույթով, այլև առաջին անգամ տպագրվեցին 1915—1920 թթ. գրած մի խումբ գործեր, որոնց սիմվոլիստական որակն անժխտելի է («Տեսիլաժամեր», «Լիրիկական բալլադ-

163 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6. 1967, էջ 63։

*ներ», «Փողոցային պչրուհուն» շարքերը, բազմաթիվ առանձին բանաստեղծություններ)։ Ավելի ուշ (1929) մի հոդվածում Չարենցը խոստովանում էր, որ 1918—1920 թթ. գրած «Ողջակիզվող կրակ» շարքում և «Սոմա» պոեմում ևս ինքը խոսել է գնրազանցապես «այն ժամանակվա սիմվոլիստական լեզվով», բայց արդեն «վաղուց է ձեռք քաշել այդ վերացական սիմվոլիզմից»[164]։

Իհարկե, Չարենցի ստեղծագործական ուղու առաջին շրջանը չի սպառվում միայն սիմվոլիստական ազդեցություններով։ Առավել ևս սխալ կլիներ շեշտել միայն նրա ստեղծագործության գրական ակունքները, չտանելով ժամանակի բարդ և հակասական իրականության խոր, թեև մեծ մասամբ ուղղակի արձագանքները նրա մեջ։ Եթե Տերյանի սիմվոլիզմը հիմնականում ձևավորվեց ռուսական առաջին հեղափոխությունից հետո սկսված ռեակցիայի ծանր պայմաններում, ապա Չարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմի հասարակական-ազգային հիմքը համաշխարհային պատերազմի տարիներին կյանքում, մանավանդ հայ ժողովրդի համար ստեղծված ողբերգական պայմաններն էին։ Դեմոկրատական խավերի մարդասիրական իդեալների փլուզումը, համատարած արյունոտ սպանդը և հարազատ ժողովրդի գլխին պայթած անլուր եղեռնը՝ Վահան Տերյանին անմիջապար հաջորդելու եկած նոր ազգային մեծ բանաստեղծի երկերում սկզբնապես իրենց արտացոլումը գտան գերազանցորեն սիմվոլիստական գեղարվեստական համակարգի միջոցով։

Դրա արտահայտությունն էր, օրինակ նախահոկտեմբերյան Չարենցի ողջ ստեղծագործության միջով անցնող *երազի և իրականության* մշտական միաձուլումը, երբ նրանց սահմանները ոչ միայն չնշվում են, այլև երազը պատրանքը հաճախ շատ ավելի իրական, շոշափելի գծեր է ձեռք բերում, քան աստեղ շոգեպաց, անէացած իրականությունը։ Չարենցի քնարական հերոսը մեծ մասամբ աշխարհն ընկալում է իբրև մի «անհուն, աստղազարդ տեսիլ», և նրա աչքում ամեն քայլափոխի «անգույն առօրյան մոգական երազ» է դառնում («Կապուտաչյա Հայրենիքին» երկրորդ տարբերակում՝ «Ծրագ է դառնում անգույն առօրյանս»)։ Երես դարձնելով իրական աշխարհից, ուր ամենուրիք նա տեսնում է իր գշուրջը քարացած երազը մահիճ, նա ձգտում է «ճամփա երթալ ու հավիտյան երազել», ունենալով իր «աչքերում մի անհուն, կապուտաչյա երջանկության առասպել»։ Քնարական հերոսի սիրո առարկան ևս նրան հաճախ երևում է իբրև «մի լուսե աղջիկ, լուսե մի մեռելը, որն «անցնում է, որպես անմարմին տեսիլը և անհայտանում օրերի միգումն»։ Դա մշուշի մեջ կորչող «երազ-կինն» է, բայց ոչ թե այն առումով, որ բանաստեղծի համար մատչելի է միայն երազներում և անհասանելի է կյանքում (մեծ մասամբ այդպես էին մեկնաբանում «ցնորք-աղջիկ» կերպարը Տերյանն ու Մեծարենցը), այլ հենց այն իմաստով, որ դա անմարմին երազ է և ոչ թե իրական անձնավորություն։

Չարենցի երգերում բավական հաճախ է ծագում սիմվոլիստների համար *այնքան բնորոշ մոտիվը՝ մեկուսանալ իրական աշխարհից, փակվել «զգլուխում հոգու» և մտքի ներքին աչքերով ընդգրկել «հավիտենության սահմանը ունայնը»։ Ուղղափառ սիմվոլիստների նման նա էլ ամենուր տեսնում է «անդորշաիարհին» արտացոլումը, սովորական երևույթի մեջ՝ «հավերժականի ուրվականն անանց»։ Շրջապատի իրերն ու շարժումները բանաստեղծի համար*

---

164 Նույն տեղում, էջ 203։

կորցնում են շոշափելի գծերը և «դառնում են հանկարծ հնռավոր ցնորք, որ նրագել է պոետի հոգին», որովհետև նույնիսկ փողոցներում թափառելիս «նրա քևավոր, աստղային հոգին ճախրում է հեռու աստղերի վրա»։ Եվ նույնիսկ ներքողման առարկա կնոջ դիմքին նա կարող է տեսնել «լուսե գծեր ինչ-որ հեռու արեգակի»։ Ժամանակն ու տարածությունը նրա համար լինում են «անտես հյուրերով», որոնք հեռու աշխարհի «դեսպաններն» են՝ իր անհասկանալի խորհրդով.

Ոչ անուն ունեն, ոչ ստվեր, ոչ ձայն,
Կախիս են, ապրում և անցնում են լուռ,
Ով ինչու՞ եկան, և ինչու՞ անցան—
Մենք չենք իմանում աշխարհում անգուռ։

Սիմվոլիստական պոետիկայի շատ ուրիշ հատկանիշների կարելի է հանդիպել Ջարենցի վաղ շրջանի երկերում. բավական է հիշել երեք գույների (կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը) բանաստեղծական սիմվոլիկան «Միածանում», դիցաբանական անուններից ու պատկերներից կերտված բազմաթիվ խորհրդանիշները, «դիոնիսյան խրախճանքի» հեթանոսական մոտիվները (մանավանդ «Կապուտաչյա Հայրենիքի» առաջին տարբերակում), կրոնամիստիկական առանձին տարրեր։

Այսպիսով, սիմվոլիզմը Ջարենցի պոեզիայում եղել է զարգացման մի կարևոր փուլ, առանց որի դժվար է ճիշտ գնահատել և՛ 10-ական թվականների նրա ստեղծագործությունը, և՛ հետագա գեղարվեստական որոնումները[165]։ Ընդ որում, Վ. Տերյանի համեմատությամբ, Երիտասարդ Ջարենցն զգալիորեն խորացրեց ստեղծագործության սիմվոլիստական բովանդակությունն ու ձևերը։ Նա ասեք իր տրամաբանական վախճանին հասցրեց Տերյանի սկզբնավորած ուղղությունը, սպառեց նրա հնարավորությունները, որով և ավարտվեց սիմվոլիզմի պատմությունը հայ գրականության մեջ։

Սակայն սիմվոլիզմը Ջարենցի համար ոչ թե կյանքից փախչելու միջոց էր, այլ նրա առաջադրած հարցերին պատասխան տալու կրքոտ ցանկության արտահայտություն։ Եվ պատահական չէ, որ նրա մշակած սիմվոլիստական համակարգը կարող էր դոնները բացել ողբերգական իրականության ուղղակի պատկերման համար։ Դրա ամենացայտուն արտահայտությունն է «Դանթեական առասպել» պոեմը՝ այդ շրջանի նրա խոշորագույն և ամենակատարյալ երկը, որի սիմվոլիստական ուժեղ երանգները չխանգարեցին, որ Ջարենցը վիթխարի ուժով պատկերեր պատերազմի սարսափները, արտահայտեր բուռն և անկիրճում բողոք։ Ջարմանալի չէ նաև, որ հեղափոխության առաջին անմիջական արձագանքները նրա պոեզիայում՝ «Ողջակիզվող կրակ» բանաստեղծական շարքը, «Սոմա» պոեմը և այլն, դեռ զգալի չափով կապված էին սիմվոլիզմի պոետիկայի հետ։ Նրանց մեջ դեռ բանաստեղծը հեղափոխությունն ապրում էր, իր իսկ խոսքերով ասած, «որպես մի ռոմանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես»[166]։

Բայց արդեն «Դանթեական առասպելը» ցուցադրեց սիմվոլիզմի մեծ ճեղքվածքը Ջարենցի պոեզիայում, իրական պատկերների անարգել մուտքը, որը և հող էր ստեղծում ռեալիզմի առաջացման ու արմատավորման համար։

---

165 *Տե՛ս* Ս. Ադաբաբյան, *Եղիշե Ջարենց, գիրք առաջին, 1973, էջ 32—135։*

166 Ե. Ջարենց, *Երկերի ժողովածու, Հատ. 6, 1967, էջ 201։*

Սխվոլիզմի լիակատար հաղթահարումը, որն ավարտվեց 20-ական թվականների սկզբին, մեկն էր այն գործոններից, որոնց շնորհիվ Ջարենցը դարձավ Հեղափոխության մեծ երգիչ, սոցիալիստական ռեալիզմի խոշորագույն արվեստագետը հայ իրականության մեջ։

9

Հայ գրականության մեջ պրոլետարական հոսանքի առաջացումն ուղղակի հետևանք էր հասարակական-քաղաքական այն մեծ փոփոխությունների, որոնք դարասկզբին կատարվեցին նաև անդրկովկասյան հայ հասարակական կյանքում։ Պատմական ակտիվ գործունեության ասպարեզ մտած բանվոր դասակարգն իր կյանքով ու աշխատանքով, իր պայքարով և իդեալներով դաստիարակեց մանավանդ 1905 թ. հեղափոխական դեպքերից հետո, գոավ իր որոշակի արտացոլումը նաև հայ գրականության ոլորտում։ Պրոլետարական գրական հոսանքի առաջացման անհրաժեշտ նախապայմանը սոցիալիզմի միացումն էր բանվորական շարժման հետ, որն առաջին անգամ իրագործեց Լենինի հիմնադրած բոլշևիկյան կուսակցությունը։ Հենց այդ միասնությունը գիտակցող և գեղարվեստորեն արտացոլող գրողներն էին, որ սոցիալիստական հեղափոխության նախօրյակին կազմեցին պրոլետարական գրական հոսանքը։ Այդ հոսանքի գաղափարական հիմքն ու նախադրյալը գրականության կուսակցականության լենինյան սկզբունքն էր։ Սոցիալիստական արվեստի տարբերիչ առանձնահատկությունը, նրա նորարարական էությունը Լենինը տեսնում էր ոչ միայն միլիոնավոր աշխատավորներին ծառայելու, այլև այն բանի մեջ, որ դա պետք է լինի «մարդկության հեղափոխական մտքի վերջին խոսքը սոցիալիստական պրոլետարիատի փորձով ու կենդանի աշխատանքով բեղմնավորող ազատ գրականություն»[167]։

Հայ իրականության մեջ այդ գծերն առաջին անգամ հանդես եկան Հ. Հակոբյանի այն բանաստեղծություններում և պոեմներում, որոնք գրվել են ռուսական առաջին հեղափոխության և նրան հաջորդած տարիներին։ Ա. Վ. Լունաչարսկին արդեն հեղափոխությունից հետո, բանաստեղծի երկերի ռուսերեն հրատարակության (1928) առաջաբանում ընդգծում էր հատկապես այդ կողմը. «Հակոբ Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ հենց սկզբից ամենից ինքնատիպն այն էր, իհարկե, որ դա ոչ միայն հեղափոխական բանաստեղծ էր,— հեղափոխական բանաստեղծներ եղել են և՛ ռուս, և՛ եվրոպական գրականության մեջ,— այլ որ դա սոցիալ-դեմոկրատ բանաստեղծ էր՝ բառիս այն ժամանակվա լավագույն իմաստով, բոլշևիկ բանաստեղծ, պրոլետարական բանաստեղծ»[168]։

Իհարկե, Հակոբյանը միանգամից չհասավ պոեզիայի և հեղափոխության կապի այդպիսի ըմբռնման։ Նրա գրական գործունեության առաջին տասնամյակում՝ 90-ական թվականներին մամուլում հրապարակված երկերը և 1899 թ. լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն փաստորեն շարունակում էին հայ դեմոկրատական պոեզիայի մի քանի բնորոշ մոտիվները, գունավորելով դրանք աշխատավոր մարդու «նամուսի և դիյութի» բարոյագեղագիտական գաղափարներով։ Իզուր չէ, որ Հակոբյանը պատանեկան տարիներին հափըշ-

---

[167] Վ. Ի. Լենին, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 12, էջ 125—126։

[168] *А. В. Луначарский*, Собрание сочинений, том 2, М., 1964, стр. 368.

տակված է եղել Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Րաֆֆու, Ղ. Աղայանի ստեղծագործությամբ։ Բեկումն սկսվեց նոր դարի առաջին տարիներին, երբ նրա պոեզիայում հանդես եկան բանվոր դասակարգի աշխատանքի ու պայքարի, կյանքի սոցիալիստական հեղաշրջման մոտիվները։ Այդ բեկման համար վճռական դեր խաղացին ինչպես բանվորական շարժման աննախընթաց ուժեղացումը ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում, այնպես էլ բանաստեղծի ակտիվ մասնակցությունը հեղափոխական դեպքերին և սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության լենինյան թևի գործունեությանը։ Դարասկզբին լույս տեսած նրա գրքերը («Աշխատանքի երգեր», 1906, «Հեղափոխական երգեր», 1907, «Նոր առավոտ», 1910, «Բանաստեղծություններ», 1912) դարձան հայ պրոլետարական գրականության առաջին ամբողջական արտահայտությունները։ Այդ գրքերը, ինչպես նաև մամուլում հրապարակված ուրիշ բանաստեղծություններ հայ գրականության մեջ մտցնում էին նոր միջավայր ու մոտիվներ՝ մուրճի ու սալի, գործարանային վիթխարի կորպուսների, անիվների ու շչակների պատկերներ, դարբնի ու կաթսավարի, հանքափորի ու մեքենավարի կերպարներ։ Բայց հարցը միայն արտաքին-թեմատիկ կողմը չէր։ Ավելի կարևոր էր այն, որ բանվորական կյանքի և պայքարի հակոբյանական պատկերները բոլոր դեպքերում տոգորված էին կյանքի սոցիալիստական վերափոխման հեռանկարով ու հավատով։ Այդ գաղափարին Հակոբյանը հավատարիմ մնաց հետագա բոլոր տարիներին, անգամ ռեակցիայի մռայլ օրերին։ Եվ նշանակալից է, որ հենց ռեակցիայի ժամանակ նա գրեց իր լավագույն երկը՝ «Նոր առավոտ» պոեմը, որին հաջորդեցին նրա անմիջական շարունակությունը կազմող «Կարմիր ալիքներ» (1911) և «Հավասարություն» (1916—1917) պոեմները։ Այս երկերի ներքին սերտ կապը հենվում է ոչ միայն գաղափարական, այլև թեմատիկ ընդհանրության վրա։ Եթե առաջին երկուսի մեջ պատկերվում են բանվոր դասակարգի աշխատանքն ու պայքարը, ապա երրորդը գծագրում է այդ պայքարի արդյունքը՝ ապագա սոցիալիստական հասարակությունն իր մի քանի բնորոշ կողմերով։ Երեք պոեմների մեջ էլ պատմությունը առաջ է տարվում քնարական հերոսի ես-ի անունից։ Հասարակական լայն բովանդակությունն արտահայտվում է քնարական միջոցներով, և դա իրավունք է տալիս Հակոբյանի պոեմներն անվանելու յուրօրինակ ֆնարական էպոսներ։

Անհատը և հասարակությունը, մարդու իրական երջանկության հասնելու ուղիների հարցը,— այս «հավերժական թեմաներն» են դրված Հակոբյանի պոեմների և շատ բանաստեղծությունների հիմքում, բոլոր դեպքերում լուծվելով կոլեկտիվ, սոցիալիստական սկզբունքների ոգով։ Նրա պոեմների քնարական հերոսը, հաղթահարելով անհատապաշտական տրամադրությունները, ի վերջո կյանքի իմաստը գտնում է բանվորական կոլեկտիվում, այն մարդկանց մոտ, ովքեր «գործի ու կռվի մեջ են որոնում հմայք-բանալին բախտավորության», այն միջավայրում, ուր «ձուլվում է ես-ը հզոր մենք-ի մեջ»։ Եվ ապագա հասարակության ամենակարևոր հատկանիշը բանաստեղծը տեսնում է նրանում, որ այնտեղ «ես-ը կապրի ամենքի համար իրար հավասար, ուր հազարն է մեկ և մեկը՝ հազար»։

Այսպիսով, Հակոբյանը գեղարվեստորեն արտահայտել է սոցիալիստական գրականության գաղափարական պաթոսի ամենանշանակալից գծերից մեկը՝

անհատի և հասարակության շահերի ներդաշնակության դրույթը։ 1911 թ. Միխա Յակակայային գրած նամակում բանաստեղծն իր «նոր առավոտ» պոեմի հիմնական գաղափարը բացատրում էր այսպես. «Անհատը դժբախտ է, երբ հասարակությունն է դժբախտ... Սերն ու գաղափարը պետք է ընթանան ձեռք ձեռքի տված, հետո անհատական սերը պետք է ծառայի իբրև սանդուղք, պատվանդան հասարակության նկատմամբ տածած սիրո համար»[169],

Պրոլետարական գրական հոսանքի ցայտուն արտահայտություններից մեկը եղավ Շուշանիկ Կուրղինյանի «Արշալույսի ղողանջներ» ժողովածուն (1907), ինչպես նաև ավելի ուշ գրած մի շարք ուրիշ բանաստեղծություններ։ Հոր համակրանքը բանվոր դասակարգի և բոլոր աշխատավորների պայքարի նկատմամբ, այդ պայքարի մարդասիրական, համաժողովրդական նպատակների գիտակցությունը կազմում էին բանաստեղծուհու աշխարհայացքի կարևոր կողմերից մեկը։ Դրան նպաստեց նաև այն, որ այդ տարիներին Կուրղինյանն ապրում էր Ռուսաստանի պրոլետարական շարժման կենտրոններից մեկում՝ Դոնի Ռոստովում։ Իզուր չէ, որ հենց այդ ժամանակ նա Յու. Վեսելովսկուն գրում էր. «Ես ինձ շատ պարտական եմ զգում ռուսական կյանքին, վերածնության փոթորկուն օրերին, և հատկապես՝ ռուսական պրոլետարիատին։ Ռուսաստանը իմ հաղոթական մոտիվների ճայրենիքն է»[170], Հոգեհարազատ կապը բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի հետ հիմք դարձավ մեծ երգով և առնական հավատով, այլոդ սիրով և առելությամբ հագեցած այնպիսի բանաստեղծությունների համար, ինչպես «Հանգցրե՛ք չահերը», «Հե՛տ տար քո խալըը», «Բանվորները», «Այնտե՛ղ գնացեք» և այլն՝ հայ պրոլետարական պոեզիայի այդ գեղեցիկ նմուշները։

Դեռ 1906 թ. լույս տեսած «Պատմվածքներից» առաջին պրակում Մադաթ Պետրոսյանը մի քանի գործ է նվիրել բանվորների կյանքին՝ մեծ մասամբ ողբերգական սյուժեներով («Պահակը», «Բանվոր», «Կապույտ շապիկը», «Մի կոտր հացի համար»)։ Այդ թեման շարունակվեց «Պատմվածքների» երկրորդ պրակում (1911) զետեղված «Մեքենավարի հիշատակարանից», «Թափառականները» և այլ գործերում։ Թեև Մ. Պետրոսյանի պատմվածքներն ընդհանուր առմամբ գեղարվեստորեն թույլ էին, բայց պատմականորեն նա դարձավ հայ պրոլետարական արձակի առաջնեկը։

Գեղարվեստորեն շատ ավելի տպավորիչ էին Մովսես Արազու պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծությունները, որոնք լույս տեսան 10-ական թվականների պարբերական մամուլում և ալմանախներում։ Արազին զգալի չափով հարստացրեց հայ պրոլետարական արձակի գեղարվեստական միջոցները։ Նա մեծ դեր հատկացրեց սիմվոլներին և այլաբանություններին, որոնք, բացի դրաքննությունը շրջանցելու համար կիրառված ձեզոպոսյան լեզվից արտահայտություններ լինելուց, նպատակ ունեին հասնելու հուզական ավելի մեծ ներգործության։ Այդ գործերում անկասկած է Մ. Գորկու լեգենդների ազդեցությունը։ Բավական հաճախ դիմելով քնարական արձակի ձևերին, Արազին բացահայտեց նրանց գեղարվեստական լայն հնարավորությունները նոր

---

169 «Из неопубликованных писем Акопа Акопяна.—*«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 1, էջ 222.*

170 *Юрий Веселовский*, Русское влияние в современной армянской литературе (на основании анкеты), М., 1909, стр. 26.

գրական հոսանքի համար։ 10-ական թվականներին նրա գրած երկերից հատկապես նշանակալից էին «Արևը», «Կիսատ տունը», «Սպիտակ հերոսուհին» «Կարմիր համբույրը», «Արյունոտ ծաղիկներ», «Կովախնձորը» և այլն։

Պրոլետարական պայքարի հերոսական դրվագների, աշխատանքի մարդկանց տառապանքի պատկերների կողքին Արազին մի առանձին ուժով հնչեցնում էր կյանքի մոտալուտ վերածնության մոտիվները։ Ներկա իրականության գործուքյունը և ապագայի վառ պատկերները սուր կերպով հակադրվում էին, ընթերցողին տանում կենսական ամուր հիմքեր ունեցող ոոմանտիկ երազանքի ոլորտը։ Այսպես, «Մենավոր լապտերը» պատմվածքի (1912) հերոսուհին՝ եա ընկած մի գյուղում աշխատող, դրկանքների ու վիրավորանքների դատապարտված երիտասարդ գյուղական ուսուցչուհի Հեղինե Վարդիկյանը, Ջեխովի վերջին պատմվածքի («Հարսնացուն», 1903) հերոսուհի Նադյայի նման, գիշերվա խավարի մեջ երազում է. «Մի ժամանակ այստեղ կվառվեն հազար-հազար ճրագներ. այս ցեխը էլ չի լինի, փողոցները կլինեն մաքուր-մաքուր, ինչպես լավ սենյակներում, տները կլինեն գեղեցիկ պարտեզների մեջ... Ինչ որ լավ բան կա աշխարհում, բոլորը մարդիկ կունենան և միմյանցից չեն խլի... Այն ժամանակ երբեք մարդիկ չեն տանջի միմյանց. միշտ միասին կաշխատեն, միասին կուրախանան»[171]։ Իսկ հեռագրատան աշխատող Մելանյանը («Վանդակներում» պատմվածքից, 1913) մտքով խոսում է աշխարհի տարբեր ծայրերում գտնվող մարդկանց հետ և նրանց ավետում ազատության մոտալուտ ժամը. «Այդ ժխորում նրա վառ երևակայության մեջ լսվում էին բյուրավոր ամբոխի ձայներ։ Նա լըրխկլրրխկացնում էր՝ շնորհավո՜ր, շնորհավո՜ր, ու թվում էր՝ մի ուրիշ, մեծ տոն է երկրի վրա, քե հակա գանգեր են ղողանջում օվկիանոսից օվկիան՝ ամբողջ աշխարհին, ու ինքը կանգնած բարձր՝ մի աշտարակի վրա, գոչում է բյուրավոր ամբոխին.

— Ուղղեցե՜ք կորացած մեջքերը, ծաղկեցրեք թառամած կանաչները... Ջկան այլևս վանդակները... Դուք ազա՜տ եք, ազա՜տ...»[172]։

Ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում երևան եկան նաև հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի առանձին նմուշներ։ Առաջնակը բանվոր դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուլ կամ տգիտության գոհեր» պիեսն էր, որը թեև գրվել է 1906 թ., բայց բեմ բարձրացավ միայն 1912-ին՝ հեղափոխական նոր վերելքի ժամանակ։ Բանվորների և տերերի, տղամարդկանց ու կանանց, պրոլետարական շարժման ակտիվ մասնակիցների ու փողով գնված շարեկլբենխերների բազմազան դեմքեր էին երևում բեմի վրա։ Ապագայի մեծ սպասումներով ապրող հանդիսականի աչքում կերպավորման արվեստի ակնհայտ պակասը հատուցվում էր կյանքի վերափոխման այն հավատով, աշխատանքի մարդու արժանապատվության այն գիտակցությամբ, որով հագեցած էր պիեսը։ Օրինակ, բանվորներից մեկը (Արշակ), ասեք արձագանքելով Մ. Գորկու «Քաղքենիներ» պիեսի հերոսի՝ մեքենավար Նիլի հայտնի խոսքերին («Տերը նա՜ է, ով աշխատում է»), ասում էր. «Մաղկանոցի տերն էլ մենք ենք, գործարանի տերն էլ ու ամբողջ երկրի տերն էլ...»[173]։

---

171 «Արոր», Թիֆլիս, 1912, № 9—10, էջ 9։

172 Մ. Արազի, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, 1955, էջ 38—39։

173 Աե. Վարդանյան, Դրամատիկական երկեր, հատ. 1, Երևան, 1937, էջ 12։

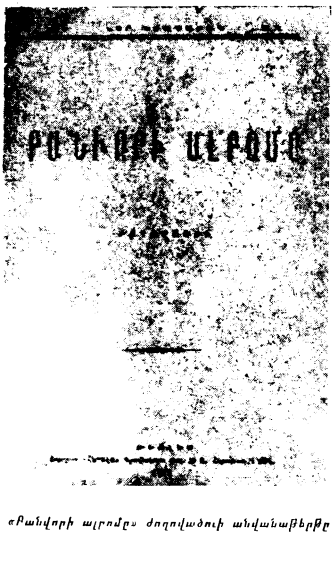
Հայ պրոլետարական գրականության պատմության մեջ կարևոր իրողություն է այն փաստը, որ 10-ական թվականներին, համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին լուրջ փորձեր արվեցին համախմբելու գրական նոր հոսանքի ուժերը։ 1914 թ. Հակոբ Հակոբյանի նախաձեռնությամբ հրատարակվեցին «Նոր գրադարան» մատենաշարի մեկ տասնյակի չափ գրքույկներ՝ նախատեսված բանվոր ընթերցողների համար։ Մատենաշարն ամփոփում էր տեսական ու գեղարվեստական, ինքնուրույն և թարգմանական երկեր (այդ թվում և Մ. Գորկու պատմվածքները, Ա. Լունաչարսկու «Գեղարվեստը գեղարվեստի՞, թե՞ գեղարվեստը կյանքի համար» տեսական տրակտատը և այլն)։ Սակայն ամենից նշանակալիցը «Կարմիր մեխակներ» (երկու պրակ) և «Բանվորի ալբոմը» գրական-գեղարվեստական ժողովածուներն էին։ Նրանց մեջ տեղ էին գտել Հ. Հակոբյանի մի շարք բանաստեղծություններ («Գործարանում», «Քաղաքը», «Դարբինը»), Արագու պատմվածքները («Արևը», «Սպիտակ հերոսուհին», «Կիսատ տունը»), Ան. Վարդանյանի դրամատիկական մի պատկեր («Ուրվականներ, կամ Սուն-դուկենց Գաբոյի տունը»), ինչպես նաև պրոլետարական գրականության ասպարեզ մտած ուրիշ հեղինակների արձակ և չափածո գործեր։ Դրանք են՝ Հակոբ Կամարին (Բևեռան-յան), Մելիք Մելիքյանը (Դեդուշկա), Սարոն (Զուրաբյան), Սուսանը, Հայ գրականության մեջ առաջին անգամ հանդես էին գալիս սոցիալիզմի գաղափարախոսությամբ համախմբված մի շարք հեղինակներ, նրանց կապում էր նաև արտացոլման ընդհանուր օբյեկտը՝ բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի պատկերումը, նրա իդեալների գեղարվեստական դրվատումը։ Աշխատանքի և ազնվության պաշտամունքը ցուցադրվում էր իբրև բանվոր մարդու ամենաբարձր առաքինություն, իբրև նրա բարոյական գերազանցության ապացույց։ Հ. Կամարին, օրինակ, աշխատանքի մեջ խեղդանգամ դարձած բանվորի անունից գրում էր.

«Կարմիր մեխակներ» ալմանախի անվանաթերթը

Ես կրծեմ աշխատելու մի հատ ձեռքով կոշտացած,
Ես կրծեմ ներից տակալ՝ կես-ուժ դարձած, վշտացած
Բևեռ անել է արդար համեստ ամենօրյա իմ վաստակ,
Անդուլ դործել — այս է եղել իմ կյանքի վեհ նպատակ[174]։

[174] Կամարի, *Մուրած հացը չեմ ուտի*— «Կարմիր մեխակներ», պրակ 1, Թիֆլիս, 1914։

1914 թ. ամռանը սկսված համաշխարհային պատերազմի հետևանքով դադարեց պրոլետարական գրական ժողովածուների հրատարակությունը։ Սակայն պատերազմի տարիներին էլ նոր գրական հոսանքը շարունակվեց։ Հ. Հակոբյանի, Հ. Կամարու, Մ. Արագու և ուրիշների չափածո և արձակ երկերը լույս էին տեսնում «Պայքար», «Սոցիալ-դեմոկրատ», «Բանվորի կռիվը» և ուրիշ պարբերականներում[175],



«Բանվորի ալբոմը» ժողովածուի անվանաթերթը

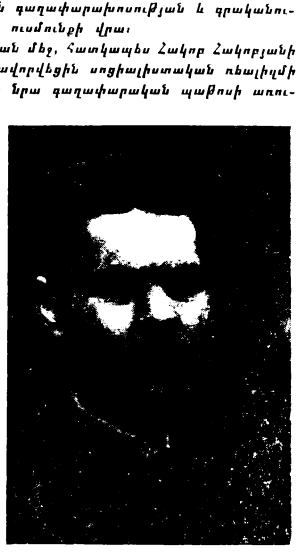
Պրոլետարական գրական հոսանքի, մասնավորապես Հ. Հակոբյանի նախահոկտեմբերյան ստեղծագործության կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ այդ գրողների գեղարվեստական մեթոդի հարցին։ Այս առթիվ մեր գրականագիտության մեջ արտահայտվել է երկու հակադիր տեսակետ. երբեմն այդ ստեղծագործությունը համարվել է սոցիալիստական ռեալիզմի ավարտուն արտահայտություն, երբեմն էլ միայն հեղափոխական ռոմանտիզմի դրսևորում։ Այդ կարծիքներից ո՞րն է ավելի մոտ ճշմարտությանը։

Հայտնի է, որ հենց ռուսական առաջին հեղափոխության տարիները դարձան այն պատմական սահմանագիծը, որից սկիզբ է առնում մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ նոր դարագլուխ նշանավորած սոցիալիստական ռեալիզմի պատմությունը։ XIX դ. պրոլետարական պոեզիան Արևմուտքում և Ռուսաստանում թեև պատմականորեն հող նախապատրաստեց սոցիալիստական ռեալիզմի համար, բայց իսկական իմաստով դեռ չի կարող նրա սկիզբը համարվել։ Իսկ մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը XIX դարի 90-ական թվականներին, այդ տասնամյակում նրա գրած ռոմանտիկական և ռեալիստական երկերը, իրենց թեմատիկ-գեղարվեստական ողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, դեռ նոր մեթոդի արտահայտությունն չէին։ Այդպիսի նոր մեթոդ, որը հետագայում ստացավ սոցիալիստական ռեալիզմ անվանումը, Գորկու ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն դրսևորվեց 1905—1907 թթ. հեղափոխության տարիներին։ Նոր գեղարվեստական մեթոդը, որի առաջին դասական նմուշները եղան Գորկու «Մայրը» վեպը և «Թշնամիներ» դրաման, կյանք մտավ իմպերիալիզմի դարաշրջանի առաջին համաժողովրդական հեղափոխության բարձրացող ալի-

175 Տե՛ս Ս. Գյուլնազարյան, Գրական հարցերը նախահեղափոխական շրջանի հայ բոլշևիկյան մամուլում, Երևան, 1954, էջ 130—154։

քի հետ, հենվում էր սոցիալիստական գաղափարախոսության և գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքի վրա։

Հայ պրոլետարական գրականության մեջ, հատկապես Հակոբ Հակոբյանի պոեզիայում, դարասկզբին արդեն ձևավորվեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մի քանի բնորոշ գծեր, առավելապես նրա գաղափարական պաթոսի առումով։ Դա իրականության ընկալումն էր սոցիալիստական իդեալի տեսանկյունից, անհատի պատկերումը ժամանակի հասարակական-քաղաքական կոնֆլիկտների մեջ, բանվոր դասակարգին հատուկ կոլեկտիվիզմի և անձնազոհության գրվատումը, կյանքի հեղափոխական զարգացման ըմբռնումից բխող լավատեսական հայացքն ապագայի նկատմամբ և այլն։ Այս բոլորը հիմք է տալիս ասելու, որ պրոլետարական գրական հոսանքն ընդհանրապես և առաջին հերթին Հակոբ Հակոբյանի պոեզիան՝ հայ գրականության մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման առաջին փուլն էր, որ դեռ մինչև Հոկտեմբերը պրոլետարական բանաստեղծն ընթանում էր գեղարվեստական նոր մեթոդի սկզբունքների որոնման և տիրապետման ուղիով։



Մաքսիմ Գորկի

Ազատագրական պայքարի ընդհանուր պաթոսը, կյանքի արմատական հեղաշրջման երազանքն ու հավատը պրոլետարական գրողների ստեղծագործությունը տոգորում էին հեղափոխական ոոմանտիզմի ուժեղ շեշտերով, երբեմն նույնիսկ նրանց տալիս էին գերակշիռ դիրք։ Սակայն ընդհանուր առմամբ սխալ կլիներ այդ ստեղծագործությունը համարել ոոմանտիկական՝ բառիս սովորական իմաստով, քանի որ այն հենվում էր պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի, նրա առաջադրած իդեալների պատմականորեն ճշմարտացի ըմբռնման վրա։ Դա կյանքի հեղափոխական զարգացման խոր գիտակցումից բխող ոոմանտիզմ էր, որն, ինչպես հայտնի է, չի հակադրվում սոցիալիստական ռեալիզմին, այլ կազմում է նրա էության անբաժան մի մասը։ Դա ոոմանտիզմի այն նոր տեսակն էր, որ բնութագրել է Մաքսիմ Գորկին՝ 1909 թ. Կապրիում որսը գրականության պատմության մասին կարդացած դասախոսություններում։ «Սոցիալական կամ կոլեկտիվիզմի ոոմանտիզմ» տերմինով Գորկին բնութագրում էր «պրոլետարիատի բարձր, մարտական տրամադրությունը, որը բխում է նրա կողմից իր ուժերի գիտակցումից, ավելի ու ավելի յուրացվող այն հայացքից իր մասին, որ ինքը աշխարհի տերն է և մարդկության ազատարարը»։ Այդ նոր ոոմանտիզմը, որն իր հիմքով և արմատներով ռեալիստական է, Գորկին հակադրում էր հին տիպի «անհատապաշտական ոոման-

տիզմին», նրանց տարբերությունը ամփոփելով այսպես. «Անհատապաշտական ռոմանտիզմը ծագել է աշխարհում իր միայնակությունը գիտակցող անհատի ձգտումից՝ համոզել իրեն իր ուժերի, պատմությունից իր անկախության, ինդիվիդուամի կողմից կյանքը ղեկավարելու հնարավորության մեջ։ Սոցիալական ռոմանտիզմը [ծագել է] անհատի կողմից աշխարհի հետ ունեցած իր կապը գիտակցելուց, այն գաղափարների անմահության գիտակցումից, որոնք հիմնականն են»[176]։

Հակոբ Հակոբյանի, Աբգարու և պրոլետարական մյուս գրողների ռոմանտիզմը հենց այդպիսի սոցիալական կամ կոլեկտիվիստական ռոմանտիզմ էր, որը ծնվել էր դարասկզբին հայ գրականության մեջ ևս ձևավորվող նոր ստեղծագործական մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի ներսում, կազմելով նրա գեղարվեստական համակարգի կարևորագույն կողմերից մեկը։ Ռոմանտիզմի հատուկ դիրքը նախահոկտեմբերյան պրոլետարական գրականության մեջ հաստատում է արվեստի զարգացման հայտնի օրինաչափությունը. լինում են շրջաններ, երբ կյանքում ծնվող ապագայի ծիլերը տեսնելու, պատկերելու և ընդգծելու համար ավելի ներգործուն են դառնում ռոմանտիզմի ձևերը, քան թե վերլուծական զգաստ ռեալիզմի սկզբունքները։ Բայց այդպիսի ռոմանտիզմը ոչ միայն ռեալիզմի հակոտնյան չէ, այլև պատմականորեն կարող է հող նախապատրաստել ռեալիզմի զարգացման նոր փուլի համար։

Հետաքրքիր է, որ Հ. Հակոբյանի «ամենառոմանտիկ» ստեղծագործության՝ կոմունիստական ապագան պատկերող «Հավասարություն» պոեմի առթիվ ժամանակի մարքսիստական քննադատությունը նկատեց նրա ռոմանտիզմի միանգամայն իրական հիմքերը, նրա անմիջական կապը ձևավորվող նոր իրականության հետ։ Հ. Սուրխաթյանը 1920 թ. գրում էր. «Հակոբյանի ապագա կյանքի նկարագիրը բխում է նրա խորին հավատից. նրա ելակետը կոնկրետ ներկան է, որի եռուն խորության մեջ դարբնվում են վաղվա կյանքի բարձր ձևերը»[177]։ Ինքը՝ բանաստեղծն էլ 1926 թ. տպագրված «Ծոսքը պատկանում է ինձ» հոդվածում, պատասխանելով իր այն քննադատներին, որոնք տարբեր արիթներով ասել են, թե Հակոբյանը բանվոր դասակարգի կյանքն ու պայքարը պատկերել է միայն «բնդհանուր գծերով, շտրիխներով, որպես էսքիզներ», ցույց էր տալիս արվեստի ռոմանտիկական ձևերի պատմական անխուսափելիությունը։ Կյանքի վճռական հեղաբեկման դարաշրջանում, ասում էր Հակոբյանը, հաճախ «պրոլետարական երկ արտադրելու համար անհրաժեշտ էր օգնության կանչել ոչ թե երեկվա և այսօրվա պատրաստի, ձևավորված կյանքի փորձառություններն ու փաստերը, այլ գրողի ներքին կրակը, ներքին մղումը, հեղափոխական ինտուիցիան...»[178]։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության և Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո հայ գրականության պրոլետարական հոսանքը ներգրավվեց սովետական գեղարվեստական մշակույթի առաջացման և զարգացման ընդհանուր պրոցեսի մեջ, դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի լիարյուն ու բազմազան ձևերի նախադրյալներից և ակունքներից մեկը։

---

176 *М. Горький*, История русской литературы, М., 1939, стр. 70—71.

177 «Նոր խոսքը», Թիֆլիս, 1920, № 13, Տե՛ս նաև Հ. Հակոբյան (*Պրոլետար*), *Բանաստեղծություններ, հատ. 1, Թիֆլիս, 1926, էջ 268։*

178 Հ. Հակոբյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1958, էջ 266։*

10

Նախորդ տասնամյակների համեմատությամբ, դարասկզբին լուրջ փոփոխությունների ենթարկվեց նաև հայ գրականության ժանրային համակարգը։ Ինչպես միշտ, գրական սեռերի ու տեսակների զարգացումը, նրանց միջև ստեղծված նոր փոխհարաբերությունները, վերջին հաշվով, արտահայտում էին կյանքում տեղի ունեցած գաղափարական տեղաշարժերը, գեղարվեստական պրոցեսի օրինաչափություններ։

Կատարված փոփոխություններն ավելի ցայտուն կերևան, եթե տվյալ դեպքում մենք ելակետ դարձնենք ոչ թե գրական սեռերի ավանդական դասակարգումը (էպոս—լիրիկա—դրամա), այլ գրական երկերի կոռուցվածքային հատկանիշները ցույց տվող բաժանումը՝ պոեզիա (չափածո), արձակ և դրամատուրգիա։ Այդ հրեք բաժինների ներսում տեղի ունեցած փոփոխությունների պատկերը միաժամանակ հնարավորություն կտա բացահայտելու քնարական, էպիկական և դրամատիկական սեռերի նոր փոխհարաբերությունը, իբրև ժամանակի գրական պրոցեսի հիմնական բաղադրամասերից մեկը։

Այս առումով առաջին հատկանիշը, որն անմիջապես աչքի է ընկնում, դարասկզբին պոեզիայի տեսակարար կշռի, նրա դերի ու նշանակության շատ որոշակի մեծացումն է։ Այդ երևույթն ավելի ևս կընդգծվի, եթե հիշենք, որ անցած դարի վերջին երկու-երեք տասնամյակները հայ գրականության պատմության մեջ ևս մտան իբրև արձակի գերիշխանության ժամանակաշրջան։ 70—80-ական թվականներին, երբ Պեշիկթաշլյանն ու Դուրյանը այլևս չկային, երբ Ալիշանն ու Շահազիզը վաղուց լռել էին իբրև բանաստեղծներ, իսկ Ռ. Պատկանյանի մուսան միայն մեկ-մեկ էր արթնանում, հայ պոեզիան նախկինում իր ունեցած առաջնությունը զիջել էր արձակին ու դրամային։ Այդ շրջանի հայ գրականության մեջ կենտրոնական տեղ գրավող Րաֆֆու, Սունդուկյանի, Պռոշյանի և մյուսների կողքին մենք հավասար մեծությամբ ակտիվ գործող բանաստեղծ չունեինք։ Խոսելով 1876—1883 թթ. շրջանի մասին, երբ մեծ աշխուժություն է նկատվում գրականության և մշակույթի տարբեր մարզերում, Լևոն ավելացնում էր. «Բայց քնած ու անկենդան է հայկական պատնասը։ Միայն Գամառ-Քաթիպան է։ Ուրիշ ձայն չէ լսվում. բանաստեղծությունը հետ է մնացել, նրա փոխարեն վիպագրությունը, միացած հրապարակախոսության հետ, արծարծում է այդ նշանավոր ժամանակամիջոցի հասարակական գաղափարները»[179]։

Բեկումն սկսվում է 80-ական թվականների վերջերից, երբ, նույն Լևոյի խոսքերով ասած, «վերածնվում է մեր բանաստեղծությունը, բայց բոլորովին ուրիշ կերպարանքով», երբ «հայկական ժլատ մուսան մի անսովոր բեղմնավորություն է սկսում ցույց տալ», երբ «ոտանավորը հեղեղից մեր գրականությունը»[180]։ Այդ տարիներից սկսած մինչև 90-ական թվականների վերջը, բանաստեղծության ասպարեզ մտան Հովհ. Հովհաննիսյանն ու Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շատուրյանն ու Ավ. Խաչակյանը, Լ. Մանվելյանն ու Հ. Հակոբյանը, Դ. Դեմիրճյանը և ուրիշներ, որոնց պոետական ստեղծագործությունը շարունակվեց և իր իսկական նշանակությամբ մեծ մասամբ բացահայտվեց ավելի ուշ՝ նոր դարի սկզբին։ Սակայն, ընդհանուր առմամբ 90-ական թվական-

---

179 Ես. *Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1964, էջ 60.*
180 *Նույն տեղում, էջ 63։*

Ներքի Հայ գրական պրոցեսում ևս գեղարվեստական արձակի կշիռն ու գերը շատ ավելի նշանակալից են, քան բանաստեղծությունը։ Հիշենք, որ Շիրվանզադեի և Մուրացանի, Զոհրապի և Նար-Դոսի գեղարվեստական ստեղծագործությունների առավել ուժով դրսևորվեցին հենց այդ տասնամյակում։

Վիճակն արմատապես փոխվեց դարի սկզբին, երբ պոեզիան և՛ իր ծավալով, և՛ մանավանդ գեղարվեստական նշանակությամբ, գործով գրական պրոցեսի առաջատար սեռը, ակնհայտորեն գերակշռեց արձակին ու դրամատուրգիային։ Նախ, նկատվում է բանաստեղծական ոտանավորների «հնստեղծման» ժամանակի համեմատաբար փոքր տարածության վրա։ Հայ գրականության մի ուրիշ փուլում մենք չենք տեսնի նման պատկեր, երբ քյան պատմության ոչ մի ուրիշ փուլում մենք չենք տեսնի նման պատկեր, երբ քիչ ժամանակի գործում, իրենց ոտանավոր լավագույն արդյունքները տվին միաժամանակ մեծ թվով առաջնակարգ բանաստեղծներ։ Մեր հանգիս են գալիս այդքան

նբ», «Պոևտն ու Մուսան», «Քմկաբերդի առումը», «Հազարան բլբուլն» ու քառյակները, «Փարվանան» և ուրիշ բալլադներ, Խահակյանի «Աբու-լալա Մահարին», «Հավերժական սերը», «Ղողանչներ» շարքը և բազմաթիվ ուրիշ բանաստեղծություններ, Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», «Հացին երգը», Զաբելեցի «Դանթեական առասպելը» և ուրիշ բանաստեղծների գործեր։

Դարասկզբի պոեզիայի ներսում գերակշռում էր քնարական ստեղծագործությունը։ Ճիշտ է, կերտվեցին նաև էպիկական պոեզիայի հոյակապ նմուշներ, ինչպես Թումանյանի՝ այդ շրջանում գրված կամ վերջնականապես մշակված պոեմներն ու բալլադները, Վարուժանի «Հարճը»։ Բայց էպիկ Թումանյանը հաճախ ընկալվում էր իբրև մի «ունկնում», իսկ պոեզիայի զարգացման հիմնական հոսանքն ընթանում էր քնարական հունով։ Այսպես, Ավ. Խահակյանի բանաստեղծական ժողովածուները («Երգեր ու վերքեր», 1898 և 1908, «Բանաստեղծություններ», 1903) զուտ քնարերգության դասական օրինակներ էին, մարդկային սրտի և հոգու ծայրաստիճան անկեղծ և անմիջական խոստովանություններ։ Ամբողջովին քնարական էր նաև Տերյանի և Մեծարենցի, Թեքեյանի և Կուրղինյանի ստեղծագործությունը։ Նույնիսկ օբյեկտիվ կերպարներ և արտաքին աշխարհի պատկերներ ցուցադրելիս նյութի գեղարվեստական մշակման քնարական եղանակը գերիշխող էր Հակոբյանի, Սիամանթոյի, Ռ. Սևակի, Չարենցի պոեզիայում։

Քնարական տարերքի ուժեղացումը, վերջին հաշվով, կապված էր անհատի կոչման և իրավունքների բանաստեղծական արժարժման, նրա հոգևբանության ամենանուրբ ծալքերը ներթափանցելու պահանջի հետ, որը դարասկզբին հատկապես սրվեց։

Այդ նույն շրջանում է, որ հայ պոեզիայի մեջ հաստատուն մուտք գործեց բանաստեղծական շարքերի սկզբունքը։ Քնարական շարքերով գրելը պատահական կամ ձևական հանգամանք չէ, այլ բանաստեղծական մտածողության մի որոշակի եղանակ և աստիճան, որը ենթադրում է մի խումբ բանաստեղծությունների համար ընդհանուր գաղափարի, տրամադրության կամ պատկերի առկայություն՝ դիտված նրանց ներքին տրամաբանական զարգացման մեջ։ Ուրեմն բանաստեղծը ձգտում է ընթերցողի վրա ազդել ոչ միայն առանձին ոտանավորներով, այլև նրանց որոշակի շարքերով, որոնք կազմում են թեմատիկ և կառուցվածքային մեկ ամբողջություն։

Քնարական բանաստեղծություններից շարքեր կազմելու փորձեր արվում են դեռ դարավերջին։ Օրինակ, Ալ. Ծատուրյանի գրքերում կային որոշ վերնագրերի տակ համախմբված բաժիններ («Պանդուխտի երգեր», «Խրիմի ալբոմից», «Մուսայիս երգերից» և այլն)։ Ավ. Խահակյանի «Երգեր ու վերքեր. 1898 թ. ժողովածուն ուներ «Սիրո հուշերից», «Աստղիկ ու ծաղիկ», «Դատարկյուն աշուղի խաղերից ու բայաթիներից» և այլ բաժիններ։ Հետագա գրքերում դրան ավելացան «Ցնորքներ ու մորմոքներ», «Ղողանչներ» և այլ շարքեր։ Բանաստեղծական ժողովածուի ներսում «մինդրոշարքեր» էր ստեղծում նաև Վահան Թեքեյանը («Հրաշալի հարուրյուն» գրքում՝ «հավաքի պահեր», «Երազներ», «Հրայրքի պահեր» և այլն)։ Սակայն նշված բանաստեղծների շարքերը դեռ, խստորեն ասած, կայուն միավորներ չէին, երբեմն նույնիսկ պատահական կազմ ունեին։

Բանաստեղծական շարքը, իբրև զարգացման որոշակի տրամաբանության ենթարկվող միավորների ամբողջություն, ավելի օրգանապես մտավ մեր պոե-

գիայի մեջ՝ չնորհիվ Տերյանի և Սիամանթոյի, Վարուժանի և Զարենցի։ Այս բանաստեղծների մասին արդեն կարելի է ասել, որ նրանք նաև «շարքերով են մտածում»։ Բանաստեղծությունը նրանց կողմից մտահղացվում է ոչ միայն իբրև որոշակի մտքի ու պատկերի ավարտուն մարմնավորում և ինքնուրույն միավոր, այլև որպես ընդհանուրի՝ շարքի մի մաս, մի անհրաժեշտ օղակ, առանց որի նրա ամբողջությունը ինչ-որ չափով կխախտվեր։ Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» սովորական ժողովածու չէր, այլ բանաստեղծական մտածողության այդ նոր որակն արտահայտող շարք, ուր ամեն միավոր ընդհանուր շղթայի մեջ ունի իր ուրույն ֆունկցիան և տեղը։ Նույնը կարելի է ասել նաև Տերյանի հաջորդ շարքերի («Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Ոսկե շղթա», «Երկիր նաիրի»), ինչպես նաև Զարենցի ստեղծագործական ուղու առաջին տասնամյակում գրված ընարական շարքերի մասին («Երբ երգ տխրադալուկ աղջկան», «Տեսիլաժամեր», «Միածանը», «Լիրիկական բալլադներ», «Փողոցային պշրուհուն», «Ողչակիզվող կրակ», «Էմալե պրոֆիլը Չէր», «Տաղարան»)։

Արևմտահայ պոեզիայում բանաստեղծական շարքերը թեմատիկ սկզբունքով էր առանձնացնում Դանիել Վարուժանը («Ծեղին սիրտը» գրքի «Բագինին վրա» և «Կրկեսին մեջ» շարքերը, «Հնքնանոս երգեր» ժողովածուի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը)։ Իսկ «Հացին երգի» մեջ մտնող չորս տասնյակ բանաստեղծությունները ոչ միայն թեմատիկ և տրամաբանական սերտ կապի մեջ են, այլև ունեն իրենց որոշակի տեղը՝ պայմանավորված «Հացի ստեղծման» պրոցեսի այս կամ այն օղակի պատկերումով։ Դա իրավունք է տալիս «Հացին երգը» անվանելու (իհարկե, փոխաբերական իմաստով) մի յուրօրինակ պոեմ։ Այդ փոխաբերական անվանումը կարելի է կիրառել նաև Սիամանթոյի որոշ բանաստեղծական շարքերի նկատմամբ («Դյուցազնորեն», «Հայորդիներ», «Կարմիր լուրեր բարեկամես», «Հայրենի հրավեր»)։ Այս շարքերի մեջ մտնող բանաստեղծությունները իրենց թեմատիկ-կառուցվածքային միասնությամբ և տրամաբանական հաջորդականությամբ, իրոք, կազմում են մի ինքնատիպ ամբողջություն։

Ինչ վերաբերում է բուն պոեմի ժանրին, ապա էպիկական մի շարք երկերի առկայությամբ հանդերձ (Թումանյանի և Վարուժանի պոեմները, Դեմիրճյանի «Լևնկ-Բիմուրը»), դարասկզբի համար ավելի բնորոշ են դառնում բնարական պոեմի տարատեսակները։ Քնարերգությունը տիրաբար ներխուժեց շատ պոեմների մեջ, պայմանավորելով նրանց կառուցվածքն ու կերպավորման արվեստը։ Քնարական խոստովանության ձևերը, ինչպես որ XIX դ. դասական ռոմանտիզմի պոեմների մեջ, այժմ նորից դարձան տիրապետող։ Այդ ձևով է գրված հայ պոեմի ամենաբարձր և կատարյալ կոթողներից մեկը՝ Ավ. Իսահակյանի «Ուրու-լալա Մահ-այինը», որն ըստ էության ամբողջությամբ հերոսի մենախոսություն է, նրա խոհերի ու հուզերի նկարագրություն։ Քնարական սկզբունքը այլևայլ ձևերով դրսևորվեց նաև Դ. Դեմիրճյանի «Կյանքի տեսիլը», «Ո՞չ այս աշխարհի», «Սրբի աղյուկը», Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ», Ռ. Որբերյանի «Փախանքներ», Ռ. Սևակի «Մարդերգություն» պոեմներում։ Վերնուշի, խոհի և երազանքի մոտիվներից էր կազմված Ե. Չարենցի առաջին պոեմը՝ «Կապուտաչյա Հայրենիքը»։ Բանվոր դասակարգի կյանքի, պայքարի իդեալների արտացոլումը Հ. Հակոբյանի պոեմներում («Նոր առա-

վոտ», «Կարմիր ալիքներ», «Հավասարություն») նույնպես իրագործվեց քնարական պոեմի ժանրային և արտահայտչական միջոցներով։

Վերջապես, պոեմի քնարականացման ընթացքը դարասկզբին հանգեցրեց հայ գրականությանը մինչ այդ անծանոթ մի երևույթի. գրվեցին պոեմներ, որոնք միաժամանակ կարող են կոչվել բանաստեղծական շարքեր, քանի որ նրանց առանձին մասերը հաճախ ինքնուրույն և ավարտուն միավորներ են։ Ավ. Իսահակյանն իր «Ալագյազի մանիներ» (1895—1917) նախատիպ մտահղացել էր իբրև բանաստեղծաշար, բայց նրա մեջ մտնող բոլոր 41 բանաստեղծություններն ավարտելուց հետո իրավամբ անվանեց պոեմ, քանի որ դրանք ունեն մի ներքին, առանցքային «սյուժե»՝ քնարական հերոսի և հերոսուհու սիրո և անջատման պատմությունը՝ դիտված գյուղական բնության, կյանքի և աշխատանքի հովվերգական ֆոնի վրա։ Պոեմ-բանաստեղծաշարեր են նաև Ռ. Սևակի «Ջարդի խեների», «Թրքուհին» հայկական կոտորածների զարհուրելի տնաարանների։

XIX դ. վերջին և մանավանդ XX դ. սկզբին ավարտվեց հայկական գրական բալլադի ձևավորումը։ Աբովյանի, Պատկանյանի, Հովհաննիսյանի մի շարք փորձերից հետո բալլադն իր դասական կատարելությանը հասավ Թումանյանի («Փարվանա», «Մի կաթիլ մեղր», «Թագավորն ու չարչին», «Ձկնավաճառը» և այլն) և Իսահակյանի («Հավերժական սերը», «Աստիճի սերը», «Հայրենի հողը» և այլն) գործերում։ Այս՝ էպիկական հիմք ունեցող բալլադներից հետո Ցարենցը, հետևելով սիմվոլիզմի սկզբունքներին, հայ գրականության մեջ մտցրեց քնարական բալլադի տեսակը, գրելով «Վերիրկական բալլադներ», «Փողոցային պշրուհուն» շարքերը, որոնք գրված են արագի և իրականության մշտական հակադրության և միաձուլման սկզբունքով։

Ինչ վերաբերում է անտիկ աշխարհից և կլասիցիզմի շրջանից նկող քնարական ժանրերին (էլեգիա, օդա, սատիրա, ուղերձ, էպիգրամ և այլն), պետք է ասել հետևյալը։ Տրամադրության և բովանդակության ընդհանուր հատկանիշներից ելնելով, դժվար չէ Իսահակյանի, Տերյանի, Վարուժանի, Մեծարենցի կամ մյուս բանաստեղծների գրքերում առանձնացնել գործեր, որոնք կհամապատասխանեն այդ ժանրերի մասին ընդհանուր պատկերացումներին։ Մանավանդ մեծ տեղ են գրավում էլեգիկ (եղերերգական) բովանդակություն ունեցող բանաստեղծությունները։ Բայց դա ոչ քե բխում էր ժանրի հին կանոններին հետևելուց, այլ կյանքի համապատասխան կողմերի արտացոլման պրոլյուք էր։ Բանաստեղծական ժանրերի կլասիցիստական համակարգը վաղուց քայքայվել էր և XX դ. սկզբին չէր կարող հարատևել։

Լուրջ փոփոխություններ տեղի ունեցան նաև դարասկզբի հայ գեղարվեստական ստեղծի մեջ։ Ամենից առաջ նկատվում է արձակի հաշորագուն ձևի՝ վեպի որոշակի ճգնաժամ և փորձ ձևերի նկատելի աշխուժացում։ Քննադատական ռեալիզմի վիպական նվաճումները՝ հանձին Պռոշյանի, Կամսարականի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի հայտնի գործերի, այլևս չկրկնվեցին։ Եվ ինքը՝ ռեալիստական վիպագրության նշանավոր վարպետ Շիրվանզադեն, 1919 թ. դառնությամբ հարց էր տալիս. «Ո՞ւր է նա, այդ հայ վիպասանությունը... Նա չի ճգնում դուրս գալ փոքրիկ պատմվածքների և պատկերների նեղ շրջանակից... Թե՛ չեմ սխալվում, մոտ 15 տարի է, որ հայ վեպ լույս

չի տեսնում»[181], Թեև այս հայտարարությունը պետք է ընդունել որոշ վերապահությամբ (հիշենք, որ 1911—1912 թթ. լույս տեսան Նար-Դոսի լավագույն վեպերը՝ «Պայքարն» ու «Մահը»), բայց Շիրվանզադեն միանգամայն ճիշտ էր նշում դարասկզբի հայ արձակում էպիկական մեծ ձևերի նկատելի թուլացումը։ Նա ինքն էլ 90-ական թվականների կեսերին գրած «Քաոսից» հետո այլևս վեպ չգրեց («Վարդան. Ահռումյանը» կիսատ մնաց), և արձակի բնագավառում նրա հիմնական ժանրերը դարձան պատմվածքը, նովելն ու հուշագրությունը։ «Առաքյալը» վիպակով (1902) Մուրացանի ստեղծագործական ուղին փաստորեն ավարտվեց, իսկ Նար-Դոսի նոր մտահղացված գործերը դարձյալ պատմվածքներ էին։

Ո՞րն էր վեպի ժանրի ակտիվության թուլացման պատճառը։ Երկու դարերի սահմանագիծին սոցիալական և ազգային կյանքում տեղի ունեցած մեծ ցնցումները մեր արձակագիրներին մի պահ զրկեցին իրականությունն իր էպիկական ամբողջության մեջ տեսնելու, նրա բազմազան կողմերը գեղարվեստորեն համադրելու հնարավորությունից։ Իսկ առանց դրա աներևակայելի էր վեպի գոյությունն ու զարգացումը։ Սոցիալ-հոգեբանական մեծ փլուզումներ ապրող, կյանքի հին ձևերի անկման և նորերի գոյացման բուռն պրոցեսի մեջ գտնվող աշխարհը դեռ դժվար էր ամփոփել էպիկական ծավալուն, հանդարտ պատմության շրջանակներում։ Եվ արձակագիրները դերադասում էին փոքր ձևերի մեջ որսալ հարափոփոխ կյանքի առանձին տիպական պահերը։

Պատահական չէ, որ XX դ. սկզբին ընդհատվում է նաև հայ պատմավիպասանության տրադիցիան, որն այնքան նշանակալից արդյունքներ էր տվել Բաֆֆու, Մեծինցի, Մուրացանի ստեղծագործության մեջ։ Պատմության ռոմանտիկական ընկալումն ու ներկային ծառայեցնելու գաղափարը իրենց սպառել էին, իսկ ռեալիստական պատմավիպի հասարակական-գեղարվեստական նախադրյալներ դեռ չէին ստեղծվել։ Այնինչ նույն շրջանի պոեզիայում պատմական թեմայով գրվեցին մի շարք բարձրարվեստ երկեր, ինչպես Թումանյանի «Քմկաբերդի առումն» ու «Սասունցի Դավիթը», Դեմիրճյանի «Լենկ-Թիմուրը», Վարուժանի «Հարմը», Սիամանթոյի «Մուրը Մեսրոպը» և այլն։

Սեծ էին արձակի փոքր ձևերի նվաճումները հատկապես արևմտահայ գրականության մեջ։ Հաղթահարելով Արփիարյանի ռեալիստական դպրոցի ակնարկային-փաստագրական տարրերը, արևմտահայ նովելագիրներն այդ շրջանում ստեղծեցին բարձր կատարելության գործեր, որոնք նշանավորում են «փոքր ժանրի» մի յուրօրինակ «ոսկեդար»։ Բացի Գր. Զոհրապի նովելներից երեք գրքերից, դրա ապացույցն են նաև Օրուխանի, Ռ. Զարդարյանի, Բրկատինցու պատմվածքներն ու նովելները, Օտյանի և Առանձարի երգիծական պատմվածաշարերը։ Նովելային տարեքրն իրեն զգացնել էր տալիս նաև Չիֆթե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպում, որի 12 մասերը փաստորեն ինքնուրույն նովելներ էին՝ անկախ սյուժետային ընթացքով։

Արևմտահայ նովելի մեծ ծաղկման ֆոնի վրա վեպի նվաճումները չատ ավելի համեստ էին։ Նույնիսկ Ե. Օտյանի սոցիալ-կենցաղային վեպերի («Թաղականին կնիկը», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյականք» և այլն) գեղարվեստական ուժը լրջորեն իջնում էր խտացման պակասի, ձգձգվածության և ավելորդ

181 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 573—574։

մանրամասնումների պատճառով։ Այդ նույն ժամանակ Շանթն իր արձակում շարունակում էր հետևել սկզբից ևեթ որդեգրած «միջին ժանրի»՝ վիպակի սկզբունքներին, և դրա լավագույն արդյունքը հղավ «Կինը» հոգեբանական վիպակը (1912)։

Դարասկզբի արևելահայ գրականության մեջ արձակի ժանրային առավել մեծ բազմազանություն մենք տեսնում ենք Վրթ. Փափազյանի մոտ։ Պատմվածքի և ակնարկի ժանրային հատկանիշների յուրօրինակ համադրումից ծնվեց Փափազյանի ռեալիզմի ամենավառ արտահայտություններից մեկը՝ «Գյուղից» պատկերների շարքը։ Բազմաթիվ ուրիշ պատմվածքներից, վիպակներից («Ալեմգիր», «Աղերֆեզա», «Ծովափինա և այլն), արձակ բանաստեղծություններից զատ նա այդ շրջանում հրապարակեց իր այլաբանական զրույցների մեծ մասը։ Ստեղծագործաբար հենվելով համապատասխան գրական փորձի, հատկապես Մաքսիմ Գորկու հայտնի երկերի վրա, Փափազյանը փաստորեն դարձավ այդ ժանրի հիմնադիրը հայ գրականության մեջ։ Նրա այլաբանական զրույցների («Ըմբոստի մահը», «Վիշապը», «Թուղթ խոզը», «Մարդազայլ», «Իկար» և այլն) գեղարվեստական ուժը ոչ միայն «ճզոպոսյան լեզվով» հասարակական ճշմարտություններ ասելն էր, այլև այն մեծ կիրքը, ռոմանտիկ պաթոսն ու քնարական ներշնչանքը, որոնք այլաբանության շնորհիվ ավելի էին ընդգծվում։

Արձակի բնագավառում բավական ակտիվորեն աշխատող մեր խոշորագույն բանաստեղծները նույնպես մնացին փոքր ձևերի շրջանակում։ Թումանյանը գրեց իր պատմվածքները, ինքնուրույն ու փոխադրած հեքիաթները։ Իսահակյանն ստեղծեց իր պատմվածքների ու հեքիաթների, արձակ բանաստեղծությունների և պոեմների գգալի մասը։ Ճիշտ է, երկար ժամանակ նա աշխատում էր նաև ազգային համադրական մեծ վեպի՝ «Ուստա Կարոլիբ վրա։ Բայց ո՛չ 1912 թ. ավարտած առաջին տարբերակը, ո՛չ էլ 20-ական թվականներին վերամշակածը նա տպագրության չհանձնեց, ըստ երևույթին, արվեստագետի ներքին անբավարարվածության թելադրանքով։ Ավելացնենք, որ 10-ական թվականներին ասպարեզ իջած արևելահայ արձակագիրների նոր սերունդը (Ստ. Զորյան, Դ. Դեմիրճյան, Մ. Մանվելյան, Կ. Միքայելյան և ուրիշներ) նույնպես նախընտրում էր պատմվածքի և նովելի, կյանքի առանձին պատկերների (էսքիզների) ձևը։ Հատկապես ակնառու է քնարական արձակի բավական լայն հոսանքը ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ[182]. Դարասկզբի հայ պարբերականները լայն տեղ են տալիս արձակ բանաստեղծություններին ու պոեմներին, երևան են գալիս նաև ոիթմական արձակի իր քիչ օրինակները։ Այստեղ պետք է տեսնել արտահայտություններից մեկը քնարերգության նույն «հաղթարշավի», որը թափանցում էր նաև արձակի մեջ։ Այսպես, նշանավոր «Լուր-դա-լուրից» (1894) հետո Փափազյանը դարասկզբին գրեց բազմաթիվ ուրիշ արձակ պոեմներ ու բանաստեղծություններ («Ըմբոստ երգեր», «Կորսված արդարություն», «Անվակը», «Ծովը և այլն)։ Ավ. Իսահակյանի նախահոկտեմբերյան արձակի մի զգալի մասը նույնպես այդ ժանրին էր պատկանում («Սիրո երգը», «Մանկություն»,

---

182 «Քնարական տարրը... իրոք մեր գարի գրականության հիմնական հատկությունն է։ Վեպերն անգամ դարձել են արձակ բանաստեղծություններ, իսկ դրամաները՝ քերթվածներ»,— կարդում ենք ժամանակի հանդեսներից մեկում (տե՛ս «Նոր հասանք», 1913, № 2, էջ 419)։

«Ողբում եմ», «Հավերժություն» և այլն)։ 1916 թ. պատերազմում զոհված Երիտասարդ խոստումնալից գրող Իսահակ Իսահակյանը հաճախ էր դիմում արձակ բանաստեղծության ձևին, իսկ 1912 թ. առանձին գրքով լույս տեսավ Նրա «Հնքիաթ արևի տակ» արձակ պոեմը, որը լավ ընդունելություն գտավ գրական շրջաններում։ Քնարական արձակի տեսակներն էր նախընտրում նաև 10-ական թվականներին բավական ակտիվորեն հանդես եկող արձակագիր Սեդրին, և դա լավ է երևում 1913 թ. հրատարակված նրա «Մել և ծաղիկ» գրքից։ Վերջապես նշենք, որ արձակ բանաստեղծության և պոեմի սկզբունքները օգտագործվեցին նաև պրոլետարական գրական հոսանքի մեջ. դրա արտահայտություններն են Հ. Հակոբյանի «Աղատն աստված», «Երգը քառաթևի և մանավանդ Արազու Հայտնի գործերը («Ակրև», «Կարմիր Համբույրը», «Սպիտակ Վերոսուհին» և այլն)։

Արձակ բանաստեղծությունը կամ պոեմը (որոնք ավելի ճիշտ կլիներ կոչել արձակ քնարերգություն) հնարավորություն են տալիս, շրջանցելով չափածոյի սիճմական և ձևական պահանջները, լայնորեն և անկաշկանդ արտահայտել երևույթի նկատմամբ անմիջական հուզական վերաբերմունքը, երազանքն ու իդեալը։ Դրանով էր պայմանավորված այդ տեսակների լայն տարածման փաստը գարասկզբի գրականության մեջ։ Քնարական արձակում այսուհեն ու կերպարները կա՛մ առհասարակ վերանում էին, կա՛մ գծագրվում աղոտ, էսքիզային եղանակով, տառացիորեն «ընկղմվում էին» ապրումների և խորհրդածությունների տիրապետող հորձանքի մեջ։

Նույն ժամանակի արևմտահայ գրականության մեջ քնարական արձակը. բացի Ինտրայի «Ներաշխարհից», բավական տարածում գտավ ոչ քիչ պոլսահայ կյանքը պատկերող հեղինակների, այլ այն գրողների մոտ, ովքեր պատկանում էին, այսպես կոչված, «գավառական գրականության» բևին՝ պատկերում էին բուն Արևմտյան Հայաստանի իրականությունը։ Այսպես, Թլկատինցին գրում է մանկության քնարական հուշերով հագեցած իր հուզաթաթավ պատմվածքները («Պիծակներուն ձայները», «Ըսե՛ ինձի, ի՞նչ կա»), Արտաշես Հարությունյանը (Մալգարացի Կարոն) հրապարակում է մի շարք գործեր, որոնց մեջ միահամուռվում են պատմվածքի, բանաստեղծության և հրապարակախոսության տարրերը («Թափառումներ», «Գավառի կյանքեն». «Ուրվագծեր», «Հակասություններ» և այլն)։ Գյուղական կյանքից ներշնչված Մեծարենցի արձակ էջերը նույնպես մեծ մասամբ քնարական ծավալուն գեղումներ են («Տկճորին երգը», «Որթին տերևը», «Ձեռքերը», «Հատվածիկներ», «Աուտուն» և այլն)։ Արձակ քերթվածները հատկապես մեծ թիվ են կազմում «գավառական գրականության» ամենացայտուն դեմքերից մեկի՝ Ռուբեն Զարդարյանի ստեղծագործության մեջ. բավական է հիշել «Անհոգ գեղգեղանքներ», «Մինավոր ծառը», «Կարոտներ», «Լեռան եղնիկին», «Սև երազ», «Աշնան հովվերգություն», «Կայծերը» և ուրիշ գործեր։

Ո՞րն է պատճառն այս երևույթի, որի նմանը մենք չենք տեսնի արևելահայ գյուղագրության մեջ։ Բանն այն է, որ վերջինս ուներ գերազանցապես սոցիալ-վերլուծական բնույթ, զբաղվում էր գյուղական «մոռացված աշխարհի» ահավոր ցավերի ու արատների բացահայտումով։ Արևելահայ գյուղագիրները իրենց պատկերած աշխարհում իդեալականացման արժանի բան չէին տեսնում, որը նրանց համար դառնար ներշնչանքի աղբյուր։ Իսկ արևմտահայ «գավառական գրականության» ներկայացուցիչները, տեսնելով

հանդերձ գյուղական կյանքի սոցիալական հակասություններն ու չարիքները, տագնապով էին նայում գյուղաշխարհի զավիթին, որը կարող էր առհասարակ վերանալ մասսայական կոտորածների և պանդխտության հետևանքով։ Այստեղից՝ այդ աշխարհի բանաստեղծական կողմերը բացահայտելու և ընդգծելու հակումը, որը և քնարական ներշնչանքի, իդեալականացման որոշակի հոսանք էր մտցնում այդ գրականության մեջ։ Կարելի է ասել, որ քնարական արձակի ազգային-հասարակական հիմքը հենց այն էր, ինչ որ նույնչրջանում աղբյուր ծառայեց նաև արևմտահայ պոեզիայի վիրջին հոյակապ կոթողների՝ Սիամանթոյի «Հայրենի հրավերի» և Վարուժանի «Հացին երգի» համար։

XIX դ. եկող ռեալիստական ավանդույթների և գեղարվեստական նոր հոլերի մի յուրօրինակ համադրություն էր ներկայացնում գարասկզբի հայ դրամատուրգիայի ընդհանուր պատկերը։ Թատերության նկատելի աշխուժացումը ոչ միայն ժամանակի ամենամասսայական արվեստի՝ թատրոնի պահանջներից էր բխում, այլև, կարելի է ասել, հասարակական-գրական որոշակի օրինաչափություն էր։ դարաշրջանի դրամատիկ ցնցումները, հոգեբանական լարված իրավիճակները հաճախ իրենց համարժեք ձևը գտնում էին հենց դրամատուրգիայի մեջ։ Որպսլով այդ օրինաչափություն, 1919 թ. Դ. Դեմիրճյանը (որն այդ ժամանակ ինքն էլ պոեղիայից հիմնականում անցել էր դրամատուրգիային), գրում էր. «Գալով պիտանին՝ պետք է ասել, որ Սունդուկյանից հետո երկար լռելով՝ վերջին տասնամյակին սկսել է ծաղկել ի հաշիվ վիպագրության։ Իբրև մի տեսակ «գործնական» արվեստի ճյուղ՝ դրաման տենդային արագությամբ պահանջում է իր ստեղծագործումն ու մշակումը։ Ահա թե ինչու մեր դրամատուրգիան մեծ ձիգ է ցույց տալիս և սրդեն սկսել է մի նոր դարագլուխ թատերական արվեստին նա ավելի կգարգանա և առաջ կանցնի վեպից, որովհետև մինչ վերջինս պահանջում է բաղաքական և հոգեկան կատարյալ խաղաղություն՝ դրաման կհնսունակ է նաև քաղաքական խռովահույզ օրերին, շնորհիվ թատրոնի»[183]։

Թեև դարասկզբին շարունակվում էր հայ խոշորագույն դրամատուրգի՝ Գ. Սունդուկյանի գործունեությունը («Բաղնըսի բոխչա», «Սեր և ազատություն», «Կուռակ»), բեև կային մի շարք ուրիշ դրամատուրգներ, բայց մեր արձականության այդ ճյուղի առավել բնորոշ միտումներն արտահայտվեցին երկու նշանավոր արվեստագետների՝ Շիրվանզադեի և Շանթի ստեղծագործության մեջ։ Նրանք ներկայացնում էին ժամանակի երկու կարևորագույն գեղարվեստական հոսանքները՝ քննադատական ռեալիզմն ու սիմվոլիզմը հայ թատերգության մեջ։

Շարունակելով իր ռեալիստական արձակի նվաճումները, Շիրվանզադեն դարասկզբին անցավ հիմնականում դրամատուրգիային և իր մոտ մեկ տասնյակ պիեսներով (դրանց թվում էին նաև սեփական արձակ երկերի՝ «Նամուս» և «Չար ոգու» բեմականացումները) նոր աստիճանի բարձրացրեց քննադատական ռեալիզմի հայ թատերգությունը։ Սունդուկյանի համեմատությամբ զգալի չափով փոխվեց և ընդլայնվեց պատկերվող միջավայրը, հարցերի շրջանակը, հերոսների խոսքում լիովին հաղթեց ժամանակակից գրական լեզուն։ Իսկ ամենից կարևորը՝ Շիրվանզադեն բեմ հանեց XX դ. սկզբի մարդ-

---

[183] «Գրական-գեղարվեստական այմանախ», Թիֆլիս, 1919- № 5. էջ 136—137։

կանց՝ իրենց բնորոշ հոգեբանությամբ, հասարակական-բարոյական կոնֆլիկտներով։ Այդ գծերի լավագույն մարմնացումը եղավ «Պատվի համար» դրաման (1904)։ Դրամատուրգիական ձևի առումով ևս Շիրվանզադեն հավատարիմ մնաց դասական ռեալիզմի ավանդույթներին. նրա պիեսների գործողությունը սկզբից մինչև վերջ կառուցվում է «կյանքի ձևերին» համապատասխան, թույլ չտալով որևէ ցայտուն պայմանականություն, առավել ևս՝ ֆանտաստիկա կամ գրոտեսկ։

Հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի վառ արտահայտությունն էր նաև Վ. Փափազյանի «Ժայռը» (1905)։ Առհասարակ պետք է հիշել, որ Փափազյանի ստեղծագործության ռեալիստական շրջանին են պատկանում ինչպես այդ, այնպես էլ նրա մյուս փորձերը դրամատուրգիայի բնագավառում։ Դրանց թվում կային ժամանակակից («Ժայռը», «Հոսանք») և պատմական թեմանեբրով գրված պիեսներ («Հայրենիքի համար», «Ուրացողի մայրը», «Այծեմիկ»)։ Ռեալիստական սկզբունքները որոշակի արտահայտություն ստացան Լևոն Մանվելյանի՝ ժամանակակից կյանքի հարցերն արծարծող պիեսներում («Դոկտոր Օրմանդ Բոշայան», «Մագդա» և այլն)։

Պատմական և արդիական թեմաների զուգակցումը սկզբից ևեթ բնորոշ էր նաև Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիային. անցյալի տարբեր դրվագները պատկերող «Վասակ» (1912), «Դատաստան» (1916) դրամաներից անմիջապես հետո նա գրեց ժամանակի հարցեր արծարծող «Ագգային խայտառակություն» (1917) և «Հովհան Մեծատուն» (1919) պիեսները։

Ինչպես Դեմիրճյանի «Վասակը» (1914), Փափազյանի «Հայրենիքի համար» դրաման (1918), այնպես էլ Լեոյի «Վարդանանք» պիեսը (1917) առընչվում էին XIX դ. կլասիցիստական և ռոմանտիկական դրամատուրգիայում բազմիցս մշակված Վարդանանց պատերազմի թեմայի հետ։ Սակայն XX դ. հեղինակների ելակետն զգալի չափով այլ էր. նրանց զբաղեցնում էր ոչ թե հայրենասիրական գաղափարների ուղղագիծ հռչակումը, այլ պատմության «կնճիռներին», անցյալի գործիչների հոգեբանության բարդությունների բացահայտումը։ Իր պատմական դրամաներից մեկի առիթով Վ. Փափազյանն այսպես է արտահայտել իր ռեալիստական դիրքորոշումը. «...Չեմ ուզում մեր պատմական պիեսների նման լինի՝ «ախ ու վա՜խ, կեցցե՜ Հայաստան» և այլն, այլ ուզում եմ, որ բեմի վրա մարդիկ դուրս գան և ոչ թե մանեկեններ՝ պատմական շորեր հագած»[184]։ Այս խոսքերը կարող էին կրկնել նաև հիշյալ մյուս պիեսների հեղինակները։

Ինչ վերաբերում է սիմվոլիստական և առհասարակ «մոդեռն» սկզբունքներով գրված դրամատուրգիային, ապա նրա միակ տաղանդավոր ներկայացուցիչը Լևոն Շանթն էր։ Ո՛չ Ավ. Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտ» դրաման (1907) իր սենտիմենտալ-արհեստական բովանդակությամբ և պատկերների քմահաճ անցումներով, ո՛չ էլ Մ. Մանվելյանի «դրամատիկական էսքիզները» չէին կարող լուրջ նորություն բերել ու որևէ չափով փոխել արևելահայ դրամատուրգների հիմնականում ռեալիստական նկարագիրը[185]։ Այնինչ Շան-

---

184 «Վրթանես Փափազյանը դրականության մասին», Երևան, 1962, էջ 113։

185 Խոսելով հայ դրամատուրգիայի վիճակի մասին, Հ. Սուրխաթյանը 1919 թ. գրում էր. «...Ոչ-ռեալիստական ուղղությամբ ներկայացված գործերը եզակի են և պատահական» («Դրական-գեղարվեստական ալմանախ», 1919, № 5, էջ 143)։

քի դրամաները, առաջին հերթին «Հին աստվածները», իրոք օրգանապես յուրացնում և հայ արվեստի մեջ մտցնում էին սիմվոլիստական դրամայի մի շարք էական կողմեր։ Դրանցից ամենակարևորը, թերևս, դրամատիկական գործողությունը երկու պլանով՝ իրական և երևակայական պատկերների շաղկապման սկզբունքով զարգացնելն էր։ Այդ սկզբունքը դարձավ «Հին աստվածների», մասամբ նաև «Կայսրի» կառուցվածքի հիմքը։ Դա իր հետ բերում էր թատերական պայմանականության և ֆանտաստիկայի տարրերի նկատելի ուժեղացում։

XX դ. սկզբին դրամատիկական ժանրերից ամենից ակտիվը դառնում է «միջին ժանրը»՝ դրաման, այսպես, իրենց ժանրային բնույթով Շիրվանզադեի բոլոր նախահոգեբանական պիեսները (այդ թվում և ողբերգական մեծ լիցք ունեցող «Պատվի համարը») ո՛չ կատակերգություններ են, ո՛չ էլ ողբերգություններ, այլ հենց դրամաներ (բացառություն է կազմում միայն «Շառլատանը» վոդևիլը)։ Պատկերվող իրականության ողբերգական և կոմիկական տարրերը Շիրվանզադեն չի առանձնացնում և հատուկ չի ընդգծում, այլ ցուցադրում է կյանքի ընդհանուր հոսանքի մեջ, իբրև ընդհանուր դրամատիկ իրադրության բաղադրամասեր։ Նույնը կարելի է ասել նաև Վ. Փափազյանի «Ծաղիկ» և Շանթի ժամանակակից պիեսների մասին («Ոսի մարդը», «Ճամփուն վրա», «Ուրիշի համար»)։ Նույնիսկ պատմական թեմայով գրված պիեսները, որոնք կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի դարաշրջանում սովորաբար հանդիսանում էին ողբերգություններ, XX դ. սկզբին նույնպես մշակվում են իբրև դրամա։ Դա երևում է ինչպես Շանթի, այնպես էլ Դեմիրճյանի, Փափազյանի և մյուսների պատմական պիեսների օրինակով։ Դրաման մի տեսակ իր վրա է վերցնում ողբերգության ֆունկցիաները, ավելի «սովորական» հերոսներ ու դեպքեր պատկերելով նա ցուցադրում է իրադրության ողջ դրամատիզմը։ Ողբերգական բևեռացված կրքերն ու բախումներն իրենց տեղը գիջում են հոգեբանության բարդ ծալքերի և դրամատիկ վիճակների պատկերմանը։

Դրամայի ժանրի ակտիվացումը, նրա շրջանակների ընդլայնումը մի երևույթ է, որ երկու դարերի սահմանագլխին կարելի է դիտել նաև ռուսական (Լ. Տոլստոյ, Չեխով, Գորկի, Լ. Անդրեև) և արևմտաեվրոպական (Իբսեն, Մետերլինկ, Հաուպտման, Շոու) դրամատուրգիայում։

Դժվար չէ նկատել նաև նույն շրջանի հայ գրականության մեջ կատակերգության անկնհայտ թուլացման հասարակական հիմքն ու իմաստը. ազգային և սոցիալական կյանքի ծանր պայմանները չէին կարող մղել ստեղծելու կոմիզմով հագեցած ուրախաշարժ երկեր։

Ինչպես Հայտնի է, Գ. Սունդուկյանն իր բոլոր պիեսները կոչում էր «կատակերգություն», «կատակ», այդ թվում և այն գործերը, որոնց բովանդակության մեջ ակնհայտորեն գերակշռում էին դրամատիկ վիճակներն ու կերպարները («Պեպո», «Էչի մեկ գոհ», «Քանդած օջախ», «Ամուսիններ»)։ Բայց Սունդուկյանի անմիջական հաջորդները, և առաջին հերթին Շիրվանզադեն, կատակերգության այդպիսի լայն ըմբռնումից հրաժարվեցին։ Նրանց պիեսները ժանրային առումով շատ ավելի որոշակի են։ Դրանք մեծ մասամբ հենց դրամաներ են՝ պատմական և ժամանակակից կյանքն իր լայն հոսանքով, իր լույսով և ստվերով ներկայացնող ստեղծագործություններ։

11

10-ական թվականների վերջին, Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության և Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակով, ավարտվեց հայ նոր գրականության պատմությունը և սկսվեց գեղարվեստական զարգացման նոր՝ սովետական շրջանը։ Որո՞նք էին հայ նոր գրականության ավելի քան հարյուրամյա ճանապարհի հիմնական արդյունքները, գեղարվեստական ի՞նչ մակարդակի հասավ մեր գրականությունը։

Գրականության զարգացման նոր ուղիների որոնումները, որոնք սկսվեցին XVIII—XIX դդ. սահմանագլխին և ի վերջո ավարտվեցին գեղարվեստական խոսքի բնույթի և նշանակության աբովյանական լուծմամբ, հետագա բոլոր տասնամյակներում խորացան և հանգեցրին գրականության բովանդակության ու ձևերի հարստության և բազմազանության։ XX դ. առաջին երկու տասնամյակները հղան այդ վերընթաց ուղու վերջին և ամենաբարձր աստիճանը, հատկապես պոեզիայի բնագավառում։ Գրականության «արագացված զարգացման» օրենքով 80—100 տարվա ընթացքում հայ գրականությունը յուրովի վերապրեց գրեթե այն բոլոր աստիճաններն ու դարրոցները, որոնք արևմտաեվրոպական և ռուսական արվեստում իրար հաջորդել ու հարատևել էին երկու-երեք հարյուրամյակի ընթացքում։ XIX դ. սկզբին Մխիթարյան հայրերի, Կ. Պոլսի և Զմյուռնիայի գրականության մեջ գերիշխող կլասիցիզմը շուտով պետք է զոյակցեր գրեթե միաժամանակ հանդես եկած ռոմանտիզմի և ռեալիզմի հետ։ Եվ երբ 1858 թ. միաժամանակ, Վենետիկում լույս տեսավ հայ կլասիցիզմի խոշորագույն ստեղծագործությունը՝ Արսեն Բագրատունու «Հայկ Դյուցազն» էպիկական պոեմը, իսկ Թիֆլիսում՝ հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, ապա դա սոսկ պատահական զուգադիպություն չէր։ Այդ փաստի մեջ պետք է տեսնել գեղարվեստական տարբեր մեթոդների այն բազմակերպ ներթափանցումների ու համակեցության կոնկրետ մի օրինակը, որոնք սովորաբար հատուկ են իրենց զարգացման մեջ «ուշացած» գրականություններին։

Լինելով իր գեղարվեստական կառուցվածքով շատ բարդ, համադրական ստեղծագործություն, «Վերք Հայաստանին» կարող էր միաժամանակ ակունք ծառայել XIX դ. երկրորդ կեսի հայ գրականության երկու հիմնական հոսանքների՝ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի համար։ Փոփոխական հաջողությամբ, մերթ համագործակցելով իրար հետ, մերթ մտնելով սուր պայքարի մեջ, այդ ուղղությունները հարատևեցին մինչև դարի վերջը։ Նոր դարի սկզբին զգալի չափով փոխվեցին ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ձևերը, համաձայն խառնվելով գրական նոր հոսանքների, հատկապես նատուրալիզմի և սիմվոլիզմի հետ։ Մատնանշելով հայ նոր գրականության պատմության մեջ գեղարվեստական տարբեր դպրոցների արագ հաջորդափոխության և համակեցության փաստը, Ե. Չարենցը 1923 թ. գրում էր.

«Հովհ. Թումանյանից մինչև Վահան Տերյան...

Սա նշանակում է՝ Պուշկինից մինչև Բլոկ կամ Բայլմոնտ...

Եվ այս համեմատությունն անելուց հետո է միայն, որ հասկանալի է դառնում նրանց ժամանակակիցներ լինելու զարմանալի աբսուրդը. երևակայո՞ւմ ևք Պուշկինին՝ Բայլմոնտի ու Բրյուսովի հետ մեկտեղ՝ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում!!

Այսպես էր մեզանում։

Այսպես է լինում տնտեսապես հետամնաց երկրներում, ուր նահապետական գյուղի մնացորդների կողքին — Թիֆլիսն է, Բաքուն — արդյունաբերական այդ կենտրոնները, որոնցից մինչև նահապետական գյուղը առնվազն... երեք դար ժամանակ կա (մեր, ռուսաստանյան կյանքում) — եթե ոչ ավելի[186]*։*

Հայ գրականության երկու ճյուղերն էլ դարաշրջին հակայական առաջադիմություն կատարեցին և՛ ժանրային բազմազանության, և՛ կերպարների հոգեբանական բացահայտման, և՛ լեզվի ու գրական տեխնիկայի հարցերում։ Մասնավորապես պոեզիայի բնագավառում ձեռք բերվեց մի մակարդակ, որը համարձակորեն կարող է համադրվել նույն ժամանակի ռուս և արևմտաեվրոպական բանաստեղծական արվեստի նվաճումների հետ։

Ինքնապես ընդլայնվեցին հայ գրականության միջազգային ճանաչումը, նրա կապերը ուրիշ գրականությունների հետ։ Անցյալ դարի վերջին Աբգար Հովհաննիսյանի և Արթուր Լայտի հրատարակած «Հայկական գրադարան» գերմաներեն մատենաշարից հետո հատկապես մեծ էր Արշակ Ջոպանյանի դերը եվրոպացիներին հայ գրականության հետ ծանոթացնելու գործում։ Նրա ֆրանսերեն թարգմանություններ առանձին հատորներով լույս տեսան հայ ժողովրդական, աշուղական և նոր պոեզիայի ժողովածուներ, հայ գրականության պատմության ֆրանսերեն ակնարկը և այլն։

Հատկապես լայն ծավալ ստացավ հայ գրականության ռուսերեն թարգմանությունների գործը, որին մասնակցում էին լավագույն ռուս գրողներն ու բանաստեղծները՝ Մաքսիմ Գորկու և Վալերի Բրյուսովի գլխավորությամբ։ Յուրի Վեսելովսկու և Միհաս Բերբերյանի կազմած «Հայ բելետրիստներ. դրամատուրգներ և բանաստեղծներ» երկու հատորներից (1893—1894) հետո հրապարակվեցին «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» (1903), «Հայկական մուսա» (1907) ժողովածուները, առանձին հայ բանաստեղծների և արձակագիրների գործեր։ Բայց հայ գրականության ռուսերեն թարգմանությունների գործն անհամեմատ ավելի բարձր մակարդակի վրա դրվեց 1916 թ. Պետրոգրադում, Մաքսիմ Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայ գրականության ժողովածու» և մանավանդ նույն թվականին Մոսկվայում Վալերի Բրյուսովի խմբագրությամբ և առաջաբանով հրատարակված «Հայաստանի պոետիան» անթոլոգիաների շնորհիվ։ Լույս աշխարհ գալով հայ ժողովրդի պատմության ամենանեծ և ողբերգական օրերին, այդ ժողովածուները ձեռք էին բերում ոչ միայն գեղարվեստական, այլև քաղաքական նշանակություն, հատուցում էին կուլտուրական մեծ արժեքներ կերտած ժողովրդի ապրելու և հարատևելու իրավունքը։ Պատահական չէ, անշուշտ, որ Բրյուսովը հայ բանաստեղծության պատմության իր հոյակապ ակնարկն ավարտում էր հայ ժողովրդի մեծ ապագան հավաստող մարգարեական խոսքերով. «Ամեն ամպերի միջից, որ այնքան անգամ պատել են հայոց պատմության հորիզոնը, ահեղ ու հեղձուցիչ խավարի միջից, որ այնքան անգամ ծածկել է հայ ժողովրդի լյանքը, հաղթականորեն ճեղքել և ցայսօր շողշողում են նրա պոեզիայի հրավառ ճառագայթները։ Այդ շողշողումը մեզ թվում է լավագույն գրավականը նաև Հայաստանի պատմական բախտի համար ապագայում... Շրջելով Տուր-

---

[186] Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6, 1967, էջ 89։

գենևի խոսքը, մենք հաստատ համոզմամբ կարող ենք ասել. «Ջի կարելի հավատալ, որ այդպիսի պոեզիա չի տրվել մեծ ապագա ունեցող ժողովրդի»[187].

Մ. Գորկու և Վ. Բրյուսովի խմբագրած ժողովածուները ոչ միայն ռուս, այլև մեր հայրենիքի մյուս ժողովուրդների մտավորականությանը հնարավորություն տվեցին մոտիկից ծանոթանալու ինչպես հին և միջնադարյան, այնպես էլ նոր և նորագույն շրջանի հայ գրականության մեծ արժեքների հետ, համոզվելու նրանց ճանաչողական և գեղագիտական բարձր նշանակության մեջ։ Բավական է հիշել Թումանյանի ստեղծագործության բրյուսովյան գնահատականը. «Ամբողջությամբ վերցրած՝ Թումանյանի պոեզիան ինքը Հայաստանն է, հնագարյան և նոր, հարուցիչ առած և դրոշմված բանաստեղծական տողերում մեծ վարպետի ձեռքով»[188]։ Նույն, 1916 թվականին Ալ. Բլոկը մի նամակում գրում էր. «...Իսահակյանը առաջնակարգ բանաստեղծ է։ Թերևս այդպիսի թարմ և անմիջական տաղանդ այժմ ամբողջ եվրոպայում չկա»[189]։

Վալերի Բրյուսով

XX դ. սկիզբը նշանակալից և որոշ իմաստով շրջադարձային փուլ է նաև հայ գրական լեզվի զարգացման պատմության մեջ։ Վաղուց էուհում էր մնացել «գրաբար, թե՝ աշխարհաբար» հարցը, պատմականորեն հաստատվել էին նոր գրական լեզվի իրավունքներն ու կենսունակությունը։ Բայց նոր ժամանակները լեզվի ասպարեզում ևս նոր խնդիրներ էին առաջադրում։ Օրինակ, այժմ գրական և գիտական շրջաններին շատ էր զբաղեցնում մեր երկու նոր գրական լեզուների (արևելահայ և արևմտահայ), ինչպես նաև միևնույն լեզվի ներսում առկա տարբեր ճյուղավորումների «հաշտեցման», ըստ ամենայնի միասնական ազգային լեզվի հասնելու խնդիրը։

Այսպես, արևելահայ գրական լեզվի մեջ շարունակվում էին այն «երկու շավիղները» կամ «երկու ճյուղավորությունները», որոնք սկիզբ էին առել դեռևս Աբովյանի, Նազարյանի ու Նալբանդյանի ժամանակներից։ Ինչպես բնութագրում էր Վ. Տերյանը 1914 թ., «մի կողմից դա այն լեզուն է, որ դարձել է մեր մամուլի այժմյան լեզուն, այլ խոսքով՝ մեր գրական լեզուն, մյուս կողմից այն լեզուն, որ գործածել են Աբովյանը և հետո Պռոշյանը, Աղայանը, Թումանյանը»[190]։ Թեև այդ երկու ճյուղերի վեճը դարասկզբին դեռ չէր ավարտ-

---

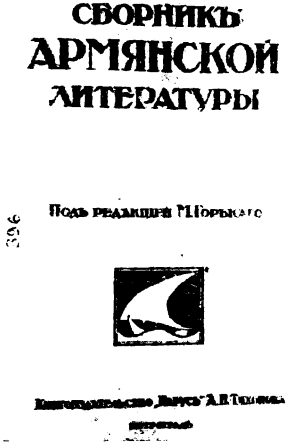
187 «Поэзия Армении», под редакцией Валерия Брюсова, М., 1916, стр. 89—90.

188 «Поэзия Армении», стр. 79.

189 *А. Блок*, Собрание сочинений, т. 8, М.—Л., 1963, стр. 455—456.

190 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, *1961*, էջ *283—284*։

վել (թեկուզ այն պատճառով, որ լեզվի «ժողովրդական ուղղության» ակտիվ քաջատգովն ու կիրառողն էր Հովհաննես Թումանյանը), բայց առանց տատանվելու կարելի է ասել. XX դ. սկզբին մեր բուն գրական լեզուն հասավ այնպիսի բարձրության, կատարելության ու նրբության, որ պատմականորեն նրա հաղթանակն ապահովված էր։ Մեր գրական լեզուն, հատկապես պոեզիայի մեջ, ձեռք բերեց այնպիսի բարձր մակարդակ, որ շատ կողմերով մնաց



«Поэзия Армении» և «Сборник армянской литературы» ժողովածուների անվանաթերթերը

չգերազանցված։ Դրա լավագույն արտահայտությունները եղան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներն» ու մյուս շարքերը, Իսահակյանի «Ակու-լալա Մահարին», երիտասարդ Չարենցի երկերը արևելահայ իրականության մեջ, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի պոեզիան արևմտահայ հատվածում։ Այդ բանաստեղծներից հետո հայ լեզվական մշակույթի զարգացումը կարող էր ընթանալ (և իրոք ընթացավ) բուն գրական լեզվի հետագա հարստացման համապարհով՝ ժողովրդական լեզվի առողջ տարրերի օգտագործման հիման վրա։

Մյուս կողմից՝ ազգային ինքնագիտակցության հետագա աճի պայմաններում գրական և գիտական շրջաններում հաճախ էին քննարկում հայ գրական երկու լեզուների միավորման հնարավորության խնդիրը։ Եվ, բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, վիճող կողմերը հիմնականում հանգում էին այն մտքին, որ արևելահայ և արևմտահայ լեզուների լավագույն տարրերի օգտագործմամբ պետք է հասնել նրանց օրգանական համադրության։ Ընդհանրապես հայ մտավորականությունը լավ էր գիտակցում, որ դա հնարավոր է մի-

միայն ազգային-քաղաքական բարենպաստ պայմանների դեպքում՝ մասնատված ազգի վերամիավորման, միասնական ազգային պետականության ստեղծման և կուլտուրական անկաշկանդ զարգացման հիման վրա։

Սակայն պատմական դեպքերի հետագա ընթացքը ոչ միայն միավորման հնարավորություն չբացեց, այլև փաստորեն հանգեցրեց հայ նոր գրականության երկու ճյուղերից մեկի՝ արևմտահայ հատվածի բռնի ընդհատման։ 1915 թ. մեծ եղեռնի ժամանակ գազանորեն սպանվեցին արևմտահայ գրականության ամենից նշանավոր դեմքերը՝ Գր. Զոհրապն ու Ա. Յարճանյանը (Սիամանթո), Դ. Վարուժանն ու Ռ. Սևակը, Թլկատինցին և Արտ. Հարությունյանը, Բրուխանն ու Ռ. Զարդարյանը և շատ-շա՛տ ուրիշներ։ Արևմտահայ գրականության պատմությունն այդ թվականով փաստորեն ավարտվեց, քանի որ վերացավ բուն Արևմտյան Հայաստանի, իբրև հայ ժողովրդի մի հոծ զանգվածի բնակավայրի, հասկացությունը։ Ճիշտ է, արևմտահայ գրականության ուղղակի ժառանգորդն ու շարունակությունը դարձավ սփյուռքահայ գրականությունը, որը վերջին վեց տասնամյակների ընթացքում ստեղծվել և ստեղծվում է աշխարհի տարբեր մասերում, գերազանցապես արևմտահայ գրական լեզվով։

10-ական թվականներին հայ գրողների ելույթներում հաճախ է լսվում ուղղակի և անսքող տագնապ հարազատ ժողովրդի, նրա լեզվի և մշակույթի ճակատագրի համար։ Դեպքերի ողբերգական ընթացքը ստիպում էր խորհել այն մասին, թե արդյոք չի՞ հնչել հայրենիքի վերջը։ Սակայն, ի պատիվ հայ առաջավոր գրողների պետք է ասել, որ նրանք չէին հանձնվում ողբասացության, այլ աշխատում էին մարդկանց մեջ հավատ ներշնչել ապագայի նկատմամբ։ Նրանց մտորումներում ի վերջո հաղթում էր լավատեսական հայացքը, որ նրանք քաղում էին ժողովրդի կենսական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատից, դեմոկրատական ուժերի գալիք հաղթանակի համոզումից։ Այդ աշխարհայեցողության լավագույն կրողը Հովհաննես Թումանյանն էր, որը 1914 թ. գրած մի հոդվածում, դեռ նախքան համաշխարհային պատերազմի սկիզբը, ասում էր.

«Այո՛, գուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է։ Դրա համար էլ խորհրդավոր է և էն համատարած խլրտումը, որը նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում — դպրոցի, գրականության, գիտության-ուսումնասիրության ու բանասիրության ասպարեզներում։ Սա էլ սկիզբն է մի նոր վերածնության, որի համար մենք բավականաչափ ուժեր ու տրամադրություն ունենք արդեն»[191]։

Իսկ մեկ տարի անց, արդեն սկսված համաշխարհային պատերազմի և հայկական եղեռնի ողբերգական դեպքերի ազդեցության տակ գրած «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության մեջ Թումանյանը ժողովրդի վերածնության երգն էր հնչեցնում՝ ներշնչված «հանուր կյանքի արշալույսի» հավատով։ Համաշխարհային պատմության մեջ և ժողովուրդների կյանքում կատարվելիք մեծ վերափոխությունների համոզումն էր, որ Դանիել Վարուժանին ոգեշնչեց գրելու XX դարի հոյակապ հիմնը.

Գիտի աշխարհը էլլե նորոգվա՜ծ ու գեղեցի՜կ
Եվ պիտ, ըլլա արժանի Արևին չուրջ դառնալու...
Ո՛վ Դար, ո՛վ Դար հուսագեղ, դու Մարդկության Առավոտ...

191 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 294—295։

Հայրենիքի, ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ մեծ տագնապով ու հավատով էին տոգորված Վ. Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքն ու հոդվածները, Ավ. Իսահակյանի «Մեր նախահայրերը», Ե. Չարենցի «Կապուտաչյա Հայրենիքը», «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Վ. Տերյանը գեղարվեստական հետագա զարգացման խնդիրն ուղղակի կապում էր հարազատ ժողովրդին սպասող քաղաքական և կուլտուրական հեռանկարների հետ։ «Կա՛ս մի ուրիշ հանգամանք ևս, որ ուժ է տալիս այդ տագնապին և հիվանդագին թափ է ներշնչում նրան,— ասում էր բանաստեղծը։— Դա այն հարցն է, որ ծագում է քեզ բացվող, ծագող, քեզ մեռնող սերունդների մեջ հավասարապես։ Արդյոք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, քե՞ մի ամբողջ կուլտուրայի։ Մի հարց, որ իմ մեջ այսպես է ձևավորվում.

Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի՞։

Այս հարցի իմաստը, ինչպես բացատրում էր Տերյանը, հանգում է հայ ժողովրդի ճակատագրի երկու հնարավոր ելքի. «Մենք այն է, որ մենք կդուլվենք. այսինքն կկորցնենք մեր կուլտուրական առանձնության գործոնները, կկորցնենք մեր լեզուն և կդառնանք մի ապազգային մասսա, կամ թե չէ, կզարգացնենք մեր՝ ամենից առաջ լեզուն, հետո մյուս ազգային-կուլտուրական գործոնները և ընդունելով եվրոպական կուլտուրան, կմտնենք եվրոպական ազգերի շարքը իբր կուլտուրական մի ազգ։ Անեսասան հավատալով իր ժողովրդի հոգևոր ուժերին, համառուսական դեմոկրատական շարժման հաղթանակին, Տերյանը համոզված էր, որ իրագործվելու է երկրորդ հնարավորությունը, և որ հայ գրականությունը մոտ ապագայում դուրս է գալու «իսկական արվեստի անծայրածիր լայնությունը»։ «Այդ գրականության նորաբաց ծիլերը կան,— ավարտում էր նա իր խոսքը,— իսկ նրանց փարթամ ու գունագեղ ծաղկումը կլինի այն ժամանակ, երբ երիտասարդ Ռուսիան կթափահարե իր արծվի թևերը, երբ երկրի կենդանի ուժերը գարնան ելման ջրերի նման կշարժվին՝ հզոր ու խնդուն»[192].

Վերջապես, հիշենք հայ ժողովրդի և նրա մշակույթի նկատմամբ ստեղծված համընդհանուր տագնապի մի բնորոշ արտահայտություն ևս։ Դա Ստ. Մալխասյանի հոդվածն է՝ «Մեծ վտանգի հանդեպ (Հայ լեզվի գոյության հարցը)»ն բնորոշ վերնագրով, տպագրված 1917 թ. սկզբին։ «Որքան էլ մենք մեզ հուսադրել կամենանք,— գրում էր գիտնականը,— որքան էլ ստիպենք մեզ լավատես լինել, այնուամենայնիվ պետք է խոստովանենք, որ հայերեն լեզուն իր գոյության ճգնաժամի մեջ է, և եթե արտաքո կարգի պայմաններ առաջ չգան, նա կկորչի բոլորովին հետու կամ մոտիկ ապագայում»[193].

Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը, կյանքում սկսված վիթխարի վերափոխումների գիտակցումը հայ գրողներին նոր ուժ և հավատ ներշնչեցին հարազատ ժողովրդի և նրա գրականության ապագայի նկատմամբ։ Այդ առումով դարաշրջանի մի անփոխարինելի պատմահոգեբանական վավերաթուղթ են այն պատասխանները, որ մի խումբ գրողներ ու քննադատներ

---

192 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 249, 279—280, 302։
193 «Գործ», Բաքու, 1917, № 2, Բ մաս, էջ 51։

տվել են Ստեփան Զորյանի առաջադրած հարցերին[194]։ Այդ հարցերից մեկն էլ հետևյալն էր. «Ինչպե՞ս եք նայում գեղեցիկ հայ գրականության ապագային»։ Ահա այդ հարցին տրված պատասխաններից մի քանիսը։

Թումանյանը խնդրին մոտենում էր ժողովրդի և գրականության ճակատագրի միասնության դիրքերից, գրելով. «Հայոց ապագա գեղեցիկ գրականության զարգացման՝ գրավականը ապագա Հայաստանն է, ազատ, հարազատ հողը, ժողովուրդը»։

Խիստ ուշագրավ են Նար-Դոսի պատասխանները, մի գրողի, որն իր ստեղծագործության որոշ հատկանիշներով ոմանց թվացել է քաղաքական կրքերից ու պայքարից հեռու կանգնած արվեստագետ։ Նար-Դոսը խորապես գիտակցում է ապրած ժամանակի պատմական նշանակությունը. «Մեր աչքերի առջև հսկայական հեղաշրջում է կատարվում մարդկային կյանքի բոլոր աստիճաններում և առանձնապես ցարդ եղած ընդհանուր մտահայացքի մեջ,— գրում էր նա։— Վերագնահատվում են հին արժեքները, տապալվում են հավիտենական ճանաչված ճշմարտություններ, հին աշխարհը ճարճատում է հիմն ի վեր և պիտի փլի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս անծանոթ աշխարհի»։ Այդ «նոր աշխարհի գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան» պիտի վերակառուցվի նաև հայ գրականությունը, «ավելի կորով ու թափ պիտի ստանա, ստեղծագործական ավելի ազատ թռիչք, զերծ անցյալի զանազան կաշկանդումներից»։

Վ. Փափազյանը նույնպես ելնում էր այն համոզումից, որ ներկա ժամանակը «շատ ավելի խոշոր հեղաշրջումներ է պատճառելու, քան պատճառեց ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը։ Ապագան, ուրեմն, հղի է մեծ սպասումներով», «մանավանդ գեղարվեստական ըմբռնումների համար... Հեռու չվերագնահատումների, նոր արժեքների և նոր հասկացողությունների ժամանակը»։

Դ. Դեմիրճյանն իր պատասխանում գրում էր. «Ես կասկած չունեմ, որ հայ գրականությունը պիտի դառնա աշխարհահռչակ մի գրականություն։ Ես հավատում եմ և արդեն իսկ զգում եմ մեր ցեղի այն խտացած ուժը, թագուցյալ ասելիքը, երկու աշխարհների և հին ու նոր ժամանակների համադրությունը, որ պիտի երևա մեր ապագա գրականության մեջ...»։ Իսկ հայտնի քննադատ Հ. Սուրխաթյանը գրականության ապագան պատկերացնում էր այսպես. «...կատարված տնտեսական և հասարակական արմատական հեղաշրջման հաղթանակը բերելու է գեղարվեստական ռեալիզմ և բեղմնավորելու է ըստ մեծի մասին վիպագրությունն ու դրաման...»։

Ահա այսպիսի մտորումներով և սպասումներով էին տոգորված հայ գրողները Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակի և հայ գրականության նոր, սովետահայ դարաշրջանի սկզբնավորման նախօրյակին։ Այդ գիտակցությամբ էլ նրանցից շատերը մի փոքր անց կանգնեցին այդ նոր գրա-

---

[194] Զորս հարցից բաղկացած անկետային պատասխանել են Շիրվանզադեն, Հ. Թումանյանը, Նար-Դոսը, Վ. Փափազյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Տ. Հովհաննիսյանը, Դ. Անանունը և Հ. Սուրխաթյանը. Նրանց պատասխանները հրապարակվել են «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» 5-րդ գրքում (Թիֆլիս, 1919, էջ 128—144). «Հայ գրականության վիճակը (հայ գրողների կարծիքով)» ընդհանուր վերնագրի տակ։ Բոլոր մեջբերումները կատարվում են «Ալմանախ» նշված համարից։

կանության հիմնադիրների և առաջին կառուցողների շարքերում, կյանքում և արվեստում հեղափոխական մեծ տեղաշարժերի կրքոտ սպասումը հայ գրականության գործիչների մեջ ավելի էր ուժեղանում այն բացառիկ ծանր և ողբերգական պայմանների պատճառով, որոնց մեջ գրված էր հայ ժողովուրդը 1914—1920 թվականներին։ Իզուր չէ, որ 1920 թ. սկզբին գրած «Նայիրի երկրիցս» քնարական պոեմում, դիմելով աշխարհի բոլոր հեղափոխական ուժերին, Եղիշե Չարենցն ասում էր.

Ով ո՞վ, ո՞վ կասի՝
Նետե՞լ է արդյոք մեկը աշխարհում
Այսօրվա կարմի՛ր. կարմիր ձեր երթին
Ողջույն—ավելի՝ առնական, արի,
Քան ողջույնը քո, երկիր արեաքամ,
Կարմիր Նայիրի...

Այսպես, պատմական դեպքերի ընթացքով և գեղարվեստական զարգացման ներքին տրամաբանությամբ 10-ական թվականների վերջին հայ գրականությունն ընդհուպ մոտեցել էր մի սահմանագծի, որից անմիջապես հետո սկսվելու էր հայ բազմադարյան մշակույթի նոր՝ սովետական սոցիալիստական դարաշրջանը։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԴՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ

1

Հայ նոր գրականության պատմության նախընթաց ոչ մի փուլում քննադատությունն այնպիսի ներգործուն դեր չի խաղացել գեղարվեստական պրոցեսի մեջ, ինչպես XX դ. սկզբին։ Հասարակական-գրական կյանքի ընդհանուր աշխուժացումը, բնականաբար, իր ուղղակի արտահայտությունը գտավ նաև քննադատության մեջ, որը դարձավ շատ ավելի ակտիվ և բազմազան։ Ըստ ամենայնի ավելի որոշակի և սուր բնույթ ստացան գրականության և կյանքի փոխհարաբերության, արվեստի հասարակական ու գեղագիտական կոչման և այլ հարցերի վերաբերյալ արտահայտված տարբեր ըմբռնումների հակադրությունն ու պայքարը։ Հասարակական բարդ հարաբերությունների և գաղափարախոսական կյանքի մթնոլորտում ձևավորվեցին գեղագիտական նոր տեսություններ։

Ամենից ազդեցիկ գրականագիտական հոսանքներից մեկը, ինչպես և նախորդ դարի վերջերին, շարունակում էր մնալ կուլտուր-պատմական դպրոցը։ Այդ հոսանքի առավել ցայտուն արտահայտությունները եղան Լեոյի «Ռուսահայոց գրակա-նությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» (1904) արևելահայ և Արշակ Չոպանյանի գրական-պատմական ուսումնասիրություններն ու քննադատական հոդվածները՝ արևմտահայ իրականության մեջ։ Անկախ Լեոյի գրքում տրված կոնկրետ գնահատականներից, որոնք, ի դեպ, բուռն վեճեր առաջացրին սկզբից ևեթ, նրա ելակետային քննադատական սկզբունքները՝ գրականության և կյանքի փոխադարձ սերտ կապի, գեղարվեստի հասարակական ակտիվ դերի մասին, դարասկզբի շատ քննադատների համար շարունակում էին մնալ անառարկելի ճշմարտություններ, յուրովի կիրառվում էին նոր գրական երևույթների նկատմամբ։ Բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, ազգային-հասարակական միջավայրի և գեղարվեստի զարգացման անխզելի առնչության սկզբունքն էին դավանում Կարապետ Կուսիկյանն ու Նիկոլ Աղբալյանը, Մինաս Բերբերյանն ու Սիմեոն Հակոբյանը և ուրիշ քննադատներ։ Սակայն կուլտուր-պատմական ուղղության կողքին հանդես եկան նաև գեղագիտական ուրիշ տեսությունների կրողներ։ Օրինակ, գրականագիտության հոգեբանական ուղղությունն իր շատ որոշակի արտահայտությունը գտավ Արսեն Տերտերյանի նախահոկտեմբերյան աշխատություններում, իսկ պատմական-սոցիոլոգիական սկզբունքները՝ Հարություն Սուրխաթյանի և Հովակիմ Սոլովյանի քննադատական ելույթներում։ Գեղագիտական և պատ-

մական հայեցակետերի միաձուլման էին ձգտում Յոլակ Խանզադյանն ու Պողոս Մակինցյանը։ Նշված քննադատներից ոմանք գիտակցաբար ցանկանում էին յուրացնել և կիրառել մարքսիստական ուսմունքի որոշ կողմեր, բայց ընդամին կամ առատորեն տուրք էին տալիս գռեհիկ սոցիոլոգիզմին (Հ. Սուլովյան) և կամ մարքսիստական գեղագիտությունն ընկալում էին նրա պլեխանովյան մեկնաբանությամբ (Հ. Սուրխաթյան)։ Սակայն դարասկիզբը իրոք դարձավ հայ մարքսիստական գրական քննադատության առաջացման ու ձևավորման շրջան։ 1902 թ. մայիսի 19-ին Ղազարոս Աղայանի գրական գործունեության 40-ամյակի առթիվ Ստ. Շահումյանի արտասանած ճառը կարող է համարվել հայ մարքսիստական գրականագիտության և քննադատական մտքի սկիզբը։ Դասական և ժամանակակից գրականության նկատմամբ մարքսիստական ըմբռնումները բավական լայնորեն արտահայտվեցին հատկապես 10-ական թվականներին՝ Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ա. Կարինյանի և ուրիշների աշխատություններում ու քննադատական ելույթներում։

Հայ գրականության պատմության նախորդ փուլերում քննադատությունը հաճախ միաձուլվում էր լրագրության ու հրապարակախոսության հետ և ժանրային որոշակիությամբ չէր առանձնանում։ Այնինչ նոր դարի սկզբին հրապարակ իջավ մասնագետ-քննադատների մի բավական ստվար խումբ, որոնք իրենց հիմնական խնդիրն էին համարում գեղարվեստական գրականության, իբրև ժողովրդի հոգևոր կյանքի մի ուրույն բնագավառի, վերլուծությունն ու գնահատումը։ Գրական քննադատությունը որոշակիորեն առանձնացավ հրապարակախոսությունից, զգալի չափով ճշտվեցին նրա առարկայի, նպատակների և մեթոդների ինքնատիպության ըմբռնումները։ Վերջապես, այս շրջանում է, որ դիմորոշվեցին քննադատության մի քանի ինքնուրույն ժանրեր՝ գեղարվեստական նոր երկերի գրախոսություններից մինչև գրական պրոցեսի այս կամ այն կողմը լուսաբանող պրոբլեմային հոդվածներ, գրական էսսե-դիմանկարներից մինչև ժամանակակից գրողների ստեղծագործությանը նվիրված մենագրություններ։

Սակայն ավելի կարևոր են այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվեցին գրական քննադատության բուն սկզբունքների և բնույթի մեջ։ Նկատելիորեն բարձրացան քննադատության գեղագիտական չափանիշները, գրական երկերն սկսեցին գնահատվել ոչ միայն ազգային կյանքի ընթացիկ պահանջների, այլև արվեստի համընդհանուր խնդիրների ու կոչման տեսանկյունից։ Այդ հողի վրա էր, որ քննադատության նոր սերնդի մի շարք ներկայացուցիչներ անխուսափելի հակադրության մեջ մտան նախորդ շրջանի գեղագիտական ըմբռնումների և առաջին հերթին՝ Լեոյի աշխատության դրույթների ու կոնկրետ գնահատականների հետ։ Ձանկանալով հայ գրականության արժեքները դիտել և գնահատել մեծ արվեստի չափանիշներով, նրանք, բնականաբար, պետք է մերժեին նախընթաց շրջանի քննադատության մեջ տիրապետող հին սկզբունքները, որ Վահան Տերյանը դիպուկ կերպով բնութագրեց իբրև ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ։ Իրոք, այդ քննադատության ելակետը բոլոր դեպքերում գեղարվեստի ազգային-հասարակական օգտակարության գաղափարն էր՝ հաճախ հասկացված նեղ ու միակողմանի, առանց թափանցելու արվեստի ներքին գեղագիտական հարստության և բարդության մեջ։ Ուստի բնական է, ասում էր Վ. Տերյանը, որ «երիտասարդ հայ քննադատնե-

րը» իրենց գործն սկսում են Լևոյի սկզբունքների ու գնահատականների արմատական վերանայումից, քանի որ առանց դրան «մեր գրական քննադատությունը չի կարող առաջ գնալ և ծառայել իր նպատակին»[1]։ Այդ բացատրությունը դիալեկտիկական բովանդակություն ուներ. գրականության հասարակական օգտակարության գաղափարը ինքնին, առանց գեղարվեստականության համապատասխան չափանիշների, ակնհայտորեն նեղ էր հայ գրականության նոր փուլի գնահատման համար, մի փուլ, որը նշանավորվեց Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի, Թումանյանի և Իսահակյանի, Զոհրապի և Շանթի, Վարուժանի, Մեծարենցի և Տերյանի անուններով։ Այսպիսով, գնահատման այն սկզբունքները, որոնք առաջադրվեցին քննադատության կողմից, բխում էին հայ գրականության նոր փուլի բնույթից և խնդիրներից[2]։

Իհարկե, դարասկզբի քննադատները չկարողացան հասնել գրականության նկատմամբ պատմական և գեղագիտական հայացքների օրգանական համադրության. աշխարհայացքի և մեթոդաբանության թերությունները նրանց հաճախ մղում էին գերակշռություն տալու այդ կողմերից մեկին կամ մյուսին։ Սակայն ընդհանուր առմամբ 10-ական թվականների քննադատությունը շատ ավելի նուրբ և խոր, խելամիտ ու բազմակողմանի վերաբերմունք դրսևորեց դեպի գրական նոր երկերը, կարողացավ բացահայտել շատ գեղարվեստական արժեքներ։ Եվ պատահական չէ, որ Հովհ. Թումանյանը 1913 թ. շատ բարձր գնահատեց քննադատների նոր սերնդի ծառայությունը։ Գեղարվեստական երկի քննադատությունը բնութագրելով որպես «հանգիստ ու խոր սուզումն գրական գործի մեջ, օբյեկտիվ ու աննախապաշար վերաբերմունք, պայծառ ու բախանգող հայացք, որ ինչքան էլ սխալներ տեսնի ու հաշվի— միշտ էլ որոնում է կենսունակն ու ապրողը, որովհետև էդ է նրա վերջնական նպատակը», Թումանյանն ավելացնում էր. «Չեմ սխալվի, եթե ասեմ, նորությունն են մեր կյանքում եվրոպական գրական ճաշակ ու զարգացում ունեցող մարդիկ, որոնք և մեր գրականությունը գալիս են քննադատելու նոր, մեր գրական աշխարհին անծանոթ ձևով ու քափով...»[3]։

Ինչպես և հայ գրականության նախընթաց շրջանում, դարասկզբի քննադատության մեջ ևս ակտիվորեն մասնակցում էին նաև մեր դասական գրողներից շատերը, որոնք հաճախ են հանդես եկել կոնկրետ երկերի գրախոսականներով և գրականության ընդհանուր հարցերի արծարծումներով։ Քննադատական մտքի զարգացման մեջ հատկապես մեծ դեր խաղացին Շիրվանզադեն և Թումանյանը, Փափազյանն ու Իսահակյանը, Տերյանը, իսկ արևմտահայ իրականության մեջ՝ Զոհրապն ու Զարդարյանը, Մեծարենցն ու Վարուժանը։

---

1 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 262—264։

2 Քննադատության հին և նոր սկզբունքների բախման իմաստով շատ հետաքրքիր է այն բանավեճը, որը 1914 թ. սկզբին Բաքվի «Հորիզ» թերթի էջերում ծագեց մի կողմից Լևոյի («Նամակ խմբագրության», № 10, «Հայ գիրքը և նրա ազատաղաններըը», № № 22, 23, 24) և, մյուս կողմից, Գ. Մակինցյանի («Գ. Մակինցյանի գաւախոսութիւնը», № № 4,5, «Լևոն և նրա քննադատները», № 21) ու Ս. Հանկադյանի («Հայ գրողները և նրանց քննադատը», № № 13, 14) միջև։

3 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 134 (1913 թ. գրված «Լևոնեի ու անպետք միջոց» հոդվածը, որից քաղված են մեջբերված տողերը, այս հատորում սխալմամբ գետնզրվել է 1910 թ. նյութերի շարքում)։

2

Արևմտահայ իրականության մեջ դարասկզբին հատկապես ներգործուն և ակտիվ էին գրական քննադատության երկու ժանրեր՝ նոր լույս տեսած հրապարակագրությունները և գրողների ստեղծագործության սեղմ, բայց ամբողջական բնութագրման նպատակ ունեցող էսսե-դիմանկարները (որոնք սովորաբար կոչվում էին «դիմաստվերներ»)։ Ընթացիկ գրական կյանքի և մոտավոր անցյալի գրականության գնահատականներով շարունակում էին հանդես գալ դեռ 80—90-ական թվականներին ասպարեզ իջած Ա. Արփիարյանը, Հր. Ասատուրը, Ռ. Պերպերյանը, Ա. Անտոնյանը և ուրիշներ։ Իր առաջին հոդվածները տպագրեց Հակոբ Օշականը (Զրյուֆեճյան)։

Հետաքրքիր է, որ այս շրջանում, թերևս ողջ հայ իրականության մեջ առաջին անգամ, Կ. Պոլսում կոլեկտիվ քննադատական մտքի կազմակերպման փորձեր են արվում։ Այդ առումով նշանակալից երևույթ էր 1911 թ. Շիրվանզադեի գրական գործունեության 30-ամյակի առթիվ տպագրված «Շիրվանզադե և իր գործը» ստվար ժողովածուն, որն ուներ գրական կոչունք հոբելյարին իր բրքահայ եղբայրակիցներին»։ Ենթավերնագիրը։ Այստեղ գրողի վաստակի ամբողջական բնութագրումներով կամ նրա առանձին երկերի վերլուծությամբ հանդես էին գալիս արևմտահայ գրականության գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերը (Տ. Կամսարական, Ա. Չոպանյան, Գր. Չոհրապ, Վ. Թեքեյան, Ե. Օտյան, Երուխան, Տ. Զրաքյան և ուրիշներ՝ մոտ 20 հոգի)։ Արևմտահայ գրական-քննադատական մտքի կարևոր վավերագրեր դարձան 1913 թ. հրատարակված «Գրական ասուլիսներիս» վեց պրակները, որոնք պարունակում էին «Էսայան սանուց միության» կազմակերպած համապատասխան քննարկումների նյութերը։ Այդ գրքույկները նվիրված էին Լ. Շանթի «Հին աստվածներին», Գր. Չոհրապի նորավեպերին, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերին», Ռ. Զարդարյանի «Ցայգալույս» գրքին, Հովհաննես Սեթյանի և Ատոմ Ցարճանյանի ստեղծագործություններու։ Այդ երկերի՝ երբեմն հակադիր ըմբռնումներով հանդես են եկել Գր. Չոհրապն ու Դ. Վարուժանը, Կոմիտասն ու Ռ. Զարդարյանը, Վ. Թեքեյանն ու Տ. Զրաքյանը, Երուխանն ու Միսիլը, Զ. Եսայանն ու Տ. Չոկուրյանը, Հ. Սիրունին և ուրիշներ։

Սակայն առանց վերապահության կարելի է ասել, որ քննարկվող ժամանակաշրջանի արևմտահայ քննադատության կենտրոնական դեմքը Արշակ Չոպանյանն էր (1872—1954)։ Ընդսմին չպետք է մոռանալ, որ Ա. Չոպանյանի գործունեությունը չի սահմանափակվում գրական քննադատությամբ, այլ ընդգրկում է հայ գրականության, մշակույթի, հասարակական-քաղաքական կյանքի գրեթե բոլոր մարզերը։ Բանաստեղծ, արձակագիր և դրամատուրգ, քարգմանիչ (հայերենից ֆրանսերեն և ֆրանսերենից հայերեն), հայ միջնադարյան և նոր գրականության անխոնջ հետազոտող, բանասեր և հրատարակիչ, արվեստագետ, ժամանակակից գրական պրոցեսի ուշադիր դիտող-քրոնոգրաֆ, մամուլի մի շարք օրգանների խմբագիր, հրապարակախոս, ազգային-քաղաքական ակտիվ գործիչ,— ահա Չոպանյանի 65-ամյա աշխատանքի հիմնական կողմերի ոչ լրիվ թվարկումը։ Եվ ամենուր նա եղել է առաջնակարգ, հեղինակավոր անուն։ Այս բոլորով՝ Արշակ Չոպանյանը մեր դարի առաջին կեսի հայ գրականության և մշակույթի խոշորագույն գործիչներից մեկն է,

որի ժառանգությունը շատ կողմերով պահպանել է իր գրական-պատմական նշանակությունը։

Արշակ Չոպանյանը ծնվել է 1872 թ. Կ. Պոլսում և սովորել է տեղի Մաքրուհյան, ապա Կեդրոնական վարժարաններում, աշակերտելով իր ժամանակի մի շարք ականավոր գրական-հասարակական գործիչներին։ Դեռ աշակերտական նստարանից սկսել է բանաստեղծություններով ու արձակ գործերով, հոդվածներով ու թարգմանություններով աշխատակցել «Բուրաստան մանկանց», «Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք» պարբերականներին։ 1891 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Արշալույսի ձայներ» ժողովածուն (բանաստեղծություններ, արձակ էջեր, քննադատական հոդվածներ), որին հետևեցին «Թրթռումներ» չափածո դիրքը (1892), «Թուղթին փառքը» հոգեբանական վիպակը (1892) և այլն։ 1895 թ. խմբագրում է «Ծաղիկ» ազգային գրական և քաղաքական կիսամսյա հանդեսը։ Սակայն նույն թվականի վերջին, թուրքական իշխանությունների սաստկացող հետապնդումների պատճառով, Ա. Չոպանյանը փոխադրվում է Փարիզ, ուր և հիմնականում անցան նրա գրական-գիտական ու հասարակական գործունեության հետագա վեց տասնամյակները։ Այստեղ նա հրատարակում է «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը (1898—1911, նոր շրջան՝ 1929—1949), մասնակցում է «Վերածնունդ» (1917—1918) և «Ապագա» (1921—1924) թերթերի խմբագրմանը։

Արշակ Չոպանյան

Ա. Չոպանյանի գրականագիտական ժառանգությունը վիթխարի է ու բազմակողմանի, այն ներկայացնում է գիտնականի և արվեստագետի օրգանական միաձուլման փայլուն օրինակ։ Այսպես, հայ միջնադարյան գրականությունից նրա կատարած բազմաթիվ ֆրանսերեն թարգմանությունները ունեին ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գիտական նշանակություն։ Դրանց շնորհիվ էր, որ փաստորեն առաջին անգամ մեր հին բանաստեղծության տեքստերը մտան միջազգային գիտական շրջանառության մեջ, գարձան եվրոպացի ընթերցողի սեփականությունը։ Խոսքը վերաբերում է «Հայ հին և նոր բանաստեղծներ» (1902), «Հայ ժողովրդական երգեր» (1903), «Հայ աշուղներ» (1906) ֆրանսերեն ժողովածուներին, որոնք լայն արձագանք գտան եվրոպական գրական ու գիտական շրջաններում։ Չոպանյանի այդ աշխատանքների պսակը դարձավ «Վարդենիք Հայաստանին» ժողովածուն, որի երեք հատորները ֆրանսերեն հաջորդաբար լույս տեսան 1918, 1923 և 1929 թվականներին։ Դրանք պարունակում են հայ միջնադարյան պոեզիայի և աշուղական արվեստի (առաջին և երկրորդ հատորներ), ինչպես նաև մանրանկարչության և գարդարվեստի (երրորդ հատոր) բազմաթիվ նմուշներ՝ մանրամասն մեկնաբանություններով։

Բացառիկ մեծ է Ա. Չոպանյանի դերը հայ միջնադարյան պոեզիայի գիտական հրատարակության և ուսումնասիրության գործում։ Իր խմբագրած «Աննահիտ» ամսագրում նա տարեցտարի, «Հայ էջեր» ընդհանուր վերտառությամբ և համապատասխան գնահատականներով, հրապարակում էր մեր միջնադարյան բանաստեղծության նորահայտ կամ մոռացված նմուշները՝ տեքստային տարբերություններով։ Դրանք հետագայում կազմեցին նույնանուն շքեղ ժողովածուն («Հայ էջեր», Փարիզ, 1912), որը պարունակում է նաև միջնադարյան հայ նկարչության բազմաթիվ օրինակներ։

Դեռևս 1895 թ. Չոպանյանը «Ծաղիկ» թերթի էջերում տպագրեց «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրությունը, որը ցայսօր մնում է մեծ բանաստեղծի մասին գրված ամենից ոգեշունչ և միաժամանակ ամենից խոր գիտական աշխատանքներից մեկը։ Չոպանյանը փաստորեն առաջինն էր, որ Նարեկացու ժառանգությունը վերլուծեց իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն։ Նա ցույց տվեց նրա տողերում առատորեն հոսող «արյունոտ բանաստեղծության հրավառ հեղուկը», «աստվածաբանի և բանաստեղծի կրկնակ գործումով» ապրված ու մարմնավորված փոթորկոտ կրքերը, հույզերն ու խոհերը, որոնք ամբողջության մեջ հնչում են ընդհանրացման և անհատականացման վիթխարի ուժով՝ իբրև «երգ մարդուն և մարդու մը»։ «Գործը, զոր Նարեկացին քոռած է,— գրում էր քննադատը,— ամբողջ մրրիկ մըն է անհունի մեջ գալարվող զգացման մը, և չեմ գիտեր գործ, որ անկից ավելի զորավոր ըլլա։ Էջեր կան հոն, ուր մեր բանաստեղծը մարգարեներուն ուժին հավասարած է, և էջեր, ուր Շեքսպիրի հով մը կանցնի։ Ամբողջ միստիկականություն է այդ գործը, և ամբողջ քնարերգություն»։ Նարեկացու ոճի մեջ Չոպանյանը մատնանշում էր հատկանիշներ, որոնցով միջնադարի մեծ բերթողը ասեք կանխել է Շեքսպիրի, Վերլենի, Նույնիսկ նորագույն «դեկադան բանաստեղծներու» որոշ հայտնագործումներ։ Այդ ոճը, նշում էր քննադատը, իր «շրջագծերու ճկճռոտությամբ այնքան կնմանի գոթական ճարտարապետության, ամբողջության մեջ տարօրինակ ու խորհրդավոր, մանրամասնության մեջ նուրբ ու քանկագին»։ Վերջապես, Չոպանյանն առաջինն էր, որ կոահեց այժմ սովորական թվացող այն ճշմարտությունը, որ «Ողբերգության մատյանի» կրոնական շղարշի տակ խոսում է մարդու և իրական կյանքի մեծ երգիչը. «Հպարտությամբ, ուրախությամբ և հիացմամբ ողջունենք զանիկա։ Մեր հին գրականության տիտանը, մեր ցեղին էն ուժով արտահայտություններեն մեկն է ան։ Հանենք զանիկա աղոթք գրողի կրոնական գույնեն, ուր սահմանափակված էր, և դնենք իր տեղը, գրական մեծ հանճարներուն օրակարգ բարձունքին մեջ. ա՛լ չըսենք, որ մեր բանաստեղծությունը հսկա չունի»[4]։

Արիստակես Տևկանցից հետո Չոպանյանը երկրորդն էր, որը, շատ ավելի լայն ծրագրով, ձեռնարկեց նահապետ Քուչակին վերագրվող քառյակների և ընդհանրապես միջնադարյան հայրենների հավաքման, հրատարակության և ուսումնասիրության գործը։ 1902 թ. նրա տպագրած «Նահապետ Քուչակի դիվանը» պարունակում էր հարյուրից ավելի հայրեն՝ բաժանված ըստ սիրո, խրատաբանական և այլաբանական, պանդխտության մոտիվների։ Նախաբանում բանասերը գրում էր. «Տաղիկներու փոքրիկ հավաքածուն, որ մեզի

---

[4] Արշակ Չոպանյան, Երկեր, հ., 1966, էջ 272, 273, 291, 299, 300, 302։

մնացեր է նահապետ Քուչակեն, ամէնեն մաքուր աղամանդն է զոր մեր հին գրականութիւնն արտադրած ըլլա... Այդ երգափունջը կրնանք ուրեմն հաւաստել ամենեն հարազատ արտայայտութիւնը հայ ժողովրդին հավաքական ոգեբոյթներ[5]։ Շարունակելով սկսած աշխատանքը, Զոպանյանը տասնամեակներ անց՝ 1940 թ. լույս ընծայեց «Հայրենիքներու բուրաստանը» մեծագիր ժողովածուն՝ հայ միջնադարյան քնարերգության այդ ժանրի գործերի ամենից լրիվ և խնամքով կազմված հրատարակությունը առ այսօր։ Գիտական բարձր արժանիքներ ուներ նաև գնաղատ Հովհաննան աշուղը և Հովհաննեան Հովհաննեյան նկարիչը» գիրքը (1910), որի առթիվ Հ. Թումանյանը մամուլում, ապա նաև առանձին գրքույկով, հրատարակեց մի ծավալուն գրախոսական-ուսումնասիրություն։ Թումանյանը բարձր էր գնահատում Ա. Զոպանյանի այդ և մյուս գործերը, մի մարդու, «որ էնքան սեր ունի դեպի մեր հին գեղարվեստը և նուրբ ճաշակով ու հոտառությամբ միշտ հետամուտ է որոնելու, գտնելու մեր մեռած տաղանդների կենդանի գործերը և հանդես դնելու ամենայն զգուշավորությամբ ու խնամքով...»[6]։

Գրականության պատմաբանն ու քննադատը Արշակ Զոպանյանի անձնավորության մեջ երբեք չեն հակադրվում իրար։ Կարելի է ասել, որ գրականության պատմաբանի դերում հանդես գալիս նա միաժամանակ նաև քննադատ է, որովհետև անջյալի գրական երևույթների մասին նա միշտ դատում է ներկայի գեղարվեստական պահանջների դիրքերից, երբեք չի դառնում փաստերի չոր արձանագրող կամ սոսկ գիտական օրինաչափություններ որոնող, այլ կրքոտ և անմիջական գնահատող է, որի գիտական ծանրակշիռ խոսքը զարմանալիորեն հատակ է, հագեցած պատկերավոր մտածողության տարրերով, ով, ընդհակառակը, ժամանակակից գրական-գեղարվեստական իրողությունները նա միշտ քննում և գնահատում է անցյալի ավանդների հետ ունեցած կապի մեջ, ցույց է տալիս այն նորությունը, որ գրողն ավելացնում է հայրենի գրականության արժեքներին։

Որոշակի է այն կապը, որ արվեստի ըմբռնման և վերլուծության սկզբունքների առումով կա Արշակ Զոպանյանի և կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմնադիր Հիպոլիտ Տենի աշխատությունների միջև։ Հայ քննադատը այդ դպրոցի համոզված հետևորդ է, հատկապես գեղարվեստական երկը աշխարհագրական-պատմական հանգամանքներով և ազգային բնավորության հատկանիշներով բացատրելու հարցում (հիշենք Տենի հայտնի երրորդությունը՝ միջավայր, ռասա, մոմենտ)։ Գրական երևույթները Զոպանյանն էլ մեկնաբանում է, նկատի ունենալով այն ըմբռնումը, որ, Հ. Տենի խոսքերով ասած, «գեղարվեստական գործը մի մեկուսացած բան չէ», որ նրա առաջացման հիմքերը պետք է որոնել տվյալ ժամանակի «բարքերի և հասարակական մտքի ընդհանուր վիճակի մեջ», այն «բարոյական բարեհաճության» մեջ, «որն իր փոփոխումներով պայմանավորում է արվեստի այս կամ այն տեսակի երևան գալը»[7]։ Սակայն, ինչպես կուլտուր-պատմական դպրոցի խոշորագույն

---

5 «Նահապետ Քուչակի դիվանը։ Քննական ուսումնասիրությամբ մը հրատարակեց Արշակ Զոպանյան, Փարիզ, 1902, էջ 9, 21։

6 Հովհաննես Թումանյան, Նաղաշ Հովհաննեան ու նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի աները, Թիֆլիս, 1916, էջ 27—28։

7 Հ. Տենի, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Երևան-Մոսկվա, 1936, էջ 7, 12, 14։

դիմքերի՝ Հ. Տենի, Ֆ. Բրանդեսի, Ֆ. Լանսոնի, Ա. Պիպինի, այնպես էլ Ա. Զոպանյանի աշխատություններում գրականության նկատմամբ պատմական հայացքը վերջին հաշվով հենվում էր պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության վրա և չափազ է չփոթվի հետևողական մատերիալիստական գեղագիտության հետ։ Նրանց համար անմատչելի մնաց հասարակության զարգացման, հետևաբար նաև գեղարվեստական առաջընթացի տնտեսական և քաղաքական բուն հիմքերի ըմբռնումը։

Միջավայրի տեսության իմաստը հասկանալու համար շատ կարևոր են Իբսենի ստեղծագործության առիթով Ա. Զոպանյանի կատարած դիտողությունները կլիմայական պայմանների՝ գեղարվեստի վրա ծոցած ազդեցության մասին։ Համեմատելով Արևելքի և Հյուսիսի արվեստը, քննադատը շեշտը դնում էր աշխարհագրական պայմաններից բխող տարբերությունների վրա։ 1897 թ. նա այդ մասին գրել է. «Տարբերությունը գուցին մեջ է. ինչ որ Արևելքին լուսեղեն գիհովությանը մեջ՝ թմրած միստիքականության, ճառագայթարձակ աստվածապաշտություն, կարմիր փայլակնացայտ հերոսություն կամ արբշիռ երագկոտ հեշտանք կըլլա և կը թարգմանվի արևի բառերով, կրակե պատկերներով, աստղազարդ բացատրություններով, Հյուսիսին մեջ՝ կը դառնա արևավիրքի բանաստեղծություն, ուրվականային և լուսնային զորությանց դիցաբանությունը, մելամաղձությամբ ու ներքին երազանքով շինված սերը, արութիամբ ու դառնությամբ տոգորված իմաստասիրությունը, և կարտահայտվի մշուշե վերադիրներով, ձյունեղեն բառերով, սարսափի և գիշերի պատկերներով»։ Իբսենի ստեղծագործությունն էլ, վերջին հաշվով, այդ հյուսիսային աշխարհագրական միջավայրի արդյունքն է. «Իբսենի գործը կխտացնե այդ հսկայական քաղծության ու միանգամայն վայրենի ու թարմ ուրախության բնությունը, և այն խելահեղ քաջությունը, այն սաստիկ ցուրտի մեջ կազմված կարծր ու պաղ եռանդը, այն ազատ, զորավոր ու երիտասարդ զգայնությունը, և մեծ խոռված մելամաղձությունն ալ՝ զոր ունին մարդերը այդ կլիմային տակ»[8]։

Զոպանյանի այս հայացքների և առհասարակ կուլտուր-պատմական դպրոցի միակողմանիությունը ցույց տալու համար հետաքրքիր կլիներ համեմատել այս բնութագիրը Իբսենի ստեղծագործության հասարակական նախադրյալների այն վերլուծության հետ, որ տվել է Էնգելսը 1890 թ. Պաուլ Էռնստին գրած նամակում։ Ժխտելով հանդերձ «բնական պայմանների» ազդեցությունը նորվեգական հասարակության կյանքի վրա, Էնգելսը շեշտը դնում էր նորվեգիայում գոյացած մանր բուրժուազիայի բնույթի և արտադրության զարգացման յուրահատկությունների վրա։ Նա ցույց էր տալիս, որ նորվեգացի մանր բուրժուան երբեք ճորտության մեջ չեղած ազատ գյուղացու որդի է, և դրա հետևանքով նա իսկական մարդ է՝ համեմատած գերմանացի բարոյալքված քաղքենու հետ»։ Դա էլ հիմք է հանդիսացել Իբսենի դրամաների համար, որոնց մեջ «մարդիկ դեռևս ունին բնավորություն ու ձեռներեցություն և գործում են ինքնուրույն կերպով, թեկուզև հաճախ բավական տարօրինակ՝ օտարերկրյա հասկացողությունների տեսակետից»[9]։

---

8 Ա. Զոպանյան, Հենրիք Իբսեն և իր ժան-Գաբրիել Բոռքմանը, «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1570, 1576։

9 «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, 1963, էջ 148—149։

10 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Իր որդեգրած տեսության հայտնի միակողմանիությամբ հանդերձ Զոպանյանը տվել է գրական շատ երևույթների խոր բնութագրումներ։ Նշանակալից է, օրինակ, հայ նոր գրականության արևելահայ և արևմտահայ ճյուղերի մեկնաբանությունը։ Գրականագետը վճռականորեն հանդես էր գալիս հայ ժողովրդի և նրա մշակույթի տարբեր հատվածները հակադրելու՝ երկուստեք բավական տարածված միտումների դեմ, զարգացնելով այսպիսի օբյեկտիվ և անկողմնակալ հայացք. «Ռուսահայ և Քրքահայ գրականությունները յուրաքանչյուրը իր ուրույն առավելություններն ունի, որոնք արդյունք են տեղի, կլիմայի, միջավայրի որոշ ազդեցությանց. իմ փափաքս միշտ այն եղած է, որ Հայության երկու հատվածները իրար ավելի սերտ կերպով ուսումնասիրեն և իրարմե օգտվին, իրարով ամբողջանան»։ Արևելահայ և արևմտահայ հոգևոր մշակույթի էական տարբերությունները Զոպանյանը ամփոփում էր հետևյալ երեք կետերի մեջ. «ա. Ռուսահայերը ավելի «ընկերական զգացում», ավելի «հավաքական զարգացում» ունին, Տաճկահայերը ավելի «անձնական ինքնատպություն», ավելի «անհատականություն». բ. Ռուսահայոց մեջ տիրական ձգտումը «օգտապաշտություն» է, Տաճկահայոց մեջ՝ «գեղեցկագիտական զգացումը». գ. Ռուսահայերը ավելի «ազգային գույն» ունին, ավելի «հայու արևելյի» են, Տաճկահայերը ավելի «արևմտական» են, ավելի «միջազգայնության մոտեցած»[10]։

Այս բնութագրումների շատ կողմեր, իհարկե, կարելի է վիճարկել։ Բայց պետք է նկատի ունենալ, որ նշված տարբերությունները, Զոպանյանի կարծիքով, բացարձակ չեն, այլ ցույց են տալիս միայն էականը, գերակշռողը, որ գոյացել է «տեղական միջավայրի և տիրող քաղաքակրթության» ազդեցության տակ։ Այդ հատկանիշները նաև անշարժ, հավերժական մի բան չեն, այլ գտնվում են զարգացման ու փոխազդեցության մեջ և «ներքնապես կըրնան միության վերածվիլ»։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքների հիման վրա Զոպանյանը բացահայտել է հայ դասական և ժամանակակից շատ հեղինակների ժառանգության էական կողմերը, նոր խոսք ասել նրանց գնահատման մեջ։ Այսպես, իր առաջին ծավալուն գրականագիտական ուսումնասիրության մեջ, որը նվիրված էր Պետրոս Դուրյանին (1894), քննադատը հիմք էր ընդունում այն դրույթը, որ բանաստեղծի «գործը արտադրությունը եղած է իր ժամանակին, իր միջավայրին և իր կյանքին»։ Այդ գիրքը Դուրյանի ստեղծագործության առաջին ամբողջական վերլուծությունն էր, տալիս էր նրա պատմահոգեբանական բովանդակության, նրա ռոմանտիկական մեթոդի՝ շատ կողմերով Հմարտացի գնահատականը և հաստատում էր այն դրույթը, որ «Պետրոս Դուրյան աչխարհաքաղ բանաստեղծության հայրը և մեր ամենեն ճշմարիտ բանաստեղծն է»[11]։ Խաչատուր Աբովյանին նվիրված զուտ հոդվածներում (1898, 1906) քննադատի ելակետը կուլտուր-պատմական դպրոցի համար շատ բնորոշ այն դրույթն է, թե «ազգերը հավաքական էակներ են»՝ իրենց բնական վերելքներով և անկումներով, և որ «Աբովյան գլխավոր հիմնադիրներեն մեկը եղավ նոր հայության», եղավ «ժողովրդին ձայնը», «հայ ոգի»

---

10 Ա. Զոպանյան. *Ռուսահայեր ու Քրքահայեր*, «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 317—313։

11 Ա. Զոպանյան, *Պետրոս Դուրյան. Կենսագրական և քննագատական ուսումնասիրություն*, Թիֆլիս, 1894, էջ 11, 119։

լավագույն արտահայտությունը գեղարվեստի մեջ և, վերջապես, «մեծագույն հիշատակարաններին մին հայ հանճարի բարձրության ու հայ սրտի գեղեցկության»[12], «մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» ծավալուն մենագրությունը (1907) մեծ մասամբ նվիրված էր այն հասարակական և գեղարվեստական հանգամանքների ներարագրությանը, որոնց մեջ ապրել և ստեղծագործել է հեղինակը, ընդ որում լայնորեն օգտագործվում են պատմական և հուշագրական աղբյուրները։

Քննադատության մեջ Չոպանյանի նախասիրած ձևը գրողի ստեղծագործության սեղմ, բայց ամբողջական բնութագիրը տվող դիմանկարի ժանրն է, որի մեջ նա հասնում է մեծ վարպետության։ Իր այդ հոդվածները քննադատը ժամուլում սովորաբար հրատարակում էր «Դեմքեր» ընդհանուր վերտառությամբ, որը հետագայում դարձավ նաև նրա երկհատոր ժողովածուի վերնագիրը (1924, 1929)։ Բացի հիշյալ անուններից, Չոպանյանը տվել է նաև հայ նոր գրականության այլ գործիչների՝ Ալիշանի, Պարոնյանի, Սունդուկյանի, Բաֆֆու, Բերգյանի, Պռոշյանի, Շիրվանզադեի և ուրիշների դիմանկարները։ Ինչքան էլ դրանք իրարից անկախ գործեր են, բայց գրված են մի միասնական ելակետից և արտահայտում են հայ նոր գրականության պատմության մի որոշակի կոնցեպցիա, հատկապես գրական ուղղությունների հաջորդափոխման հետևողական ըմբռնում։

Առաջին հայացքից այդ ըմբռնումը կարող է հակասական թվալ, քանի որ Չոպանյանը հավասար հիացմունքով խոսում է և՛ ռոմանտիկ հեղինակների (Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Դուրյան, Բաֆֆի), և՛ ռեալիստական (իրապաշտական) շարժման ներկայացուցիչների մասին (Սունդուկյան, Պարոնյան, Պռոշյան, Շիրվանզադե, Համաստեղ)։ Բայց դա ամենևին էլ չափահիները շփոթելու հետևանք չէ, այլ գրականության ընթացքը պատմականության դիրքերից զննելու արդյունք։ Ժամանակակից գրականության մեջ Չոպանյանի նախասիրությունը ակնհայտորեն ռեալիզմի կողմն է, որի մեջ և նա տեսնում է կյանքն իր առարկայական օբյեկտիվությամբ արտացոլելու ամենաճիշտ ուղին։ Սակայն քննադատը լավ է տեսնում նաև հայ գրականության նախընթաց փուլերում ռոմանտիզմի օրինականությունը և անհրաժեշտությունը, նրա կատարած պատմական մեծ դերը։ Այստեղ խոշոր դեր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ պատանի Չոպանյանի գրական ճաշակները ձևավորվել էին մեծ մասամբ ռոմանտիկական տոհմիայի (հատկապես ֆրանսիական) ազդեցության տակ։ Դեռևս իր առաջին՝ «Արշալույսի ձայներ» գրքում պատանի բանաստեղծ-քննադատը հայտարարում էր. «Այն զոր բոլոր գրականությանց մեջ ամենեն ավելի կը սիրեմ, այն որուն վրա գրիքե խանդագատանք մը կրզգամ, ռոմանթիք գրականությունն է, որուն մեջ բանաստեղծությունն, ըստ իս, իր բարձրագույն թռիչքն արած և իր խոշորագույն շեշտերն արձակած է»։ Ընդունելով հանդերձ, որ ռոմանտիզմի վիպագրությունն ու թատերգությունը իրենց «չափազանցյալ հակապատկերներով, իրականեն շատ խոշոր անձնավորություններով, մտացածին տեսարաններով լեցուն, ավելի երևակայության զավակ, քան ճշգրիտ դիտողության և ուսումնասիրության, անիրական և անշահեկան են», Չոպանյանն առանձնացնում էր ռոմանտիզմի բուն պոեզիան, որը «վսեմագույնն է բոլոր բանաստեղծությանց, որովհետև

12 Ա. Չոպանյան, Երկեր, 1966, էջ 305—306, 319, 342։

հոն կը ցոլանան՝ որպես հայելիի մէջ՝ երկու մեծ աղբյուրները ներշնչման, քնութիւնն ու սիրտը»[13]։ Նույն գրքում հեղինակը տպագրել է մի էսսե իր երեք ամենասիրելի ռոմանտիկ բանաստեղծների մասին («Հյուգո, Լամարթին, Մյուսսե»), որոնց անվանում է «գրական եռապետություն»։ Շատ տարիներ անց Չոպանյանը նորից խոստովանում էր. «Ես հուվոյապաշտ մը եղած եմ պատանության օրերնս և այդպես ալ մնացած եմ», ավելացնելով, որ հետագայում նա իր համար հայտնագործել է նաև ուրիշ ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Ա. Վինյի, Բոդլեր, Բայրոն, Պո, Հայնե, Միցկևիչ, Լեոպարտի և ուրիշ.[14]։

Հայկական ռոմանտիզմի առաջին խոշորագույն դեմքերից մեկի՝ Ալիշանի, ստեղծագործության մեջ Չոպանյանը տեսնում էր այլազան գրական ձևերի և ազդեցությունների մի յուրօրինակ համադրություն. «Հոմերական շաչյուններ, Աստվածաշնչական փայլակներ, հյուլոյական հրաբխություններ կան անոր մեջ, ու ատոնց հետ՝ մինչև իսկ անկապաշտ բանաստեղծության տենդոտ ցոլքեր, արաբ քերթության արշավասույր սլացքներու և հայկական շարականի գողտր մեղեդիներու խառնված»[15]։ Գրական տարբեր ոճերի համադրություններ կան նաև Պեչկինգաշլյանի կամ Թերզյանի դրամատուրգիայում, իսկ Դուրյանը կամ Րաֆֆին նրա համար արդեն «կատարելապես և միմյան ռոմանտիկ են»։ Բնութագրելով Րաֆֆու երկերի գեղարվեստական յուրահատկությունը, Չոպանյանը գրում էր. «Րաֆֆի ռոմանթիկ է Հյուկոյի տեսակեն, որուն խանդավառ հոգին ու մեծաթռիչ միտքը ոչ միայն կարող են մերթ իրականությունը դիտել և գոյություն ունեցող մարդկային տիպարները ճշգրտությամբ ներկայացնել, այլև կարող են — ինչ որ բարձրագույն արվեստի մը մեծագույն տաղանդի մը ապացույցն է — երևակայությամբ հղացված դեմքեր կենդանի տիպարներու վերածել»[16]։

Հայ իրապաշտ գրողների գնահատման կապակցությամբ Չոպանյանը ձևակերպել է իր ըմբռնումները ռեալիզմի էական կողմերի մասին։ Դա, ամենից առաջ, սերտ կապն է «այն շրջանի ու միջավայրին հետ, ուր ապրում և որն արտացոլում է արվեստագետը։ Այդպիսի անմիջական կապ է նա տեսնում, օրինակ, Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ, իսկ Սունդուկյանի նկարագրի և տաղանդի գլխավոր հատկանիշներից մեկը համարում է «դիտողության կարողությունը, կյանքի սուր ու ճշգրիտ ըմբռնումին ձիրքը..., թափանցող հայացքը, որ նկարագիրներու հիմքը, տիպարներու ներսիդին, կյանքի պատկերներու թաքուն նշանակությունը կենատե ու կհասկնաս։ Եվ այդ ձիրքով է պայմանավորված, ըստ քննադատի, Սունդուկյանի մեծ ծառայությունը հայ գեղարվեստի պատմության մեջ, քանի որ ժամանակի առումով նա «առաջինն է, որ հայոց մեջ ճշմարտապես «իրապաշտ» ուղղությամբ գրականություն մը ընել սկսած է... Ու աշխարհիս մեջ քիչ գրագետ կա, որ Սունդուկյանին չափ զուտ, անխառն իրապաշտ եղած ըլլա»[17]։

Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ Չոպանյանը տեսնում էր օբյեկտիվ ռեալիստական մեթոդի հետագա խորացում և կատարելագործում։ Դրա

---

13 Ա. Չոպանյան (*Ֆանթազիո*), *Արշալույսի ձայներ*. Կ. Պոլիս, 1891, էջ 91—92։

14 *Տե՛ս* Ա. Չոպանյան. *Երկեր*, 1966, էջ 531—532։

15 Ա. Չոպանյան, *Դէմքեր*, հատ. 1, Փարիզ, 1924, էջ 94—95։

16 «Րաֆֆի (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան)։ Ննդյան հարյուրամյակին առթիվ», *Գոսքոն*, 1938, էջ 50։

17 Ա. Չոպանյան. *Երկեր*, 1966, էջ 352—353։

գլխավոր ցուցանիշներից մեկը նրա կերտած բնավորությունների ինքնուրույնությունն է, ռոմանտիզմի համար բնորոշ սուբյեկտիվության և «հեղինակային բռնության» լիակատար վերացումը։ «Շիրվանզադե մեր մեջ ամենեն իսկական «իրապաշտն» է,— գրում էր քննադատը 1909 թ. և այդ միտքը բացատրում այսպես.— Անձնական տրամադրություններ, որոշ աշխարհայացք մը, տիրական նախասիրություններ չեն բռնապետեր Շիրվանզադեի գործին մեջ և կյանքի պատկերացումը չեն գունավորիր հեղինակին եսին գույնովը. այդ գործին մեջ, կյանքի՝ ինչպես որ է, բյուրազան ու հակասական, կը ցոլանա հարազատորեն։ Հեղինակին անձը կը թաքչի հոն իր ստեղծած բազմաթիվ մարդկային տիպարներուն մեջ, իրարմե անհունապես տարբեր և որոնց յուրաքանչյուրը իր ուրույն կյանքովը կապրի, իր անձնական խառնվածքն ու աշխարհայացքն ունի»[18], Ինչպես տեսնում ենք, ռեալիստական մեթոդի էության ըմբռնման մեջ Զոպանյանը հենվում էր դասական քննադատական ռեալիզմի և նրա գեղագիտության փորձի վրա։ Ավելացնենք, որ այդ դիրքերից նա Շիրվանզադեին սկզբունքորեն սահմանազատում էր ինչպես ռոմանտիզմից, այնպես էլ բնապաշտ (նատուրալիստական) գրողներից։

Հատկապես մեծ և նշանակալից է Արշակ Զոպանյանի դերը XX դ. սկզբին ասպարեզ իջած արևմտահայ գրական նոր սերնդի՝ Յարճանյանի և Թեքեյանի, Վարուժանի և Մեծարենցի, Համաստեղի և Զարիֆյանի վաստակը գնահատելու խնդրում։ Զոպանյանը լիուլի ուներ գրական քննադատի համար ամենից քանկագին և հազվագյուտ հատկանիշներից մեկը՝ հաճախ առաջին իսկ երկի հիման վրա կռահել և ցույց տալ գրողի տաղանդի հիմնական արժանիքները, կանխատեսել նրա հետագա զարգացման ուղին։ Վ. Թեքեյանի «Հոգեր», Ա. Յարճանյանի «Դյուցազներ», «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր», Դ. Վարուժանի «Սարսուռներ», Համաստեղի «Գյուղը» գրքերի վերլուծությամբ նա մատնանշեց նրանց ստեղծագործության առավել բնորոշ գծերը, հաճախ և հիմնական պաթոսը, տվեց այնպիսի գնահատականներ, որոնք դրվեցին այդ գրողների հետագա հասարակական ընկալման հիմքում։ «Քննադատության դերն է գրողի մը մեջ ամեն բանե առաջ գեղեցկությունը գտնել և ի վեր հանել՝ եթե կա,— գրել է Զոպանյանը 1901 թ.,— և երբ գեղեցկություն կա գրողի մը մեջ. ան է որ գոյություն ունի, և ան միայն, զա՛յն պետք է մատնանիշ ընել ամեն բանե առաջ. ու երբ ան ունի արտասովոր փայլ մը, կը մոռցնի բոլոր թերություններըն»[19]։ «Ճշմարիտ քննադատը կնկատե էՆ առաջ այդ տրական տարրը գործին մեջ»,— կրկնում էր նա մի քանի տարի անց, միաժամանակ և նշում գրողի թույլ և թերի կողմերը ցույց տալու անհրաժեշտությունը[20].

Վերլուծելով գրական նոր սերնդի գեղարվեստական հայտնությունները մտածողության, պատկերի, ոտանավորի և ոճի հարցերում, Զոպանյանը միաժամանակ գրողներին կողմնորոշում էր դեպի հասարակական և ազգային կենսական հարցերը։ Նա շատ արագ հաղթահարեց վաղ շրջանի հումանիտարները մաքուր արվեստիզ տեսության նկատմամբ[21] և արդեն 1902 թ. գրում

---

18 Ա. Զոպանյան, Շիրվանզադե, «Անահիտ», 1909, № 7—8, էջ 145—146։

19 Ա. Զոպանյան, Դիմքեր, հատ. 1, 1924, էջ 95։

20 Տե՛ս Ա. Զոպանյան, Երկեր, էջ 421։

21 Տե՛ս Ա. Զոպանյան (Ֆանթազիո), Արշալույսի հայներ, 1891, էջ 177—180։

էր. «Փղոսկրե աշտարակին մեջ կամ անձնական ցավերուն երգին մեջ կղզիացած մնալու համառիլը ոչ միայն դատապարտելի է բարոյական տեսակետով, այլև գեղեցկագիտական տեսակետով, որովհետև «ազեղ» է տեսնել հոգի մը, որ, գեղեցկություն արտադրելու կարող, բարոյական հուզում ստեղծելու ատակ ըլլալով հանդերձ, իր մտավոր հնոցեն ոչ մեկ կայծ չի նետեր մարդկային պայքարին սրբազան վառարանին մեջ»[22]։

Չոպանյանի քննադատական հեռատեսությունը հատկապես ցայտուն երևաց Դ. Վարուժանի գնահատման հարցում, որի առաջին իսկ բանաստեղծությունների հիման վրա նա հեղինակին գրեց. «Դուք մեր մեծագույն բանաստեղծներեն մին պիտի ըլլաք, տարակույս չունիմ»[23], իսկ «Սարսուռներիս առիթով (մի գիրք, որն այսօր, Վարուժանի հետագա երկերի ֆոնի վրա, թվում է աշակերտական մի փորձ) քննադատն արդեն գրեց այսպիսի մարգարեական, շուտով լիուլի արդարացած խոսքեր. «Այս հատորիկը մինակ չպիտի մնայ Վարուժան մեզի պիտի տա դեռ մեկե ավելի հատորներ, ամբողջ բանաստեղծություն մը, բազմագույն, կենսախայտ ու հետզհետե ավելի հզոր ու հասուն»[24]։

Ճիշտ այդպես էլ Ա. Ծարուխյանի առաջին գրքի առիթով քննադատը 1902 թ. գրեց. «Դյուցազներնը» ամենեն հզոր տեսիլքներեն մին է, զոր Հայ միտք մը հղացած ու պղնձի մեջ քանդակած ըլլա»։ Իսկ «Հոգեվարքի և Հույսի ջահեր» գրքի՝ բանաստեղծի «ամենեն հարուստ և բազմազան» ժողովածուի մասին գրած հոդվածում (1907) Չոպանյանը այսպես բնութագրեց հեղինակի ռոմանտիկ-խորհրդապաշտական խառնվածքի էական գծերը. «Իր երգին հիմքը՝ տարփողումն է պայքարին, ճիչն է վրնմին, ավետումն է անհրաժեշտ հաղթանակին»[25], երեք առանցքային մոտիվ, որոնք, իրոք, մատնանշում են Ծարճանյանի պոեզիայի կենսական-հոգեբանական բովանդակության բարձրակետերը։ Թեև Մեծարենցի մասին քննադատը հատուկ հոդված չի գրել, բայց տարբեր առիթներով տրված մի երկու սեղմ բնութագրումների մեջ ըստ էության շատ բան է ասված բանաստեղծի բերած «նոր երգի, ինքնատիպ մեղեդիի անգին գանձի», նրա հայտնագործած «շատ ճոխ, շատ ինքնահատուկ ու խորապես հմայիչ» գեղեցկության մասին։ Մեծարենցի գեղարվեստական յուրահատկության բանալին նա տեսնում էր «ֆրանսական խորհրդապաշտ դպրոցի արձագանքը» «Ակնա երգերուն մրմունջին» միաձուլելու մեջ[26]։

Չոպանյանը թողել է նաև արվեստի մյուս տեսակներին վերաբերող դիմանկարներ և առանձին դիտողություններ, ինչպես Պետրոս Ադամյանի խաղին և անձնավորությանը նվիրված հոդվածները (1891, 1895), էդգար Շահինի օֆորտների (1900, 1926), Հովսեփ Փուշմանի նկարների (1926) խոր, նուրբ և դիպուկ վերլուծություններ։ Դեռևս 1901 թ., երբ Կոմիտասը նոր-նոր միայն սկսել էր իր գործունեությունը Եվրոպայում հայ երաժշտության մասսայականացման ուղղությամբ, Չոպանյանն արդեն գրում էր այդպիսի տո-

22 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 402։
23 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 232։
24 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 413—414։
25 Նույն տեղում, էջ 432, 440—441։
26 Նույն տեղում, էջ 457, 519։

գրեր, որոնք ասես ամփոփում են մեծ արվեստագետի ողջ աշխատանքի ծրագիրը և միաժամանակ տալիս նրա հանրագումար-գնահատականը. «...Ինչի կը թվի որ ինքը այն մարդն է որ անհրաժեշտ էր որպեսզի հայ երաժշտությունը արմատապես վերանորոգվի իր աղավաղումներն ու անկումնեն և որպեսզի ան ծանոթ դառնա եվրոպացի երաժշտագետներուն և համաշխարհային երաժըշտության մեջ սկսի գրավել այն տեղը որուն արժանի է և զոր չունի դեռ»[27]:

Ավելացնենք, որ հետագայում էլ, ուշադիր հետևելով խորհրդահայ գրականության և մշակույթի զարգացմանը, Չոպանյանը տվել է խորամիտ և ճըշմարտացի գնահատման փայլուն օրինակներ։ Բավական է հիշեցնել միայն 20-ական թվականների սկզբին Նղոյճ Չարենցի մասին հայտնած կարծիքները, որոնք ողջ հայ գիտնադատության մեջ հանճարեղ բանաստեղծի մուտքը ողջունող առաջին ամենաբարձր ու ծանրակշիռ խոսքերից են։ 1924 թ. Չոպանյանը գրել է. «...Չարենց հայոց մեծագույն բանաստեղծներեն մին է, ու մին ամենեն ինքնատիպ ու բազմազան բանաստեղծներեն որ ոևէ ազգի մեջ երևան ելած ըլլան»։ Գնահատելով Չարենցի լավագույն պոեմներն ու քնարական գործերը, նա, իբրև եզրակացություն, իր խոսքն ավարտում էր այսպես. «Չարենց հայ հանճարի նոր հաստատում մըն է, ու նույն ատեն՝ բարեգուշակ նշան մը հայ ցեղի հոգեկան զորացման»[28]։

Լայն ու բազմազան է Չոպանյանի հետաքրքրությունների շրջանակը արևմտաեվրոպական, հատկապես ֆրանսական գրականության մարզում։ Տարբեր առիթներով նա անդրադարձել է XIX—XX դդ. շատ նշանավոր հեղինակների՝ սկսած Բալզակից և Հյուգոյից մինչև Զոլա, Իբսեն և Վերհարն, ինքնատիպ մոտեցումով փորձելով բացահայտել նրանց հասարակական-գեղարվեստական դիմանկարը։ Իբսենի մեջ, օրինակ, որին քննադատը դասում է Շեքսպիրի, Գյոթեի, Վագների նման մեծությունների շարքը, նա ամենից բարձր գնահատում է իրականության բացասական կողմերի համարձակ ու անկեղծ մերկացումը. «Մարդի կյանքը, արդի ընկերությունը տեսած է իր սուրյամբը, իր կեղծիքներովին, իր տգեղությամբը, և իր զզվանքն անոր երեսին պոռացած է»[29]։ Էմիլ Վերհարնին, որի հետ Չոպանյանը կապված էր նաև անձնական կապերով, քննադատն անվանում է «համամարդկային մեծ բերթող», «տիեզերաշունչ անձնավորություն մը» և համեմատում է նրան Հյուգոյի հետ, համարելով նվազ հակա ու մեծատարած, բայց ավելի չղոտ, հաճախ ավելի անկեղծ ու խոր»[30]։ Շատ բարձր գնահատելով Էմիլ Զոլայի գրական և մարդկային նկարագիրը, Չոպանյանը, սակայն, բոլորովին չի բաժանում նրա առաջադրած նատուրալիզմի «գիտական մեթոդի» դրույթները, աշխատում է բացահայտել այն կետերը, որոնց շնորհիվ Զոլա-արվեստագետն անջատվում էր Զոլա-տեսաբանից։ Ըստ էության պաշտպանելով արվեստի արտացոլման օբյեկտի և մեթոդի յուրահատկության դրույթը, քննադատը գրում էր. «Զոլյա կը սխալիր կարծելով թե պետք է գրական գործը հորինել այն մեթոդով որով գիտական փորձ մը կը կատարեն։ Ոյքան ալ որ երկուքն ալ իրենց վերջնա-

---

27 Ա. Չոպանյան, Դեմքեր, հատ. 1, Փարիզ, 1924, էջ 137։

28 «Ապագա», քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթ. Փարիզ, 1924, № 16, 17։ Չարենցի մասին Չոպանյանի կարծիքները տե՛ս նաև «Ապագա», 1923, № 21, «Մեր գրականությունը» գրքույկում, Փարիզ, 1926, էջ 9, 29։

29 «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1573։

30 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 507, 508, 516։

կան նպատակ ունենան ճշմարտությունը գտնել ու մեկնել, գրականությունն ու գիտությունը երկու ինքնուրույն ու տարբեր ոլորտներ են, և գիտությունն ու գրականությունը իրարու հետ «շփոթողները» կարտադրեն համաձա գործ մը որ ո՛չ գրականություն է և ո՛չ գիտություն... Բայց կյանքը բացատրելու, բնության գաղտնիքները մերկացնելու «եղանակին» մեջ, գիտությունն ու գրականությունը տարբեր մեթոդներ ունին, որոնք պետք է տարբեր մնան, ապա թե ոչ երկուքն ալ իրենց այլևս ավելորդ կը դառնան[31]։

Չոպանյանը, ինչպես տեսնում ենք, առաջադրում է մտքեր, որոնք իրրև ծանրակշիռ խոսք կարող են հնչել գիտության և արվեստի փոխհարաբերության մասին ժամանակակից վեճերում։

Թեև քանակով շատ չեն, բայց խիստ արժեքավոր են նաև Չոպանյանի ելույթները ռուս գրականության մասին։ Այդ գնահատականներն ուղղակի կապված էին հայ ժողովրդի ճակատագրում ռուսական պետականության և մշակույթի խաղացած առաջադիմական դերի խոր ըմբռնման հետ։ Ռուս գրականության մեջ քննադատը տեսնում էր ռուս ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն կողմերի արտացոլումը, իսկ «այդ ժողովուրդը անտարակուսելի կերպով կոչված է մարդկության ընդհանուր ազատագրության գործին մեջ ամենակարևոր դեր մը կատարել»[32]։ Ահա թե ինչու ռուս ժողովրդի հասկացողությունը նա վճռականորեն բաժանում էր ցարական ռեժիմի բացասական կողմերից, որպիսիք են «չինովնիկները, քնութը, Սիբերիան, կախաղանը և բանտերը»։ «Ռուս» ասելով նա հասկանում էր այդ ժողովրդի մեծ գրականությունը՝ «Կոկոլը, Տոլստոյին, Թուրկենեֆը, Թոլսթոյը, Կորքին, որոնք մտավորական բարերարներ են ամբողջ մարդկության համար», հասկանում էր ժողովրդի «խանդոտ, գաղափարապաշտ, մարդասեր հոգին..., ռուս ազատագրական շարժման բոլոր հանդուգն ու հոյակապ էջերը, բոլոր այն անբաղդատելի հերոսները որոնք տված է ռուս տարրը՝ ազատության դատին համար»։ Վերջապես, «ռուս» ասելով Չոպանյանը հասկանում էր «ռուս գրության կատարած անուրանալիորեն գեղեցիկ ու մարդկօգուտ դերը»... Թուրքիո գերի ազգությանց ազատման նպաստելու» և առաջին հերթին՝ հայ ժողովրդի ազատագրման գործում[33]։

Ռուս գրականության մեջ էլ Չոպանյանն ամենից բարձր էր գնահատում նրա մարդասիրական ոգին՝ «մարդկային ցավերուն, ընկերական մխիթարներուն վրա տառապագին գթության զգացումը»[34], որով այն խորապես ազդել է ինչպես XIX դ. համաեվրոպական գրական շարժման, այնպես էլ հայ գրականության վրա։ 1909 թ. Ն. Վ. Գոգոլի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ «Ռուս դպրության բարեկամների ընկերությանը» հասցեագրած ուղերձում նա մատնանշում էր ռուսական արվեստի ժողովրդային և ռեալիստական էությունը մարմնավորող այնպիսի գծեր, ինչպես «վեհանձն գթության ոգին. մարդկային լայն եղբայրության մը բուռն ծարավը, բացարձակ արդարության բաղձանքը, կյանքի ուղղակի դիտողության և պարզ ու հավատարիմ արտահայտության ձգտումը, արվեստը առանց արվեստականության»[35]։

---

31 «Անահիտ», 1902, № 10—11, էջ 214—215։

32 Ա. Չոպանյան, Բուլքին և Միջքիևիչ.—«Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 298։

33 Ա. Չոպանյան, Ռուսիա և հայերը.—«Անահիտ», 1906, № 3—4—5, էջ 70։

34 «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1567։

35 «Անահիտ», 1909, № 1—2, էջ 47։

Ինչպես Արշակ Ջոպանյանի հասարակական գործունեությունը, այնպես էլ գեղարվեստական և գրականագիտական ձեռնարկումները տոգորված էին խոր հավատով հայ ժողովրդի հոգևոր ուժերի և նրա վերածնության հնարավորությունների նկատմամբ։ Գրականության և արվեստի մեջ նա տեսնում էր այդ ուժերի լավագույն մարմնավորումը և ազգային իդեալների իրագործմանը նպաստող հզոր կռվան։ Օրինակ, 1905 թ. նա գրել է. «...ջանալ, որ մեր վաղվան գրականությունը՝ մտածմամբ հետզհետե ավելի ճշմարտական ըլլալով հանդերձ՝ իր ձևին մեջ հետզհետե ավելի ազգային կնիք, ցեղական համ ու հոտ ունենա, աշխատիլ է ոչ միայն մեր գրականության դորացման ու ճոխացման. այլև, հաստատելով մեր մտավոր ու գեղեցկագիտական ինքնօրինակությունը, նպաստել է հաղորդումը մեր ազգային դաստին»[36]։ Ահա թե ինչու նոր տաղանդի կամ նոր գրքի երևան գալը նրա համար ոչ միայն գեղարվեստական փաստ էր, այլև հարազատ ժողովրդի հոգևոր կենսունակության ակնառու վկայություն։ Բավական է հիշեցնել Վարուժանի կամ Զարենցի մասին նրա գրած հոդվածները։

Ջոպանյանը հաճախ է հանդես եկել վհատության, հուսալքման և ազգային նիհիլիզմի տարբեր դրսևորումների դեմ։ Նա այդ կապակցությամբ զանազան առիթներով բանավիճել է, օրինակ, Ա. Արփիարյանի, Հ. Օշականի, Զ. Եսայանի և ուրիշների հետ։ Պատմական լավատեսությունը, ժողովրդի վերածնության անհողողդող հավատը Արշակ Ջոպանյանին 20-ական թվականների սկզբից բերեցին հորդրդային Հայաստանի և նրա մշակույթի լավագույն բարեկամների շարքերը (դրա առաջին ցայտուն արտահայտություններից էր 1923 թ. գրած «Հրաշք» պիեսը), ուր, չնայած բոլոր փորձություններին, նա մնաց մինչև իր վաստակաշատ կյանքի վերջը։

Արևմտահայ քննադատներից իր հայացքների ամբողջականությամբ և հոդվածների մասնագիտական բարձր մակարդակով առանձնանում է նաև Աւետաչեա Հարությունյանը *(1873—1915)*։ Թեև նա հրատարակել է բանաստեղծությունների երեք ժողովածու, մամուլում տպագրել է բազմաթիվ արձակ էջեր, սակայն Արտ. Հարությունյանի տեղը ժամանակի արևմտահայ գրականության կյանքում պայմանավորված է, առաջին հերթին, նրա քննադատական հոդվածներով։ Սկսած 90-ական թվականներից, դրանք տպագրվում էին «Արևելյան մամուլ», «Մասիս», «Բյուզանդիոն», «Բյուրակն», «Մեհյան» և այլ պարբերականներում։ Այդ հոդվածները, միասին վերցրած, կարող են համարվել մոտ քսանամյա մի շրջանի արևմտահայ գրականության յուրօրինակ տարեգրություններ։

Գեղարվեստական երկերի գնահատման ընդհանուր սկզբունքներով Արտ. Հարությունյանի քննադատությունը նույնպես ամենից ավելի մոտ է կուլտուր-պատմական դպրոցի չափանիշներին, թեև նա սովորաբար չի սիրում խոսել իր մոտեցման տեսական հիմքերի մասին։ Քննադատական ժանրերից նա նախընտրում է երկուսը։ Դա, նախ, այսպես կոչված, դիմաստվերն է, որի մեջ սովորաբար տրվում է տվյալ հեղինակի գրական վաստակի սեղմ, բայց ամբողջական բնութագիրը՝ որևէ հիմնական դրույթի լույսի տակ։ Երկրորդը՝ դարձյալ կարճառոտ, բայց դիպուկ գնահատականներով հարուստ հոդված-գրախոսականն է՝ նվիրված որևէ նոր լույս տեսած գրքի կամ առանձին

---

[36] Ա. Ջոպանյան, Ցեղային նոթեր.—«Անահիտ», 1905, № 10—11, էջ 203։

գրական հարցի, մամուլում ծագած բանավեճի և այլն, երկու դեպքում էլ Արտ. Հարությունյանի ոճն այլի է ընկնում դատողությունների հստակությամբ և հիմնավորվածությամբ, մի բարձր ներշնչանքով ու գեղարվեստական պատկերավորությամբ։

Արտաշես Հարությունյան

Գրողի տաղանդի ամենաթանկարժեք հատկանիշը Արտ. Հարությունյանը անկեղծությունն էր համարում։ Այդ պատճառով էլ, գրել է նա, «քննադատին դերն է ամենեն առաջ ճշտել արվեստագետին անկեղծության աստիճանը ու սահմանել անոր տաղանդին անձնական նկարագիրը, որք անձեռնմխելի են և անկախ որևէ վարդապետական հարկադրություններե»[37]։ Միանգամայն հնարավոր գտնելով քննադատի հայացքների ու կարծիքների փոփոխությունը ժամանակի ընթացքում, տարբեր հանգամանքների ազդեցության տակ, նա միաժամանակ քննադատի համար էլ առաջին անհրաժեշտ հատկանիշը անկեղծությունն էր համարում, գրելով. «Քննադատի մը պարկեշտությունն իր վարկյանի անկեղծության մեջ է։ Եթե գոյություն չունի այդ անկեղծությունը, կնոջիք, ժամկամտություն, անպարկեշտություն միայն կա։ Մեկ բան միայն պետք չէ փոխվի մարդուն մեջ. իր բարոյական խառնվածքին միությունն ու ամբողջությունը. իր հոգիին անկաշառությունը»[38]։

Արտաշես Հարությունյանի քննադատական հետաքրքրությունները կապված են գերազանցապես 90—900-ական թվականների գրականության հետ, որին նվիրված է նրա դիմաստվերների ու գրախոսականների մեծ մասը։ Բոլոր դեպքերում նրա խոսքը վերլուծական է և արժեքավորող, բայց ոչ երբեք նկարագրական կամ ուղղագիծ-դրվատական։ Ընդ որում քննադատը երբեմն չի վարանում հանդես գալու նաև հանիրավի բարձրացված գրական հեղինակությունների դեմ, փորձելով ցույց տալ նրանց իսկական տեղն ու արժեքը։ Դրա օրինակներից մեկն է եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված հոդվածը (1902), ուր, ընդունելով հանդերձ այդ գրողի և մտածողի տաղանդն ու ինքնատիպությունը, քննադատը միաժամանակ հանգում էր այն եզրակացությանը, որ իր «ախտավոր մտքի» ու գեղագիտական սխալ սկզբունքների պատճառով «Տեմիրճիպաշյան, ավա՜ղ, չեղած է իր համբավին մարդը», և որ նրա երկերը ժամանակի ընթացքում «այիտի մոռցվին, պիտի մեկ կողմ նետվին»[39], Առա-

37 Արտաշես Հարությունյան, Արձակ էջեր և քերթվածներ, Փարիզ, 1937, էջ 161։

38 Արտաշես Հարությունյան, Գիշերվան համփորը, Երևան, 1968, էջ 310—311։

39 Նույն տեղում, էջ 165—166։

վել էս խիստ ու անզիջող է քննադատը Արամ Ամոնյանի գրական փորձերի քանաստեղծ Ազնքանդր Փանոսյանի (Ալփասլան) ձևապաշտական մարգանքների նկատմամբ։ Ընդհակառակը, խոր համակրանքով ու սիրով են գրված Մ. Ակնմյանի, Գ. Կոստանդյանի, Մ. Մամուրյանի, Օ. Չիֆթե-Սարաֆի, Շիրվանզադեի և ուրիշների դիմանկարները։

Արտ. Հարությունյանի դիրքորոշումը իր ժամանակի գրական կյանքի մեջ առաջին անգամ հստակորեն երևան եկավ 1900—1901 թթ. «Մուսիս» շաբաթաթերթի էջերում, այսպես կոչված, «վաղվան գրականության» հարցի շուրջը ծավալված բանավեճի ընթացքում։ Բանավեճի նախաձեռնողը Արտ. Հարությունյանն էր՝ իր կազմած «Հարցարանով», որի առանցքը արևմտահայ գրականության հետագա զարգացման մեջ պոլսահայ և գավառական հոսանքների փոխհարաբերության խնդիրն էր։ Այդ հարցը համաքելով «գրականության մեջ ինքնաճանաչման և ինքնամփոփման», «Տոհի ձգտումները քննադատելու և մտածման նորագույն հորիզոններ ու գրական նոյագույն արշալույսներ մատնանշելուն փորձ, քննադատն այդ հետանկարը կապում էր բուն Արևմտյան Հայաստանի իրականության և ազգային անխառն բնավորության արտացոլման հետ։ Նա գրում էր. «Գրականությունը այն ատեն միայն ճշմարիտ ու անկեղծ է, երբ անիկա կենդկայանա իբրև գրավոր ցոլացումն ու հիշատակարանը անցյալ ու ներկա կյանքի երևույթներուն այն ցեղին՝ որուն կպատկանի,— արտահայտելով այդ ցեղին գեղեցկագիտական-գրական մասնավոր խառնվածքին տիպական առանձնահատուկ հատկություններուն համեմատ»[40]։ Մեկ տասնամյակ անց քննադատը նորից հավաստում էր իր վաղեմի դրույթը, հայրենի գրականության հետանկարը պատկերացնելով այսպես. «Մենք վաղը գրական վիրածնունդ մը ունենանք, անիկա թերևս պիտի տեղի ունենա այն ուղղությամբ իսկ, զոր պիտի մատնանշեն մեզի դավառացի գրագետներու հանճարեն բխող մաքուր ճառագայթը»[41]։

«Վաղվան գրականության» ազգային առողջ ավիշներով սնվող արվեստի այս ըմբռնումը ցույց էր տալիս նաև քննադատի որոշակի ռեալիստական հակումները։ Ճիշտ է. Արտ. Հարությունյանը խիստ սահմաններ չէր դնում ռեալիզմի և մյուս գրական հոսանքների միջև, իսկ շատ դեպքերում բարձր է գնահատել նաև ռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի սկզբունքներին հետևող հեղինակների երկերը։ Սակայն ռեալիզմին ուված գերապատվությունը կասկած չի հարուցում։ Դեռևս 1898 թ. գրած մի արձակ բանաստեղծություն-խորհրդածության մեջ (աթափառումներ») նա փաստորեն հակադրում էր գեղագիտական իդեալի ռոմանտիկական և ռեալիստական ըմբռնումները, ամբողջովին կանգնելով երկրորդի դիրքերում. «Ինչո՞ւ այս ոնոատույց ու ընդլայնապար փնտրուքը անգո սահմաններուն մեջ, երբ ամեն բան կա արևին տակ։ Իդեալը, զոր քնազանցության մեջ կփնտրեինք, հավետ անհիդռնական, հավետ չարչարող, մեր գոյության ներքին ծալքերուն տակ պահվրտող բարեշրջության օրևնքին գաղափարացումը պետք է որ բլլա ինքնության լայն ծոցին մեջ, ու միմիայն հոն, հոն են բոլոր ներդաշնակությունները տարբերը»[42]։

---

[40] Նույն տեղում, էջ 321։
[41] Նույն տեղում, էջ 273։
[42] Նույն տեղում, էջ 95։

*Հետագայում՝ Չապել Նսայանին (1905), Զիֆթե-Սարաֆին (1907) և մանավանդ Շիրվանզադեին (1911) նվիրված հոդվածներում քննադատը խոր-րացրեց և ավելի կոնկրետ ձևակերպից իր ըմբռնումները ռեալիստական արվեստի յուրատեսակության և ուժի մասին։ Բնութագրելով Շիրվանզադեի կեր-տած տիպարները, նա գրում էր. «Ամեն բանե առաջ՝ պետք է, որ անոնք մարդեր ըլլան, և ՀՀմարիտ մարդեր են անոնք, առաքինություններու և տկարու-թյուններու անհնավասար խառնուրդներ... Շիրվանզադե իր տիպարները չի բացատրեր. կապրեցնե զանոնք բարձրակարկառ կենդանությամբ մը, իրենց գործերուն, խոսքերուն ու վարվելակերպին մեջ... Իր ստեղծած դեմքերը կապրին լիակատար մարդկայնությամբ մը»[43]։ Այսպիսով, ռեալիստական արվեստի ուժի ու ամենացայտուն հատկանիշը կերպարների օբյեկտիվ կե-ցությունն է, որի շնորհիվ նրանք ապրում են ինքնուրույն կյանքով, շուրունա-կում են զարգանալ հասարակության գիտակցության մեջ։ Արտ. Հարությու-յանն այս առումով Շիրվանզադեի արվեստը համեմատում է դասական ռեա-լիզմի խոշորագույն վարպետների՝ Բալզակի ու Տոլստոյի ստեղծագործության հետ և, ասելբ արձագանքելով նրանց երեքի ճանաչողական ոիթխարի նշա-նակության հանրահայտ իրողությանը. Շիրվանզադեի գործերը ևս դիտում է իբրև անփոխարինելի վավերագրեր «հայ կյանքի ժամանակակից փոփոխու-մնամասիրությամբ պարապիլ փորձող ապագա պատմագրին համար»։ «Ինհատական, ինքնուրույն, անձերի ամբողջություններ են» համարվում նաև Զ. Եսայանի «Կեղծ հանճարներ» վիպակի կերպարները, որոնք «ուժգնորեն կապրին, բաբախուն կենդանությամբ մը ոտքի վրա կը կենան»։

Արտ. Հարությունյանը գրախոսական հոդվածներ է նվիրել դարասկզբին հանդես եկած նոր գրական սերնդի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող դեմքերին (Թնտ-րա, Սիամանթո, Մնձարենց, Վարուժան, Զիֆթե-Սարաֆ, Ս. Պարթևյան, Մ. Պերպերյան և ուրիշներ)։ Փաստորեն նա եղել է այս գրողների մասին առաջին ծանրակշիռ խոսքն ասող քննադատներից մեկը։ Այսպես, Մեծարեն-ցի առաջին գրքի՝ «Միութենի» հիման վրա քննադատը նրա մեջ տեսավ «արտագրավ ու չիրմաշունչ տաղանդավոր քերթող մը», գուշակեց նրա համար «գրական խիստ ուշագրավ ապագա»։ Առավել ևս բարձր էր Դանիել Վարու-ժանի գնահատականը՝ «Ցեղին սիրտը» գրքի առթիվ գրած հոդվածում։ Այդ գրքի մեջ քննադատը լսում էր հայ քնարի «վեհ, լայնաճախ սավառնումով հնչյուն մը» և Վարուժանի բանաստեղծական տրվելտի ակունքը տեսնում էր «հին դարերեն ու հին ավանդություններէն»։ «Հեթանոս հայության հինավուրց բնազդներէն», ասել կանխանշելով նրա հաջորդ՝ «Հեթանոս երգեր» ժողովա-ծուի երևան գալը։ Նշանակալից է հատկապես Վարուժանի բանաստեղծա-կան նկարագրի հետևյալ տեղը, բայց տարողունակ բնորոշումը. «Նորապես ավանդականորեն հայ հոգի մը՝ ի սպաս հվրոպական արվեստինն։ Ազգայինի և համամարդկայինի սերտ միաձուլման շնորհիվ Վարուժանի դիրքը քննադա-տին ներկայանում է իբրև «վաղվան գրականության» գաղափարի ցայտուն մարմնավորում։ Հիշյալ խոսքերով նա, իրոք, մատնանշում է բանաստեղծի գեղագիտական ծրագրի ամենից էական կողմերից մեկը, որ Դ. Վարուժանը

43 Նույն տեղում, էջ 229—232։

դեռ 1906 թ. մի նամակում ձևակերպել է այսպես. «Միտքը՝ եվրոպացի, բայց սիրտը՝ հայ»[44]։

Արտաշես Հարությունյանի հասարակական և գեղարվեստական դիրքորոշման համար հատանշական է նաև այն փաստը, որ նա հատուկ հոդվածներ է նվիրել ամերիկյան դեմոկրատիայի մեծ բանաստեղծ Ուոլտ Ուիտմենին (1908) և պրոլետարական գրականության հիմնադիր Մաքսիմ Գորկուն (1909)։ Այդ հոդվածները հիշյալ հեղինակների մասին հայ իրականության մեջ առաջին ծանրակշիռ ելույթների թվին են պատկանում։ Ուիտմենին հայ քննադատն անվանում է «նոր Աշխարհի հոգին», նրա տիտանը և տրուբադուրը, ցույց է տալիս նրա երկերում ծփացող վիթխարի ժողովրդական տարերքը, տիեզերական ոգին, որոնց շնորհիվ նա գարձավ «մեծ քերթողը բոլոր ժամանակներուն, բոլոր երկիրներուն ու բոլոր ցեղերուն»։ Մաքսիմ Գորկու «Իմ ընկերը» պատմվածքի սեփական քարգմանության առիթով գրած հոդվածում Սրտ. Հարությունյանը մատնանշում էր նրա ստեղծագործության ոլորակապես նոր բնույթը («Մաքսիմ Գորկի հայտնության մը եղած է ռուս գրականության մեջ»), որն արտահայտվել է ազատագրական պայքարի նոր փուլը և նրա մասնակիցներին պատկերելու մեջ. «Գորկիին վիճակվեցավ նկարագրել ռուս հեղաշրջումի մեկ նորագույն երևույթը, ազատագրության մեծ դատին նվիրված անանուն հիրոսները աստվածացնելով»[45]։

Իր հոդվածներում Արտ. Հարությունյանը խոսում էր նաև մեր դարում գիտական վիթխարի առաջընթացի պայմաններում գրականության արտացոլման առարկայի և հնարավորությունների ընդլայնման մասին, աշխատում էր հայ գրողին կողմնորոշել դեպի այդ փոփոխությունների ընկալումը։ Դեռ 1903 թ. նա գրում էր. «Արդի գրողին գիտակցությունը անօրինակ զարգացում մը, և նոր արտահարգ տարածականություն մը ունին։ Գիտությունները աշխատանոցներու դժնյա սահմաններեն դուրս կձառագայթեն, լուսավորելու համար արվեստագետին ու բանաստեղծին ուղին, և իմաստասիրությունը՝ իր հնչեղները կսփռե մտածող մարդկության վրա, փիլիսոփաներու մենաբաններու մեջ չսահմանափակվելով»։ Իսկ մեկ տասնամյակ անց քննադատը նորագույն գրական ուղղությունների առաջացումը, գեղարվեստական նոր միջոցների որոնումները հիմնավորում էր նաև մարդու էության, նրա զգայարանների և գիտակցության մեջ կատարվող փոփոխությունների հետ. «Ահա, օրինակ, թե նա ինչպես էր բացատրում սիմվոլիստական ձևերի օրինաչափությունը նոր դարաշրջանի արվեստում. «Վաճառի ժամանակակից աչքը գույներու և շրջագծերու սառած հատկություններն կը նեղվին ժամանակին ու միջոցին մեջ բաբախող միասնական տեսիլներու անկարելիությունը կ'երազե ան։ Ով ժամանակակից ականջը՝ աղաղակված, ահեղասաստ շեշտով արտասանված ու քաոերորեն հմայված վանկերուն ու բառերուն ծանրության չի հանգուրժեր այլևս։ Մեղմորեն, անուղղակի կերպով, նուրբ ակնարկություններով ալևյորեցեք ձեր ըսելիքները, թեպետ ընդ հովի պես, և անիկա պիտի գիտնա գուշակել»[46], ինչ խոսք, այս բացատրությունը ակնհայտորեն մոակոզմանի էր, քանի որ գրական նոր մտածողության երևան գալը փորձում էր հիմնավորել

---

41 Գ. Վահուճան, Նամականի, 1965, էջ 63։

45 Արտ. Հարությանեան, Գիշերվան Համփերը, էջ 364—366։

46 Արտ. Հարությանեան, Փնտրտուքներ, «Մեհյան», 1914, № 6, էջ 82։

ոչ թե սոցիալական և գեղարվեստական օրինաչափություններով, այլ բիոլոգիական գործոնների փոփոխությամբ, որն ինքը բացատրության կարիք ունի։

Արուռաշևա Հարությունյանի գրական-քննադատական արդյունավետ գործունեությունը դադարեց 1915 թ. մեծ եղեռնի ժամանակ, որի զոհերից մեկը դարձավ նա։

3

Ավելի բազմազան էր արևելահայ քննադատության պատկերը։ Դարասկզբի պարբերական մամուլում գրախոսություններն ու գրականագիտական հոդվածները երևան էին գալիս շատ ավելի հաճախակի ու կանոնավոր, քան նախորնթաց շրջաններում։ Այդ հոդվածները հայ ընթերցողին ներկայացնում էին ոչ միայն հայ, այլև ռուս և եվրոպական գրականության զարգացման միտումները։ Լույս տեսան նաև մի շարք մենագրություններ ժամանակակից հայ դրողների մասին։ Այդ բազմազան նյութերի հեղինակներից առանձնանում են գրական քննադատությամբ հետևողականորեն զբաղվող մի շարք անուններ։ Այսպես, «Մշակի» և «Մուրճի» էջերում քննադատական հոդվածներով հաճախակի հանդես էր գալիս հայտնի թարգմանիչ Տիգրան Հովհաննիսյանը։ Նրա նախասիրած ձևը փոքրիկ գրախոսությունն էր, որը, սակայն, հագեցած էր կոնկրետ ու սուր դիտողություններով և տալիս էր գրական երկի հստակ, սկզբունքային գնահատականը։ Պարբերական մամուլում շարունակում էր հոդվածներով հանդես գալ Գարեգին Ենգիբարյանը (դրանց մի մասը հավաքված է 1909 թ. լույս տեսած «Մատենախոսություն» գրքում)։ Առանձին դեպքերում հակադրվելով ու մերժելով նախորդ քննադատների (Հատկապես Լևոնի) անարդար գնահատականները ժամանակակից հեղինակների մասին, Գ. Ենգիբարյանը, սակայն, ի վիճակի չեղավ ճիշտ հասկանալու գրական նոր սերնդի, մասնավորապես Վահան Տերյանի, բերած գեղարվեստական յուրահատկություններից[47], կ. Կուսիկյանի գրքից բացի («Գրական դիմքեր», 1912), որը նվիրված էր Աբովյանի և հայ վաթսունականների գնահատմանը, լույս տեսան Մինաս Բերբերյանի գրական ակնարկները Ս. Շահազիզի, Պ. Պռոշյանի, Ավ. Իսահակյանի և ուրիշների մասին։ 1915 թ. հրատարակվեց Հովհ. Գնունու «Հայ պոեզիայի մոտիվները» ռուսերեն գրքույկը, որը սեղմ ակնարկի ձևով ներկայացնում էր արևելահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը՝ Պատկանյանից ու Նալբանդյանից մինչև Իսահակյան և Տերյան։ 10-ական թվականներին իր՝ գերազանցապես բանավոր զեկուցումներով ու ելույթներով մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց Սորբոնի համալսարանի շրջանավարտ, քննադատ և մանկավարժ Մամբրե Մատենճյանը։ Գրական երևույթները մեծ մասամբ ազդեցություններով բացատրող և սուր ժխտողական բնույթ ունեցող իր ելույթներով Մատենճյանը փորձում էր վերանայել մի շարք հայ նշանավոր գրողների՝ Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Շանթի, Տերյանի և ուրիշների մասին ձևավորված գրական կարծիքները։

Ընդամենը երկու-երեք տարի տևեց, բայց հայ գրականության մեջ որոշակի հետք թողեց երիտասարդ տաղանդավոր քննադատ Վահան Նալբանդյանի (1876—1902) գործունեությունը։ Տարրական կրթությունն ստանալով Հայրենի Վան քաղաքում, նա 1888 թ. ծնողների հետ տեղափոխվում է Թիֆլիս և սովորում Ներսիսյան դպրոցում։ 1894 թ. ուսանում է Գերմանիայում, մաս-

47 Տե՛ս «Լույս», 1909, № 7—8, էջ 81—85։

Նավորապես Լայպցիգի համալսարանում։ Բարձրագույն կրթության վեց տարիներին Վ. Նալբանդյանը խորապես ուսումնասիրում է պատմաբանասիրական և փիլիսոփայական գիտություններ. մոտիկից ծանոթանում էվրոպական գրականության և արվեստի հետ։ Նրա ավարտական դիսերտացիան նվիրված էր գերմանացի պատմաբան Լեոպոլդ Ռանկեի հայացքների քննությանը, որը 1902 թ. Լայպցիգում լույս տեսավ առանձին գրքով։ 1901 թ. վերադառնալով Թիֆլիս, Վահան Նալբանդյանը նվիրվում է գրական-հրապարակախոսական գործունեության, աշխատակցելով «Մշակին» և «Մուրճին»։ 1902 թ. աշնանը նա իրրև դրականության ուսուցիչ աշխատանքի է անցնում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, բայց նույն տարվա վերջին էլ վտանգվում է կարճատև հիվանդությունից հետո։ Նրա մահվան առիթով «Մուրճը» ամսագիրն այսպիսի տողեր գրեց. «Որպիսի՛ տխուր զուգադիպություն. դեռ անցյալ տարի այս օրերում, երբ նա «Մշակում» հրատարակեց իր մի ուսումնասիրությունը Դուրյանի մասին, ո՞վ կարող էր կարծել, թե նա էլ մի Դուրյան է, մի բուրաստից, բայց վաղանցուկ ծաղիկ, որի վրա շուտով փչելու է մահաշունչ քամին»[48]։

Վ. Նալբանդյանը թողել է բավական հարուստ գրական ժառանգություն, որը վկայում է ոչ միայն քննադատի լայն էրուդիցիայի, այլև կալուն ըմբռնումների մասին։ Նրա տպագրած հիսունից ավելի մեծ ու փոքր հոդվածները նվիրված են գրականության և թատրոնի, պատմագիտության և փիլիսոփայության, ինչպես նաև հասարակական կյանքի տարբեր հարցերին։ Հատկապես մեծ թիվ են կազմում նրա թատերախոսական հոդվածները, որոնք կանոնավոր կերպով լույս էին տեսնում «Մշակի» էջերում, լուսաբանելով Թիֆլիսի հայոց, ռուսաց, մասամբ նաև վրաց թատերախմբերի նոր ներկայացումները։ Բուն ներկայացման, դերասանական խաղի գնահատականից առաջ քննադատը սովորաբար տալիս էր բեմադրված պիեսի բովանդակության հանգամանալից վերլուծությունը, ինչպես նաև հեղինակի ընդհանուր վաստակի և գրական ուղղության բնութագիրը։ Այս ճանապարհով նա կարճ ժամանակամիջոցում հայ ընթերցողին տվեց Շեքսպիրի և Շիլլերի, Հյուգոյի և Կոպպեի, Հաուպտմանի և Զուդերմանի, Օստրովսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Շիրվանզադեի և շատ ուրիշ դրամատուրգների երկերի սեղմ, բայց ճշգրիտ ու դիպուկ գնահատականներ։

Այրվեստի և իրականության փոխհարաբերության, ինչպես և ընդհանրապես հասարակական կյանքի ըմբռնման հարցերում Վահան Նալբանդյանը հանդես էր գալիս իբրև կուլտուր-պատմական դպրոցի հետևորդ։ Նախայն, ընդունելով հանդերձ Հ. Տենի առաջադրած երեք գործոնները («ցեղը, երկիրը և ժամանակը»), նա որոշակիորեն հակված էր դեպի կուլտուր-պատմական տեսության այն տարբերակը, որը պաշտպանում էր դանիացի նշանավոր քննադատ Գ. Բրանդեսը։ Վերջինս «միջավայրին, այսպես ասած, ճակատագրական բնավորություն չէ ընծայում և շեշտում է անհատի ինքնուրույնությունը, գեղարվեստական հանճարի նշանակությունը»[49], և հայ քննադատը լիովին համաձայն է նրա հետ։ Այդ ըմբռնումը նա տարածում է «պատմահասարակական կյանքի շարժման ամբողջ ընթացքի» վրա, որը, Վ. Նալբանդ-

[48] «Մուրճ», 1902, № 12, էջ 251։

[49] «Մշակ», 1902, № 16։

յանի համոզմամբ՝ «երկու ֆակտորների փոխազդե ներգործությամբ է պայմանավորվում՝ անհատական և համայնական—մի կողմից անհատների՝ հոգեկան որոշ, ինքնուրույն տրամադրվածություններով զինված, մյուս կողմից հասարակական միջավայրը՝ հոգեկան հատկությունների, եթե կարելի է ասել, տիպիկական սաղմերով։ Ահա պատմությունը այդ երկուստեք ներգործությունների բովանդակությունն է»[50]։

Այս ընդհանուր օրինաչափությունը լիովին դրսևորվում է նաև արվեստի քնագավառում, իհարկե, այն յուրահատկությամբ, որը բնում է գեղագեղտական գործունեության բնույթից։ Արվեստագետի մեծությունը ժամանակի ոգու և սեփական ստեղծագործական անհատականության ներդաշնակ միաձուլման մեջ է նաև։ «Ամեն մի շրջան, անկասկած, պահանջ ունի իր ոգուն համապատասխանող արվեստագետի,— գրում էր քննադատը 1902 թ. «Տարեմուտի խոհերում»,— և ընդհանրապես ուժեղ, իդեալական արվեստագետներ նրանք են, որոնք՝ առանց իրանց անհատականությունը զոհելու, մի ներքին տրամադրությամբ, ժամանակի ոգու և համայնական զգացմունքի բովից են խլում իրանց ոգևորության առարկան»[51]։ Քննադատը ձգտում է հեռու մնալ արվեստի երկը ուղղակիորեն հասարակական միջավայրից բխեցնելու գայթակղությունից (որը կարող էր նրան գալ կուլտուր-պատմական դպրոցի դրույթները մեխանիկորեն կիրառելու դեպքում) և միշտ տեսադաշտում պահել նաև դրողի ստեղծագործական անհատականության խնդիրը։ Կոնկրետ երկերի վերլուծության մեջ նա տվել է այդ սկզբունքի կիրառության շատ օրինակներ։

Դեռևս 1899 թ. տպագրած «Գեղարվեստի էությունը և նպատակը» ծավալուն հոդվածում Վ. Նալբանդյանը հանդես էր գալիս գեղարվեստական արտացոլման և էսթետիկական հաճույքի նատուրալիստական ըմբռնման, բնությունը արվեստով փոխարինելու դրույթի դեմ («չէ՞ որ գեղարվեստի էսթետիկական արժեքը հենց նրանումն է կայանում, որ նա բնություն չէ և նա չէ էլ կամենում բնություն դառնալ, այլ միայն ներկայացնել»)։ Պաշտպանելով գեղարվեստական պայմանականության անհրաժեշտությունը, նա զգուշացնում էր, որ «ռեալիզմի» ծայրահեղ ծաղրանկարը, իսկական հավատարիմ ընդօրինակությունը միանգամայն ոչնչացնում է էսթետիկական հաճույքը»։ Իրրև ապացույց նա բերում է մոմից շինված մանկենների օրինակը, որոնք գեղագիտական ոչ մի բավականություն չեն հարուցում հենց այն պատճառով, որ այստեղ իսպառ վերանում է արվեստի պատրանքը, «իսկականի և երևութականի մեջ եղած սահմանը»[52]։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ միասին Վ. Նալբանդյանը գտնվում էր նաև գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության, մասնավորապես Կանտի և Շիլլերի գեղագիտության ազդեցության տակ։ Այդ իմաստով հետևողական է, որ նա պաշտպանում է արվեստի՝ իսպիդ առաջանալու տեսակետը, կամ ձգտում է արվեստի «անշահախնդրության» կանտյան դրույթը հաշտեցնել նրա հասարակական դերի ըմբռնման հետ։ Քննադատի կարծիքով, մարդկային կյանքում ունեցած նշանակությունը («գեղտոմնավոր լինե-

50 «Մշակ», 1902, № 68։
51 «Մշակ», 1902, № 2։
52 «Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 291—292։

լը») «ոչ մի կապ չունի գեղարվեստի ներքին էության հետ», այլ միայն նրա բնական հետևանքն է, արվեստի վրա միջավայրի ու ժամանակի պահանջների ներգործության արդյունքը։ Ով նա հանգում է այլապիսի հերակացության, որը փաստորեն ներքուստ հակասական է, ժխտում է «անշահախնդիր հաճույքի» տեսությունը. «Թեև գեղարվեստի նպատակն է գոյությական շահից անկախ հաճույք առաջացնել, բայց նրա կապը իրական կյանքի հետ երբեք չպիտք է անհնչական թողնել. ժամանակի ոգին և նրան համապատասխանող պահանջները ու աշխարհայացքը ընծայում են գեղարվեստին նաև իրենց խոր կնիքը։ Այնպես որ միանգամայն հասկանալի մի երևույթ է, թե ինչու Վերածընության դարը առաջ բերեց կրոնական բնավորություն ունեցող մի նկարչություն, կամ թե ժ-ր դարը սոցիալական դրամա, ինչպես նաև մեզանում Բաֆֆիի ձգտումնավոր վեպերը կամ ռուսական գրականությունից Դոստոևսկու կամ Տոլստոյի ստեղծագործությունները—միջավայրի և ժամանակից կենդանի պահանջների անհրաժեշտ ոլտուղներ են»[53],

Վ. Նալբանդյանը պաշտպանում էր այն տեսակետը, որի համաձայն արվեստի մեջ կա երեք հիմնական ոճ՝ իդեալիստական, ռեալիստական և նատուրալիստական [54], իրենց բազմազան տարբերակներով։ Թեև այդ «տարբեր ոճերի կամ ուղղությունների ծնվիլը և անհետանալը դարձյալ պայմանավորվում է ժամանակի ոգով և շրջապատող հանգամանքներով», բայց դա ամենևին չի նշանակում, թե քննադատը հավասարապես ընդունում է այդ բոլորը։ Նրա նախասիրությունը ակնհայտորեն ռեալիզմի կողմն է, որպես միակ «առողջ և ընդունելի ուղղության»։ Նատուրալիստական ոճը նա համարում է «գեղարվեստի էությանը միանգամայն հակառակ», մերժելի է դոնում նաև «իդեալիստական» (այսինքն՝ ռոմանտիկական) ուղղությունը իր ծայրահեղ ձևով, օրինակ՝ ժամանակակից սիմվոլիզմն ու միստիցիզմը, որոնք «գրական այլասերված ու անցողական հոսանքների արտահայտություններ են»[55]։ Ի դեպ, երկու տարի անց քննադատն ավելի որոշակի էր խոսում անկումային հոսանքների մասին, նրանց հիմնական արատներից մեկը բնութագրելով այսպես. «Մի՛շտ դժգոհ, միշտ անհանգիստ՝ նրանք ձգտում են դեպի «զարմանալին», դեպի անհայտ նորությունը և այդպիսով արվեստը դառնում է նրանց ձեռքին հաճույքի մի միջոց, մի խաղ, մի զրոսանք։ Դա արվեստ չէ, այլ մաներաէվեստ»[56],

Հայ գրականության և թատրոնի երևույթները Վ. Նալբանդյանը գնահատում էր գեղարվեստական մեծ չափանիշներով, որոնելով ազգայինի և համամարդկայինի բնական միավորման ուղիները։ Նա գրել է. «Յուրաքանչիւր կ՚իմանայ, որ մեր արվեստագիտների «հար» անհատականությունը եվրոպական մտքի և հայկական ասրտի ներդաշնակությունից ծնվելոր»[57], Այդ չափանիշով է գրված, օրինակ, Պետրոս Դուրյանին նվիրված հոդվածաշարը[58], որը քննադատի լավագույն գործերից մեկն է։ Ճիշտ է, նա Դուրյանին «անշանավոր» է համարում «միայն հայկական աստիճանացույցով, հոգեկան և մտավոր այն միջավայ-

[53] «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 339—340։
[54] Տե՛ս «Անահիտ», 1899, № 11, «Մշակ», 1901, № 291։
[55] «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 341։
[56] «Մշակ», 1902, № 1։
[57] «Մշակ», 1902, № 2։
[58] Տե՛ս «Մշակ», 1901, № 167—170։

րի և մթնոլորտի ծավալով, ուր նա ծնվեց, շնչեց ու մեծացավ»։ Սակայն Դուրյանի պոեզիայի բուն վերլուծությունը տալվում է եվրոպական ռոմանտիզմի ֆոնի վրա, այն սկզբունքների տեսանկյունից, որ դրականության մեջ մտցրին ռոմանտիկ բանաստեղծները ու քննադատները։ Դրա հետ միասին ցույց են տրվում նաև Դուրյանի տարբերությունները եվրոպական ռոմանտիկներից (ինչպես բնության նկարագրությունների մեջ «մոայլ ծայրահեղության» բացակայությունը)։ Դուրյանին դիտելով հայ պոեզիայի պատմական շղթայի մեջ, քննադատը նրան համարում է «աշխարհիկ բանաստեղծության ստեղծողը արևմտյան հայերի շրջանում»։

Եթե Պ. Դուրյանի գնահատման հարցում Վ. Նալբանդյանը շարունակում և խորացնում էր իր նախորդների, մասնավորապես Ա. Չոպանյանի սկսած գործը, ապա Ա. Յարճանյանի մասին նա փաստորեն առաջին խոսքն ասաց քննադատության մեջ։ «Դյուցազնորենն» գրքի առթիվ գրած հոդվածում նա բանաստեղծին գնահատում էր սիմվոլիզմի հետ ունեցած կապի մեջ, բայց և ցույց էր տալիս մի էական տարբերություն։ Եթե «սիմբոլիզմը ըստ էության մի հոգեբանական անհրաժեշտությամբ համախ կապված է արհեստականության վտանգի հետ», եթե «սիմբոլիստ-դեկադենտները ավելի շուտ բառի արվեստագետներ են, քան թե իսկական բանաստեղծներ», ապա նոր գրքի հեղինակի մեջ քննադատն ամենից ավելին հենց զգացմունքի ուժն ու անմիջականությունն էր ընդգծում («պ. Յարճանյանի մեջ մենք գտնում ենք, բարեբախտաբար, ոչ միայն բառերի, այլև զգացմունքի բանաստեղծ», «թրթռուն և չափազանց տպավորվող հոգի», «թաոսային հրդեհ», և այլն)։ Նշելով բանաստեղծի լեզվի որոշ «արհեստականությունը», նա առաջին հերթին չափավորություն և ներդաշնակություն էր ցանկանում տեսնել հեղինակի հետագա քայլերի մեջ։

Վահան Նալբանդյանի խոր գիտելիքներն արտահայտվեցին նաև «Եվրոպական մտքից և գրականությունից» հոդվածաշարում, որը 1901—1903 թթ. տպագրվում էր «Մշակում» և արձարծում էր ժամանակակից գիտական և գեղարվեստական կյանքի տարբեր հարցեր։ Վիկտոր Հյուգոյին նվիրված հոդվածում, օրինակ, նա գրում էր. «Ան, ինչ Շեքսպիրն է Անգլիայի համար, Գյոթեն՝ Գերմանիայի, Դանտեն՝ Իտալիայի, նույնն է և Վիկտոր Հյուգոն Ֆրանսիայի համար։ Նա այս ազգի ամենամեծ բանաստեղծն է...»[60], Բացառիկ հետաքրքրություն էր տածում հայ քննադատը Հենրիկ Իբսենի նկատմամբ, և դրա արդյունքը եղավ 1902 թ. «Մուրճ» ամսագրում հրապարակված հոդվածաշարը[61], որը փաստորեն մի ամբողջական և ծավալուն մենագրություն է Նորվեգացի մեծ դրամատուրգի մասին։ Իբսենի գրեթե բոլոր դրամաների մանրամասն վերլուծությամբ քննադատը ձգտում է հաստատել ուսումնասիրության սկզբում ձևակերպված այն միտքը, թե «Նորվեգացի հռչակավոր դրամատուրգը իրավամբ համարվում է XIX դարու Շեքսպիրը», այսինքն՝ իբսենյան կերպարները, իրենց տեղային անկրկնելի յուրահատկությամբ, համամարդկային բովանդակություն ու հնչեղություն ունեն, արտացոլում են դարաշրջանի սոցիալ-հոգեբանական բարդ և հակասական իրավի-

---

59 Տե՛ս «Մշակ», 1901, № 291։

60 «Մշակ», 1902, № 33։

61 Տե՛ս «Մուրճ», 1902, № 2—8, 12։

Էակները։ Դժբախտաբար, տաղանդավոր գրականագետի այս ամենից քնքարձակ և ամենից հասուն գործը նրա կարապի երգը դարձավ. «Հներիկ Իբանեն» ուսումնասիրության վերջին մասը տպագրվեց ամսագրի նույն այն համարում, ուր՝տեղ գոտն նաև Վահան Նալբանդյանի մասին գրված մահախոսական հոդվածները։

Դարասկզբին գրական քննադատությամբ ակտիվորեն զբաղվում էր նաև Նիկոլ Աղբալյանը (1873—1947), որն այդ շրջանի հասարակական մտքի և մշակույթի բարդ և հակասական դեմքերից է։ Հայտնի է, որ նա երկար տարիներ եղել է դաշնակցական կուսակցության ղեկավար գործիչներից մեկը։ Իր քաղաքական և հրապարակախոսական գործունեությամբ նա ծառայել է այդ կուսակցության նպատակներին, իսկ 1921 թ. արտասահման տարագրվելուց հետո գերծ չի մնացել հակասովետական հլուրներից։ Մերժելով Աղբալյանի գործունեության այդ կողմը, չկարելի է անտեսել այն իրողությունը, որ իբրև բանասեր նա որոշակի ավանդ ունի հայ գրականության և լեզվի ուսումնասիրության մեջ, իսկ որպես քննադատ մինչև հեղափոխությունը տվել է մի շարք գրողների երկերի նորբ ու հետաքրքիր գնահատականներ։

Ն. Աղբալյանի գրական-բանասիրական գործունեությունը տևեց ճիշտ կես դար։ Եթե այդ գործունեության երկրորդ կեսը (1921 թվականից հետո) հիմնականում նվիրված էր հայ հին գրականության պատմության և լեզվի հարցերի քննությանը («Պատմություն հայոց դրականության», «Դասախոսություններ հայ մատենագրության մասին», «Մայաթ-Նոմայի հետ», «Բանասերի հուշագիրք», «Դիտողություններ հայոց լեզվի մասին» և այլն), ապա դարասկզբին ակնհայտորեն գերակշռում էր ընթացիկ գրականության հարցերի մասին գրող քննադատը։ Հատկապես արդյունավետ եղան 1912—1914 թթ., երբ Աղբալյանը գրեց իր լավագույն քննադատական հոդվածների մեծ մասը։

Ն. Աղբալյանի գրականագիտական ըմբռնումները ձևավորվեցին տարբեր գաղափարական գործոնների ազդեցության տակ, բայց հիմնականը Ծ. Կոնտի պոզիտիվիստական իմաստասիրությունն էր և Հ. Տենի ու Ա. Պիպինի կուլտուր-պատմական ուսմունքը։ Շատ տարիներ անց այդ մասին վկայել է ինքբ՝ քննադատը[62]։ Որոշակի է նաև ռուսական դեմոկրատական քննադատության, արվեստի ժողովրդայնության և բարքագրականության սկզբունքների ազդեցությունը Աղբալյանի հայացքների վրա, մանավանդ գործունեության առաջին շրջանում։ Օրինակ, իր առաջին ծավալուն հոդվածներից մեկում, որը նվիրված էր Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» գրքին (1898), Աղբալյանը բանաստեղծի ամենից արժեքավոր գիծը տեսնում էր ժողովրդայնության՝ ձնրա այն հատկության մեջ, որ կարողանում է ժողովրդի պես զգալ, նրա սրտով ապրել։ Իսկ ի՞նչ է նշանակում ժողովրդի պես զգալ. այդ նշանակում է համամասն հոգեկան դրությունների զգալ այն, ինչ կզգա ժողովրդի մարդը[63]։ Այստեղ հայ քննադատը արձագանքում էր այն ըմբռնմանը, որ ժամանակին ձևակերպել է Դոբրոլյուբովը։ Ըստ Դոբրոլյուբովի, ժողովրդային գրող դառնալու համար «պետք է տոգորվել ժողովրդական ոգով, ապրել

---

[62] Տե՛ս Նիկոլ Աղբալյան. Ամբողջական երկեր, հատ. IV. «Պատմություն հայոց գրականության», Բեյրութ, 1970, էջ 10, 80։

[63] Ն. Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, 1959, էջ 106։

նրա կյանքով..., զգալ ամեն ինչ այն պարզ զգացողությամբ, որ ունի ժողովուրդը»[64]։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ ունեցած կապի առումով քննրդ է քննադատի հետևյալ միտքը. «Գրականությունը սերտորեն կապված է մի ազգի քաղաքական, տնտեսական և բարոյական կացության հետ... Ազգին զուգահեռ ընկել կամ բարձրացել է նրա գրականությունը»[65]։ *Միաժամանակ Աղբալյանը ձգտում է առանձին ճշտումներ մտցնել կուլտուր-պատմական ուսմունքի դրույթների մեջ։ Այսպես, նա ընդունում է գրական հետազոտության երեք հիմնական նյութ՝ միջավայր, հեղինակ, երկ, աշխատելով տեղեկացրել Հ. Տենի հայացքի էությունի միակողմանիությունը՝ արվեստագետի անհատականության անտեսումը։ Ընդ որում, Աղբալյանի կարծիքով, նշված երեք տարրերից «հիմնականը երկն է, բայց առաջինը միջավայրն է, այսինքն ժամանակն ու պայմանները, որոնց մեջ ապրում է հեղինակը և ծորինված ու ներևցած է երկը*»։ «*Գրական երկը կեղրոն և կենսագրությունն ու միջավայրը իբր մեկնության միջոց*»,— *այսպիսի բանաձևով է նա ամփոփում իր ըմբռնումը այդ երեք տարրերի փոխհարաբերության մասին*[66]։

Մյուս կողմից՝ քննադատության մեջ պետք է բնական ճանապարհով զուգակցվեն երկի օբյեկտիվ հատկանիշների վերլուծությունը և քննադատի ըմբռնումներն ու ճաշակը. «Արվեստի գործը պիտի դատվի և՛ ինքն իր մեջ, և՛ մեր հավատամքին համեմատ,— *գրում էր նա 1913 թ.— մեկը մյուսին չի խանգարում, եթե մարդ կարողանա երկու կողմից էլ արդարամիտ դատաստան անել*[67]։ *Նույն ժամանակ գրած մի ուրիշ հոդվածում, համեմատելով արևմտահայ և արևելահայ գրական քննադատության բնորոշ կողմերը, որոնցից մեկը գրական երկը դիտում է իբրև «անջատ երևույթ», իսկ մյուսն իբրև «մի որոշ շարժման ցուցանիշ», մեկն ավելի արվեստին է կարևորություն տալիս, իսկ մյուսը՝ բովանդակությանը, Աղբալյանն ավելացնում էր. «Պետք է գտնել քննադատության այնպիսի մի ձև, որ այդ երկու հակումները համապրվեին և կազմեին մի ներդաշնակ ամբողջություն*»[68]։

Աղբալյանի քննադատական հոդվածներում, իրոք, կենտրոնը միշտ գրական երկն է՝ իբրև պատմա-գրական պրոցեսի մի օղակ, իբրև որոշակի հասարակական բովանդակության և գեղարվեստական ձևի միասնություն։ Պատահական չէ, որ նրա գրեթե բոլոր լավագույն հոդվածները նվիրված են առանձին երկերի վերլուծության, ընդ որում տվյալ տեսքագործության կամ կերպարի ընդհանուր արժեքի, երբեմն նույնիսկ համամարդկային նշանակության գնահատականները սովորաբար զուգակցվում են դեպի գրական տեքստը, դեպի պատկերի ու բառի մանրամասները ցուցաբերած խորազնին հետաքրքրության հետ։ Այդ միասնության մեջ է նա վերլուծել Լ. Շանթի «Երազ օրեր» վիպակն ու «Հին աստվածներ» դրաման, Հ. Թումանյանի «Քաջ Նազարն» ու «Աղավնու վանքը», Ավ. Իսահակյանի քանաստեղծություններն ու Մայսթ-Նովայի տաղերը, Գ. Սունդուկյանի «Կատակն ու վ. Տերյանի «Տխրություն»,

---

64 *Н. А. Добролюбов*, Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, М.—Л. 1962 стр. 260.

65 «*Հորիզոն*», *1913, № 1*։

66 Ն. Աղբալյան, *Ամբողջական երկեր, հատ. IV, էջ 54, 71*։

67 Ն. Աղբալյան, *Գրական-քննադատական երկեր, էջ 29*։

68 *Նույն տեղում, էջ 281*։

և այլ երկեր։ Ինքնատիպ է նաև քննադատի ոճը, որը մեծ մասամբ թվում է մի պարզ զրույց ընթերցողի հետ, բայց և միաժամանակ ներշնչված, հագեցած գեղարվեստական-պատկերավոր տարրերով, սակավախոս, բայց բանի էությունը դիպուկ կերպով բացահայտող։ Նրա քննադատական հոդվածներից մասին կարելի է կրկնել այն, ինչ մի առիթով նա գրել է գեղարվեստական երկի մասին առհասարակ. «Արվեստի էական հատկություններից մեկն է լինել խիտ ու կուռ, որ նշանակում է փոքր ծավալի մեջ շատ բան ասել։ Խնայողությունը արվեստի գերագույն օրինքն է։ Արվեստագիտը շատ ժամանակ պետք է գործադրի իր հոգու ներքին աշխատանքի վրա և քիչ ժամանակ իւլե ընթերցողից»[69]։

Քննելով արևելահայ և արևմտահայ գրականության բազմաղան երկեր, Աղբալյանը մշտապես ելակետ է ունեցել ազգային կյանքի և միջավայրի հետ անխզելի կապի գրույթը, որ նա 1914 թ. «Նավասարդ» ժողովածուի առիթով գրած հոդվածում ձևակերպել է այսպես. «Գրականությունը մի պատասխան է կյանքին. որքան պատասխանը տեղին է և հասող, այնքան գրականությունը հասարակական և գեղարվեստական արժեք ունի»։ Որոշ չափով ուղղագիծ նիրառելով այս գրույթը, Աղբալյանը ևս (Մուրացանի, Տերյանի և ուրիշների նման) բացասաբար էր գնահատում սրամտահաս գրողների «հեհիաոսական շարժումը», այդ հոսանքի մեջ միակողմանիորեն տեսնելով միայն անցյալին վերադառնալու միտում։ Քննադատի հայացքն արտահայտվել է այսպիսի բանաձևումով. «Հայության իդեալները անցյալի մեջ չեն, այլ ապագայի և հանրային ոգևորության աղբյուրը անցյալը չէ, այլ ներկան... Թուրքահայ գրականության նշանաբանը պետք է լինի «վերադարձ», այո՛, բայց վերադարձ դեպի ժողովուրդը, նրա ստեղծագործությունը, նրա մարդ և գազութի ձևերը, որ սիրի տարերքը կազմին «Հայ ինքնուրույն գրականության և գեղարվեստի»[70]։ Դեռ 90-ական թվականներին որդեգրած այդ հայացքի համաձայն, հայ արվեստի և գրականության զարգացման մայրուղին քննադատը տեսնում էր այն երկերի մեջ, որոնք խոտացնում են ազգային լավագույն ավանդույթները գեղարվեստական նոր համադրությամբ։ Պատահական չէ, որ նույն հոդվածում նա առանձնացնում էր երեք մեծ անուն, իբրև հայ արվեստի անցյալի, ներկայի և ապագայի յուրօրինակ խորհրդանիշներ. «Հովհ. Թումանյան, Կոմիտաս վարդապետ և Ռ. Թորամանյան — ահա երեք անուն, որ խորհրդանշում են մեր կուլտուրական զարգացման աստիճանը. մեկն ստեղծում է հայոց ինքնուրույն գրականությունը, մյուսները հետաղոտում են հայ երաժշտությունն ու ճարտարապետությունը՝ ապագա ստեղծագործողների ուղին հարթելով»[71]։

Ն. Աղբալյանի քննադատական մեթոդի բնորոշ արտահայտություններ են Լ. Շանթի մասին գրած բազմաթիվ հոդվածները և մանավանդ «Երազ և մեկուսացում» ուսումնասիրությունը՝ նվիրված «Հին աստվածներին» (1913)։ Այդ գրամայի երևան գալը քննադատը կապում էր ռուսական առաջին հեղափոխության զգաուշուն փոթորիկին։ Հաջորդած գարշելությանում տարած-ված «վհատության ու տարտամության» և, մյուս կողմից, «նոր իդեալների, նոր հնևնարանների որոնման», «մի առույգ ու եռուն կյանքի» ձգտելու հոգե-

69 Նույն տեղում, էջ 271։

70 Ն. Աղբալյան, Ամբողջական երկեր, հատ. II, Բեյրութ, 1966, էջ 204—208։

71 Նույն տեղում, էջ 202։

բանական միջավայրի հետ։ Նուրբ և դիպուկ էր հատկապես դրամայի մեջ իրական ու երևակայական պատկերների վերլուծությունը, թեև չի կարելի համոզիչ համարել, երբ այդ երկակի պատկերների հիման վրա «Հին աստվածները» դիտվում են իբրև «մի կամուրջ ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլական հղացումների միջև», իսկ Շանթը համարվում էր «ընդհանուր առմամբ իրապաշտ հեղինակ, որ փորձում է ստեղծագործել նաև սիմբոլիք տեսարաններ»։ Իրական պատկերների առկայությունը դեռ ինքնին ռեալիզմի ապացույց չէ, և հատկանշական է, որ հետագա վերլուծության մեջ քննադատը, փաստերի տրամաբանությանը հետևելով, ստիպված էր խոստովանել, որ, ի տարբերություն ռեալիստական գեղագիտության հայտնի սկզբունքների, Շանթին «ոչ թե բնավորություններն են հետաքրքրում, այլ իր գաղափարների ցուցադրությունը», և որ «Հին աստվածները» վերջին հաշվով «երեվակայության ազատ թռիչքով» կերտված «մի սիմբոլիք դրամա» է, որի հերոսները չեն կարող համարվել իրականության ուղղակի պատկերներ։ Տարիներ անց գրած մի ուրիշ հոդվածում քննադատը բնութագրել է Շանթի կերպարների մի այլ առանձնահատկություն. «Ի՜ր նկատի է ոչ թե հայ կյանքն ու հայ մարդը, այլ մարդը հայի մեջ, հայի մարդկայինը...»[72]։

Որոշակի զարգացում է ապրել քննադատի հայացքը Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության մասին։ 1898 թ. գրած հոդվածում, շատ բարձր գնահատելով երիտասարդ քնարերգուին, Աղբալյանը նրա առաջին գրքում տեսնում էր երկու շերտ՝ ժողովրդի աշխարհզգացողությամբ և ոճով գրված երգեր, և երգեր, որոնք բանաստեղծի անհատական մտորումներն ու տառապանքն են արտահայտում։ Առաջին շերտը նա դրվատում էր ըստ ամենայնի, դրա հետ կապելով բանաստեղծի հետագա զարգացման հեռանկարը, իսկ երկրորդ շերտը համարում էր արհեստական ապրումների, «ուղեղային զգացմունքների» արգասիք, որոնք «նույնիսկ գրողի ու զգացողի համար մութն են ու անորոշ...»[73]։ Բայց մի քանի տարի անց գրած «Երգ ու վերջից հետո» հոդվածում (1904) քննադատը փաստորեն վերանայեց այդ միակողմանի գնահատականը, ցույց տալով Իսահակյանի հնչեցրած «սիեզերական ղողանջներ» և անհատապաշտական մոտիվների հասարակական բովանդակությունն ու գեղագիտական իմաստը։

Գրական երկի ամբողջական վերլուծության օրինակ է Թումանյանի «Քաջ Նազարին» նվիրված հոդվածը (1912)։ Մեկ երկի, մեկ կերպարի վերլուծությունից քննադատը դնում է դեպի գրողի ստեղծագործական աշխարհի որոշ էական կողմերի բացահայտում։ Քաջ Նազարի կերպարը համարելով համապարփակ մի տիպ, որը կարող է համեմատվել Դոն-Քիշոտի հետ, քննադատն իր խոսքը եզրափակում էր այսպես. «Հեռվից Թումանյանը գնում է մի ճամբով, ուր վաստակել, և մանավանդ թե՛ վաստակելու է անանց փառք մեր գրականության մեջ։ Այդ ճանապարհն է. տոգորվել մեր ժողովրդի զգացումով ու մտածումով, ըմբռնել նրա հանճարը և գուշակել նրա իդեալը գեղեցկի աշխարհում, և իր անհատական մտքերն ու զգացումները ապրել նրա ստեղծած հավերժապես գեղեցիկ, հզոր ու հոյակապ կառուցումների մեջ»[74]։

---

72 Ն. Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, էջ 46—83։

73 Նույն տեղում, էջ 99։

74 Նույն տեղում, էջ 191։

Ստ. Նազարյանին, Գր. Արծրունուն և Ավ. Արասխանյանին նվիրված հոդվածներում Աղբալյանն աշխատում է բնութագրել ոչ միայն նրանց հայացքները, այլև անհատականությունը։ Դիպուկ են, օրինակ, Արասխանյանի մասին ասված խոսքերը. «Նա ոչ թե գրական, այլ բարոյական տաղանդ էր»։

Ն. Աղբալյանը մի շարք հոդվածներ է նվիրել երիտասարդ գրողների առաջին գրքերին, տալով նրանց տաղանդի և ապագա զարգացման ճիշտ գնահատականներ։ Բացի Շանթից և Խաչակնեցուց, այս կապակցությամբ պետք է հիշատակել Վահան Տերյանի, Ստեփան Զորյանի, Իսահակ Իսահակյանի, Սեյրու, Միքայել Մանվելյանի, Արմինուհի Տիգրանյանի, Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանի և ուրիշների մասին գրած հոդվածները։ 1919 թ. Աղբալյանը հրապարակային դասախոսություն կարդաց Եղիշե Չարենցի մասին։

Դարասկզբի գրական քննադատների շարքում իր ելույթների բազմակողմանիությամբ և մոտեցման ինքնատիպությամբ առանձնանում է նաև Սիմեոն Հակոբյանը (1880—1942)։ Հայրենի Գանձակում նախնական կրթություն ստանալուց հետո նա 1899 թ. ավարտել է Ներսիսյան դպրոցը և ապա սովորել Շվեյցարիայում (1902—1907)։ Մինչև 1924 թ. ապրելով և աշխատելով մերթ Անդրկովկասում. մերթ Նորից արտասահմանում, Ս. Հակոբյանը հանդես է գալիս հայ և եվրոպական գրականության հարցերին նվիրված, ինչպես նաև հասարակական-քաղաքական բնույթի բազմաթիվ հոդվածներով։ Նրա առաջին ծավալուն և ուշագրավ ելույթներից մեկը «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածն էր («Մուրճ», 1906, № 3,4—5), ուր, հենվելով եվրոպական գրականագիտական մտքի վրա, երիտասարդ քննադատը փորձում էր ցույց տալ սիմվոլիզմի առաջացման հասարակական և հոգեբանական նախադրյալները, շարադրել դրամայի տեսության հիմնական հարցերը։ Ս. Հակոբյանը մեծ թվով գրական-քննադատական հոդվածներ է տպագրել «Հորիզոն», «Բաբկի ձայն» թերթերում և, մանավանդ, 1922—1924 թթ. Վիեննայում և Բեռլինում նրա խմբագրությամբ հրատարակված «Արեգակ» գրական-գիտական հանդեսում։ Մինչև հեղափոխությունը նա լույս է ընծայել «Շիրվանզադե» մենագրությունը (1911), իսկ 20-ական թվականների սկզբին՝ գրքեր Պետրոս Դուրյանի, Արփիար Արփիարյանի, Հերանուշ Արշակյանի, Վահան Տերյանի, Եղիշե Չարենցի մասին։ «Արեգի» էջերում նա տպագրեց նաև Հովհաննես Թումանյանի և Ռուբեն Զարդարյանի ծավալուն գրական դիմանկարները։ Այս աշխատություններն իրենց գիտական-քննադատական սկզբունքներով, կոնկրետ նյութով, մասամբ նաև շարադրանքով նախապատրաստված էին և անմիջաբար շարունակում էին Ս. Հակոբյանի նախընթաց գործունեությունը։ Ուստի նրա հայացքները բնութագրելիս մենք նկատի ենք առել նաև 20-ական թվականների հիշյալ գործերը։

Ս. Հակոբյանի գրականագիտական ըմբռնումներն ու քննադատական սկզբունքները կարելի է համարել կուլտուր-պատմական դպրոցից դեպի պատմաբանությանը ընթացող մատերիալիստական ըմբռնումն անցնելու մի փորձ։ Հատկանշական է, որ Շիրվանզադեին նվիրված գրքում նա համակրանքով է խոսում այն քննադատների մասին, որոնք, ընդունելով հանդերձ Հ. Տենի հիմնական դրույթները, էական լրացումներ են մտցրել նրանց մեջ, ընդդրծելով մի կողմից գեղարվեստական անհատականության և, մյուս կողմից, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների նշանակությունը արվեստի երկի

բնույթը որոշելու համար «Այժմյան քննադատներն ու գրականության տեսաբանները,— գրում էր Ս. Հակոբյանը,— նախ և առաջ զատիցին ցեղի և անհատի անձնականությունը և վերջինս իբրև ուրույն գործոն հոչակեցին... Հետո, մի քանիսները ընդարձակեցին Տենի տեսությունը միջավայրի վերաբերյալ և այդ սկզբունքի տակ հասկացան ոչ միայն բնական, հասարակական պայմանները, այլև տնտեսական-դասակարգային հարաբերությունները, ինչ որ բնավ հակասական չէ»[75],

Միքայել Հակոբյան

Ելնելով այս ըմբռնումից, Ս. Հակոբյանը բոլոր դեպքերում գրական երկրն աշխատում է դիտել և քննել իբրև հասարակական միջավայրի և գեղարվեստական անհատականության բնական զուգակցման արդյունք։ Նույն գրքում նա այդ ըմբռնումը ձևակերպել է այսպես. «Հասարակական-տնտեսական-գրական միջավայրը թափանցում է մարդու ներքին կյանքը և պատվաստվում, կաղապարվում այնտեղ այնպես, ինչպես այդ կյանքի պայմաններն են թելադրում... Անհատի գործերը և գրողի երկերը այդ երկու ուժերի՝ միջավայրի և ներքին կյանքի, առարկայի և ենթակայի, ոչ-եսի և եսի—համերաշխության, ներդաշնակության, հաշտության հետևանքն են»[76], *Այդ սկզբունքի թելադրանքով, Շիրվանզադեի երկերը քննելուց առաջ գրականագետն անդրադառնում է XIX դ. երկրորդ կեսի Անդրկովկասում ձևավորված տնտեսական-դասակարգային հարաբերություններին, առանձնացնելով հատկապես այնպիսի հարցեր, ինչպես գյուղի և քաղաքի հակամարտությունը, արհեստավորության և գյուղացիության քայքայումը, մտավորականության զարգացումը, կնոջ դերը կյանքի նոր պայմաններում և այլն։ Շիրվանզադեի ռեալիզմի հիմքերը տեսնելով կենսական այդ տեղաշարժերի մեջ, քննադատը միաժամանակ մեծ ուշադրություն է հատկացնում գրողի անհատականության ձևավորմանը. նրա կրած գրական ազդեցություններին, որովհետև «անկարելի է երկերը կտրել, զատել ստեղծագործողի եսից», իսկ «Հոմերոսից սկսած մինչև Տոլստոյ՝ ոչ մի գեղարվեստագետ չի կարողացել ապիեճնանալ, դուրս գալ, անջատվել իր ինքնությունից...»*[77],

Սոցիալական սուր զգացողությամբ է տոգորված «Արփիար Արփիարյանց» մենագրությունը (1922), որը պարունակած նյութի և գնահատականի առումով

---

75 Ս. Հակոբյան, *Շիրվանզադե. Գրական-քննադատական ուսումնասիրություն. Թիֆլիս, 1911, էջ 23։*

76 *Նույն տեղում, էջ 43։*

77 *Նույն տեղում, էջ 8, 316։ Տե՛ս նաև «Քաջքի ձայնս», 1913, № 46։*

իր արժեքը չի կորցրել առ այսօր։ Իրապաշտական գրականության սկզբունքները հետևողականորեն հաստատելու իմաստով քննադատը Ա. Արփիարյանին համարում է Շիրվանզադեի զուգահեռ երևույթը արևմտահայ գրականության մեջ և երկուսին էլ գնահատում իբրև ավելի հասունացած սոցիալական ժամանակի արտահայտություններ։ Եթե, ըստ Ս. Հակոբյանի, ռեալիզմի սկզբունքը նախորդ գրողների երկերում «երևան է գալիս իբրև նախափորձ, իբրև տարր, խառնված ուրիշ այլազան տարրերի հետ, մասամբ խորխափուղով և մասամբ բնազդով—Շիրվանզադեի և Արփիարյանի գրականության մեջ հայտնվում է իբրև ժամանակի գեղարվեստական պատկերացում՝ իր ամբողջությամբ և իր հիմնական տարրով»[78]։ Ինչպես տեսնում ենք, այս երկու գրողների կապակցությամբ Ս. Հակոբյանը ուղղակի խոսում է հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանդես եկած ամբողջական ռեալիստական համակարգի մասին, մի պնդում, որն անշուշտ ինչ-որ չափով նսեմացնում է նրանց նախորդների, մասնավորապես Սունդուկյանի և Պարոնյանի դերը։ Արփիարյանի պատմական արժեքը դիտվում է նաև այն բանում, որ նա հայ վիպագրիներից «առաջինը եղավ, որ արտահայտեց աշխատանքի և դրամի ընդհարումը, ներկայացրեց այս ընդհարման զոհերին իրական, հուզիչ պատկերներով»[79]։

Հասարակական հանգամանքների վերլուծությունն է դրված նաև Թումանյանի, Իսահակյանի կամ Զարենցի պոեզիայի քննության հիմքում։ Ս. Հակոբյանը գրել է, ակնհ. Իսահակյանի օրինակով ևս ստուգվում է այն հիմնական սկզբունքը, թե ամեն մի գրող. «անպայման ամեն մի մեծ գրող իր ապրած միջավայրի, իր ժամանակի, իր ընկերության արտահայտությունն է»[80]։ Հասարակական միջավայրի և ստեղծագործության կապը բացահայտելու առումով հատուկ դժվարություն է ներկայացնում քնարերգակ բանաստեղծների երկերի վերլուծությունը, որով հաճախ է զբաղվել քննադատը։ Այդ դժվարության մասին նա որոշակի խոսել է Հերանուշ Արշակյանին նվիրված գրքում, որի նախաբանի տարբերակը («Հուշերի և տրամադրության բանաստեղծուհին») լույս է տեսել դեռևս 1913 թ. «Բարվի ձայն» թերթում։ «Անշուշտ,— գրում է քննադատը,— քնարական բանաստեղծի և սոցիալական կյանքի միջև կապը ուղղակի չէ, ինչպես ուղղակի է ընկերաբանի, կամ հրապարակախոսի, կամ վիպասանի կապը։ Բայց որ նա գոյություն ունի այդ մասին տարակույս չկա՛ք է լինի»[81]։ Շարունակելով ու հաստակեցնելով իր միտքը, քննադատը մի այլ աշխատության մեջ այդ կապը քնարերգության մարզում ևս դիտում է իբրև յուրօրինակ սոցիալական և գեղարվեստական անհրաժեշտություն։ Ինչո՞ւ. որովհետև «որքան էլ անհատական լինին արվեստագետները, այնուամենայնիվ ստեղծում են այն, ինչ ժամանակի սոցիալական կյանքը կարող է թելադրել։ Բանաստեղծի մեծությունը ոչ թե այնտեղ է, որ դուրս լինի հավաքականության սահմաններից, այլ այնտեղ է, որ կարողանա նրա արտացոլումը լինել։ Եվ այս ասելով, մենք ոչ թե անհատների մեծությունը.

---

78 Ս. Հակոբյան. Արփիար Արփիարյան. կյանքն ու գրական գործունեությունը. քննադատական վերլուծություն, Վիեննա, 1922, էջ 18։

79 Նույն տեղում, էջ 48։

80 «Մուրճ», Վիեննա, 1922, № 4, էջ 263։

81 Ս. Հակոբյան, Հերանուշ Արշակյան. կյանքն ու բանաստեղծությունները, Վիեննա, 1922, էջ 22։

տաղանդը նվազեցնում ենք, այլ ցանկանում ենք արժանի տեղ տալ սոցիալական մեծ ամբողջության, որի մի մասնիկն է տաղանդը»[82]։

Ակներև է, որ Ս. Հակոբյանի կողմից հաճախակի գործածվող «միջավայրս», «ընկերությունս», «հավաքականությունս», «սոցիալական մեծ ամբողջություն» և ուրիշ հասկացություններ սոցիալ-պատմական բավականաչափ որոշակիություն չունեին։ Եվ դա ուղղակի հետևանք էր այն իրողության, որ քննադատի հայացքները տատանվում էին «միջավայրի» մասին Հ. Տենի ուսմունքի և գեղարվեստական զարգացման հասարակական պատճառականության մատերիալիստական ըմբռնման միջև։

Իր սերնդի մյուս գրականագետների նման, Ս. Հակոբյանը ևս անդրադարձել է գրական քննադատության մեթոդի և սկզբունքների հարցին։ Նա մերժում էր ներփակ գեղարվեստական վերլուծության, էսթետիզմի չափանիշները և, ինչ-որ չափով հասարակացնելով բովանդակության ու ձևի բարդ փոխհարաբերությունը, շրջանցելով գեղարվեստական ձևի հարաբերական ինքնուրույնությունը, գրականագիտական աշխատանքի ընթացքը պատկերացնում էր այսպես. «Գրական քննադատը կայող է և պետք է որոշ ավյալների հիման վրա մոռենա գրական այս կամ այն երկի բովանդակության, այդ բովանդակությունը համեմատության մեջ դնելով հասարակական, բարոյական, հոգեբանական իրականության հետ, և ցույց տա այդ կողմից գործի արժանիքն ու պակասությունը։ Եթե երևա, որ գրական երկը ըստ բովանդակության և ըստ նյութի շինծու բան է և համապատասխան չէ հոգեբանական, հասարակական իրականության — այն ժամանակ այդպիսի երկը կարելի է պակասավոր համարել նաև գեղարվեստապես»[83]։

Հայ դասական գրողներից Ս. Հակոբյանն անդրադարձել է նաև ուրիշներ. նրա գրչին են պատկանում Միքայել Նալբանդյանի[84], Րաֆֆու[85] և ուրիշների ժառանգությանը նվիրված հոդվածներ, որոնց մեջ առաջ են քաշված և հիմնավորված որոշակի գրույթներ։ Արևմտաեվրոպական գրողներից նա դեռ մինչև հեղափոխությունը ծավալուն հոդվածներ է նվիրել Մորիս Մետերլինկին[86], իսկ «Արևկիս էչերում՝ Մոլիերին, Բայրոնին, Հաուպտմանին, Ռոլանին, Բարբյուսին, Ֆլիդդին, Լացկոյին (վերջին չորս գրողների մասին ակնարկները լույս են տեսել նաև առանձին գրքույկներով)։

Ժամանակակից գրականության մասին դատելիս Ս. Հակոբյանը հանդես էր գալիս գրքային տրամադրություններին, էպիգոնության և էսթետիզմի դեմ։ Խոսելով 10-ական թվականներին այնքան լայնորեն տարածված քնարերգի մոտիվների մասին, քննադատը ցույց էր տալիս շատ դեպքերում նրանց արհեստականությունը և վնասակար հետևանքները գրական զարգացման մեջ. «Մեր ժամանակի գրականության համար դա մի առաքինություն չէ։ Վիշտը շատ է ճշում այնտեղ, և տանջանքը շատ է աղմկաշատ։ Չափի զգացումը պակասում է ընդհանրապես... Գրողները կարծես քե տանջանքից ուզում են

---

82 Ս. Հակոբյան, Պետրոս Դուրյան. Նրա կյանքն ու երկերը. գրական-քննական վերլուծություն, Վիեննա, 1922, էջ 42։

83 «Գործ», Բաքու, 1914, № 5։

84 Տե՛ս «Հորիզոն», 1912, № 132, 135, «Բաքվի ձայն», 1913, № 59, 60, 64, 65։

85 Տե՛ս «Հորիզոն», 1912, № 87, 88, «Բաքվի ձայն», 1913, № 85։

86 Տե՛ս «Հորիզոն», 1912, № 96, 97, «Բաքվի ձայն», 1913, № 46—48։

արվեստ կերտել... Սակավաթիվ են այն դրողները, որոնց բանաստեղծության վիշտը ինքնաբուխ է և տիրությունը անարվեստ»[87]։

Դեռ 1906 թ. գրած «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածում Ս. Հակոբյանը «եվրոպական գեղարվեստի, գուցե և ամբողջ քաղաքակրթության ապագան» կապում էր սիմվոլիստական շարժման հետ[88], ապա մի փոքր անց նրա պատկերացումներն այս հարցում էապես փոխվեցին։ 10-ական թվականների սկզբից նա ևևակ այն համոզմանը, որ գեղարվեստական զարգացման կարևորագույն և ամենից արժեքավոր միտումները կապվում են ռեալիզմի հետ։ Ճիշտ է, նա չէր անտեսում գեղարվեստական մյուս մեթոդներով ստեղծված գրական արժեքները, որի ապացույցն են Թեկուզ Դուրյանին և Տերյանին, Շանթի «Հին աստվածներին», Մետերլինկին և Հաուպտմանին տված բարձր գնահատականները։ Սակայն դժվար չէ նկատել նաև, որ գեղարվեստական բոլոր բարձրարժեք երկերի մեջ նա որոնում էր ռեալիզմի որոշակի տարրեր, ռեալիզմը ինչ-որ չափով նույնացնելով գեղարվեստական ճշմարտության հետ առհասարակ։ Օրինակ, այդպիսի նույնացման արտահայտությունն է քննադատի հետևյալ դրույթը. «Սիմբոլիստական և ռոմանտիկական կամ նեոռոմանտիկական արվեստը ևևթարկվում է միշտ ռեալիզմին, որովհետև բնական կերպով ևևթարկվում է իրական հոգեբանությանը»[89]։ Հասկանալի է, որ ամեն մի «իրական հոգեբանության» արտահայտություն ռեալիզմի հետ նույնացնելը փաստորեն կործանում է մյուս գեղարվեստական մեթոդների համակարգի ամբողջությունը։ Դրանով արվեստի մեջ ամեն մի ճշմարտացի պատկեր հանգեցվում է «ռեալիզմի տարրերին», որոնց դժվար չէ հանդիպել ուզածդ իսկական գեղարվեստական երկում, բայց որոնց հիման վրա ճիշտ չէր լինի դատել տվյալ մեթոդի, իրրև ամբողջի, մասին։ Եվ այս իմաստով Ս. Հակոբյանը, անշուշտ, շտապում էր, երբ, օրինակ, Վահան Տերյանի «Երեվածագի» կամ «Վիրաղարձի» երգերի մեջ արդին տեսնում էր անցում «դեպի ռեալիզմ», «ռեալիզմի կենդանի շունչը»[90]։

Սակայն չպիտք է մոռանալ, որ այն ժամանակ, երբ Ս. Հակոբյանը գրում էր իր հիշյալ գործերը, այդ հարցերի ըմբռնման մեջ շատ ավելի քիչ հստակություն կար, քան այսօր, իսկ սովետական գրականագիտությունը ռեալիզմի և գեղարվեստական ճշմարտության քիչ թե շատ որոշակի տարբերակման, մեթոդն իբրև ամբողջական համակարգ դիտելու ըմբռնման հասավ միայն վերջերս։

Այնուամենայնիվ, Ս. Հակոբյանի ծառայություններից մեկը պետք է համարել այն, որ նա տվեց Շիրվանզադեի և Արփիարյանի ռեալիստական մեթոդի բավական ամբողջական բնութագիրը։ Ավելի բարդ էր Թումանյանի ռեալիզմի խնդիրը, քանի որ այդ ռեալիզմը շատ հաճախ արտահայտվել է ժողովրդական բանահյուսությունից եկող պայմանական՝ այլաբանական և ֆանտաստիկ ձևերով։ Ճիշտ կերպով նկատելով Թումանյանի երկերում հնթիաթի և իրականության, կենցաղի և փիլիսոփայության, շոշափելիորեն

---

87 «Քաղաքի ձայնը», 1913, № 45։

88 «Մուրճ», 1906, № 4—5, էջ 49։

89 Ս. Հակոբյան, Ծղնիշ Զարենց. գրական-քննադատական վերլուծություն, Վիեննա, 1924. էջ 72։

90 Ս. Հակոբյան, Վահան Տերյան. գրական-քննադատական վերլուծություն, Բեռլին, 1923. էջ 28. 57։

կոնկրետի և ֆանտաստիկի բնական զուգորդումները, քննադատն այդ ամենի հիմքն ու էությունը տեսնում էր ռեալիզմի մեջ։ «Հովհաննես Թումանյանը այս տեսակետից ուսուցական բանաստեղծության ներկայացուցիչը եղավ և ցույց տվեց, որ կյանքի պարզության և խորության մեջ է թաքնված ճշմարիտ բանաստեղծությունը»,— գրել է Ս. Հակոբյանը[91]։

Նշանակալից է նաև այն փաստը, որ Ս. Հակոբյանը դեռ 20-ական թվականների սկզբին մատնանշեց և բնութագրեց Եղիշե Չարենցի «Հեղափոխական ռեալիզմը»։ Ընդամին նա չէր անտեսում այն դժվարին ուղիները, որոնցով մինչ այդ անցել էր բանաստեղծը, այն բարդ ձևերը, որոնց մեջ դրսևորվում էր այդ ռեալիզմը։ 1924 թ. քննադատը գրում էր. «Եղիշե Չարենցի արվեստի խոշոր արժեքը նրա ռեալիզմի և հատկապես հեղափոխական ռեալիզմի մեջ է... Իր այս ռեալիզմով նրա արվեստը հեղափոխության հոգեբանության հարազատ արտացոլումն է և բյուրեղացնում է ոչ միայն հեղափոխության առավել կամ նվազ հակիրճ վայրկյանները, այլև լայն ու մեծ թափը»[92]։

Բացի մի շարք հոդվածներից ու գրախոսություններից, Ս. Հակոբյանը գրել է նաև Եղիշե Չարենցի մասին առաջին մենագրությունը։ Այդ գիրքը նշանավորեց քննադատի վերջնական անցումը սոցիալիստական գաղափարախոսության դիրքերը։ Դրանից հետո միանգամայն բնական էր նրա վերադարձը Հայրենիք, ուր Սիմեոն Հակոբյանը դարձավ Երևանի համալսարանի պրոֆեսոր, նշանակալից դեր խաղալով հատկապես արևմտաեվրոպական գրականության դասավանդման և գիտական պրոպագանդման գործում։

4

Կուլտուր-պատմական դպրոցի կողքին, 10-ական թվականներին հայ իրականության մեջ որոշակիորեն արտահայտվեց նաև, այսպես կոչված. «գեղարվեստական քննադատության» սկզբունքներին տիրապետելու ձգտումը։ Այդ միտումի կրողները փորձում էին հաղթահարել նախորդ ուղղության սահմանափակությունը, որն արտահայտվել էր գրականության գեղարվեստական յուրահատկության անբավարար վերլուծության մեջ։ Սակայն, չհանելով պատմական և գեղարվեստական հայեցակետերի միասնության, այս դեպքում էլ արվեստի գեղագիտական էությունը և ստեղծագործական հոգեբանությունը հաճախ դիտվում էին իբրև ինքնուրույն, վերպատմական օրենքներով զարգացող ֆենոմեններ։ Քայլեր կատարվեցին այդ ուղղությամբ մշակելու համապատասխան ըմբռնումներ, գեղարվեստական երկերը վերլուծելու և գնահատելու հոգեբանական-գեղագիտական «մաքուր չափանիշներով»։ Այդ ձգտման ամենից ցայտուն արտահայտությունը եղան Արսեն Տերտերյանի նախահոդտեմբերյան աշխատությունները։

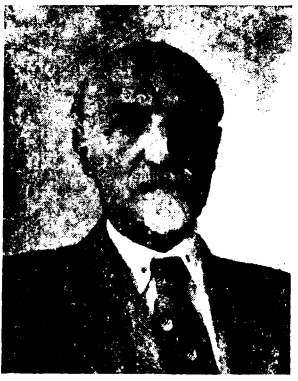
Արսեն Տերտերյանը *(1882—1953)* ավարտել է Շուշիի թեմական դպրոցն ու էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը *(1905)*, որից հետո շարունակել է իր ուսումը Պետերբուրգի հոգենյարդաբանական ինստիտուտում *(1907—1909)*։ Վերադառնալով Կովկաս, երիտասարդ քննադատը ամբողջովին նվիրվում է գրական-մանկավարժական գործունեության։ Նա աշխատում է Երևանի թե-

---

91 Ս. Հակոբյան, *Հովհաննես Թումանյան (ընդհանուր ակնարկ)*։—«Արևգա», *1923, № 4, էջ 223։*

92 Ս. Հակոբյան. *Եղիշե Չարենց, էջ 73։*

մական դպրոցում իբրև գրականության դասատու մինչև 1920 թ., երբ նա հրավիրվում է դասավանդելու Երևանի Նորաբաց պետական համալսարանում։ Այստեղ նա երեք տասնամյակ գլխավորել է հայ գրականության ամբիոնը։ Դեռ 1905 թ. սկսած «Տարազդ», ապա «Հորիզոն» և ուրիշ պարբերականներում տպագրվում են Ա. Տերտերյանի հոդվածները գրական-հրապարակախոսական թեմաներով։ 10-ական թվականների սկզբին առանձին գլրքերով լույս են տեսնում նրա ուսումնասիրությունները Միքայել Նալբանդյանի և Վահան Տերյանի (1910), Հովհաննես Թումանյանի և Շիրվանզադեի (1911), Հովհաննես Հովհաննիսյանի (1912), Մուրացանի, Նար-Դոսի և Լևոն Շանթի (1913) մասին։ Այսպիսով, նախահոկտեմբերյան տարիներին Ա. Տերտերյանը հանդես էր գալիս գերազանցապես գրական քննադատի դերում՝ զբաղվում էր իր ժամանակի նշանավոր հայ գրողների ստեղծագործության և ընդհանրապես գրական պրոցեսի հետազոտությամբ։ Իր գրքերով և հոդվածներով նա իրեն գրեթե իբրև տաղանդավոր քննադատ, որը հենվում էր որոշակի տեսական-մեթոդաբանական սկզբունքների վրա, ուներ գրական երկի վերլուծության իր ինքնատիպ ոճն ու եղանակները։



Արսեն Տերտերյան

Ա. Տերտերյանի նշված աշխատություններում շարադրված գրականագիտական բմբռնումների համակարգը բավական բարդ է ու երբեմն հակասական։ Արվեստի դեմոկրատական բովանդակության պահանջը և կենսական ճշմարտացիության ռեալիստական սկզբունքը հաճախ զուգակցվում էին հասարակական զարգացման մեջ արվեստագետի ինքնուրույն և անկախ դիրքի հավաստումների հետ, իսկ գեղարվեստականության չափանիշները զրկվում էին սոցիալ-պատմական կայուն հիմքերից։

Իրոք, 10-ական թվականներին Ա. Տերտերյանի պաշտպանած հիմնական տեսական դրույթներից մեկը գեղարվեստի, իբրև հասարակության հոգևոր գործունեության և մարդկանց հոգեբանական ապրումների մի ինքնուրույն բնագավառի անկրկնելի յուրահատկության հաստատումն էր։ Քննադատը ձգտում էր մատնանշել արվեստի այն հատկանիշները, որոնք պատկանում են միայն նրան, այսինքն՝ նրա գեղագիտական էության որակական գծերը։ Դա գիտական լուրջ նշանակություն ունեցող հարց էր, որը մեր ևս առաջին անգամն էր այդքան լայնորեն արծարծվում հայ իրականության մեջ և արտահայտում էր ուժեղացած հետաքրքրությունը արվեստի գեղագիտական բնույթի նկատմամբ։ Դրանով Ա. Տերտերյանը հակադրվում էր գեղարվեստի մասին գեհհիկ-ուտիլիտարիստական պատկերացումներին, որոնք բավական

լայն տարածում ունեին ժամանակի քննադատության մեջ և որոնց դեմ, ինչպես տեսանք, հանդես էր գալիս նաև Վահան Տերյանը։ Սակայն, գեղարվեստի յուրահատկության բարդ և դժվարին հարցը Ա. Տերտերյանը մնկնաբանում էր, վերջին հաշվով, իդեալիստական փիլիսոփայական հիմքի վրա, ղգալի տուրք տալով գեղագիտական «անշահախնդրության» և «բացարձակ ավտոնոմիայի» կանոյան ուսմունքին։ Իսկ դա չէր կարող հանգեցնել հարցի իսկական գիտական լուծման։

Վերջնենք, օրինակ, գեղարվեստի և հրապարակախոսության տարբերությունների խնդիրը, որին Ա. Տերտերյանն անդրադառնում է նշված գրքի բոլոր աշխատություններում։ Դա նրա համար գեղագիտականի բուն էությունը բացահայտելու ելակետն է, քանի որ գեղարվեստն ու հրապարակախոսությունը դիտվում են իբրև բացարձակորեն անհամատեղելի և հակոտնյա բնագավառներ, որոնց համեմատությունը պետք է օգնի մեկի և մյուսի յուրահատկության ըմբռնմանը։ Արդեն իր առաջին աշխատության մեջ քննադատն այդ բնագավառների տարբերությունը բացատրել է այսպես. «Հռետորական-հրապարակախոսական ստեղծագործության ամենաէական հատկանիշն է հակադրման ապրումն, մի կոլեկտիվի հակադրումն մյուսին, հետևապես՝ պայքարի սկզբունքով տոգորվիլը... Իսկ գեղագիտական ստեղծագործությունը բոլորովին այլ բնույթ ունի։ Այդ ստեղծագործության ամենաէական հատկանիշն է որևէ կոլեկտիվի կյանքով տոգորվիլը, ներշնչվիլը առանց հակադրման և կռվի ապրումների»[93], Իր մյուս գրքերում ևս Տերտերյանը գեղարվեստական ստեղծագործության և հրապարակախոսության միջև տեսնում է «անհաշտ հակադրականություն», «բոլորովին տարբեր և իրարու նկատմամբ ինքնուրույն հոգեբանական աշխարհներ, երկու հիմնովին զանազանակերպ ապրումների բնագավառներ»[94]։

Իսկ ո՞րն է այդ հակադրության հիմքը։ Ըստ քննադատի, հրապարակախոսությունը «կազմակերպում է կոլեկտիվ փորձը պայքարի ապրումների մեջ», այն «իւաղաղությունն չի բերում մարդկանց հոգիների համար, նա ներդաշնակությունն չի մտցնում ներքին աշխարհում, ընդհակառակը, ավելի է շեշտում կռվի ապրումները»։ Հրապարակախոսը «միշտ անհամբերող է, կրքոտ, «նրա մեջ զարգացած է կամքի մոմենտը», նա «մղում է դասակարգային նրով, նա յուր կոլեկտիվ քաղաքական գիտակցված շահերի չաւադովն է և խորտակել է ձգտում մի այլ դասակարգի, որ ճնշում, բռնանում է սեփական դասակարգի վրա», և այլն։ Բոլորովին այլ է գեղարվեստի բնագավառը։ Հետևելով իդեալիստական փիլիսոփայությանը և յուրովի տուրք տալով «արվեստր արվեստի համար» տեսությանը, քննադատը այն միտքն էր զարգացնում, որ, իբր թե, «գեղագետը անկախ ապրումների երգիչն է», որն «ստեղծագործում է անգիտակցորեն», «գեղագետը դասակարգային պայքար մղելու կոչումն չունի»,— հայտարարում է քննադատը,— նրան «խորթ են կռվի ապրումները», «նա չի կանչված պայքարի համար. ինչպես հրապարակախոսը, այլ սեփական խմբակցության կյանքի անդորր հայեցողության,

---

93 Ա. Տերտերյան. *Միքայել Նալբանդյան. Ազգության հրապարակախոսը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 74—75։*

94 Ա. Տերտերյան, *Վահան Տերյան. Ճնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910. էջ 41։ «Շիրվանզադե. Հայ քնոսնիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», Թիֆլիս, 1911, էջ 77։*

հրեվանքի համար։ Նա խաղաղության առաքյալ է... Բանաստեղծը համակ սեր է. գթություն և լավամտություն յուրայիններուն համար»[95];

Այս բնորոշումների հիման վրա էլ Ա. Տերտերյանը հանգում էր այն անվերապահ եզրակացության, թե «հրապարակախոսը չի կարող բանաստեղծ, ավելի հիշո, գեղագիտ լինել և ընդհակառակը։ Եվ ապա. «Մենք պնդում ենք առանց այլևայլի, որ չի կարող մի մարդ և՛ հրապարակախոս լինել, և՛ բանաստեղծ. դա անհնարին, մտացածին բան է։ Երկուսից մեկը. կամ հրապարակախոս պիտի լինի այդ «բանաստեղծ-հրապարակախոսը», կամ-բանաստեղծ։ Բայց միաժամանակ լինել և՛ այս, և՛ այն, միաժամանակ յուր մեջ ներփակել հոգեբանորեն իրար ժխտող հրկու պսիխիկաներ—դա այլևեւն անկարելիություն է, եթե չասենք անհեթեթություն»[96]. Այդ տարիներին Տերտերյանը արվեստագետի համար պարզապես «դժբախտություն» էր համարում հրապարակախոսական մոտիվներին, այսինքն՝ պայքարի ապրումներին տուրք տալը, որ նա տեսնում էր, օրինակ, Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Հովհաննիսյանի առանձին երկերում։

Ակնհայտ է այս հայացքների հակասական բնույթը և մեթոդաբանական խոցելիությունը։ «Անկոիվ ապրումներից» տեսությունը չափից ավելի նեղ էր գեղարվեստի իսկական բնույթը, կյանքի հետ նրա ունեցած խոր առընչությունները բացահայտելու համար, մանավանդ դարասկզբի բարդ հանգամանքներում, երբ հասարակական լարված պայքարը չէր կարող իր անմիջական կնիքը չդնել գրականության և արվեստի վրա։ Նկատելով հրապարակախոսության և գեղարվեստի «մեթոդի անջրպետը», քննադատը այն փաստորեն վերածում էր արտացոլման առարկայի, բովանդակության և նպատակների քաղաքական հակադրության, չտեսնելով այն ներքին կապերը, որոնցով հոգեվոր-հասարակական գործունեության այդ երկու բնագավառները սերտորեն առնչվում են իրար հետ։

Սակայն անհրաժեշտ է հատուկ նշել, որ Արսեն Տերտերյանը երբեք չէր դառնում «ինքնանպատակ գեղարվեստի» չատագովի։ Նա տեսնում և ընդգծում էր արվեստի և գրականության հասարակական բարձր ֆունկցիաները։ Այսպես, օրինակ, հանդես գալով Բ. Իշխանյանի դեմ, որն իր գրքում («Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ»), մարքսիզմի դրույթները գեղեցկացնելու ճանապարհով, փորձում էր ժխտել արվեստի բուն գեղագիտական արժեքը, Ա. Տերտերյանը գրում էր. «Գեղարվեստը կյանքի կատարելության հզոր գործոններից մեկն է, և նրա ժխտումն հակակուլտուրական երևույթ էր» Եվ ապա. «Մարքսիզմը նոր կուլտուրական արժեքների և նրանց ձևը բերելու կամ իրագործելու միջոցների ուսմունքն էր (ի դեպ, նույն հոդվածում վկայակոչումներ կան Պլեխանովի, Լունաչարսկու, Կոգանի աշխատություններից)։ Իսկ հոդվածի շարունակության մեջ արվեստի տեղը հասարակական կյանքում բնութագրվում է այսպես. «...Գեղարվեստը չի կախված օդի մեջ, չի թռչում Պառնասի երկնապտույտ բարձունքներով, այլ իր ամբողջ էությամբ կյանքից և իրականու-

---

95 Տե՛ս Ա. Տերտերյանի հետևյալ աշխատությունները. «Վահան Տերյան», էջ 44—47, 49—50; «Շիրվանզադե», էջ 37—38; «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եզերքի քնարերգուն», Վաղարշապատ, 1911, էջ 33, 54—55 և այլն։

96 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 77։ «Վահան Տերյան», էջ 61—62։

քյունից է ելնում և կյանքի ու իրականության զարգացմանն է նպաստում։ Յուրաքանչյուր իսկական գեղագետ նույնն է. ամեն մեկը քաղում է իր պատկերների և հույզերի աղբյուր կյանքից և կազմակերպում է իրական փորձը՝ մեր միտքը ընդարձակելով, կամքն ամրապնդելով և զգացմունքը խորացնելով... Ասպես ուրեմն, ոչ թե էսթետիկան մեզ կյանքից կտրում է, այլ ընդհակառակը՝ մեզ դարձնում է կյանքի այն մասնիկը, որի միակ բավականությունը պարփակված է կենսական ձևերի ստեղծագործման մեջ. այն «բանաստեղծը», որ մեզ սահմանափակում է — բանաստեղծ չէ, գեղագետ չէ»[97],

Այս տողերի բովանդակությունը փաստորեն դուրս է բերում քննադատի միտքը «անկոիվ ապրումների» տեսության շրջանակներից և խոսում է նրա հայացքների ակնհայտ հակասականության մասին։ Գեղարվեստի հասարակական կոչման այս ըմբռնման ոգով էլ նա տվիլ է մեր խորհրդապչին գրողների, հատկապես Շիրվանզադեի և Թումանյանի, Մուրացանի և Նար-Դոսի երկերի հաջող վերլուծություններ։

Կրքով և համոզմունքով էր հանդես գալիս Ա. Տերտերյանը արվեստի անհատապաշտական ըմբռնումների, նրա բովանդակության նեղացման փորձերի դեմ։ Նա առաջադրում էր գրողի կոլեկտիվ փորձի և ընդգրկումների լայնության պահանջը, դրա մեջ տեսնելով գեղարվեստական մեծության հիմնական չափանիշներից մեկը. «Որքան լայն է այն շրջապատը, որ ընդգրկում է տաղանդը, այնքան էլ հզոր կլինի նրա գեղեցիկը»[98]։ Այդ տեսությունն ավելի ամբողջական արտահայտություն է ստանում Շիրվանզադեին նվիրված գրքում. «...Գեղարվեստը ընդգրկում է կոլեկտիվ փորձը յուր ամբողջության մեջ, մտցնում է մեզ կոլեկտիվ ապրումների բնագավառը... Գեղարվեստի միջոցով ես քևակոխում եմ կոլեկտիվ երջանկության սահմանները. իմ անձնական երջանկությունը լայնանում է ու մեծանում, իսկ երջանկության գիտակցությունս դառնում է առավել ևս մարդկայնական, որ ավելի բարձր է, քան սոսկ անհատականը... Գեղարվեստական ենք անվանում մենք այն երկը, որի մեջ անձնականը և մասնավորը բարձրացված* են հավաքականի և հանուրի աստիճանին, աոօրեական ապրումները ներշնչված մարդկայինի և մարդկայնականի լուսով»[99]։

Հանդես գալով գեղարվեստականության օրենքները հետևողականորեն պահպանելու պահանջով, քննադատն այդ օրենքների առավել լրիվ մարմնավորումը տեսնում էր ռեալիստական գրականության մեջ։ Ոչ միայն ռեալիստ-գրողների (Շիրվանզադե, Թումանյան, Նար-Դոս), այլև ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի հետ տարբեր ձևերով առնչվող հեղինակների (Մուրացան, Լ. Շանթ, Վ. Տերյան, Մ. Մեծարենց, Սիսիլ) մասին խոսելիս նա ամենից բարձր է գնահատել իրականության տիպական կողմերի արտացոլումը նրանց ստեղծագործության մեջ, բանաստեղծի արտահայտած ապրումների համապատասխանները տվյալ հասարակական կոլեկտիվի ապրումների հետ։ Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի և Շանթի կերտած գեղարվեստական կերպարներում քննադատը տեսնում էր հայ իրականության մի ամբողջ պատ-

---

97 «Հորիզոն». 1910, № 184, 187։

98 Ա. Տերտերյան, Հավհաննես Թումանյան, էջ 35։

* Բնագրում՝ «բացատրվածը, որը, հավանաբար, վրիպակ է։

99 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 55—56։

*մաշրչանի՝ բուրժուական հարաբերությունների հաստատման ժամանակի սոցիալ-հոգեբանական իրողությունների լայն պատկերը։ Առհասարակ, Ա. Տերտերյանի նախահոդեմբերյան աշխատությունների ամենամեծ արժանիքն այն էր, որ նա փաստորեն առաջին անգամ բացահայտեց նախորդ քննադատների (մասնավորապես Լոյի) կողմից խստորեն քերականելուսված կամ պարզապես սխալ հասկացված մի ամբողջ շարք գրողների (Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Հովհաննիսյանի, Նար-Դոսի) ստեղծագործության իրական իմաստն ու նշանակությունը։ Այդ գնահատականները, անկախ ժամանակի հանգամանքներով և քննադատի աշխարհայացքով պայմանավորված բոլոր միակողմանի և սխալ դրույթներից, փաստորեն դրեցին հիշյալ հեղինակների ժառանգության գիտական ուսումնասիրության հիմքերը։ Ա. Տերտերյանի ոճը, նույնիսկ իր ամենահամակրելի գրողի (ասենք՝ Մուրացանի) մասին խոսելիս, հեռու էր համատարած դրվատական-փառաբանական երանգներից, քննական-վերլուծական էր բոլոր դեպքերում։ Նա ձգտում էր օբյեկտիվ հայացքով գնահատել իր ժամանակի գեղարվեստական մտածողության և որոնումների բնորոշ գծերը, ինոր գրական շկոլայի» բերած յուրահատկություններ։ Հիշենք այդ գնահատականներից մեկը. «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ մի խոշոր հեղաշրջում տեղի ունեի։ Նախկին գրական ուղղությունը, որ մեծապես հրապարակախոսական է՝ անցյալի գիրկըն է անցնում։ Կռվի այրումները, պայքարի ազմուկները, ամենեւսկարող հերոսությունն ու անմարմին հրեշտակությունը քշվում են ասպարեզից, և տեղ է բացվում մի նոր հոսանքի առաջ, որ գեղարվեստական է անաղարտորեն, բայց յուր վախճանական իդեաներով միակողմանի է գերազանցապես»[100]։

Քննադատի գեղարվեստական դիրքորոշումը հիմնվում էր բուրժուական իրականության նկատմամբ շատ որոշակի օպողիցիոն վերաբերմունքի վրա։ Հատկանշական է, որ դեռևս 1905 թ. գրած «Բարեներոգո՞վ, թե՞ հեղափոխում» հոդվածի մեջ նա անելիկմիտ կերպով հայտարարում էր. «Մերիշ ելք չկա ներկա քաոսային խառնաշփոթությունից երևելու, բայց եթե արմատական հեղափոխումի միջոցով։ Այդ կերպ միայն կարելի է ձեռք բերել հարատև անդորրություն...»[101], Թեև ավելի ուշ նա այլևս չէր կարող արտահայտվել այսպես անսքող, բայց այդ համոզմունքը պահպանվեց նաև հետագայում Թումանյանին, Շիրվանզադեին, Նար-Դոսին նվիրված գրքիրում միանգամայն որոշակի է արտահայտվել քննադատի հակակրանքը բուրժուական հասարակության, իր խոսքերով ասած՝ «մեշշչանական միջավայրի», գրանի գործակցության վրա հիմնված հարաբերությունների նկատմամբ։ Գտնվելով լեգալ մարքսիզմի գաղափարների ազդեցության տակ, նա մատնանշում էր բուրժուական հասարակարգի հիմնական հակասությունը («արդյունաբերող աշխատանքը ընկերակցական է, կոլեկտիվ, իսկ վայելումն ու յուրացումը— անհատական»)։ Այդ հակասության լուծումը պատմականորեն վճռապատված է «չորրորդ դասակարգին, որի միասհամուռ և կուռ հարվածների տակ կփշրվի ընդհանուր բոնի գործակցությունը ամենուրեք, թե գործարանում, թե ընտանիքում, թե պղրոցում...»[102]։ Այս համոզմունքն էր, որ քննադատին մղում էր բազմիցս հակադրվելու բուրժուական լիբերալիզմի գաղափարախոսներին,

[100] Ա. Տերտերյան, Հնոն Շանթ. Սեռի և դասակարգության երգիչը, Վաղարշապատ, 1913, էջ 4։

[101] «Տարազ», 1905, № 35, էջ 347։

[102] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 42, 23—24։

նրա մեջ տեսնելով կապիտալիստական հարաբերությունների արդարացման և հավիժացման միջոց։

Արևմուտքի Տերտերյանի աշխատություններում շատ էր խոսվում նաև գեղարվեստական գրականության ձևերի և քննադատության տեսական-մեթոդաբանական սկզբունքների մասին։ Այս հարցերում, ինչպես նաև գրական երկերի կոնկրետ վերլուծությունների մեջ, նա որոշակիորեն հետևում էր հոգեբանական դպրոցի, հատկապես ռուս հայտնի գրականագետ Դ. Ն. Օվսյանկիո-Կուլիկովսկու դրույթներին, որոնց մասին բազմիցս խոսվում է հայ քննադատի գրքերում։ Ճիշտ է, նա առանձին դեպքերում նաև բանավիճում է ականավոր գիտնականի հետ, վերջինիս և իր հիմնական տարբերությունը բնութագրելով այսպես. «...Հասարակագիտական հոգեբանության մեջ նա (Օվսյանկիո-Կուլիկովսկին) ստեղծագործում է իբրև լիբերալ, մինչդեռ մենք չենք պասկանում լիբերալ ուղղության... Ուրիշ խոսքով՝ մենք կուրորեն չենք հետևել նրան կամ մի ուրիշին, այլ միշտ վերագնահատել ենք օտար մտածումները և ինչ որ համապատասխանել է մեր հիմնական աշխարհայացքին—օգտագործել ենք հորինելու գրականության փիլիսոփայության մի սիստեմատիկ հայեցողություն»[103]։ Եվ, այնուամենայնիվ, այս տարբերություններով հանդերձ, անվիճելի է, որ գեղարվեստի ըմբռնման հարցերում Ա. Տերտերյանը այդ տարրներին հոգեբանական դպրոցի համոզված ներկայացուցիչ էր։

Վերցնենք արվեստի տեսակների և նրանց մեջ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ կողմերի փոխհարաբերության հարցը։ Հենվելով Օվսյանկիո-Կուլիկովսկու տեսության վրա (վերջինս գեղարվեստը բաժանում էր երկու մասի. պատկերային արվեստներ՝ գրականություն, քանդակագործություն, նկարչություն, և քնարական արվեստներ՝ բուն քնարերգություն, երաժշտություն, պար, ճարտարապետություն), բայց և ինքնուրույն ճշգրտումներ մտցնելով նրա մեջ. հայ գրականագետը առանձնացնում էր գրականության և արվեստի երկու հիմնական տեսակ։ Առաջինը՝ *տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստն է, որն իրականությունից քաղած կոնկրետ փորձը խտացնում է համապարփակ գեղարվեստական կերպարների մեջ, իսկ երկրորդը՝ հուզական ապրումների գեղարվեստն է, որը «կազմակերպում է հուզերի աշխարհը»։* Մասնավորելով իր միտքը ժամանակակից հայ գրականության վրա, քննադատը գտնում էր, որ «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստի փայլուն ներկայացուցիչը Շիրվանզադեն է մեզանում, իսկ հուզական ապրումների մարտուր արտահայտիչը՝ Վ. Տերյանը»[104]։

Մյուս կողմից, ի տարբերություն Օվսյանկիո-Կուլիկովսկու, որն ընդունում էր օբյեկտիվ ստեղծագործության (արվեստագետի անհատականությանը խորը կամ հակադիր բնավորությունների կերտում) և սուբյեկտիվ ստեղծագործության (հեղինակի անհատականությանը մեծ կամ փոքր չափով մոտ կամ նույնական կերպարների ստեղծում), հայ քննադատը ամեն մի արվեստ համարում էր սուբյեկտիվ։ Նրա կարծիքով, այնպիսի մի ստեղծագործություն, որը պատկերներ հեղինակի էությանը խորը և հակադիր բնավորություններ, «թե անհատական և թե, առավելապես, հասարակագիտական հոգեբանության տեսակետից մի աբսուրդ է, կատարյալ անհեթեթություն»։ Ամեն

103 Ա. Տերտերյան, *Վահան Տերյան*, էջ 67։ Տե՛ս նաև նույն գրքի 52—54 էջերը և «Շիրվանզադե», էջ 38—39։

104 Ա. Տերտերյան, *Վահան Տերյան*, էջ 7։

մի ստեղծագործություն կոլեկտիվ փորձի արտահայտություն է, բայց միայն սեփական կոլեկտիվի՝ դասակարգի կամ հարազատ միջավայրի հոգեբանական և սոցիալական փորձի, որն «ամբողջովին ներգո է նրա տաղանդին»[105], Այդ պատճառով էլ ամեն մի ստեղծագործություն վերջին հաշվով սուբյեկտիվ է, որովհետև կոլեկտիվի փորձն անպայմանորեն բեկվում է անհատական հույզերի և վերաբերմունքի մեջ։

Ինչպես տեսնում ենք, դիալեկտիկական մտածողության պահասը քննադատին խանգարում էր ճիշտ և հատակ կողմնորոշվելու գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի, անհատականի և կոլեկտիվի, գրչականի և բանականի փոխհարաբերության մեջ։ Այդ հարցերի միակողմանի ըմբռնումը իր որոշակի հետքերն է թողել հայ գրականության երկերի քննության վրա։

Գրական քննադատության խնդիրները բնութագրելիս Ա. Տերտերյանը գտնում էր, որ այն «պետք է համապատասխանի գեղարվեստական ստեղծագործությանը թե՛ յուր ապրումների բնույթով և թե՛ յուր ուսումնասիրության մեթոդով»։ Ի տարբերություն շարքային ընթերցողի (դիտողի, լսողի) քննադատը պետք է ոչ միայն հասնի գեղարվեստական երկի ըմբռնման, այլև նրա իմացման և վերլուծության։ Դա նշանակում է, որ քննադատը պետք է գեղարվեստական պատկերը «տարրալուծի յուր բաղկացուցիչ մասերին, ցույց տա «այն իրական-կենսական աղբյուրները, որոնցից բուղել է գեղագիտը յուր ներշնչումը», «այն խթանները, որոնք ծառայել են գեղարվեստական տոգորման աշխատանքին»[106]։ Զգտելով գեղարվեստական երկի գնահատման գործը ենթարկել որոշ կայուն գիտական չափանիշների, Ա. Տերտերյանը մի այլ դեպքում գրում էր. «Գեղագիտական քննադատի մեթոդը կամեցողական չէ, այլ գիտական։ Նա չի ասում՝ «ի՞նչ եմ ես կամենում», այլ՝ «ի՞նչն է անհրաժեշտորեն իրականը»[107]։ Իսկ ցույց տալ «անհրաժեշտորեն իրականը», նշանակում է, նախ և առաջ, գտնել և մեկնաբանել տվյալ հեղինակի ամենից բնորոշ գիծը, նրա ստեղծագործության այն ամենից էական կողմերը, որոնք անցնում են նրա կերտած բոլոր պատկերների միջով, կազմակերպում նրա երկերի օրգանական ամբողջությունը։ «Գեղարվեստական բննադատության ամենակարևոր աշխատանքը յուրաքանչյուր գեղարվեստագետի այդ առանձնահատկությունը, գեղարվեստական ներքաշնակությունը, ստեղծագործության կիզակետը, մի խոսքով՝ գեղեցիկը ցույց տալու և մեկնաբանելու մեջ է ամփոփված»,— եզրակացնում էր Տերտերյանը[108]։

Եվ իրոք, անկախ այն բանից, թե ինչ չափով ճիշտ է բացահայտվում այս կամ այն գրողի այդ «կիզակետը», քննադատը բոլոր դեպքերում ոչ միայն ձգտում է մատնանշել այն, այլև ամբողջ վերլուծությունը կապել ու համախմբել այդ գեղագիտական կենտրոնի շուրջ։ Այս առումով շատ հատկանշական են այն ենթավերնագրերը, որ նա սովորաբար դրոշմում էր իր գրքույկների ճակատին. դրանք պետք է ցույց տային տվյալ հեղինակի ստեղծագործության գաղափարական-հուզական առանցքը կամ կենտրոնը, որից

105 Տե՛ս Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 36—39։

106 Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, էջ 51, 55։

107 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 56։

108 Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան. Սիրո և կարեկցության երգիչը, Երևան, 1912, էջ 39։

անկախ հասկանալ գրողին հնարավոր չէ։ Այսպես, ըստ այդ ենթավերնագրե-րի, Միքայել Նալբանդյանի ժառանգության էությունը պարփակվում է «ազ-ության հրապարակախոս» բնութագրման մեջ, Հովհաննես Թումանյանը «հայրենի եզերքի բնաբույգուն» է, Հովհ. Հովհաննիսյանը՝ «սիրո և կարեկցու-թյան երգիչ», Վահան Տերյանը՝ «ցնորքի, Տարափի և հաշտության երգիչ», Շիրվանզադեն՝ «հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասան», Լևոն Շանթը՝ «սեռի և դասալրության երգիչ», և այլն։ Ամեն դեպքում վերլուծության ըն-թացքն ու արդյունքները բխում են այդ հիմնական բնութագրումներից։ Դրանք հենց այն «հոգեբանական կենտրոններն» են, որոնց շուրջ, քննադատի կարծիքով, պտտվում է գրողի կերտած գեղարվեստական ողջ համակարգը։ Վերլուծության այս եղանակը ուներ իր ազն ու ահյակը։ Օգնելով կենտրոնա-նալու մի քանի հիմնական հարցերի վրա, դա անխուսափելիորեն հանգեց-նում էր նաև որոշ միակողմանիության, իսկ երբեմն էլ պարզապես սխալ էր մատնանշում երևույթի էությունը, ստիպում էր գեղարվեստական պատկերնե-րը արհեստականորեն հարմարեցնել նախօրոք հղակված սկզբունքին։ Այս առումով ո՛չ Թումանյանին, ո՛չ էլ Տերյանին, կամ Շանթին տրված հիշյալ բնութագրերը հասարակական և գեղագիտական հետաք բովանդակություն չունեին։ Գրողի գնահատման այս սկզբունքը, անշուշտ, հոգեբանական դրպ-րոցի ազդեցության արդյունքն էր։

Այդ ազդեցությունն արտահայտվեց նաև հետևյալ իրողության մեջ. Տեր-տերյանը սովորաբար քննում է ոչ թե գեղարվեստական նյութ իրեն ամբող-ջությունն, իր բոլոր բաղադրամասերով, այլ միայն նրա մեջ հանդես եկող մեկ կամ մի քանի բնավորություններ՝ իրենց սոցիալ-հոգեբանական բովանդա-կությամբ։ Ավելի ճիշտ՝ քննադատը ձգտում է գրող-անհատի և ստեղծագոր-ծողի հոգեբանական աշխարհի վերլուծությունը զուգակցել նրա կերտած բնավորությունների հոգեբանական վերլուծության հետ, ցույց տալ նրանց մերձեցման ու հեռացման կետերը։

Ինքնատիպ է գեղարվեստական կերպարների վերլուծության եղանակը, որը հայ իրականության մեջ Ա. Տերտերյանից առաջ և հետո ոչ ոք այդպիսի հետևողականությամբ չի կիրառել։ Նա սովորաբար առանձնացնում է գրողի ստեղծած մի քանի. քննադատի կարծիքով՝ կենտրոնական, գլխավոր կեր-պարները, որոնց շուրջ համախմբվում են նույն հեղինակի տարբեր երկերում հանդես եկող «աղգակից հերոսները». դառնալով դեպի իրենց բարձրակետը տանող յուրօրինակ «աստիճաններ»։ Այդ գլխավոր կերպարները նա բնութա-գրում է իբրև «համայնապարփակ գեղարվեստական տիպ, որը «մի որոշ հավաքական-հոգեբանական բնագավառ ընդգրկում է ամբողջականորեն— անցյալով, ներկայով և ապագայով»[109]։

Այսպես, Շիրվանզադեի կերտած համայնապարփակ տիպերից մեկը, ըստ քննադատի, Արսեն Դիմաքսյանն է, իսկ նրա զարգացման տարբեր աս-տիճաններ ներկայացնում են Լևոնը («Ահրտիստ»), Քամալյանը («Նորերից մեկը»), Սանթուրյանը («Կրակ»), Մմբատ Ալիմյանը («Քաոս»)։ Ինտելիգեն-տի մյուս համայնապարփակ տիպ է համարվում Միհրան Ալվերդյանը («Ծվզգինե»), իսկ նրա տարբերակներ՝ Մինաս Կիրիլիչը («Ահրաձբ»), Բար-խուդարը («Նամուս»), Անդրեաս Էլիգրարովը («Պատվի համար»), Անտոն

109 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 76։

Քեզմուրյանը («Ունե՞ր իրավունք»), Կին-ամուսնու համայնապարիսակ տիպը Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ Հերսիլեն է («Ունե՞ր իրավունք»), որի անցյալը ներկայացնում են Վառվառեն («Վարագի»), Գայանեն («Վրսևին Դիմաքօչան») և Եվգինեն (համանուն պիեսից); Օրիորդ Մարգարիտի («Պատվի համար») հավաքական-հոգեբանական բնավորության նախընթաց փուլերն են ներկայացնում Սուսանը («Նամուս») և Մարիամը («Ջուր հույսեր»);

Նույն սկզբունքով էլ Նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ հոգեբանական կենտրոններ են համարվում Վան Շահյանը իր ենթատիպերով (Գաբեգին Սխակյան, Աշոտ Բագամյան, Գրիգոր Սանթրոսյան), Բազենյանը (որա ենթատիպերն են Ռուբեն Թուսյանը, Վահարը, Սեդրակ Նասիբյանը), իսկ կանանց մեջ՝ Մանենն (նախորդը՝ Աննա Սարոյան) և Հեղինե Սոլիկյանը (նախորդը՝ Սառա); «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» աշխատության մեջ գրողի կերտած բոլոր կերպարները բաժանվում են երկու մեծ խմբի՝ անձնուրացության գաղափարատիպեր (Վահան Սարյան, Վեհուհի Սարգիս, Քուր Աննա, Գևորգ Մարզպետունի, Անդրեաս Երեց, Ռուզան) և եսասիրության գաղափարատիպեր (Պետրոս Կամսուրյան, Հրաչյարեկյոս Մոմճյան, Քոթանիից Հակո, Հովհաննես Կաթողիկոս). Վան Շանթի բոլոր երկերի («Վահան աղդիկը» պոեմից մինչև «Հին աստվածներ» դրաման) գլխավոր կերպարները համամասնվում են սեռի և դասալքության մոտիվների շուրջ։

Կերպարների հոգեբանական վերլուծության տվյալ եղանակը երբեմն անխուսափելիորեն հանգեցնում էր որոշ սխեմատիզմի, արհեստական դասդասումների։ Սակայն միաժամանակ այդ սկզբունքը Ա. Տերտերյանին հնարավորություն տվից բացահայտելու հետագոտվող հեղինակների ստեղծագործության հոգեբանական և գեղագիտական հարստության շատ նոր կողմեր, թափանցելու կերպարների մտքերի և արարքների բարդ ծալքերի մեջ։ Առհասարակ՝ նրա կատարած նուրբ և խոր հոգեբանական վերլուծությունները իրենց մեթոդով և արդյունքներով նորություն էին մեր քննադատության մեջ, բարձրացրին նրա ընդհանուր գեղագիտական մակարդակը։ Իսկ երկերի քիչ թե շատ ամբողջական վերլուծություններից պետք է հիշել Թումանյանի «Պռոշյան ու Մուսայինը» և «Փարվանայինը» նվիրված փայլուն էջերը։

Արսեն Տերտերյանի գրականագիտական ակտիվ գործունեությունը շարունակվեց հետհոկտեմբերյան տարիներին։ Հաղթահարելով վաղ շրջանի հոկերում արտահայտված իդեալիստական գեղագիտության, իսկ հետո նաև գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ազդեցությունները, ականավոր դրականագետը 30—40-ական թվականներին գրած իր աշխատություններով մեծ ավանդ մտցրեց հայ նոր գրականության պատմության գիտական ուսումնասիրության մեջ։

5

Դարասկզբի հայ գրականագիտության մեջ հանդես եկան նաև «սոցիոլոգիական քննադատության» ներկայացուցիչներ, որոնք փորձում էին գրականության հարցերը լուսաբանել դասակարգային հարաբերությունների տեսանկյունից, արվեստի նկատմամբ կիրառել պատմական մատերիալիզմի դրույթները։ Սակայն այդ գործի նորությունը և բարդությունը, նրա մասնակիցների տարբեր, երբեմն ուղղակի հակադիր կուսակցական դիրքորոշումը հանգեցրին նրան, որ սոցիոլոգիայի անունից հանդես եկող քննադատները

սկզբից ևեթ քիչ թե շատ միասնական հոսանք կազմել չէին կարող։ Այստեղ կարևլի է տեսնել մարքսիստական գրականագիտության սկզբունքները հետևողականորեն կիրառող հեղինակներից մինչև այդ սկզբունքները գռեհկացնողների։ Այդ գռեհկացումը հանդես էր գալիս ինչպես պատմական մատերիալիզմը «տնտեսական մատերիալիզմով» փոխարինելու, արվեստի երևույթները «տնտեսական գետերմինիզմի» պայմանով լափանիշներով քաղաքական, այնպես էլ սպեցիֆիկյան դիրքերից գնահատման շեշտը գեղարվեստի «հայկական առանձնահատկության» վրա տեղափոխելու միջ։ Կային նաև այնպիսի քննադատներ, որոնք գրականության երկերի պատմահասարակական նախադրյալների ըմբռնումը աշխատում էին զուգակցել նրա գեղագիտական բովանդակության բացահայտման հետ, երբեմն նույնիսկ գնահատման ակտի մեջ առաջնությունը տալիս էին այդ կողմին, դրանով իսկ ձեռք մկնելով, բայց ամենևին չնույնանալով «գեղարվեստական քննադատության» հետ։

Մարքսիզմի գռեհկացման, արվեստի գեղագիտական յուրահատկության կատարյալ անտեսման դրսևորումներ էին սպեցիֆիկյան Հայտնի գործիչ Ֆ. Իշխանյանի գրքերը («Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ագոնեզրիի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ», 1909, «Հասարակական գաղափարները Ի. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ», 1910)։ Նույն արատներին և մանավանդ արվեստի օգտակարության գռեհիկ և պարզունակ պատկերացումների կարևլի է հանդիպել Հ. Սոլովյանի «Ժամանակակից հայ քննարերության փիլիսոփայությունը» գրքի (1911) և մասնավորապես նրա մի շարք հոդվածների մեջ։ Գոնվելով սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարների ազդեցության տակ և հասարակության զարգացման հեռանկարները կապելով պրոլետարիատի պայքարի հետ, Սոլովյանը, սակայն, հանգում էր ծայրահեղ և աբստրակտ եղրակացություններին, որոնք ոչ մի կապ չունեն մարքսիստական գեղագիտության հետ։ Նրա կարծիքով, բանաստեղծական այն բոլոր պատկերները ու տրամադրությունները, որոնք անմիջապես չեն արձագանքում գործարանային մոտիվներին (հեղինակի բնորոշմամբ՝ «մատերիալիստական ուղղությունը»), պարզապես մտքի քարացածության և սահմանափակության արդյունք են։ Այդ տրամաբանությամբ, Նա արևևլահայ ողջ պոեզիան իր երկու սերունդներով (առաջին սերնդի մեջ նա մոցնում էր Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին, Լ. Մանվելյանին և Ա. Շահուրյանին, իսկ հրկրորդի մեջ՝ Ավ. Իսահակյանին, Շ. Կուրղինյանին և Վ. Տերյանին) զուրկ էր համարում հասարակական մոտիվներից, չէր տեսնում անձնական և ժողովրդական թեմաների մեջ ամփոփված կենսական ու գեղագիտական բովանդակությունը։ Ժողովրդական կյանքի պատկերներն ու մոտիվները, անհատական վիշտը, նույնիսկ հայրենասիրական տրամադրությունները համարվում էին անախրոնիզմ։ Միակ բացառությունը Սոլովյանն անում էր Հ. Հակոբյանի նկատմամբ, բարձր գնահատելով նրա ստեղծագործության մեջ արտայհայված կոլեկտիվ կյանքի և հոգեբանության պատկերները։

Հակապատմական դիրքերից դարասկզբի հայ գրականությանը համատարած ժխտական գնահատական էր տալիս նաև Կարա-Դերվիշը «Ինչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկում (1914), ուր ապագայում ստեղծվելիք արվեստն ըմբռնվում էր ազգային և դասական ավանդույթներից լիովին կտրված։

Գրականագիտական մի քանի հոդվածներով հանդես եկավ հրապարակախոս և պատմաբան Դավիթ Անանունը, որի մոտեցումը գեղարվեստական երևույթներին բացառապես պատմասոցիոլոգիական էր և սկզբունքորեն տարվում էր գեղագիտական վերլուծություններից։ Մարքսիզմի դրույթները նրա հոդվածներում ձևափոխվում էին «տնտեսական մատերիալիզմի» և «ազգային հատկանիշների խտացման» սպեցիֆիկյան ըմբռնումների ոգով։ Այդ դիրքերից է, օրինակ, որ նա հակադրում էր Թումանյանին և Տերյանին, առաջինին համարելով «հայկական առանձնահատկության բանաստեղծ», իսկ մյուսի մասին ասելով, թե նա «հայ բանաստեղծ է միայն հայերեն գրելու պատճառով»[110], Հովհաննես Թումանյանին նվիրված հոդվածը, որն Անանունի համեմատաբար ծավալուն գրականագիտական ելույթներից է, հիմնվում էր այն միակողմանի դրույթի վրա, թե բանաստեղծն իդեալականացնում է նահապետական գյուղի կյանքն իր բոլոր կողմերով (այստեղից էլ հոդվածի վերնագիրը՝ «Անցյալի մեծաքանքը»), և որ նրա «քնարի հմայքը» կապված է անդառնալիորեն պատմության գիրկն անցնող այդ իրականությունը վերակենդանացնելու հետ։ Այդ դրույթները լուրջ առարկությունների հանդիպեցին ժամուրում, հատկապես քննադատ Ց. Խանզադյանի կողմից, որն աշխատում էր Թումանյանի ստեղծագործությունը դիտել իր օբյեկտիվ բազմակողմանիության մեջ[111]։

Հայ գրականության իրողություններ մարքսիզմի դիրքերից դնահատելու փորձեր էին Ալ. Ռուբենու մի քանի հոդվածները և մանավանդ «Սմբատ Շահազիզ» ուսումնասիրությունը, որը տպագրվեց «Գարուն» ալմանախի երրորդ գրքում։ Ընդհանուր առմամբ՝ 1912 թ. լույս տեսած այդ գիրքը, որն ամբողջովին բաղկացած էր գրական-քննադատական հոդվածներից, կարող է համարվել մի կարևոր բայլ հայ գրականագիտության մեջ մարքսիստական գաղափարներն ու մեթոդաբանությունը յուրացնելու հանապարհին, թեև ժողովածուի մասնակիցները տարբեր չափով և տարբեր դիրքերից էին մերձենում այդ խնդրին։ Այս իմաստով, բացի Ալ. Ռուբենու հոդվածից, առանձնանում են Ալ. Մաթոսենու ուսումնասիրությունը Հովհաննիսյանի և Թատուրյանի, Ց. Խանզադյանիևր՝ Ահարոնյանի և Պ. Մակինցյանիևր՝ Թումանյանի և Իսահակյանի մասին[112], Բնութագրելով այդ հատորի նշանակությունը հայ գրականության գիտական պատմության ստեղծման համար, Հ. Սուրխաթյանը գրում էր. «Ահարոնյան, Ավ. Իսահակյան, Թատուրյան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան — ահա ժամանակակից անուններ, որոնք հայկական Պառնասում աբսոլյուտ, բայց և անորոշ մեծություններ էին համարվում և որոնք այժմ ստանում են իրանց համապատասխան գնահատությունը։ Օբյեկտիվ քննադատությունը իր նոր խոսքով գալիս է դեն գցելու այդ անուններից անո-

---

110 Տե՛ս «Գարուն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք III, Մ., 1912, էջ 99։ «Մեր ուղին», (Հոդվածներ), Բաքու, 1912, էջ 98։

111 Տե՛ս «Մարմի ձայնը թերթում 1913 թ. տպագրված՝ Դ. Անանունի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» (№ 76), «Անառապատ և անդեկ» (№ 88), «Գրական չամանիզմ» (№ 96) և Ց. Խանզադյանի (Դրասեր) «Գրական բյուրեղմացություն» (№ 80, 83) և «Գրական քննադատություն» (№ 94, 95) հոդվածները։

112 «Գարուն» ալմանախի 3-րդ հատորի մասին տե՛ս Զ. Հ. Ղուկասյան, Գրականության հետազոտական ուսումնասիրության լենինյան ուսմունքը և հայ գրականագիտությունը, 1970, էջ 246—332։ Նույնի՝ «Գարունս ալմանախը («Սովետական գրականություն», 1976, № 2, էջ 150—159)։

բոլ մակդիրներըր, նշտորեն բնորոշելով նրանց դեղարվեստական ստեղծագործությունների հասարակական միջուկը»[113]։

Գրականության հարցերին բացառապես սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների տեսանկյունից էր մոտենում բանասեր Թադևոս Ավդալբեգյանն իր «Խաչատուր Աբովյան» (1910), «Հոգի վիշտը Մուրացանի երկերում» (1912), «Միքայել Նալբանդյան» (1913) գրքույկներում (վերջինս արգելվեց ցարական գրաքննության կողմից), «Շիրվանզադեի վիպերի նյութը» («Արարատ», 1910, № 4,5) և այլ հոդվածներում։ Ավդալբեգյանի համոզմամբ՝ գրականության հետազոտության հիմնական խնդիրը պետք է լինի ցույց տալ, թե «ինչ կապ կա մի կողմից՝ իրկերի բովանդակության ու հեղինակի աշխարհայացքի և մյուս կողմից՝ հասարակական զարգացման, ավելի որոշ ասենք, տնտեսական առաջադիմության և հասարակական խմբերի դրության ու հարաբերության միջև», քանի որ «տնտեսական-սոցիալական առաջադիմությունն է գրականության զարգացման պատճառը և ոչ ընդհակառակը»[114]։ *Ինչ խոսք, այսպիսի ելակետից հնարավոր չէր բացահայտել քննարկվող երկերի գեղարվեստական ամբողջությունը, և Թ. Ավդալբեգյանն իր առջև այդպիսի խնդիր չէր էլ դնում։ Սակայն չի կարելի չնկատել, որ, կիրառելով առաջավոր արվեստի մեջ աշխատավորության ձգտումների արտացոլման օրյեկտիվ օրինաչափության մարքսիստական դրույթը, նա առաջիններից մեկն էր, որ ցույց տվեց արևելահայ գրականության մի քանի խոշորագույն դեմքերի ստեղծագործության խորապես դեմոկրատական բովանդակությունը։ Նա վճռականորեն մերժում էր այդ գրականության մեջ միայն զարգացող բուրժուազիայի շահերի արտահայտությունը տեսնելու՝ այն ժամանակ բավական տարածված հայացքը։ Այսպես, հայ նոր գրականության հիմնադրին համարելով դյուցազուության զուգափարախոս, նա ասում էր, որ նրա «վիպի մեջ դյուցազու բերանով խոսում է Աբովյանը, իսկ գրականության մեջ հանձին Աբովյանի խոսում է դյուցազնիը»*[115]։ *Մ. Նալբանդյանի՝ այդ «նոր Գրակբոսի» մասին Ավդալբեգյանը գրում էր, որ նրա «աշխարհայացքի մեջ քագավորում է միայն մեկ դասակարգի ոգին. հայ հրապարակախոսը գյուղացիության իդեոլոգ է հանդիսանում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ խոսում է վաճառականության ու արդյունաբերության զարդացման մասին»*[116]։ *Քննադատելով Մուրացանի գյուղագրական ուտոպիան, քննադատը, հակառակ գրողի հետզոման, գյուղի բուրժուական զարգացման մեջ տեսնում էր պատմականորեն դրական գործոն, որովհետև դրա շնորհիվ «գյուղում էլ ուժգին կենչի մխիթարիչ ձայները, որ կանչում է յուր մոտ բոլոր վաստակյալներին ու բեռնավորներին, այն ժամանակ,— ավարտում էր նա իր խոսքը, օգտագործելով Մարքսի «Կապիտալ» հայտնի վերջաբանը,— կենչի կապիտալիստական ճաճանակության վերջին ժամը»*[117]։

---

113 *«Մշակ», 1912, № 86։*

114 Թ. Ավդալբեգյան, *Խաչատուր Աբովյան (պատմագրական վերլուծություն), Վաղարշապատ, 1910, էջ 3—5։*

115 *Նույն տեղում, էջ 55։*

116 Թ. Ավդալբեգյան, *Միքայել Նալբանդյան (պատմագրական վերլուծություն), Վաղարշապատ, 1913, էջ 69—70։*

117 Թ. Ավդալբեգյան, *Հոգի վիշտը Մուրացանի երկերում (պատմագրական վերլուծություն), Վաղարշապատ, 1912, էջ 54։*

Քաղաքական և գրականագիտական հակադիր ըմբռնումների առկայության պայմաններում դարասկզբի քննադատության մեջ հաճախ էին վեճեր ծագում մեթոդաբանական հարցերի շուրջ։ Եթե Ա. Տերտերյանը, ինչպես տեսանք, իրավացիորեն հակադրվում էր Բ. Իշխանյանի գռեհիկ ուտիլիտարիզմին[118], ապա Հ. Սուրխաթյանն էլ իր հերթին քննադատում էր Տերտերյանի գրքույկները Վահան Տերյանի ու Լևոն Շանթի մասին՝ նրանց մեջ արտահայտված «մաքուր արվեստի» դրույթների համար[119]։ Հ. Սոլովյանն իր գրքում մի ամբողջ բաժին էր հատկացնում Տերտերյանի հայացքների քննադատությանը[120], և այլն։ Սակայն ամենից հետաքրքիրը այն բուռն վեճն էր, որը 1913—1914 թթ. ծավալվեց Հ. Սուրխաթյանի և Ց. Խանզադյանի միջև՝ կապված գեղարվեստի բնույթի և գրական քննադատության մեթոդաբանական հարցերի հետ։ Ո՞րն էր այդ բանավեճի իմաստը, ի՞նչ դիրքորոշում ուներ կողմերից ամեն մեկը։

Հարություն Սուրխաթյանը, որն արվեստի հարցերում անվերապահորեն ընդունում էր մարքսիստական դոգմաները (ճիշտ է, նրանց պլեխանովյան մեկնաբանությամբ՝ այստեղից բխող բոլոր ուժեղ և թույլ կողմերով), իր մի շարք հոդվածներում փորձեց բացատրել, թե ո՞րն է գեղարվեստական երկի ըմբռնման և մեկնաբանության հիմքը։ Սուրխաթյանի նյութերի մասին բավականաչափ հստակ պատկերացում է տալիս այդ հոդվածներից առաջինի վերնագիրը՝ «Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը»։ Քննադատը վճռականորեն մերժում էր գնահատման չափանիշների մեջ «ինչ-որ կատարելություններ, հավերժական նշանաբաններ, հավիտենական դեղձկություններ» մտցնելու փորձերը և պնդում էր, թե «գեղարվեստը հասկանալու համար պետք է նրան մոտենալ այն միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների տեսակետից, որտեղ հեղինակը և երկը ծնունդ են առել»[121], իսկ գեղարվեստի համար հիմք ծառայող հասարակական միջավայրը, նշում էր քննադատը, միշտ արդասիք է ժամանակի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների։ Հոմերոսի պոեմների, միջնադարյան գրականության, ֆրանսիական կլասիցիզմի երկերի և այլ օրինակներով նա ցույց էր տալիս, թե հասարակական հարաբերությունները ինչպես են պայմանավորում և արտացոլվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ «Մարդկային հոգևոր կյանքն ու գործունեությունը, նրա գեղարվեստը կարելի է հասկանալ, ըմբռնել այն ժամանակ միայն, երբ հասկացել, ըմբռնել ես նրա սոցիալական բովանդակ կյանքի ելևէջները»[122], Հայ իրականության մեջ Սուրխաթյանն առաջիններից մեկն էր, որ հանդամանորեն բա-

---

[118] Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, № 184—187, 215, 216, 228։

[119] Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 128, 1913, № 260—261։

[120] Տե՛ս Հ. Սոլովյան, Ժամանակակից հայ թեքերգության փիլիսոփայությունը, Թիֆլիս. 1910 (Լևոն Տերյան և քննադատ Ա. Տերտերյանս գլուխը, էջ 167—223)։

[121] Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 29, 45։ Այս գրքում տրատպված են Սուրխաթյանի հիշյալ հոդվածները քննադատության մեթոդաբանության վերաբերյալ («Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Գրական քննադատության առիթով», «Գեղարվեստական գրականություն. քննադատությունը և հասարակությունը», բայց այն ուղղումներով, որ հետագայում մտցրել է հեղինակը։

ցատրում էր մարքսիստական գեղագիտության այս հիմնարար դրույթները, և դա նրա անուրանալի ծառայությունն էր։

Սակայն սրա հետ միասին Հ. Սուրխայլյանի դիրքորոշման մեջ կային նաև թույլ կողմեր։ Օրինակ, նա սխալ կերպով հակադրում էր գեղարվեստի կոնկրետ-պատմական հիմքերն ու նրա հավերժական, համամարդկային նշանակությունը, որ նա կարող է ձեռք բերել հաջորդ սերունդների աչքում՝ հենց իր դարաշրջանը, կոնկրետ մարդկային հարաբերություններն ու հոգեբանությունը խոր և ճշմարտացի արտացոլելու շնորհիվ։ Բացի այդ, գեղարվեստի և հասարակական կյանքի կապը նա ինչ-որ չափով մեխանիկորեն և ուղղագիծ էր ըմբռնում, չէր տեսնում արվեստի հարաբերական ինքնուրույնության, տնտեսական հիմքի նկատմամբ նրա անհամաչափ զարգացման այն գծերը, որոնց մասին խոսել է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» աշխատության ներածության մեջ։ Պատահական չէ նաև, որ Սուրխայլյանը որդիգրել էր պլեխանովյան գեղագիտության վիճելի դրույթներից մեկը՝ գեղարվեստական քննադատության երկու խնդիրների մասին։ Այդ ըմբռնման համաձայն, քննադատի առաջին խնդիրն է՝ երկի գաղափարը արվեստի լեզվից փոխադրել սոցիոլոգիայի լեզվի, գտնել ստեղծագործության այսպես կոչված «հասարակագիտական համարժեքը» և ապա միայն ցույց տալ, թե գեղարվեստական ինչ միջոցներով է մարմնավորվում այդ բովանդակությունը[123]։ «Հասարակագիտական համարժեք տարրը» զարձնելով արվեստի ըմբռնման միակ ելակետ, անջատելով իրարից բովանդակության և ձևի վերլուծության խնդիրները, Սուրխայլյանը նս նման պես էր մղում գեղարվեստական երկի ներքին յուրահատկությունների և միասնության հարցեր։

Յոլակ Խանդադյանն իր հոդվածներում[124], ընդհակառակը, վճռական նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական ֆենոմենին, աշխատում էր պատասխանել այն հարցին, թե որն է արվեստի մեծ երկերի հավերժական կյանքի գաղտնիքը։ Թեև քննադատը չէր անտեսում պատմական միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների նշանակությունը, բայց նա ի վերջո ընկնում էր մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ և շեշտը դնում էր ստեղծագործական անհատականության, տաղանդի բնույթի վրա։ Արվեստի մեծ երկերի հարատևող ուժի պատճառը պետք է տեսնել «մարդու պսիխո-ֆիզիոլոգիայի մեջ, որը, ինարկե, փոփոխական է, անպայման էնթակա զարգացման օրենքին, բայց որի զարգացման տեմպը շատ ավելի դանդաղ է, քան տնտեսական-քաղաքական գործոնների զարգացմանը... Բեթհովենը նրանով չէ Բեթհովենը, որ կապ ունի կյանքի, պատմաշրջանի հետ, այլ իր հանճարի խորությամբ»[125]։

Ինչպես տեսնում ենք, փոխանակ գեղարվեստական մեծությանն իրական հիմքերը որոնելու դարաշրջանի պատմական բովանդակության և հանճարի խորության զուտակցման մեջ, Խանդադյանն էլ ընդգծում էր միայն երկրորդ կողմը, ակամայից դուռ բանալով արվեստի ու կյանքի խզման համար, ապավինում էր պսիխո-ֆիզիոլոգիայի գործոններին, որոնք ինքնին պետք է բա-

---

123 Հմմտ Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, 1949, էջ 395—396, 402—404։ Հ. Սուրխայլյան, Գրականության հարցեր, էջ 38—39, 49, 56—57։

124 «Յոլակ Խանդադյանի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին», «Բաքվի ձայն», 1913, № 38. «Գրական ինքնատպություններ», № 80, 83, «Գրական քննադատություններ» № 94, 95։

125 «Բաքվի ձայն», 1913, № 38։

ցատրվեն պատմահասարակական զարգացմամբ։ Պատահական չէ, որ արվեստի «անհասկանալի կախարդական զորությանն» գաղտնիքը նա փորձում էր գտնել «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի յուրօրինակ մեկնաբանության մեջ։ Իհարկե, հանգուցյալը ըստ էության երբեք այդ տեսության կողմնակից չի եղել, նրն վերջինս հասկանալիք իրրև բացարձակորեն «անշահախնդիր», ժամանակի կենսական հայցերից կտրված արվեստի քարոզ։ Նրա լավագույն հոդվածները հիմնվում էին կյանքի էական կողմերի ճշմարտացի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքի վրա։ Եվ, այնուամենայնիվ, նրա տուրքը հիշյալ տեսությանը պատահական չէ։ Սկսելով այն՝ ընդհանուր առմամբ ճիշտ պնդումից, թե «գեղարվեստական երկը նախ և առաջ պետք է բավարարե գեղարվեստի յուրօրինակ պահանջներին», նա անմիջապես ավելացնում էր. «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար սկզբունքը որոշ վերապահումներով և լրացումներով միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ»[126]։ Այսպես, ճիշտ նախադրյալից քննադատը հանգում էր սխալ, համենայն դեպս՝ անհաջող ձևակերպված եզրակացության։ Հաջորդ հոդվածներից մեկում հանգուցյալը որոնում էր իր և սոցիոլոգիական քննադատության մերձեցման կետերը, գրելով. «...մենք և սոցիոլոգները այն միտքն ենք պաշտպանում, որ բելինսկին վաղուց հետևություն է մոտավորապես այսպես. ինչ ճաստառակաված-գաղափարային բովանդակություն էլ որ ունենա գեղարվեստական երկը, ևս նախ և առաջ պետք է լինի գեղարվեստական։ Սրանից պարզ է, թե ինչ իմաստով կարելի է ասել, որ գեղարվեստը ամենից առաջ գեղարվեստի համար է և հետո միայն մարդկանց»[127]։

Այսպիսով, Սուրխաբյանի և Խանզադյանի բանավեճը արտացոլում էր այն դժվարություններր, որոնք հայ քննադատության նոր սերնդի առջև ծագում էին արվեստի նկատմամբ հասարակական և գեղագիտական հայացքներր զուգակցելու ճանապարհին։

Կյանքի դժվարին դպրոց անցած և ինքնազարգացմամբ բանասիրական ու փիլիսոփայական լայն գիտելիքներ յուրացրած քննադատ էր Հարությունը **Սուրխաբյանը** *(1882—1938)*։ Հայրենի Հին Ղրիմ (Սուրխաթ) քաղաքից հեռանալով, նա ուսուցչությամբ է զբաղվել հայաբնակ տարբեր վայրերում, իսկ 1910 թ. հաստատվել է Թիֆլիսում, ուր և այրկե մինչև իր կյանքի վերջը։ Ղրիմի բարբառով գրած մի քանի պատմվածքներից և թարգմանություններից հետո նա ամբողջովին նվիրվում է քննադատական և հրապարակախոսական գործունեության, աշխատակցելով «Մշակ» լրագրին, «Ապրող», «Նոր հոսանք» ամսագրերին, սոցիալ-դեմոկրատական «Պուրար» թերթին և այլ պարբերականներին։ 1905 թ. Սուրխաբյանը մասնակցել է սոցիալ-դեմոկրատական շարժմանը, իսկ 1918 թ. հրաժարվելով մենշևիկյան դիրքերից, ընդունվել է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։ Այն հանգամանքը, որ Սուրխաբյանի հոդվածները մեծ մասամբ տպագրվել են «Մշակի» էջերում, ամենևին ինչ-որ զիջում չէր բուրժուական լիբերալիզմի աշխարհայացքին, քանի որ քննադատը չէր բաժանում թերթի ընդհանուր ուղղություններ, իսկ որոշ շրջաններում հնարավորության ուներ արծարծելու իր մարքսիստական հայացքները (օրի-

---

[126] Նույն տեղում։

[127] «Մշակի» համար, 1913, № 95։

Նակ, այդ թերթի էջերում է 1913 թ. տպագրվել «Անհատի դերը պատմության մեջ» հոդվածաշարը՝ գրված հետևողական մարքսիստական դիրքերից։ Ինչպես մի առիթով գրել է Սուրխաթյանը, լիբերալ «Մշակին» աշխատակցելը հետևանք էր լեգալ մարքսիստական պարբերականի բացակայության և ոչ թե «մշակիզմը» մարքսիզմի հետ հաշտեցնելու փորձ էր, ինչպես պնդում էր Յոլակ Խանզադյանը[128]։

Հարություն Սուրխաթյան

1919 թ. ի մի բերելով իր անցած ճանապարհը, «Համաշխարհային հեղափոխությունը և մեր պատմական հետանկարը» հոդվածում Սուրխաթյանը գրել է. «Մենք մեր տարիների տունչն ենք համարել սոցիալիզմը. մեր փայփայած գաղափարն է եղել, մեզ քնավորող, հուզող իդեալն է եղել, որին նվիրել ենք տարիների ընթացքում մեր գրչի ու մտավոր կարողությունը»[129]։

10-ական թվականներին Հ. Սուրխաթյանը գրեց քանակով բավական պատկառելի և բիմատիկայով ու ձևվերով շատ բազմազան գործեր, որոնք նրան դարձրին ժամանակի հեղինակավոր քննադատներից մեկը։ Բավական է ասել, որ այդ տարիների իր կրկերը նա մտադիր է եղել հավաքել ու հրատարակել յոթ գրքով. ընդ որում առանձին հատորներ պետք է կազմեին Շեքսպիրին, հին հունական գրականությանը, ժամանակակից եվրոպական գրականությանը նվիրված աշխատությունները, ինչպես նաև «Մշակի» էջերում տպագրված գրականագիտական հոդվածները[130]։

Անտիկ և եվրոպական դասական գրականության մասին գրված այդ աշխատությունները մեծ մասամբ գիտական մասսայականացման նպատակ էին հետապնդում և հենվում էին նորագույն գրականագիտության նվաճումների վրա, առաջին հերթին՝ մարքսիզմի դիրքերից հանդես եկող այնպիսի քննադատների, ինչպես Պլեխանովը, Ֆրիչեն, Կոգանը, Լունաչարսկին։ Սուրխաթյանի ծառայությունը հենց այն էր, որ նա հայ իրականության մեջ առաջին անգամ մարքսիստական հայացքով էր գիտում եվրոպական գրականության իրողությունները։ Դեռ 1916 թ. պատրաստ էր «Հին հունական գրականություն» գիրքը, որը նաարավոր եղավ տպագրել միայն 1922-ին, իսկ հետագա-

---

128 Տե՛ս Յ. Խանզադյանի «Հիվանդոտ կոմպրոմիսի ասպետները» հոդվածը (Հերոծք, Բաքու, № 20—23), որին Հ. Սուրխաթյանը պատասխանեց «Հերձիկ» «հետևողական դեմոկրատին» հոդվածով («Մշակ», 1914, № 73)։

129 «Մշակ», 1915, № 11։

130 Տե՛ս ՀԱԹ, Հ. Սուրխաթյանի ֆոնդ, № 188։

յում որոշ փոփոխություններով մտավ նաև «Հոմերոս, Շեքսպիր» գրքի մեջ (1935)։ Իսկ այդ գրքի երկրորդ մասը նախապատրաստված էր դեռ 1916 թ. Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակի առթիվ գրած հոդվածաշարով[131]։ Այդ ժամանակ տպագրվեցին նաև Շեքսպիրի նախորդներին, նրա ժամանակի թատրոնին, Պետրոս Ադամյանի շեքսպիրյան դերակատարմանը նվիրված հոդվածները[132]։

Ռուս դասական գրականությունից Սուրխաթյանին հատկապես մոտ էր Լև Տոլստոյի ստեղծագործությունը, որին նա մի շարք հոդվածներ է նվիրել («Մտքի տիտանը փոթորկված», «Գրական քումբս», «Բացարձակ ճշմարտության գաղափարը և Լև Տոլստոյը» և այլն, 1910—1912)։ Այդ հոդվածները հիմնականում գրված են Տոլստոյի քրիստոնեական-ուտոպիական աշխարհայացքի դրույթները մարքսիզմի դիրքերից քննադատելու և մերժելու, մեծ գրողի հանճարեղ ստեղծագործությունը և նրա բարոյախոսական քարոզները իրար հակադրելու սլլեխանովյան ոգով։ Սակայն առանձին դեպքերում Սուրխաթյանը խոսում է նաև Տոլստոյի աշխարհայացքի գյուղացիական-դեմոկրատական հիմքերի մասին, օբյեկտիվորեն մերձենալով նրա սոցիալական արմատների լենինյան ըմբռնմանը։ Օրինակ, Տոլստոյի «Խոստովանության» սեփական քարգմանության առաջաբանում քննադատը մեծ գրողին բնութագրել է իբրև «ռուսական դիմոսի, գլխավորապես գյուղացիական հուժկու տարրի... արտահայտիչ», որը «մեծ է... սոցիալական արդարության ջերմագին քարոզով, մեծ է՝ հշմարտության անընդհատ որոնումով, մաքուր ու անկեղծ եղբայրասիրության, հավասարության գավանանքներով...»[133]։

Հայ դասական գրականության մասին գրած հոդվածներից պետք է առանձնացնել «Զիթլնի» ժողովածուում (1915) տպագրված «Բուրքաչայության տենչը և Րաֆֆի Խնձի Լոզը»։

Սակայն Սուրխաթյանի բուն տարերքը ժամանակակից գրականության երկերի, հասարակական կյանքի հետ դեղալիստական դարգացման առնչությունների քննությունն էր, որին նվիրված է նրա հոդվածների մեծ մասը։ Բոլոր դեպքերում նրա ելակետը ռեալիստական մեթոդի պատմական գերադասության և նորագույն մոդեռնիստական հոսանքների գաղափարական և գեղարվեստական անլիարժեքության դրույթն է։ Այդ միտքը նա հաստատում է հետևողականորեն, երբեմն հասնելով ծայրահեղության ու միակողմանիության, չտեսնելով ոչ-ռեալիստական հոսանքների նկարչի բարդությունը, արվեստի կարգացման մեջ նրանց բերած նորություններր։ Մոդեռնիստական բոլոր նորամուծություններին նա հակադրում էր հասարակականորեն ակտիվ, կենսական մեծ հշմարտություն կրող արվեստի գաղափարը, կոչ անելով. «Չպետք է անջատվել երկրից. չպետք է մոռանալ, որ բանաստեղծի ոգևորության աղբյուրը երկիրն է, այլապես այդպիսի անջատումը նրան կգարձնի էֆեմեր ու անբովանդակ»[134]։ Ընդսմին Սուրխաթյանը լավ էր հասկանում կյանքի ռեալիստական վերարտադրության տարբերությունը երևույթները պատճենող նատուրալիստական արվեստից։ Իսկական իմաստով գեղարվես-

131 Տե՛ս «Մշակ», 1916, № 75—105։

132 Տե՛ս «Մշակ», 1916, № 119, 120, 138, 139, 147։

133 Լ. Ն. Տալստոյ, Խոստովանություն, թարգմ. Սուրխաթյանի (Թարգմանի առաջաբանով), Թիֆլիս, 1911, էջ 5—16։

134 «Մշակ», 1913, № 152.

տական ռեալիզմը (քննադատի բնորոշմամբ՝ «առողջ ռեալիզմը») պարտավորնցնում է «ուսումնասիրել մարդու հոգեբանությունը միջավայրից ու իրականությունից ոչ անկախ»։ Դրա հետ միասին՝ ռեալիզմի էությունը այն է նաև, որ նա «սիրում է բափանցել կյանքի խորքը և վերարտադրել կյանքը այնպես, ինչպես նա կա իր խորության մեջ և ոչ թե բավականանալ նրա մակերևույթով...»[135]։

Խոսելով արևմտաևվրոպական և ռուս նորագույն գրականության մասին, Սուրխաբյանը ձգտում էր բացահայտել հասարակական այն պայմանները, որոնք կյանքի կոչեցին «առողջ ռեալիզմի» բուն հիմքերին հակադրվող մոդեռնիստական արվեստը։ Վերջինս ինչ-որ անհատական քմահաճույք չէ, այլ բուրժուական իրականության ընդհանուր անկման, ժամանակակից մարդու հասարակական օտարման արգասիքը։ Օրինակ, խիստ բացասական դնահատական տալով Ակրդիքաշևի «Խանդ» պիեսին, Սուրխաբյանը միաժամանակ բանավիճում էր Շիրվանզադեի հետ, որը հակված էր այդ երկի մեջ տեսնելու միայն պոռնոգրաֆիա, հակահոգեբանական և անբովանդակ մի գործ։ Պիեսի մեջ տիրապետող հիվանդոտ կրքերը վերջին հաշվով արդի «իրականության մի խորշն» են ներկայացնում, նրա ալոգիզմն ու բնական մարդկային կապերի խորտակումը, և այդ իմաստով երկն ունի որոշակի ճանաչողական նշանակություն[136]։ Ստ. Պշիբիշևսկու մասին գրած հոդվածաշարը նուլնպես հենվում է գրողի ստեղծագործության օբյեկտիվ սոցիալական բովանդակության ըմբռնման վրա և ավարտվում է կյանքի վճռական հեղաբեկումների հավաստումով. «Պշիբիշևսկին փայլուն կերպով անդրադարձրել է մեռնող դասի հուսահատ հոգու տրագիզմը, մի դասի, որ Արևմտյան Եվրոպայում իր պատմական զարգացման վերջին շրջանին է մոտեցել, մի գագաթնակետի, որտեղից իրերի գրությամբ նա սկսում է թեքվել դեպի մի տեսակ անկումն։ Ցուցադրելով գեղարվեստի աշխարհում՝ աղջամուղջի մեջ քաղվող թախիծով ու վշտով լի մայրամուտը»[137]։

Մոդեռնիզմի ամենամեծ արատը Սուրխաբյանը տեսնում էր անհատապաշտությունն, մարդու և կոլեկտիվի ողբերգական իզման պոետականացման, կյանքի մեծ հարցերը մանրուքներով փոխարինելու մեջ։ «Մոդեռնիզմը ժամանակակից կազմալուծ, թուլամորթ անհատականության պոեզիան է,— գրում էր նա 1913 թ.— Նրա կենտրոնը՝ առանձնացած, կղզիացած մարդկային «ես»ն է։ Նրա մեջ ինքնուրույն, ինքնագոհ ուժը անհասն է, որ խստորեն հակադրված է կոլեկտիվին...»[138]։ Երկու դարերի սահմանագլխին ստեղծագործած խոշորագույն գրողների՝ Իբսենի, Մետերլինկի, Համսունի, Ուայլդի և մյուսների ստեղծագործությունը նա քննում է հենց զարգացող բուրժուական անհատապաշտության առնչությամբ։ Այդ «նոր բանաստեղծությունը», գրում էր քննադատը «Հենրիկ Իբսեն» աշխատության սկզբում, կապ չունի «աշխատավոր խավերի աշխարհից» բարձրացող հակաբուրժուական շարժման հետ, այլ գալիս է բուրժուական աշխարհից, մեշչանական, քաղքենիական իրականությունից։ Նա գալիս է այն միջավայրից, որի դեմ ինքն է բողոքում, նա

---

135 «Մշակ», 1914, № 1։

136 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 264, 267, 283։

137 «Նոր Հոսանք», 1914, № 6, էջ 999։

138 «Մշակ», 1913, № 151։

հարձակվում, ըմբոստանում է այն շրջապատի դեմ, որի հետ նա կապված է իր ողջ էությամբ, ողջ հոգեբանությամբ... Քննադատելով հինը, նպատակելով նրա ավերմանը, նրանք չեն կառուցանում նորը։ Նրանք ընդունակ չեն տեսնելու, գտնելու և ըմբռնելու ապագայի սիմվոլները ժամանակակից իրական հարաբերությունների խորության մեջ»[139]։

Արշակ Զոպանյանից և Վահան Նալբանդյանից հետո Սուրխաթյանը նորից հանդես եկավ Իբսենին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրությամբ, բայց նրա ելակետը զգալի չափով այլ էր։ Իբսենի գրամանները նա արդեն չէր դիտում գրեթե համատարած դրվատական այն մոտեցմամբ, որը հատուկ էր նրա նախորդներին։ Աշխատությունն ունի «Անհատապաշտության երգիչը» ենթավերնագիրը, և դա, իրոք, ամբողջ վերլուծության առանցքն է։ Նույնը կարելի է ասել «Իբսենիզմը նիցշեականության գեղարվեստական մարմնացումն է» դրույթի մասին[140]։ Այս հենակետային ըմբռնումները, անշուշտ, օգնում էին մերձենալու դրամատուրգի ժառանգության որոշ էական գծերի բացահայտման. բայց և վերլուծությանը ինչ-որ միակողմանիություն էին հաղորդում, քանի որ Իբսենի նման մեծ արվեստագետի երկերի կենսական և գեղագիտական բովանդակությունը միշտ ավելի լայն ու խորն է, քան փիլիսոփայական որևէ դրույթ։

Ինորոշ է նաև այն անհաշտ վերաբերմունքը, որ Սուրխաթյանը հանդես բերեց մոդեռնիզմի ծայրահեղ դրսևորումներից մեկի՝ ֆուտուրիզմի նկատմամբ։ 1914 թ. գրած հոդվածներում («Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը», «Ո՞րն է ռուսական ֆուտուրիզմը») նա այդ հոսանքը դիտում էր իբրև «կապիտալիստական տենդոտ կենտրոնի արգասիք», դատապարտում էր նրա ժխտական վերաբերմունքը դեպի դասական արվեստը, ձևապաշտությունն ու «բառաբխությունը», «Ո՛չ, մեր խորին համոզմունքով, հասարակական իդեալների տեսակետից իսկական ապագան նրանց հետ ոչ մի առնչություն չունի,— գրում էր ընդհատակ ֆուտուրիստների մասին և իր խոսքն ավարտում էր այսպես.— Ապագայի բանաստեղծությունը, արվեստը, ճիշտ է, կգա ժխտումներով, հնի կործանումով, տենդոտ տենչերով ու ձգտումներով, բայց նա կգա իսկական դեմոկրատիայի հետ, որը իր նոր արվեստի և նոր գրականության հետ կբերի նաև հասարակական հարաբերությունների արմատական հեղաշրջում»[141]։

Ինորոշ է նաև հոդվածների այն շարքը, որ Սուրխաթյանը գրեց համաշխարհային պատերազմի տարիներին, դատապարտելով «արյան մոտիվներով» ներշնչված գրականությունը, նորից ու նորից հիշեցնելով արվեստի մարդասիրական մեծ միտքն («Պատերազմի գաղափարը և Դոստոևսկին ու Նիցշեն», «Մարդու անկումը», «Պատերազմը և ռուսական ռազմատենչ բանաստեղծությունը» և այլն)[142]։

Գեղարվեստական զարգացման հեռանկարը կապելով պրոլետարական շարժման և ապագա սոցիալիստական հասարակության հետ, Սուրխաթյանը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում պրոլետարական գրականության առաջին դրսևորումներին։ Դրանց մեջ նա տեսնում էր այնպիսի գծեր՝ առողջ կենսա-

---

139 «Նոր Հոսանք», 1913, № 2, էջ 387—388։

140 Նույն տեղում, էջ 388։

141 «Մշակ», 1914, № 50, 57։

142 Տե՛ս «Մշակ», 1915, № 47, 48, 268, 1916, № 1։

զգացողություն, ապագայի հավատ, կյանքի սոցիալական վերակառուցման կամք,— որոնք, քննադատի համոզմամբ, պետք է դառնան գալիք հասարակության արվեստի հիմնաքարերը։ Ռուս բանվոր բանաստեղծների մասին գրած հոդվածներում տոգորված էին գրական նոր հոսանքի հաղթանակի հավատով։ Սուրխաբյանը գրում էր. «Եվ ինչպես նրեկվա ազնվական-ֆեոդալական բանաստեղծությանը հաջորդեց նրան հաղթանակող այսօրվա բուրժուական, այնպես էլ ժամանակակից հիվանդոտ, թուլամորթ, հոռետես մոդեռնիզմին պիտի հաջորդի ազատ աշխատանքի և ազատ կյանքի վայելա բանաստեղծությունը»[143], իսկ մի քանի տարի անց՝ 1918 թ. գրական արդյունքներն ամփոփող հոդվածում քննադատը գրում էր. «Ապագան միջազգային դեմոկրատիային է, որի հաղթանակն ու տիրապետությունը գրական ու գեղարվեստական նոր հորիզոններ է բանալու մարդկության առջև»[144]։ Հեղափոխության տարիներին ստեղծված երկերից Սուրխաբյանի ուշադրությունը հատկապես գրավեց Ա. Բլոկի «Տասներկուսը», որին նա 1919 թ. նվիրեց հատուկ հոդված։ Պոեմի կենսական արմատները կապելով դարաշրջանի բախտորոշ դեպքերի հետ, քննադատը նրա պաթոսի և պատկերների, մանավանդ եզրափակիչ տեսարանի մեջ (կարմրիրաննակալիների հետ քայլող Քրիստոսը) տեսնում էր հեղափոխական մեծ տարերքի և բանաստեղծի հակասական աշխարհայացքի խաչմերուկը։ «Ա. Բլոկը որպես ճշմարիտ գեղարվեստագետ,— գրում էր Սուրխաբյանը,— բանաստեղծական ինտուիցիայով խորապես ըմբռնել է ռուսական շարժման տարերքի էությունը և անոդոք ռեալիզմով ու հուզող խորհրդանշանով անդրադարձրել այն»[145]։

Գրական-պատմական առումով մեծ արժեք են ներկայացնում Սուրխաբյանի բազմաթիվ հոդվածները իր ժամանակի հայ գրականության մասին, ուր հասարակական զարգացման դիրքերից գնահատված է մեր մի շարք հեղինակների ստեղծագործությունը, նրանց տեղը գրական պրոցեսում։ Քննադատը տվել է բնութագրումներ, որոնք որոշ իմաստով ուղենշային դեր են խաղացել այդ կրողների հասարակական ընկալման պատմության մեջ, երբեմն գարձել են հակագիր կարծրքների բախման առիթ։ Այսպես, 1919 թ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ գրած հոդվածում նա խոր և հիշտ բնութագրեց բանաստեղծի տեղը հայ գրականության մեջ։ Հակադրվելով Վահան Տերյանի զեկուցման մեջ առաջ քաշված «ունիկումի» տեսությանը (բայց առանց Տերյանի անունը տալու), Սուրխաբյանը գրում էր. «...մենք համաձայն չենք մեր նորագույն քննադատության մեջ արտահայտված այն կարծիքին, թե Հովհ. Թումանյանը ունիկում է մեր գրականության առաջադիմության ընթացքի մեջ, որ նա կանգնած է միանգամայն առանձնացած։ Ընդհակառակը, մեր խորին համոզմամբ ու գեղարվեստական քննադատության անխուսափելի հետևանքով, հայ բանաստեղծը իր լրիվ կերպարանքով կանգնած է հայ նորագույն գրականության զարգացման գլխավոր ճանապարհի վրա, գտնվում է նրա գլխավոր հունի գլխին»[146]։

Դ. Դեմիրճյանի, Լ. Աբաբելկյանի բանաստեղծությունների մասին խոսե-

143 «Մշակ», 1914, № 32։
144 «Մշակ», 1919, № 1։
145 «Մշակ», 1919, № 49, 50։
146 Ա. Սուրխաբյան, Գրականության հարցեր. Երևան, 1970, էջ 76։

յիս քննադատը համոզիչ կերպով ցույց էր տալիս, թե նրանց մեջ ինչպես են արտահայտվել հասարակական կյանքի «փոխանցման շրջանին» տրամադրություններն ու հայաբերությունները[147]։ Միևնույն դիրքերից նա օրինաչափ էր համարում Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» գրքի մեջ նկուն ու թույլ բնավորությունների առաստությունը, քանի որ նրանք բնականորեն ծնվում են լքման ու հիասթափության ժամանակաշրջանի ընդերքից։ Հետևաբար, դա ոչ թե գրողի տաղանդի թուլությունն է, ինչպես հակված էր կարծելու գրքի առաջաբանի հեղինակ Ն. Աղբալյանը (որի հետ և բանավիճում է Սուրխաթյանը), այլ նրա ուժը, որովհետև «երիտասարդ հեղինակը հավատարիմ է մնացել գեղարվեստական ռեալիզմի էական պահանջին՝ վերարտադրել կյանքն այնպես, ինչպես նա կա՝ իր բնորոշ ու տիպական գծերով»[148]։

1912 թ. Վահան Տերյանի մասին գրած հոդվածը[149] կարող է համարվել բանաստեղծի առաջին ծավալուն և խոր գնահատականը՝ տրված ժամանակի հասարակական տեղաշարժերի ու տրամադրությունների տեսանկյունից։ Սուրխաթյանը, կարելի է ասել, առաջին քննադատն էր, որը Տերյանի քնարական հերոսի հոգեկան աշխարհի վերլուծությունը հանեց նեղ փակ շրջանակից և այն դիտեց իբրև հասարակական միջավայրի ու «կյանքի ելևէջների» գեղարվեստական արտահայտություն,— մի մոտեցում, որը հետագայում պետք է դրվեր մեծ բանաստեղծի ըմբռնման և մեկնաբանության հիմքում։ Նա սկզբունքորեն մերժում էր Ա. Տերտերյանի «Վահան Տերյան» գրքի դրույթները, հատկապես քնարական տրամադրությունները ներփակ «հոգեբանական մեթոդով» վերլուծելու հակումը։ Տերյանի ստեղծագործական ուղու հիմնական բովանդակությունը նա տեսնում էր ռոմանտիզմից ռեալիզմին անցնելու մեջ, որովհետև իրական կյանքն ու միջավայրը, ազդելով նրա վրա, «ռոմանտիկ երազող բանաստեղծին պիտի աստիճանաբար խորհող-ռեալիստ գարձնեն», և նա «պետք է ռոմանտիզմի պարուրանքը մի կողմ շպրտեր և հուզվեր կյանքի ռեալ տրագիզմով»։ Այդ անցման ամենացայտուն ապացույցը «Արեւվածագնե ու ալհրացրձեն» են, որոնց բանաստեղծական պատկերների մեջ բեկվել է ժամանակի հիմնական հասարակական կոնֆլիկտը։ Եթե գեղագիտական առումով միակողմանի և անբավարար պիտի համարել «ռոմանտիզմից ռեալիզմ» ուղղագիծ սխեմայի կիրառումը Տերյանի նկատմամբ, ապա քուն բանաստեղծական տրամադրությունների բնույթն ու հասարակական ենթատեքստը բացահայտվում են ըստ ամենայնի ճշմարտացի և խոր։ Սուրխաթյանի գեղագիտական դիրքորոշման համար հատկանշական է նաև այն, որ «միջազգային կոլեկտիվիզմի նախաշնձքում» և «լույնածավալ կյանքի բաղմերանգ ժխորի» առջև կանգնած բանաստեղծին նա կոչ էր անում «խորասնել այդ կյանքի մեջ և արտահայտել նոր արշալույսի տենչերով հուզվող ժամանակակից մարդու բարդ և փոթորկոտ վերապրումները»։

Պատմական ատաղձ ունեցող իրի մեջ ժամանակակից բնավորություններ ու կրքեր հայտնաբերելու ձգտումով ինքնատիպ է նաև Շանթի «Հին աստվածների» գնահատականը[150], որն առանձանում է այդ դրամայի մասին գրո-

147 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 92, 93, 273, 274։

148 «Մշակ», 1919, № 67։

149 Տե՛ս «Մշակ», 1912. № 127, 128։

150 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 11, 12։

ված մյուս բոլոր հոդվածներից։ Սուրխաբյանն այդ պիեսը քննում էր իբրև «հայ իրականության ժամանակակից կյանքի մի ցայտուն արտահայտություն»։ Այսպես, նա գրում էր, թե «Շանթի աբեղան միանգամայն ժամանակակից է իր էությամբ։ Պատմական ոչինչ չկա նրա մեջ։ Մենյանի տեսարանը մարմնավորում է արդի սոցիալական անարդարությունը, շահագործման և իշխելու ոգին, եվ առհասարակ, ամեհի բուն իմաստը հանդես է գալիս միայն մեր ժամանակ, իբր մենք սիմվոլիկ պատկերացումների մեջ ամփոփված մտքերին ու հույզերին մոտենում ենք հասարակական իրական հարաբերությունների տեսակետից»։ Ինչ-որ տեղ ուղղագիծ է այս մոտեցումը, պիեսի գեղարվեստական հյուսվածքի բարդությունը, պատմականի և սոցիալականի միաձուլումները շրջանցող։ Սակայն Շանթի դրամայի ժամանակակից իրական ենթատեքստի մատնանշումը, անշուշտ, Սուրխաբյանի ծառայությունն էր։

Արևմտահայ երկու խոշորագույն բանաստեղծների՝ Սիամանթոյի և Վարուժանի նկատմամբ քննադատի վերաբերմունքն զգալի չափով տարբեր էր։ «Արյան մղձավանջի և ըմբոստության հրգիչը» բնորոշ վերնագիրը կրող հոդվածում նա Սիամանթոյի քնարի մռայլ ու ողբերգական շնչտերը բացատրում էր հարազատ ժողովրդի արյունոտ ճակատագրով։ Նա «կրել է իր վրա իր ժողովրդի արյունոտ կյանքի ծանր մղձավանջը և բողոքի ու ըմբոստության ձայնն է հնչեցրել ընդդեմ հակամարդկային վայրագության ու բարբարոսության»[151]։

Պատմական այդ օբյեկտիվությունը տեղի է տալիս, երբ քննադատն անցնում է Դ. Վարուժանի «Հնձանոս երգերի» և առհասարակ արևմտահայ «հնձանոսական շարժման» գնահատմանը։ Վարուժանի ժողովածուի գրախոսականում («Մեհեանն էքստազից դեպի լռումն ու հուսահատություն», 1913), «նավաստիի տարեգրքին նվիրված հոդվածում (1914), ինչպես նաև հնձանոսական թեմայի մասին կարդացած հատուկ զեկուցման մեջ (1916)[152] Սուրխաբյանն ըստ էության անդիտանում էր այդ շարժման ժամանակակից բովանդակությունը, իսկ Վարուժանի մոտ՝ նաև որոշակի հակաբուրժուական ուղղվածությունը։ Վարուժանի գրքում նա տեսնում էր միայն սեռական էքզոտազ և հուսահատություն, գտնում էր, որ բանաստեղծը «միանգամայն անծանոթ է մնացել իր շրջապատ սոցիալական մոտիվների աղբյուրին»։ Սուրխաբյանը ոչ միայն չբացահայտեց Վարուժանի բանաստեղծական մեծությունը, այլև գտնում էր, որ, իբր թե, նա և նրան հարող «հնձանոս բանաստեղծները» «իրանց ռոմանտիկ խառնվածքով մասնակից չեն մեր ցեղի ոեռալ կյանքին և իրականությանն։ Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, քննադատին լռում էր գեղարվեստական երևույթները հասարակական հարաբերությունների տեսակետից» լուսաբանելու սկզբունքը, արվեստի և կյանքի բարդ դիալեկտիկ կապերը բացահայտելու ունակությունը։

Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո, մոտ երկու տասնամյակ, Հ. Սուրխաբյանը շարունակում էր ակտիվ դեր խաղալ հայ գրականագիտության և քննադատության մեջ։ Հատկապես մեծ են նրա ծառայությունները ընթացիկ գրական պրոցեսի գնահատման («Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» գիրքը, 1929, բազմաթիվ հոդվածներ և գրախոսություններ), դպրոցում գրականության դասավանդման նոր սկզբունքների արմատավորման

151 Հ. Սուրխաբյան, Գրականության հարցեր, էջ 69։
152 Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 151, 152, 1914, № 79, 80, 1916, № 262։

(«Գրական գոհարներ», 1922, երկհատոր «Հայ գրականություն», 1926, քրեստոմատիաները և այլն), ինչպես նաև դասական գրականության պրոպագանդման («Հոմերոս, Նեքտպիր» գիրքը, 1935, մի շարք հոդվածներ) ուղղությամբ։

Ցոլակ Խանզադյանը *(1886—1935) պատանի հասակում հայրենի Ղարաքիլիսայից (Կիրովական) մեկնել է Մոսկվա, ուր սովորել է լազարյան ճեմարանում և ապա համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում։ Այդ և հետագա տարիներին եղել է Վ. Տերյանի, Ա. Մյասնիկյանի, Պ. Մակինցյանի մտերիմ ընկերը։ 1912 թ. Խանզադյանը տեղափոխվում է Բաքու, զբաղվում ուսուցչությամբ և գրական աշխատանքով, տպագրվելով «Քաջքի ձայնը և «Գործ» լրագրերի (1913—1914), իսկ ավելի ուշ՝ նաև «Գործ» ամսագրի (1917) էջերում։*

Յ. Խանզադյանի առաջին լուրջ գրականագիտական ելույթը «Գարուն» ալմանախի երրորդ հատորում (1912) տպագրված «Ավետիս Ահարոնյան» ծավալուն ուսումնասիրությունն էր։ Այստեղ ըստ ամենայնի հանդես եկան երիտասարդ քննադատի գեղագիտական հայացքները, նուրբ դիտողականությունն ու բանավիճական փայլուն ձիրքը։ Բայց այդ հոդվածը դուրս էր գալիս մեկ գրողի գնահատման շրջանակներից, արտահայտում էր գրական նոր սերնդի վերաբերմունքը նախկինում ստեղծված այն արժեքների նկատմամբ, որոնք այլևս չէին համապատասխանում գրական առաջընթացի պահանջներին[153]։ Բանավիճային անխուսափելի սրություններով ու լափազանցումներով հանդերձ, Խանզադյանի հոդվածը հենվում էր գեղարվեստի առավել կայուն հիմքերի խոր բրբռնման վրա։ Ա. Ահարոնյանի երկերի ուշացած ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճն ու նատուրալիստական հակումները, արհեստական էֆեկտները քննադատվում են ռեալիզմի գեղագիտության դիրքերից։ Հատկանշական է, որ հոդվածն սկսվում էր Լ. Ն. Տոլստոյի մի նամակից քաղված այն խոսքերով, թե «կյանքում և հատկապես արվեստում ամեն ինչի մեջ միայն մեկ բացասական հատկություն է պետք՝ չափը»։ Քննադատը հետևողականորեն տարբերակում էր գեղարվեստական ճշմարտացիությունը փաստականից, ընդգծում էր չափի զգացման նշանակությունը արվեստագետի աշխատանքում։ Իր պարզության և ճշմարտության մեջ իոր և բազմաշերտ, իմաստալից և անսպառ ռեալիստական ստեղծագործությունն է հանդադյանի իդեալը, որը և նրան մղում է շեմքից մերժելու Ահարոնյանի գեղարվեստական սկզբունքները։ Գրողի հաջողության պատճառը տեսնելով նրա թեմատիկայի, ժամանակի պայմանների և հասարակական տրամադրությունների մեջ, քննադատն, այնուամենայնիվ, գնում էր «հոսանքի դեմ» և փայլուն կերպով ապացուցում էր Ահարոնյանի երկերի ներքին գեղարվեստական անլիարժեքությունը։ Բավական է հիշել տրված բնութագրումներից մի երկուսը. «Ի՞նչ կլիներ Ահարոնյանի գրությունը, եթե մարդկային լեզուն զուրկ լիներ բացականչություններից, ձայնարկություններից»։ «Եթե Ահարոնյանին նայելու լինենք, Հայաստանը մի բեմ է, և բոլոր հայերս դերասաններ, ֆրանսիական շկոլայի ճոռոմ հետևորդներ»։ Գրողի կերտած հերոսները ոչ թե գործող, այլ «խոսող անձինք» են, և այլն։ Խանզադյանը համոզված

---

[153] *Հոդվածի լրիվ տպավորության մասին մանրամասն խոսել է Վահան Տերյանը՝ 1911 թ. նոյեմբերի 9-ի նամակում (տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 244—245)։*

էր, որ ռեալիստական մտածողության հաստատման հետ պետք է քուլանա և Ահարոնյանի ուղղության գրողների ազդեցությունը»[154]։

3. Խանդոյանի առաջին ուսումնասիրությունը ցուցադրում է նաև հեղինակի՝ քաղաքական լարված պայքարի մթնոլորտում ձևավորված աշխարհայացքի հակասական և ոչ-հետևողական, ոչ-ամբողջական բնույթը։ Հարելով, իր խոսքերով ասած, «հայ արմատական դեմոկրատիային»[155], ունենալով որոշակի հակաբուրժուական միտվածություն և սոցիալ-դեմոկրատական համակրանքներ[156], երիտասարդ բրենադատն այդ տարիներին ձգտում էր էկլեկտիկորեն միավորել անհամատեղելին՝ մարքսիզմն ու քրիստոնեությունը, Բուդդայի, Կանտի և Տոլստոյի ուսմունքը։ Բավական է մեջբերել հետևյալ տողերը, որոնք խիստ բնորոշ են դարասկզբի դեմոկրատական մտավորականության հոգևոր դեկլարումների համար. «Մարքսի քնորիան և բանվորական շարժումը ինտելիգենտներիս համար հենց նրանով է նմայիչ, որ բանվորի իդեալը շահագործության հետ չի կապված, որ ապագա հասարակարգում միայն արժեք կստանա մարդու արյուն ու քրտինքը։ Միջազգային բանվորական շարժման վեհությունը նրա մեջ է, որ այդ շարժումը ոչ միայն գիտականորեն հիմնավորված է և փաստորեն հզոր ուժ, այլ գլխավորապես նրա մեջ, որ բոլոր զրկվածների, բոլոր ճաբրստահարվածների, բոլոր արտասվողների մխիթարիչը՝ Հիսուսը այդ շարժման հետ է»[157]։ Վերջին հաշվով, աշխարհայացքի այս էկլեկտիզմից էին բխում նաև Խանդոյանի գեղագիտական հայացքների ներքին հակասությունները՝ արվեստի հասարակական նշանակության և ռեալիզմի պաշտպանությունը էքլեկտական դրույթների, «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի հետ հաշտեցնելու փորձերը։

Անկերպարանորեն նախապատմություն տալով ռեալիստական մնքորդին, Յ. Խանդոյանը ձգտում էր վերանայել հայ դասական գրականության մի շարք խոշոր դեմքերի գնահատականները։ Այս առումով բնորոշ է Ռ. Պատկանյանի

Յոլոկ Խանդոյան

---

154 Ահարոն . գրական-քննադատական սյմանախ. դիրք III. Մ., 1912. էջ 133, 135, 174, 206

155 Տե՛ս Ա. Խունկարյան. Հոդվածների ժողովածու. Երևան, 1963, էջ 250։

156 Նույն տեղում. էջ 116։

157 Ահարոն գիրք III. էջ 145։ Այս հայացքների քննադատությամբ հանդես էկավ Հ. Աթրիաձյանը (տե՛ս Մշակ, 1914, № 73)։

վերագնահատման այն փորձը, որ նա ձեռնարկեց Պ. Մակինցյանի հետ միասին։ Պատկանյանի ռոմանտիկական, ազգային ինքնատիպությունից զուրկ պոեզիան արդեն անցած մի փուլ համարելով, հանգադրանը, սակայն, բարձր էր գնահատում նրա արձակ երկերը՝ նրանց մեջ առկա կենսական հըշմարտացի, հյութեղ գույների համար։ «...Հ. Հովհաննիսյանից, Հովհ. Թումանյանից, Ավ. Իսահակյանից և Վ. Տերյանից հետո Պատկանյանը թվում է հնացած, և նրանից այլևս ոչինչ չունի սովորելու մեր գրականությունը, մեր պոեզիան,— ասում էր քննադատը 1914 թվականին։— Սակայն այդպես չէ Պատկանյանի արձակը, գլխավորապես նրա երգիծական ստեղծագործությունը, որ մեր անուրախ, անժպիտ գրականության մեջ բացառիկ օազիս է կազմում»[158]։ Պատկանյանի այս դնահատականով քննադատը յուրովի համաձայնում էր Թումանյանի տեսության հետ «տարաշխարհիկ և բնաշխարհիկ» գրականության մասին, և դրանով էր պայմանավորված բանաստեղծի համակրական արձագանքը[159]։

Յ. Խանդադյանը Բաֆֆու գեղագիտական հայացքները խոշոր չափով մերձեցնում էր ռեալիզմի սկզբունքներին։ Այդ Հարցի մասին գրած հատուկ հոդվածում («Բաֆֆիի գեղարվեստական հայացքները», 1913) նա այն միտքն էր զարգացնում, որ ռոմանտիկի համբավ վայելող Բաֆֆին իր գրական գործունեության առաջին իսկ քայլերից եղել է հետևողական ռեալիստ իր մտածողությամբ, իր գեղարվեստական պահանջներով, և որ մի շարք գծեր «ևնաև ավելի գեղարվեստական ռեալիզմին են մոտեցնում, քան թե ռոմանտիկական ուղղություններ»։ Ինչքան էլ այսօր անընդունելի հնչի այս դատողությունը, պետք է հատուկ նշել, որ քննադատը ամենևին էլ չէր հենվում գեղարվեստականության մեխանիկորեն ռեալիզմի հետ նույնացնելու պարզունակ ըմբռնման վրա, նա տոնում էր ճշմարտության մարմնավորման բազմազան հնարավորությունները տարբեր մեյոդների միջոցով։ Տասնամյակներ առաջ նա գրել է այսպիսի տողեր, որոնք լիովին իրավացի են հնչում նաև այսօր՝ գեղարվեստական մեթոդի ժամանակակից ըմբռնումների լույսի տակ. «Ոչ մի ուղղություն չի կարող գեղարվեստականության գրավական համարվել և միայն ռեալիստական չի նշանակում գեղարվեստական, ինչպես որ ռոմանտիկականը անգեղարվեստականության համախոհ չէ»[160]։

Քննադատի սկզբունքայնության համար բնորոշ է այն փաստը, որ չնայած Ալ. Ծատուրյանի հետ ունեցած անձնական բարեկամական կապերին, նա ևս, Պ. Մակինցյանի նման, մի քանի անգամ հանդես եկավ բանաստեղծի թուլություններ և թերություններ ուղղամիտ, երբեմն բավական խիստ գնահատականներով։ Այս ոգով էր գրված նաև Ծատուրյանի մահից անմիջապես հետո հրատարակված ծավալուն քննադատական ակնարկը[161], Խանդադյանը պաշտպանել է Շիրվանզադեին անարդար քննադատություններից[162], բայց և մերժել է նրա ստեղծագործության որոշ կողմեր, նույնիսկ չափազանցության մեջ ընկնելով նրան համարել է Նատուրալիզմի հետևորդ[163]։

158 «Գործ», Բաքու, 1914, № 23։
159 Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 417—418։
160 Տ. Խանդադյան, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 18։
161 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 57—102։
162 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 34—36։
163 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 37—42, «Բաքվի Խոսք», 1913, № 32։

8. Խանզադյանը Հովհաննես Թումանյանին առանց վերապահության հավատում էր ժամանակակից հայ գրականության ամենից մեծ դեմքը, «այն գագաթը, որ պատիվ կարող էր բերել մեծ ազգերի գրականություններին անգամ»։ Թեև Խանզադյանը Թումանյանի մասին ծավալուն վերլուծական հոդվածներ չի գրել, բայց առանձին ասույթների հիման վրա կարելի է վստահորեն ասել, որ նա վ. Տերյանի և Պ. Մակինցյանի հետ միասին առաջին անգամ լիաձայն խոսեց Թումանյանի, իբրև համազգային մեծության մասին, գնահատեց նրան միջազգային գեղարվեստական չափանիշներով, ցույց տվեց նրա երկերի անանցանելի արժեքը։ Տերյանը, Խանզադյանն ու Մակինցյանն էին, որ մեծ կրքով պաշտպանեցին Թումանյանին լիբերալ մամուլի բիրտ, անվայել հարձակումներից։ Մենք չգիտեն, որ Թումանյանը հայ ժողովրդի հոգևոր կարողության ամենահզոր արտահայտություններից մեկն է,— գրում էր Խանզադյանը 1913 թ. և, կարծեք շլյուսելով Տուրգենևի «Ռուսաց լեզուս արձակ բանաստեղծության բառերը, նրա դիմքով և տրամադրությամբ ավելացնում էր.— Հուսաբեկման դառը րոպեին, երբ հուսահատության ալիքը լցնում է հոգիդ, և ակնկալությունները հայ ժողովրդի նկատմամբ խամրում, թուլանում են,— Թումանյանի կատարյալ տողերով վանում ես հուսահատությունը և նրա բանաստեղծության զորարար աղբյուրից նոր հավատ, նոր ներշնչում ստանում։ Դեռ կենսունակ է այն ազգը, որ այսօր Թումանյան ունի»[164]։

Բացի «Ակամա հերոստրատներ» հոդվածից, որից քաղված են այս տողերը, Խանզադյանն այդ տարիներին մի անգամ չէ, որ անդրադարձել է Թումանյանին, աշխատել է պարզել, թե որն է նրա «վախարդական ուժի գաղտնիքը», որը նրան դարձնում է «մեր ամենամեծ տաղանդը, հայ գրականության փառքն ու պարծանքը»[165]։ Քննադատի համոզմամբ, օրինակ, «Գիքորը» «մի այնպիսի գեղարվեստական նրկ է, որի նմանը շրագով պետք է փնտրել մեր գրականության մեջ։ Եվ արդյո՞ք «Գիքորը» միայն...»[166], Իսկ «Աղավնու վանքի» մեջ կա «այն աքսնչելի պարզությունը, որ պուշկինյան կարելի է անվանել»[167]։ Սկզբունքորեն կարևոր նշանակություն ուներ քննադատի այն դրույթը, որը վերաբերում է Թումանյանի ստեղծագործության և աշխարհայացքի ամենից բարդ և էական կողմերից մեկին։ Այդ դրույթի համաձայն. Թումանյանի երկերի մեջ կան «մեծ արվեստական շեշտեր, որոնք, սակայն, մեկնաբանության կարոտ են և երբեք չեն զարձնում Թումանյանին գյուղի իդեալիզատոր»[168]։

Հ. Սուրխաթյանի նման, Խանզադյանը ևս այն կարծիքին էր, որ Լ. Շանթի «Հին աստվածները» պետք է դիտել իբրև արդիական ստեղծագործություն, քանի որ նրա մեջ «պատմականությունը սոսկ հանգերձ էր, «գրվածքի արտաքին տարրերն են միայն ազգային-պատմական, այն էլ ոչ բոլորը»։ Հետաքրքիր են քննադատի դիտողությունները դրամայի կոնֆլիկտի մասին, որը նա տեսնում է «առօրեականի և հավիտենականի, անհատի և կոլեկտիվի բախման» մեջ։ «Հին աստվածները» չէին համապատասխանում գեղարվեստի

---

164 Նույն տեղում, էջ 23։

165 «Բաբվի ձայն», 1914, № 10։

166 «Բաբվի ձայն», 1913, № 36։

167 «Բաբվի ձայն», 1914, № 10։

168 «Բաբվի ձայն», 1913, № 80, 87։

կատարելության մասին Խանզադյանի ունեցած իդեալին, այդ պատճառով էլ դրաման նրա համար «գեղեցիկ է, հետաքրքիր, բայց անույշ հոգի ալեկոծելու, միտքը արբեցնելուց», իսկ նրա հեղինակը՝ «տաղանդավոր է, քաղցրահնչուն և մակերեսային»[169]:

Յ. Խանզադյանի քննադատական խոսքը հիմնվում է գերազանցապես սեղմ և դիպուկ գնահատականների վրա, որոնք երբեմն ավիլին են ասում, քան մանրամասն վերլուծությունները: Հիշենք միայն Կարա-Դերվիշի «Երվանդ Դոշ» վիպակի գրախոսության եզրափակիչ տողերը. «Հայ գրականությունը ոչինչ չի շահում պ. Կարա-Դերվիշի գրվածքից, իսկ հայ լեզուն նրա մեջ գտիլ է իր Դողդոջանը»[170]:

Թեև Յ. Խանզադյանը չհասցրեց տալու Վահան Տերյանի ստեղծագործության քիչ քե շատ ծավալուն բնութագիրը, բայց և՛ անձնական կապերով, և՛ հայացքների ընդհանրությամբ հայ գրականության պատմության և սերունդների գիտակցության մեջ նա մտել է իբրև Տերյանի հետ ամենասերտ առընչություններ ունեցող քննադատ: «Վահան Տերյանի ստեղծած «եվրոպական» ուղղությունը» մինչև օրս էլ հայ ոլվեստի վերջին խոսքն է, հայ բանաստեղծության նորագույն դրվագը»,— գրել է նա[171]*: Իր հերթին Տերյանն էլ բարձր էր գնահատում իր ընկերոջ քննադատական տաղանդը: 1913 թ. նա Խանզադյանին գրում էր. «Քո հոդվածները ինձ և՛ ճետաfրfիr են թվում միշտ, և՛ իրանց «սխալներով» հանդերձ նշանակալից և չնոճալի»...*[172]:

Սովետական շրջանում Յուլոկ Խանզադյանը շարունակեց իր գրական-քննադատական գործունեությունը, հանդես եկավ մի շարք նոր արժեքավոր հոդվածներով: Բայց այդ տարիներին նրա հիմնական գործը եղավ ռուս և աշխարհի գրականության դասավանդումը Երևանի համալսարանում և Վ. Ի. Լենինի երկերի, հատկապես «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» աշխատության քարգմանությունը:

10-ական թվականներին հրապարակվեցին նաև Պողոս Մակինցյանի (1884—1938) գրականագիտական ուսումնասիրություններն ու հոդվածները: Դրանք քանակով շատ չէին, բայց իսկույն աչքի ընկան իրենց բարձր մակարդակով, գրական երևույթները տեսնելու և գնահատելու ինքնատիպ եղանակով:

Պ. Մակինցյանը ծնվել է Երևանի նահանգի ներքին Ագուլիս գյուղում, բայց նրա գիտակից կյանքն անցավ Մոսկվայում. այստեղ նա ավարտեց լազարյան ճեմարանն ու համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, դառնալով բազմակողմանիորեն զարգացած, մի շարք եվրոպական և արևելյան լեզուների տիրապետող բանասեր-քննադատ: Դրանից հետո նա մի քանի տարի գրականություն է դասավանդում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում և Երևանի թեմական դպրոցում: Ռուսական առաջին հեղափոխության տարիներից Մակինցյանը հարում է սոցիալ-դեմոկրատական շրջաններին, մասնակցում հեղափոխական շարժմանը, իսկ 1917 թ. փետրվարին մտնում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը: Հեղափոխության տարիներին աշ-

---

169 «Բաքվի ձայն», 1913, № 36:
170 «Բաքվի ձայն», 1913, № 40:
171 «Բաքվի ձայն», 1914, № 10:
172 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 280:

խատում է Մոսկվայում՝ Ազգությունների կոմիսարիատում, լուսավորության և այլ օրգաններում, իսկ Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո մտնում է հանրապետության՝ Ալ. Մյասնիկյանի գլխավորած առաջին կառավարության կազմի մեջ։

Պողոս Մակինցյան

Մակինցյանի առաջին լուրջ գրական ելույթը պետք է համարել «Գարուն» ալմանախում (1912) տպագրված երկու ուսումնասիրությունները Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի մասին՝ «Դիմագծեր» ընդհանուր խորագրով։ Ինչպես երևում է Մոսկվայում Պ. Մակինցյանի և Վ. Տերյանի հիմնադրած «Պանթեոն» հրատարակչության հայտարարությունից, քննադատը մտադիր էր լրացնել իր ուսումնասիրությունների շարքը Ալ. Ծատուրյանին, Հ. Հովհաննիսյանին և Վ. Տերյանին նվիրված գլուխներով և հրատարակել առանձին գրքով՝ միևնույն «Դիմագծեր» վերտառությամբ[173]։ Այդ մտահղացումը, սակայն, չիրականացավ։

Ո՞րն է Թումանյանի և Իսահակյանի դիմագծերի գրական-պատմական արժեքը։ Նախ, ըստ ժամանակի դրանք առաջին քիչ թե շատ ամբողջական ուսումնասիրություններն էին մեր երկու խոշորագույն բանաստեղծների մասին, նրանց ստեղծագործության հասարակական և գեղարվեստական բովանդակության, ոճի և մեթոդի բացահայտման առաջին լուրջ փորձը (1905 թ. տպագրված Փ. Վարդազարյանի «Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան» գրքույկը գրականագիտական որևէ արժեք չուներ, իսկ Ա. Տերտերյանի գիրքը, ինչպես գիտենք, գրված էր բոլորովին այլ՝ «հոգեբանական գրականագիտության» դիրքերից)։ Այս առումով՝ Մակինցյանի «Դիմագծերը» դարձան Թումանյանագիտության և Իսահակյանագիտության հետագա զարգացման հիմքերից մեկը։

Պ. Մակինցյանը հատուկ ուշադրություն էր նվիրում Թումանյանի էպիկական ոճի յուրահատկություններ, առանձնացնում էր նրա պատմելու եղանակը, որը «միշտ և ամեն տեղ ժողովրդական էպոսի ոճն է» հիշեցնում։ Սակայն այդ հանգամանքը ոչ կորում է բանաստեղծին ժամանակակից կյանքի հարցերից, ոչ էլ խանգարում նրա ռեալիստական մեթոդի դրսևորմանը. Թումանյանի ստեղծագործության ըմբռնման համար սկզբունքային նշանակու-

---

173 Տե՛ս Վահան Տերյան. *Բանաստեղծություններ, հատ. I, Մ., 1912, էջ 212։* Անդր Նեիգլեր. *Երկերի ժողովածու, հատ. I. Մ.. 1912, էջ 380։*

*թյուն ուներ այն միտքը, թե ժողովրդական էպոսի արտաքինի տակից մեր առաջ հանդես են գալիս շատ իրական փոխհարաբերություններ, ռեալական ընդհանրացումներ և կենցաղական երևույթներ»։ Ժողովրդական էպոսի ոգուն և ոճին համապատասխան՝ բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում են անցքերը, գործողությունների ընթացքը։ Շիշտ է, այս հետաքրքիր կլանեցնող քննադատը երբեմն հանգում էր միակողմանի եղրակացությունների, ինչպես, օրինակ, այն ասելումը, թե «մարդը ծառայողական դեր է կատարում Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ մարդը լոկ միջոց է անցքերը կենդանացրելու համար», կամ՝ այն կարծիքը, որ «Թումանյանի լեգենդներում մարդիկ երևան են գալիս լոկ գրույպային հատկություններով, նրանք սոսկ բնավորություններ են, միանգամայն զուրկ որևէ անհատական հատկանիշից»[174]։ Այս կարծիքը բխում էր նաև Թումանյանի երկերի ժանրային յուրահատկությունը հաշվի չառնելուց և քննադատին հանգեցնում էր բանաստեղծի կերտած հերոսների հոգեկան աշխարհի հարստության ակնհայտ թերագնահատման, խանդարում էր տեսնելու, որ էպիկական դեպքերի և կոլեկտիվ կյանքի հոսանքում Թումանյանը բացահայտում է մարդկային հոգու ամենանուրբ ծալքերի կյանքն ու շարժումը։

Թումանյանի ստեղծագործության քննությունը Մակինցյանը կատարել է որոշակի պատմաշրջանի սոցիալական հարաբերությունների տեսանկյունից։ Հայ գյուղի կյանքում դա մի անցումային շրջան էր ավատական և բուրժուական հարաբերությունների միջև, երբ մի կողմից քայքայվում են հին տնտեսակարգն ու հասկացողությունները, մյուս կողմից դեռ չեն հաստատվել կենսական նոր պայմանները։ Ինչ վերաբերում է դեպի այդ իրականությունը բանաստեղծի մոտեցման հարցին, ապա, հակառակ նույն ալմանախում տպագրված Դ. Ականյանի «Անցյալի մեծարանքը» հոդվածին, Մակինցյանը շեշտը դնում էր Թումանյանի արվեստի օբյեկտիվ ուեալիստական բնույթի վրա, որի շնորհիվ նա «ցույց է տալիս մեր գյուղի կյանքը իր բոլոր անհրապույր բովանդակությամբ, դևն քաշելով ռոմանտիկական իդեալականացնող քողը»[175]։

Գրողի ստեղծագործության ժողովրդական արմատների և աշխարհընկալման վերլուծության հիման վրա Պ. Մակինցյանը թերևս առաջինն էր, որ հանգեց այն պարզ ու տարողունակ, հետագայում համընդհանուր ճանաչում գտած դրույթին, թե «Հովհ. Թումանյանը մեր մեծագույն ազգային բանաստեղծն էր, և նրա երկերի մանրակրկիտ քննությունը մեր գրականագիտության կարևորագույն խնդիրներից է»[176]։

Հմտությամբ է կատարված նաև Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության վերլուծությունը (դրանից առաջ Մակինցյանը գրել էր Իսահակյանի բանաստեղծությունների ռուսերեն թարգմանությունների՝ 1907 թ. լույս տեսած «Արագի ծաղիկներ» ժողովածուի առաջաբանը)։ Այստեղ արդեն մեր առջև կանգնում է Թումանյանից բոլորովին տարբեր ստեղծագործական անհատականություն. էպիկական աշխարհզգացողության և ոճի փոխարեն քնարական հուժկու տարերք, որը գունավորում է բանաստեղծի ընկալման ոլորտում գըտ-

---

174 Տե՛ս «Գիտություն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք III, Մ., 1913, էջ 251—264։
175 Նույն տեղում, էջ 278—279։
176 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 315։

Նրվող ամեն բան, ռեալիստական սկզբունքների փոխարեն ռոմանտիկական մի համակարգ, որի կենտրոնում աշխարհն իր երազանքի ուժով վերափոխել ցանկացող ուժեղ անհատն է։ Իսահակյանի ստեղծագործության և աշխարհընկալման սոցիալական հիմքը Մակինցյանը համարում էր միչին դեմոկրատական՝ մանրբուրժուական խավերի կենսակեներն ու հոգեբանությունը, որոնցից և բխում են «ձգտումը դեպի մշուշապատ և անորոշ ազատությունը, իրավունքի ազատ ու երերուն ըմբռնումը»[177]։

Հատկապես արժեքավոր են այն էջերը, որ Մակինցյանը նվիրել է Իսահակյանի և Նիցշեի հարաբերության հարցին և «Աբու-լալա Մահարին» պոեմի վերլուծությանը։ Հակառակ այն ժամանակ բավական տարածված պատկերացման (Ե. Ֆրանցյան և ուրիշներ), Մակինցյանը լրջորեն վիճարկեց Իսահակյանի Նիցշեականության դրույթը։ Բանաստեղծի ներքին աշխարհի վերլուծությամբ նա ցույց տվեց, որ Իսահակյանը չէր կարող Նիցշեական լինել բառիս բուն իմաստով, որ նա «լոկ Նիցշեի ոճից ու տերմինոլոգիայից է ազդվել..., բայց էապես Նիցշեի կուլտուր-էթիկական ուսմունքը ոչ մի արտահայտություն չի գտել մեր լիրիկի երգերում»[178]։ *Սա դարասկզբի հայ գրականության ամենաբարդ հարցերից մեկի ճիշտ լուծման ուղին մատնանշող սկզբունքային խոր դիտողություն էր։ Նմանապես առաջինն էր Մակինցյանը, որը խոսեց «Աբու-լալա Մահարու» պատմականության հարցի մասին։ Ցույց տալով արաբ բանաստեղծի և Իսահակյանի պոեմի հերոսի կենսագրական և հոգեբանական տարբերությունները, նա հանգեց այն եզրակացությանը, որ «պոեմը պատմական գործ չէ», այլ ըստ էության արդիական ստեղծագործություն, քանի որ հեղինակը այդ երկր «իր սեփական տրամադրությունից է հյուսել,— դա ավելի շուտ Շիրակի բանաստեղծի ապրումների պատմությունն է, քան թե պատմական «Բաղդադի» բանաստեղծի կյանքի վեպը»*[179]։ *Պատմական անունն ու միջավայրը այստեղ սոսկ կոլորիտի և արտաքին շքարշի նշանակություն ունեն։*

Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին Պ. Մակինցյանը ձեռնամուխ եղավ ժամանակակից եվրոպական գրականության որոշ երկերի թարգմանության և հրատարակության գործին։ 1912 թ. լույս տեսավ ավստրիացի նշանավոր գրող Սրթուր Շնիցլերի արձակ երկերի հատորը Պ. Մակինցյանի խմբագրությամբ և առաջաբանով (թարգմանությունը պատկանում էր Պ. Մակինցյանին, Վ. Տերյանին և Ավ. Իսահակյանին)։ Պատրաստվում էր նաև Գ. Հաուպտմանի երկերի ժողովածուն, բայց այն չիրականացավ. միայն տարիներ անց (1923) լույս տեսավ «Ջրասույզ զանգը» չափածո դրաման՝ Պ. Մակինցյանի թարգմանությամբ և առաջաբանով։

Հիշատակության արժանի է նաև «Գրական մանրուքներ» հոդվածաշարը, որը տպագրվեց 1916 թ. «Մշակ» թերթի էջերում։ Մակինցյանն այդ հոդվածներում անդրադարձել է գրական կյանքի ընթացիկ հարցերին, գնահատել նոր լույս տեսած երկերն ու թարգմանությունները։

Պ. Մակինցյանի գրական-քննադատական գործունեությունը զերծ չէր հակասություններից և ծայրահեղություններից։ Իրավացիորեն ընդգծելով

---

177 Նույն տեղում, էջ 337։
178 Նույն տեղում, էջ 345։
179 Նույն տեղում, էջ 359—360։

կենսական նյութի ու գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորման նշանակությունը, նա, սակայն, երբեմն անտեղի հակադրում էր գնահատման պատմահասարակական ու գեղարվեստական չափանիշները, շեշտը դնելով միայն վերջինիս վրա։ 1914 թ. սկզբին կարդացած զեկուցման մեջ («Գրական քննադատությունը և Ալեքսանդր Սատուրյանը») նա ուղղակի ասում էր. «Գրական քննադատը մոլորության մեջ է, երբ գեղարվեստական գործը չափում է հասարակական-բարոյական արշինով»[180]։ Այսպիսով, գաղափարական-գեղարվեստական գնահատման միասնական չափանիշներից առաջարկվում էր դուրս հանել հասարակական տեսանկյունը, մի բան, որ հակասում է իր իսկ քննադատի լավագույն աշխատանքների ոգուն։ Հանդես գալով արվեստի հասարակական նշանակության նեղ, միակողմանի ըմբռնման դեմ, Մակինցյանը հակված էր նմանություն տեսնելու Լեոյի գպրոցի ուտիլիտարիզմի և մարքսիստական գեղագիտության դրույթների միջև, վերջիններս նույնացնելով պատմական մատերիալիզմի գոնչկաբանների պնդումների հետ[181]։ Հասարակական և գեղարվեստական չափանիշների անհիմն հակադրությունը երևան էկավ նաև այսպիսի պնդումների մեջ. «Հովհաննես Թումանյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի,— և այդ է նրա ուժը, այդ է նրա առավելությունը ուրիշ հեղինակների դիմաց»[182] (այս խոսքերը Ս. Շահազիզի «Նախ քաղաքացի և ապա՝ պոետ» բանաձևի շրջասություն են)։

Այս դրույթներն էին, ահա, որ Պ. Մակինցյանին «էպոխ քննադատից համբավ բերեցին, թեև նա ընդհանրապես չէր ժխտում արվեստի հասարակական նշանակությունը և վճռականորեն սահմանազատվում էր «անկոիվ ապրումներից տեսությունից»[183]։ Մակինցյանի միտքն այն էր, որ հասարակական նպատակներին ծառայելու համար երկը նախ և առաջ պետք է օժտված լինի գեղարվեստական ուժով,— ճշմարիտ մի միտք, որը, սակայն, հանգեցվում էր արվեստի էության և արվեստագետի կոչման միասնականության անհիմն երկփեղկմանն։ Գրականության քաղաքացիական և գեղարվեստական կողմերի հակադրությունը, վերջին հաշվով, հետևանք էր այն իրողության, որ, ինչպես գրել է ականավոր մարքսիստ-պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանը «Հուշեր և խոհեր Պողոս Մակինցյանի մասինս հոդվածում (1964), մինչև 1917 թվականը «իրեն «մարքսիստ» համարող քննադատի մեջ տակավին չէր հասունացել սոցիալիստական կուսակցականությունը», քանի որ «հետևողական մատերիալիստ-մարքսիստը չէր կարող պատմական գնահատականը հակադրել գեղարվեստականին կամ գեղարվեստականը՝ պատմականին»[184]։

Այդ հակադրությունը, ի դեպ, երևան եկավ նաև Մ. Գորկու խմբագրությամբ «Հայ գրականության ժողովածուն» և Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի ստեղծմանը Պ. Մակինցյանի աշխատակցության ընթացքում։ Նա մեծ գործ կատարեց այդ ժողովածուների նյու-

---

180 «Հորիզոն», 1914, № 4։

181 Տե՛ս նույն տեղում։

182 «Խարույկ», պետական, էջ 285։ Տատյոդորեն նույն միտքը Պ. Մակինցյանը կրկնում էր մեր մյուս բանաստեղծի մասին գրած հոդվածում. «Հովհ. Հովհաննիսյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի, և այդ է նրա ուժը» («Բաքվի Խոյն», 1913, № 88)։

183 Տե՛ս «Հորիզոն», 1914, № 21։

184 Աշոտ Հովհաննիսյան, Հուշեր և խոհեր պետական, Երևան, 1969, էջ 62—64։

Թերի ընտրության, տողացի թարգմանությունների և ծանոթագրման համար։ Մակինցյանը Բրյուսովի գլխավոր խորհրդատուն էր հայոց լեզվի և հայ գրականության պատմության ուսումնասիրության գործում։ Սակայն նրանց հայացքներն ի վերջո բախվեցին, որովհետև Մակինցյանը միակողմանիորեն առաջարկում էր նյութերն ընտրելիս ղեկավարվել միմիայն գեղարվեստական չափանիշներով և գուրս թողնել մի ամբողջ շարք բանաստեղծների (Պատկանյան, Շահազիզ, Նատուրյան, Կուրղինյան, Հակոբյան), իսկ Բրյուսովը աշխատում էր զուգակցել գեղարվեստական և պատմական սկզբունքները։ Այդ հողի վրա էլ Մակինցյանն ընդհատեց իր համագործակցությունը ժողովածուն կազմելու աշխատանքներին։

Մ. Գորկու խմբագրած ժողովածուի համար Պ. Մակինցյանը գրեց «Հայ գրականության ակնարկ» ծավալուն ուսումնասիրությունը, ուր քաղաքացիական պատմության ֆոնի վրա սեղմ բնութագրումներով ներկայացվում է գրական զարգացման ընթացքը իր հիմնական դեմքերով ու գրվագներով՝ սկսած հեթանոսական և միջնադարյան ժողովրդական բանահյուսությունից մինչև մեր դարի սկզբի գրողները։ Ստ. Շահումյանը ժողովածուի առթիվ գրած հոդվածում նշում էր, որ Մակինցյանի ակնարկը «տալիս է ռուս ընթերցողին ամփոփ ու հետաքրքիր տեղեկություններ», բայց և քննադատում էր հեղինակին՝ «ազգային պարծենկոտությանը» տուրք տալու համար[185]։ Իհարկե, ակնարկի խնդիրներին համապատասխան, Մակինցյանը հիմնականում տվել է հայ գրականության առավել հանրահայտ փաստերի նկարագրությունը։ Սակայն ընդամին դրսևորվել է ոչ միայն հեղինակի գիտական էրուդիցիան, շարադրանքի կուլտուրան, այլև գեղարվեստական նուրբ դիտողականությունը, գրական երևույթի էությունը ճշգրիտ ու վառ բնութագրելու կարողությունը։ Խոսելով օրինակ, Ֆրիկի «Դանգատ» բանաստեղծության մեջ արտահայտված աշխարհագացողության մասին, քննադատը ցույց էր տալիս նրա աստվածամարտ ոգին, բայց ամենևին չէր ընկնում նրա հայացքներն արդիականացնելու գայթակղության մեջ. «Նա (Ֆրիկը) իր կասկածներն ու բողոքը արտահայտում է շատ զգույշ, անհամարձակ..., բայց այնուամենայնիվ նրա մեջ բանականությունն ու տրամաբանությունը արդեն հայտարարում են իրենց իրավունքները և տհաճությամբ են հնթարկվում կույր հավատքին։ «Աստուած արդար և յիրաւի»,— սկսում է նա իր խորհրդածությունը... Բայց երբ հետևում ես նրա մտքի զարգացմանը, զգում ես, որ նրա պնդումը բացարձակ չէ։ Ավելի շուտ նա ուզում է ասել. «Թող, Աստված, պետք է լինես արդար և հիրավի»։ Ասկը բանաստեղծը բողոքում է այն բանի դեմ, որ փաստերը չեն հաստատում նրա դրույթը[186]։

Ահա և մի հատված Րաֆֆու ստեղծագործության բնութագրությունից, ուր հիանալի է բացահայտված մեծ ռոմանտիկի վերաբերմունքը ժամանակների հասկացությանը, նրանց միավորման ձգտումը. «Ներկան և ապագան Րաֆֆու վիպերում անբաժան են. իրական աշխարհը միշտ գծագրված է մռայլ, անուրախ գույներով, իսկ անուրջների աշխարհը՝ լուսավոր, դրավիչ երանգներով։ Անցյալի մեջ էլ վիպասանը խորասուզվում է,

---

185 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, 1957, էջ 375, 378—379։

186 «Сборник армянской литературы», под редакцией М. Горького, Птг., 1916, стр. LX.

ալբերի առջև ունենալով ապագայի պատկերը. Դավիթ Բեկը, Սամվելը Հայաստանի ազատության մարտիկներն են։ Խորասուզվելով հերոսությամբ լի անցյալի մեջ, Րաֆֆին հագեցնում է ապագայի իր կարոտը»[187]։

20-ական թվականներին Պ. Մակինցյանը հանդես եկավ նոր դարաշրջանի գրականությանը նվիրված մի շարք հոդվածներով, պաշտպանեց դասական ավանդույթների օգտագործման սկզբունքը։ Սակայն այդ շրջանի գրական ելույթներում շատ զգալի էր գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ազդեցությունը, որի ամենաժայռհիվ արտահայտությունն էր նրա հոդվածը Թումանյանի մասին (1929)։ Ավելի արդյունավետ եղավ Մակինցյանի, որպես տեքստաբանի և թարգմանչի, գործունեությունը։ Նրա չանգերով 1923—1925 թթ. հրատարակվեց Վահան Տերյանի երկերի ժողովածուն չորս հատորով. դա հայ նոր գրականության առաջին գիտական, իր բնույթով ակադեմիականին մոտեցող հրատարակությունն էր։ Մակինցյանը հայերին թարգմանեց Սերվանտեսի «Դոն-Կիխոտը», Պուշկինի «Բորիս Գոդունովը», Դոստոևսկու «Հաղամոլը», ինչպես նաև ռուսերեն թարգմանեց հայ գրականության մի շարք երկեր (Թումանյանի «Գիքորը», Շիրվանզադեի «Քաոսը», Գ. Մահարու «Մանկությունը», Մ. Արմենի «Հեղնար աղբյուր» և այլն)։

Սրանք էին գարասկզբի հայ ականավոր գրական քննադատները։ Կարելի է ասել, որ նրանց գործունեությունը ոչ միայն իրենց ժամանակի գրական-գեղարվեստական պրոցեսի անբաժան մասն էր, այլև շատ դեպքերում հիմքեր ստեղծեց հայ նոր գրականության հետագա գիտական ուսումնասիրության համար։

ՄԱՐՔՍԻՍՏ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ

1

XIX—XX դդ. սահմանագծում սկզբնավորվեց հայ մարքսիստական գեղագիտական, գրականագիտական, քննադատական միտքը, որի ակունքների մոտ կանգնած էին ականավոր մարքսիստ-լենինյաններ Ստեփան Շահումյանը, Հոգդան Կնունյանցը, Սուրեն Սպանդարյանը, Ալեքսանդր Մյասնիկյանը. Ասքանազ Մռավյանը, Արտաշես Կարինյանը և ուրիշներ։ Հեղափոխական գործունեությանը զուգընթաց, նրանք պատմահասարակական նոր պայմաններում շարունակեցին ու զարգացրին հայ առաջավոր, դեմոկրատական գրականագիտության ու քննադատության ավանդները, հարստացնելով այն մարքս-լենինյան ուսմունքի գիտական դրույթներով։ Հայ մարքսիստ քննադատների համար տեսական ելակետ ծառայեցին մարքսիզմի կլասիկների՝ Կ. Մարքսի, Ֆ. Էնգելսի և Վ. Ի. Լենինի գեղագիտական դրույթները՝ հոգևոր մշակույթի ծագման ու զարգացման պատմականության, վերնաշենքային երևույթների դասակարգային-կուսակցական բնույթի, գրականության և արվեստի հասարակական պայմանավորվածության, բովանդակության ու ձևի միասնության վերաբերյալ։ Հենվելով գիտական այդ դրույթների վրա՝ հայ մարքսիստ հրապարակախոսներն ու քննադատները սոցիալ-դեմոկրատական, բոլշևիկյան պարբերականներում («Ակրաս», «Պրոլետարիատ», «Պրոլետա-

[187] Նույն տեղում, էջ XCIII—XCIV։

րիատի կռիվը», «Կայծ», «Նոր խոսք», «Պրավդա», «Պայքար» և այլն), իրենց առանձին աշխատություններում և լեզվ մամուլում («Մշակ», «Տարազ», «Մուրճ», «Գարուն», «Լիստոկ-Կոպեյկա» և այլն) դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի դիրքերից անդրադարձան գրականության, արվեստի, թատրոնի, մամուլի, դպրոցի, կրթության, լուսավորության, մշակույթի պատմության ու տեսության հանդուցային հարցերին, անցյալի և ժամանակակից բազմաթիվ գրողների և արվեստագետների ժառանգությանը։ Հայ մարքսիստ-լենինյանների առաջադրեցին գեղագիտական-գրականագիտական մի ամբողջական տեսություն, ուղեգծելով հայ մշակույթի հետագա զարգացումը։

Մարքս-լենինյան գեղագիտության հիմնական ելակետերից մեկը հասարակության պատմական զարգացման օրենքների և օրինաչափությունների մատերիալիստական ըմբռնումն է, առանց որի հնարավոր չէ գիտականորեն դնահատել գրականության, արվեստի, մշակույթի երևույթները։ Պատմական հայացքը այն բանալին է, որ բացում է կուլտուրայի հին և նոր արժեքների առաջացման ու զարգացման ընթացքը ճիշտ ու հիմնավոր բացատրելու գաղտնիքը։ Պատմական հայացքը հնարավորություն է տալիս գիտականորեն մեկնաբանելու կյանքի և արվեստի փոխհարաբերությունը, գրականության իմացաբանական, ճանաչողական և վերափոխիչ նշանակությունն ու գեղարվեստական արժեքայնությունը։ «Ղազարոս Աղայանին» հոբելյանական ճառում, որն իրավամբ համարվում է հայ մարքսիստական քննադատության մանիֆեստը, Ստ. Շահումյանը 1902 թ. գրել է. «Հասարակական գործչի անունը արժանավորապես կարող է կրել մեր ժամանակներում միայն նա, ով ունի որոշ գիտական հայացքներ հասարակությունների, ժողովուրդների զարգացման օրենքների մասին, ուրիշ խոսքով՝ ով ունի որոշ հասարակական կրթություն, հետո՝ ով ուսումնասիրել և ըմբռնել է իր ժողովրդի առաջադիմության պայմանները և զինված է որոշ, իր բոլոր մանրամասնություններով պարզված, գիտակցված գործունեության ծրագրով»[1]։

Ստ. Շահումյանն առաջադրում է երևույթների նկատմամբ պատմական մոտեցման, բազիսի և վերնաշենքի, կեցության և գիտակցության փոխհարաբերության, արվեստի դասակարգայնության տեսական դրույթները։ Նույն դրույթներն է հաստատում Արշակ Ջուրաբյանը Հաուպտմանի «Ջրասույզ գանգը» դրամային նվիրված հոդվածում[2]։ Նմանություն նշմարելով սիբեսի հերոսներից Հէնրիխի և ռուս նարոդնիկների հայացքների միջև, Ջուրաբյանը քննադատում է նրանց ոչ գիտական տեսությունը հասարակության զարգացման պատմական օրինաչափությունների, շարժիչ ուժերի, ակտիվ հերոսի և «պասսիվ ամբոխի» մասին, նրանց իդեալիստական տեսակետը, թե գաղափարներն են կառավարում աշխարհը։ Վերլուծելով սիբեսի բովանդակությունը, քննադատը բացահայտում է նարոդնիկական սոցիալիզմի սահմանափակությունը, հաստատելով, որ պատմության ընթացքը պայմանավորված է ոչ թե աչքի ընկնող անհատների սուբյեկտիվ ցանկությամբ, այլ հասարակության զարգացման օբյեկտիվ օրենքներով, որ ժողովուրդն է պատմության իսկական կերտողը և դասակարգային պայքարն է նրա շարժիչ ուժը։ Հոդվածագիրը

1 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, ե., 1975, էջ 27։

2 Տե՛ս «Տարազ», 1898, № 32։

հատուկ ընդգծում է, որ մարքսիզմը «գիտական սոցիալիզմ» անվանվող ուսմունքն է՝ կոչված ոչ միայն բացատրելու, այլև վերափոխելու աշխարհը։ Հասարակության զարգացման մարքսիստական լուսաբանությանն է նվիրված լենինյան-իսկրայական ուղղության առաջին հայերեն անլեգալ թերթի՝ «Պրոլետարիատի» (1902) առաջին իսկ համարի՝ «Սոցիալ-դեմոկրատիան և իրականությունը» խմբագրական հոդվածը։ «Մեր բուրժուազիան դեռ սոցմնային դրության մեջ էր,— ասված է իմբագրականում,— երբ դրականության ու հրապարակախոսության մեջ սկսվեց բուրժուաազատամտական հոսանքը։ Բավական է հիշել, որ Կովկասի բուրժուազիան դեռ չէր հասել այն աստիճանին, որի վրա էր ֆրանսիական բուրժուազիան 1789 թ., երբ նա առաջացրեց մեծ հեղափոխությունը, այնինչ բուրժուական ազատամտական գաղափարները, չնորհիվ եվրոպական լուսավորության և գլխավորապես ռուսական 40-ական թվականների նույնանման շարժման, ասպարեզ եկան մեզ մոտ գրականության ու հրապարակախոսության մեջ դեռ 50—60-ական թվականներին։

Հուշատուր Աբովյան, Ստեփանոս Նազարյան և վերջապես Գրիգոր Արծրունի — ահա ձեզ բուրժուական-ազատամտական շարժման գլխավոր առաքյալները։ Այդ շարժումը մեծ ծառայություն մատուցեց ազգային ինքնաճանաչության զարգացմանը և նվիրից ազգին չքեղ գրականության ու բանասեղծության այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես են Րաֆֆի, Պռոշյան, Շիրվանզադե, Պատկանյան, Սմբատ Շահազիզ և այլն[3]։

Պատմական նույն հայացքն է առաջադրում Ռ. Կնունյանցը 1903 թ. գրած «Մի քանի խոսք «Մշակի» մասին» հոդվածում։ Գնահատելով «Մշակի» հիմնադիր, «կարող և խոշոր տաղանդով օժտված հրապարակախոս» Գր. Արծրունու և նրա շուրջը համախմբված առաջադիմական ուժերի կրքոտ պայքարը հետադիմության, պահպանողականության դեմ, Կնունյանցը գրում է. «Անցյեցե՛ք վերջին տարիների համարները. բովանդակության ինչպիսի՜ աղքատություն, ինչպիսի՜ մակերեսայնություն, ավելի ճիշտ՝ ինչպիսի՜ վախկոտություն այս կամ այն հարցի լուծման ժամանակ...[4]*, եվ «ազատամտականներին» ու «Մշակիս» այդ կերպարանափոխությունը նա բացատրում է պատմական այն իրողությամբ, որ ավատական, նահապետական կարգերի համեմատությամբ առաջադիմական հայ բուրժուազիան և բուրժուական մտավորականությունը կապիտալիզմի զարգացման արդի շրջափուլում օրինաչափորեն վերածվել են հասարակության առաջընթաց շարժումը հաշկնդող հետադիմական ուժի։ Հատատուիլով այս նույն տեսակետը, Արսեն Ամիրյանը նշում է, որ ազգային բուրժուազիայի առաջադիմության շրջանում գործել են «դրական այնպիսի արտահայտված դեմքեր, ինչպես են Արծրունի, Րաֆֆի, Մուշեղուլյան և այլն, որոնք դիջումներ չգիտեին, որոնք զգում էին խորը, ապրում էին ուժեղ, մտածում էին համարձակ և հետևողականորեն*[5]*։ Մինչդեռ արդեն XX դարասկզբին հայ բուրժուազիայի գաղափարախոսների ամբողջ բանակը «ամեն քանը գործ է դնում,— գրում է Շահումյանը,— մթագնելու ժողովրդական մասսաների գիտակցությունը, արդարացնելու նրանց առաջ՝ դանդաղ*

---

[3] «Պրոլետարիատ», 1902, № 1, էջ 8—9։

[4] «Бакинские известия», 1903, № 44.

[5] «Պայքար», 1916, № 47։

աշքակապությունների ու խաբեբայության միջոցով՝ շահագործության ու բռնության վրա հիմնված սոցիալական համաքակարգը»[6]:

Ընդհանրապես պատմական հայացքը հայ մարքսիստ քննադատների կողմնորոշում էր դեպի մշակութային արժեքների օբյեկտիվ գնահատությունը, եվ նրանք հասարակության զարգացման օբյեկտիվ օրինաչափությունների խոր ըմբռնումով անդրադարձել են հայ, ռուս և համաշխարհային հոգևոր ու մտավոր կյանքի նշանակալից երևույթներին։ Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Արտ. Կարինյանի, Ա. Մռավյանի, Ա. Ամիրյանի ուսումնասիրություններում, հոդվածներում, գրախոսություններում բստ արժանվույն գնահատվել են հայոց գրականության դասական դեմքերը՝ Մխոթար Մաշտոցից մինչև Աբովյան, Նալբանդյան, Րաֆֆի, Սունդուկյան, Պարոնյան, Հովհ. Թումանյան, Ջոհրապ, Վարուժան, Տերյան, Սիամանթո, մինչև հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հ. Հակոբյան։ Գրականության, արվեստի, մշակույթի հարցերը նրանք լուսաբանում են վերհաշենքային երեվույթների դասակարգայնության, գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության մարքս-լենինյան ուսմունքի դիրքերից։ Հատկանշական փաստ է, որ XX դարի գեղագիտական-գրականագիտական մտքի մանիֆեստի՝ Վ. Ի. Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածի հրապարակումից անմիջապես հետո, անդրկովկասյան բոլշևիկների, այդ թվում Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի ղեկավարությամբ հիմնված «Կավկազսկի ռաբոչի լիստոկ» անլեգալ թերթի առաջին իսկ համարում նրանից արտատպվեցին քաղվածքներ, տրվեցին մեկնաբանություններ և լենինյան սկզբունքներն ընդունվեցին որպես գործողության ուղեցույց։ Գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության լենինյան ուսմունքի պաշտպանությամբ մամուլում հանդես եկան Ստ. Շահումյանը («Էվոլյուցիոնիզմն ու ռևոլյուցիոնիզմը հասարակական գիտության մեջ», 1905), Ս. Սպանդարյանը («Դպրոցական հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան», 1906), Ալ. Մյասնիկյանը («Ֆուրժուազիան և նրա սպասավորները», 1913), Արտ. Կարինյանը («Գրական-քննադատական էսքիզներ», 1911), Ա. Մռավյանը (1915—1916 թթ. Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Շանթի մասին գրած հոդվածներում) և ուրիշներ։ Լենինի հետևությամբ՝ հայ մարքսիստ քննադատները գրականությունն ու արվեստը դիտում էին որպես պայքարի հզոր զենք՝ սոցիալական և ազգային ազատության համար մղվող պայքարում։ Ահա թե ինչու, գնահատելով գեղարվեստական երկեր, հայ մարքսիստ քննադատները շեշտը դնում են այն հանգամանքի վրա, թե ո՞ր դասակարգի, հասարակական ո՞ր խավերի արտահայտիչն է գրողը և որքանո՞վ է նա հարազատ մնում կյանքի ճշմարտությանը։ Այս իմաստով նրանք բացառիկ նշանակություն էին տալիս ռեալիստական ուղղություններ, որը, շատ դեպքերում հակառակ գրողի սուբյեկտիվ համակրություններին ու նախապաշարմունքների, կյանքն արտացոլում է իր օբյեկտիվ ընթացքի մեջ, նպաստում ժողովրդի ինքնագիտակցության կազմավորմանը։ Քննադատական ռեալիզմի հայ գրականության գլուխգործոցի՝ Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպի մասին Արտ. Կարինյանը գրում է. «Պրոլետարական շարժմանը կատարելապես օտար այդ գեղագեսը արձանագրում է բանվոր դասակարգի միջազգային համայ-

6 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, ե., 1978, էջ 69։

նական ոգին։ Եվ այդպես է նկարում նա բանվորին դեռ 1898 թ., երբ նոր էր միայն սկսվել բանվորական երիտասարդ շարժումը... Դեղագետին յատուկ ինտուիցիայով նա դեռ XIX դարի վերջին նկատում է բանվորի ուրույն դիմքի բնորոշ գծերը, որոնք այժմ ևս աննկատելի են հայ մանր բուրժուական հեղինակների համար»[7]։ Իրականության ռեալիստական վերարտադրության դիրքերից է քննում Ասք. Մոավյանը Շիրվանզադեի «Պատվի համար», Սունդուկյանի «Պեպո», «Քանդած օջախ», Շանթի «Կայսր» և այլ պիեսներ։ Նա հայ թատրոնի գործիչներին խորհուրդ է տալիս բեմադրել «Պեպոն», որի հիմոր աշխատավոր ժողովրդի հարատև զավկն է և տիպական ներկայացուցիչը, սոցիալական շարիքների ու բարոյական արատների դեմ ծառացող, մաքառող անհատը։ «Պեպոն,— գրում է Մոավյանը,— շաղախված է վարակիչ ակտիվությամբ և խիղճա է։ Պեպոն անհաշտ բողոքող է ու ձգտում է վրեժխնդրության, ուստի պետք է Սունդուկյանի այդ «արժեքավոր և ուսուցնող պիեսը հաճախ բեմ հանվի»[8]։ Գնահատելով Շիրվանզադեի «Պատվի համարը», նա նկատում է, որ ռեալիստ դրամատուրգի «առաղանգավոր գիրքը հարազատ ու քանդր գույներով նկարագրում է Բաքվի հայ բուրժուապիայի առաջին սերնդի բարքերը»[9], այդ սերնդի խոցերի ու ախտերի մերկացմամբ օբյեկտիվորեն հանդում տիրող շահագործողական հասարակարգի ժամանակ գաղափարին։ Մարքսիստ քննադատի համոզմամբ՝ պետք է մերժվեն ռեալիզմի հետ կապ չունեցող անարժեք, անկումային պիեսները, որոնց բեմադրությունը ոչինչ չի տալիս ժողովրդի մարդկանց մտքին ու սրտին։ «Ո՞ւմ և ի՞նչ ասաց Շիրմանախու «Ալրյուն» դրաման,— գրում է Մոավյանը,— որ ռեալիզմով և ազմուկով բեմադրվեց... Դրամայի մեջ կար փող, գինի, լրտեսներ, պոռնիկ կանայք, կնոջ սպանություն, շան սպանություն, ինքնասպանություն— բայց չկար այն, ինչ անհրաժեշտ է ժողովրդական թատրոնի համար՝ առողջ, անբնանգրոսիկ ոգևորիչ, անկեղծ ու գրավիչ մարդկային տրամադրություն։ Այդ տեսակի քրեական կոշմարային գրվածքներից քմրած ու մեռնող դասակարգերի այլասերման, քայքայման հոտն է փչում, ծո՛ղ մեռելները թաղեն իրենց մեռելների նեխած դիակները, բայց կայտառ ու կենսունակ ժողովրդին հետու պահեք այդ տնսարանից, որովհետև նրա մեջ գեղեցկություն չկա, կյանքի առողջ շունչ չկա»[10]։

Կյանքի առողջ, կենսունակ շունչը, իրականության ճշմարտացի արտացոլումը Մոավյանը պարտադիր է համարում նաև պատմական թեմաներով ստեղծագործությունների համար։ Գրախոսելով Լ. Շանթի «Կայսր» դրամայի բեմադրությունը, նա X դ. բյուզանդական կայսրության սոցիալ-տնտեսական վիճակի համառոտ քննությամբ հաստատում է, որ Շանթը շեղվել է պատմական ճշմարտություններից, ուստի տուժել է նաև դրամայի գեղարվեստական ճշմարտությունը։ «Ինարյուն կամ մի քանի մարդկանց սպանություններով կատարվող բյուզանդական գահական հեղաշրջումները,— գրում է Մոավյանը,— ժողովրդի այս կամ այն տարբի տնտեսական-քաղաքական ստրկացման ողբերգական հետևանքների հետ են կապված։ Հեղաշրջման այս հասա-

7 «Գալաթա», 1916, № 33։
8 «Գալաթա», 1916, № 14։
9 «Գալաթա» 1915, № 3։
10 «Գալաթա», 1916, № 8։

*բակական աստառը մեր հեղինակը, դիտակցաբար թե անդիտակցաբար, չի շոշափել։ Թող ընթերցողը չկարծի, թե մենք ասում ենք, որ Շանթը պարտավոր էր դրաման տնտեսական տեսակետից հիմնավորել, ո՛չ, մենք այդպիսի պահանջ չունենք — դա գեղարվեստի գործը չէ, սակայն մենք իրավունք ունենք պահանջելու, որ պատմական երևույթների մասին հեղինակն ասի իսկական ճշմարտությունը (իհարկե գեղարվեստորեն), որ դասակարգային շահերի հակասության պատճառով պատմական անձնավորությունները դրամայի մեջ ներկայանան իրենց իսկական հույզերով, զգացումներով... Եթե Շանթը իր հերոսներին մոտենար դասակարգային հոգեբանության տեսակետից — նա մի բան շահած կլիներ՝ պատմական ճշմարտությունը[11]։ Ա. Ամիրյանը առաջ է քաշում իրական կյանքի թեմաներով ռեալիստական բարձրարվեստ պիեսների բեմադրության հրամայական պահանջը։ «Մառի դասախոսության և Շանթի դրամաների ադիթով» հոդվածում, քննադատելով բուրժուազգայնական մտայնությունը, որը ճնշում էր աշխատավոր զանգվածներին հետու պահել հեղափոխությամբ շիկացած ներկայից, նա գրում է. «Ի՞նչ դրամայի նյութ կարող է լինել կապիտալի և աշխատանքի ընդհարման մեջ։ Չէ՞ որ այսանդ ոչ միայն ամբողջական, այլ նույնիսկ սովորական դեմք էլ չկա։ Կա տխուր ու մրոտ բանվորություն։ Ֆի՜, ի՞նչ պրոզա, ի՞նչ դրամայի նյութ կարող էին տալ 1905—1906 թվականները, համաշխարհային սոցիալական ամենամեծ ընդհարումներից մեկը, որին մասնակից է եղել հայ ժողովուրդը»[12], հեգնելով այդ կերպ մտածողներին, Ամիրյանը շարունակում է. «Պարոննե՛ր, ձեմեցեք որքան ուզում եք միջին դարերի հուզումների մեջ, թագավորների ու քաղաքհիների, վանահայրերի ու իշխանուհիների, նախարարների ու ներքինիների հասարակության մեջ։ Միայն մի՛ ասեք, թե հայ ժողովրդի կյանքը ոչ մի նյութ չի տալիս։ Թողե՛ք ժողովրդին հանգիստ։ Ձեր մեշչանական տափակությունը երբեք չի կարող ըմբռնել, թե հայ մասսան ներկայումս ինչ դրամա է ապրում»[13]

Հայ հեղափոխական մարքսիստները հետևողականորեն մերկացնում էին բուրժուազիայի սպասարկու գրականությունը, պաշտպանում դեմոկրատական գրականության ավանդները։ Նրանք մաքառում էին հանուն գեղական բարքերի մաքրության առհասարակ, հանուն Բելինսկու, Ջիրնիշևսկու մեզ թողած սրբազան գրական ավանդների»[14], որոնք ծառայել ու ծառայում են բոլոր ազգերի ու ժողովուրդների սոցիալական և ազգային ազատության մեծ գործին։ Անցյալի կենսունակ ստրժքների պահպանությանն են ուղղված Շահումյանի, Սպանդարյանի, Մլասնիկյանի, Կուսյանի, Կարինյանի, Մռավյանի, Ամիրյանի, Մ. Մելիքյանի, Ա. Խումարյանի, Ա. Մելիքյանի մի շարք հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները։

Հայ մարքսիստական քննադատության զարգացման ուղին լուսավորել են Վ. Ի. Լենինի տեսական դրույթներն ու ասույթները հեղափոխական դեմոկրատներ Բելինսկու, Գերցենի, Ջերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Ոգարևի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի, ռուս դասական գրողների Լև Տոլստոյի,

---

11 «Պայքար», 1917, № 51։

12 «Պայքար», 1917, № 2։

13 Նույն տեղում։

14 Սա. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 374։

Մ. Գորկու և շատ ուրիշների մասին։ Լենինյան ոգով նրանք գնահատել են հեղափոխական-դեմոկրատ գրողներին ու մտածողներին, այդ թվում՝ Միք. Նալբանդյանին, ցույց են տվել Վ. Տոլստոյի գեղարվեստական հանճարը և նրա ուսմունքի թուլությունները, մեծարել են Գորկուն՝ նրան համարելով «պրոլետարական գրականության զարդն ու պարծանքը» (Ստ. Շահումյան)։

Պաշտպանելով ռեալիզմի սկզբունքները, հայ մարքսիստ քննադատները միաժամ էին դարասկզբի գրականության մեջ տարածված անկումային ուղղությունները, որոնք ռեակցիայի տարիներին հասել էին ծայրահեղ չափերի՝ մամուլն ու գրականությունը ախտավորելով միստիցիզմի, հոռետեսության, պաթոլոգիական սարսափների մղձավանջով։ Այդուն 10-ական թվականներին հայ մարքսիստ-քննադատները հիմնարում էին ռեալիզմի նոր փուլը անկումային ուղղությունների հանդեպ։ Գրական որակափոխության այդ իրողությունը Արտ. Կարինյանը հաստատեց «Ռեալիզմի վերածնունդը», իսկ Մյասնիկյանը՝ «Արքնացում» հոդվածով։

Մենք է հայ մարքսիստ-քննադատների ավանդը գրական նոր ուղղության՝ սոցիալիստական գրականության ձևավորման ու զարդացման գործում։ Հիմնավորելով նոր արվեստի գաղափարական ու գեղարվեստական սկզբունքները, Շահումյանը, Սպանդարյանը, Մյասնիկյանը, Կարինյանը, Մռավյանը արժեքավորում էին հայ պրոլետարական գրականության ներկայացուցիչների՝ Հակոբ Հակոբյանի, Շուշանիկ Կուրղինյանի, Մովսես Արագու, Անուշավան Վարդանյանի և մյուս գրողների ստեղծագործությունը, այստեղ նշմարելով ապագայի գրականության կենսունակ սաղմերը։

2

Հայ մարքսիստական քննադատության հիմնադիրն է Ստեփան Շահումյանը (1878—1918)։ Մնվել է Թիֆլիսում, մտավորականի, ընտանեքում։ 1898 թ. ավարտել է տեղի ռեալական դպրոցը։ 1900—1902 թթ. սովորել է Ռիգայի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում, 1903—1905-ին՝ Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետի պետական իրավունքի բաժնում։ Տակավին ռեալական դպրոցի աշակերտ Շահումյանը կարդացել է հեղափոխական-դեմոկրատներ Բելինսկուն, Գերցենին, Չերնիշևսկուն, Դոբրոլյուբովին, Նալբանդյանին, դասական և ժամանակակից գրողներին, կապվեր է ունեցել Թիֆլիսում գործող հեղափոխականների հետ, ուսումնասիրել է մարքսիստական գրականություն։ 1898 թ. ընդունվել է ՌՍԴԲԿ շարքերը։ 1902 թ. Բ. Կնունյանցի, Ա. Ջուրաբյանի, Ս. Խանոյանի և մյուսների հետ հիմնել է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությունը» որպես «Ռուսիայի ամեն ծայրերում յոթ ցանցերը լայն տարածող «Ռուսիայի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության» ճյուղերից մեկը»[15] և եղել է նրա օրգանի՝ լենինյան հեղաբաշական ուղղության առաջին հայերեն անլեգալ «Պրոլետարիատ» (ապա՝ «Պրոլետարիատի կոիվը») թերթի խմբագրության կազմում։ 1903 թ. Ժնևում անձամբ ծանոթացել է Վ. Ի. Լենինի հետ։

1905-ից մինչև իր ողբերգական-հերոսական մահը՝ Ստ. Շահումյանը հեղափոխական գործունեություն ծավալեց Անդրկովկասի ամենատարբեր վայ-

---

15 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 43։

քրում, մասնավորապես Թիֆլիսում ու Բաքվում և որպես կայուն բոլշևիկ, հետևողական լենինյան, ղեկավարեց Կովկասի բազմազգ բանվորության հեղափոխական պայքարն ու կուսակցական կազմակերպությունը։ 1917 թ. նա լենինյան մանդատով նշանակվեց Կովկասյան գործերի արտակարգ կոմիսար։ 1918 թ. հունիսից նա Բաքվի ժողկոմխորհի նախագահն էր և արտաքին գործերի կոմիսարու Նույն տարվա սեպտեմբերի 20-ին Բաքվի կոմունարների հետ նահատակվեց Ախչա-Կույմայի ավազուտներում, սերունդներին թողնելով հեղափոխական անմար ավանդներ և գրական հարուստ ժառանգություն։

Ստեփան Շահումյան
Գործ՝ Ա. Ղարիբյանի

Պատանի հասակից Շահումյանը, ինչպես ինքն է ասում, հետևել է իր «մտավոր և բարոյական աշխարհի զարգացման գործին» ձգտել է ըստ ամենայնի ճանաչել «այն դիվական մեխանիզմը, որ կոչվում է կյանք»[16]։ Նրա գեղարվեստական ըմբռնումները ձևավորվել են ռեալիզմի նախասիրությամբ։ Կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը նա համարել է գրականության և արվեստի հիմնական խնդիրը։ «Թատրոնը,— գրել է նա 1896-ին,— կյանքի ճիշտ արտահայտիչը պետք է լինի, որպես մի հայելի՝ նա պետք է ներկայացնի այդ կյանքը ճշմարտությամբ», կրթի «հասարակությանը գեղարվեստի միջոցով»[17]։ Այս իմաստով, նա «իսկական գեղարվեստական ստեղծագործություններ» էր համարում Շեքսպիրի, Պուշկինի, Հայնեի, Աբովյանի, Նեկրասովի, Չեխովի, Թումանյանի, Գորկու երկերը։ Բնորոշ է, որ 1900 թ. «Տարազում» (№ 50) տպագրելով իր «Նամակ խմբագրության» առաջին հոդվածը, երիտասարդ Շահումյանը շեշտում է, որ գեղարվեստական գրականությունը և գրական քննադատությունը պետք է լինեն «հասարակական կյանքի երևույթների բազմակողմանի և անաչառ ուսումնասիրություն»։ Ճշմարտացիորեն ցույց տան «մեր հասարակական կյանքի տխուր երևույթները», «մեր հասարակական գործերի աննախանձելի վիճակը», քննեն, բացահայտեն այդ վիճակի արմատներն ու պատճառները։ Այս տեսակետից նա քննադատում է «Մշակի» Նույն տարվա № 224-ում տպագրված «Մի՛թե պետք կա բացատրելու» հոդվածը, ուր բացահայտ միտում կա ժխտելու «Մուրճի» և նրա խմբագրի հարուստ գործունեությունը։ «Մանկայն ընդունենք, որ պ. Արտսխանյանցը «անշնորհ» խմբագիր էր,— գրում է Շահումյանը,— մի՞թե «Մուրճը» կենդանի էր միայն խմբագրով։ Չէ՞ որ նրա շուրջ ժողովված էր երիտասարդ գրողների մի ամբողջ խումբ... Ասել, թե «Մուրճը» «փայլում էր իր դատարկությամբ»,

16 Ստ. Շահումյան, *Նամակներ, 1896—1918, Ե., 1959, էջ 225։*
17 *Նույն տեղում, էջ 226—227։*

դա նշանակում է ցնփ շպրտել գրական համեստ ու անխոնջ գործիչների մի խմբի երեսին և վիրավորել նրանց ամենանվիրական զգացմունքները՝ «Մուշեղ» գրականության անկեղծ և անաչառ բարեկամների համար, որոնք նշանակություն չեն տալիս մի երկու գրողի անձնական բանակռիվներին, միշտ հետաքրքիր է նրել իր բովանդակությամբ և մանավանդ՝ ամբողջ հայ ընթերցող հասարակության կողմից ճանաչված իր շիտակությամբ և ազնվությամբ[18]*։ Ուշագրավ է, որ հենց «Բիւրեւտասարդ գրողներին» պաշտպանության է ուղղված նաև Ստ. Շահումյանի 1902 թ. գրված և «Նովոյե օբոզրենիե» թերթին ուղարկված գրախոսությունը Սկիտալեցի «Պատմվածքներ և երգեր» ժողովածուի մասին*[19]*։*

Սկիտալեցը (Մուհեյան Գավրիլովիչ Պետրով) հորտ գյուղացու որդի էր, հասարական գործիչ ու գրող, Մ. Գորկու տաղանդավոր հետևորդներից մեկը, որի հիշյալ ժողովածուն արժանացել է Լենինի և Գորկու ուշադրությանը։ Սկիտալեցի գիրքը համարելով «ուրախալի երևույթ» Շահումյանը գրում է. «Վերջին 5—6 տարում մեր գրականությունը հարստացել է նոր տաղանդներով։ Բանն, իհարկե, այն չէ, որ նոր գրողներ են ի հայտ եկել..., այլ այն, որ ի հայտ եկած գրողները նոր և թարմ ուղղություն են հաղորդել գրականությանը։ Այդ նոր և թարմ ուղղության հիմնադիրը Մաքսիմ Գորկին է»[20]*։ Գրախոսն այդ նոր, գորկիական ուղղության հիմնական արժանիքը տեսնում է, մի կողմից՝ կյանքը ռեալիստորեն, «չգունազարդված» պատկերելու, երևույթները «ոչ որպես հայեցող, կյանքից հեռու կանգնած» մարդ դիտելու մեջ, մյուս կողմից՝ այն բանում, որ այդ նորերը համարձակ հնչեցնում են ազատության կոչը, հեռու են վհատ, հուսալքող սրամադրություններից, կիլտում են մաքառող, հոգով ուժեղ ու առույգ կերպարներ։ Առանձնացնելով «Շարքի միջով» պատմվածքը, որի կենտրոնական հերոսն անցնում է «զրկանքներով ու վիրավորանքներով, հիասթափություններով ու տառապանքներով լի կյանքի քառուղիներով», Շահումյանը ընդգծված գրում է. «Եվ, չնայած դրան, դուք չեք վախենում հերոսի համար, զգում եք, որ նրանում ոգին առույգ է, որ նա ճոգով արի է և ճուսաճաուսթյունից ձեռքերը չի ձալի»*[21]*։ Այդ հերոսը «սովորական «ավելորդ մարդ» չէ. «կյանքը ծաղրել, վիրավորել է նրան,— գրում է Շահումյանը,— քուք ու մուր է շպրտել նրա վրա, բայց... նրա հոգին չի աղարտել. այն մնացել է պայծառ, ամրակուռ, կենսուրախ։ Իր կրած ամեն ինչի համար նա հաւատում ուզեց և բաց ճակատամարտի ելավ...»*[22]*։*

Արդեն «Աղաղարոս Աղայանին» հղեյականական ճառում «նոր աշխարհայացքով գինված, ուսւսց նորագույն հեղափոխական ավազանում մկրտված»[23] *Շահումյանը հանգես է գալիս հայ գրականության և մշակույթի զարգացումն ուղենշող սկզբունքներով։ Նա առաջադրում է մարքսիստական այն դրույթը, ըստ որի հասարակական կեցությունն է որոշում մարդկանց գիտակցությունը, իսկ սեփականատիրական հասարակության մեջ իշխող դասակարգերը դի-*

---

18 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 418։

19 Գրախոսությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Գրական թերթ», 1974, № 8, ապա՝ Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 40—42։

20 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 40։

21 Նույն տեղում, էջ 41։

22 Նույն տեղում, էջ 42։

23 Նույն տեղում, էջ 25։

տակցության բոլոր ձևերը ծառայեցնում են իրենց շահերին, կաշկանդում են ազատ մտքի, արվեստի և գրականության զարգացումը։ «Մենք կարող ենք ներկայումս մի փոքրիկ գրականության նման բան ունենալ,— գրում է Շահումյանը,— որի մեջ երբեմն երևան կգան ուժեղ ու տաղանդավոր անձնավորություններ, արծրուններ, ազատականներ, որոնք կենդանություն կտան, փայլ կտան գրականությանը, մամուլին և օգտակար կդարձնեն նրանց ժողովրդի համար, բայց... գրականությունը չի կարողանա հասարակական դեր կատարել, չի կարողանա երբեք ժողովրդի սեփականությունը դառնալ, նրա հոգևոր ու մտքերի թարգմանը, նրա ցավերի դարմանը»[24]։ Ով ասա՝ «Մեր կարծիքով, նա՛ ով ուզում է, որ հայ ժողովուրդը գրականություն ունենա՝ նա պիտի ամենից առաջ կռիվ հայտարարի այն պայմաններին, քաղաքական այն կարգերի դեմ, որոնք արգելում են ժողովրդի, այդ հասարակական օրգանիզմի ազատ, բնական զարգացումը. նա պիտի աշխատի այնպիսի պայմաններ ստեղծել, որ ժողովրդի միջից դուրս եկող մարդիկ-լուֆֆիններն ու շիրվանզադեները անհետաներ չլինեն, այլ խմբեր, մասսաներ։ Մի երկրում, որտեղ չկա խոսքի ու մտքի ազատություն, որտեղ ժողովուրդը շնորհիվ տիրող պետական քաղաքականության՝ աղքատ է ու տգետ, և քաղաքակրթության բարիքները վայելելու արտոնությունը պատկանում է միայն փոքրաթիվ ապահով դասակարգին, որտեղ օրենքի տեղ տիրում է ցենզուրական կամայականությունը— երբեմ չի կարող իր կոչվանը ծառայող, ճապարական-ժողովրդական գրականություն լինել։

Նույնը պետք է ասել թատրոնի մասին... Այնտեղ էլ կարող են երևան գալ շնորհքով դերասաններ (Աբելյանի նման) կամ նույնիսկ հանճարներ (Ադամյանի նման), կարող են ունենալ տաղանդով կերված պիեսներ, բայց երբեմ, ճերմակ պայմաններում, մենք չենք ունենա մշտական, կարգին, բնական զարգացման ճանապարհի վրա դրված հասարակական թատրոն...»[25]։

Շահումյանը բարձր է գնահատում ռուս և հայ հեղափոխական-դեմոկրատներին՝ Բելինսկի, Գերցեն, Չերնիշևսկի, Դոբրոլյուբով, Պիսարև, Նալբանդյան՝ «40-ական ու 60-ական թվականների այդ հսկաներին» և հեգնում է իրենց այդ փայլուն գործիչների ժառանգորդը համարող հայ լիբերալներին, որոնք իրականում չունենալով «որոշ հասարակական դավանանք ու ծրագիր», լոկ «քայֆայական»— ծխական վեճեր են հարուցում, տիրացուական քարոզներ կարդում, հետու կանգնում դարաշրջանի սոցիալական, ազատագրական պայքարի խնդիրներից։ «Երբ մի երկրում տիրում է քաղաքական բռնակալություն,— գրում է Շահումյանը,— երբ վտանգվում է մի ժողովրդի հոգեկան, կուլտուրական կյանքը, այնտեղ բոլոր մտավոր չափահասները. բոլոր հաղաֆականապես ճասուհացած մարդիկ գինվոր են գրվում իրենց հայրենիքին, կյանքի ու մահու կռիվ են հայտարարում ժողովրդի դահիճների դեմ»[26] այդ նպատակին ի սպաս դնելով նաև մամուլը, գրականությունը, արվեստը։ Խոսքն ուղղելով հայ բուրժուական մտավորականությանը, Շահումյանն ասում է. «Ի՞նչ կապ կա, ասացե՛ք խնդրեմ (կամ ավելի հիշտ ասել, ինչու՞ պիտի լինի այդ կապը), իր ծագումով, տաղանդով ու անցյալով դեմոկրատ Աղայա-

24 Նույն տեղում, էջ 34։
25 Նույն տեղում, էջ 35։
26 Նույն տեղում, էջ 37։

նի և այդ բուրժուական ինտելիգենցիայի մեջ»[27], Սահմանազատելով դեմոկրատ գրողին բուրժուական մտավորականներից, Շահումյանը բարձր է գնահատում Աղայանի «Հրաշալի դասագրքերը», արձակն ու պոեզիան, «գեղեցիկ լեզվով գողտրիկ հնչաքներըը», նրա «բարոյական մարքրությունը» (՞մաքուր պահել եք ազնվությունը, ՞ճշտակությունը, բարին ու գեղեցիկը՞) և իր ճառի վերջում ասում է. «Կեցցե՜ նա, ով գթալ է տվել մեզ հայերենի քաղցրությունը, գեղեցկությունը և հասկացրել է մեզ՝ ժողովրդի զավակ լինելով՝ քե որտեղ են թաղված մեր տաղանդները, մեր ստեղծագործական ուժերը։—Կեցցե՜ նա,— ով եղել է միաժամանակ և զինվոր հայ ժողովրդի համար, և վարքեր է ստացել ծերուկ հասակում...»[28].

Ստ. Շահումյանը առաջիններից էր հայ իրականության մեջ, որ արձակագնեց գրականության կուսակցականության լենինյան տեսությունը։ Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածի հրապարակումից անմիջապես հետո Շահումյանը հանդես եկավ «Էվոլյուցիոնիզմն ու ռևոլյուցիոնիզմը հասարակական գիտության մեջ» (1905) տեսական հոդվածով, ուր պատմության մատերիալիստական ըմբռնման հիմքի վրա լուսաբանվում են «բազիսի» և «վերնաշենքի» փոխհարաբերության, մշակույթի, գրականության և արվեստի դասակարգային բնույթի հարցերը։ Հաստատելով տնտեսական գործոնի առաջնությունը գաղափարական հանդեպ, Շահումյանը շեշտում է, որ միշտ էլ իշխող դասակարգը գաղափարական «վերնաշենքերը» վերածում է իր շահերի պաշտպանությանն ուղղված «դասակարգային պայքարի գործիքների»[29]. Մարքսիստական այս դրույթի հիմնավորումը կարմիր թելի պես անցնում է նրա բազմաթիվ հոդվածներով և ուսումնասիրություններով՝ «Ազգային հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան» (1906), «Տիեզերական թութակը» (1911), «Փափազյանը պատմագետի դերում» (1912), «Ազգային-կուլտուրական ավտոնոմիայի մասին» (1914), «Ինտելիգենցիան և նացիոնալիզմը» (1916) և այլն։

«Փափազյանը պատմագետի դերում» ուսումնասիրության մեջ Շահումյանը հաստատում է, որ պատմաբանը պիտք է զինված լինի «պատմության մատերիալիստական ըմբռնման նոր գիտական մեթոդով»[30], այլապես «առողջ գիտելիքների» փոխարեն կարող են հրամցվել «առասպելական ու հնքաքական պատմություններ»[31], ինչպես արել են «Քիսքի հայ կուլտուրական միության» հրատարակած «Երվանդներ հայոց պատմության» մատենաշարի հեղինակները, այդ թվում՝ «Հայոց հայ վիպագիր» Վրթանես Փափազյանը։ Շահումյանը միաժամանակ նկատում է «Փափազյանի աշխարհայացքի մեջ մի որոշ հակասություն, որ հակառակ իր բնորհնուր «պատմական մտածողությանը, «Հմուտ գրողի» հեղինակած գրվագներում տեղ է գտել համակրական, բարեկամական վերաբերմունք աշխատավոր ժողովրդի նկատմամբ։ Բերելով քաղվածքներ հեթանոսական ժամանակների նկարագրություններից, Շահումյանն ասում է. «Հետաքրքրական ենք, այս տողերը, առանձին վերցրած, մեծ հաճույք ու հիացմունք են առաջացնում մեր մեջ։ Այսքան զե-

---

27 Նույն տեղում, էջ 36։
28 Նույն տեղում, էջ 39։
29 Նույն տեղում, էջ 125—126։
30 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, էջ 275։
31 Նույն տեղում, էջ 260։

դեցիկ էջեր շատ քիչ են պատահում մեր գրականության մեջ։ Մարդ մի րոպե տրամադրվում է շատ բան ներելու պ. Փափազյանին։ Նրա մեջ ապրում է, ըստ երևույթին, առողջ, գեղարվեստագետ, հելլենական էվդեմոնիստական տոգի, որ երբեմն ըմբոստանում է նույն Փափազյանի մեջ ապրող, թող ների մեզ այս կոպիտ խոսքը՝ **տիրացուի դեմ»**[32]։

Գրական-գեղարվեստական երևույթները մարքսիստական գրականագիտության դիրքերից գնահատելու բնորոշ օրինակներ են Շահումյանի «Ընթերցողի տարակուսանքը» (1910) և «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին» (1911) հոդվածները, որոնք գրված են Լ. Տոլստոյի մասին ինչպես հոդվածների մենրաբանական դիրքերից։ «Ընթերցողի տարակուսանքը» ուղղված է այն կեղծավոր, լիբերալ ու պաշտոնական մտայնության դեմ, որ ամենուր, նաև կովկասյան մամուլում, հանձին Լ. Տոլստոյի տեսնում էր ոչ այնքան գրական «անթիազակիր տրքայինս», «մեծ գրողին, գեղագետիս և այլն, որքան մեծ մտածողին և կյանքի ուսուցչին»[33]։ Շահումյանը հաստատում է, «որ ի դեմս Տոլստոյի աշխարհը կորցրեց իրոք հանճարեղ գեղագետի. մարդկային հոգու ճանաչողին, «Պատերազմ և խաղաղություն», «Աննա Կարենինա», «Հարություն», «Տերն ու ծառան» և գեղարվեստական այլ երկեր ստեղծագործողին, որոնց ազդեցությունն իրենց վրա զգացել են միլիոնավոր մարդիկ — դա վեր է ամեն մի կասկածից ու վեճից»[34]։ Բայց չէ՞ որ մեծ գրողը նաև «Քրիստոսի աշակերտն էր և քրիստոնեության ուսուցիչը», մի կողմից՝ մերկացնում, մերժում էր «պատական իշխանությունը, երդումը, զինվորագրությունը, դատական հաստատությունները, բանտերը», կոչ էր անում հրաժարվել սեփականությունից, մյուս կողմից՝ հետևում սիրո և չարին բռնությամբ չդիմադրելու» սկզբունքի՝ բանվորներին և գյուղացիներին քարոզում էր հրաժարվել այն «սխալ համոզմունքից, թե մեր կյանքը կառդ է ապահովվել ուրիշ մարդկանց դեմ մեր եղած պայքարով»։ Ոչ թե պայքար, այլ սեր և հեզություն էր քարոզում Լ. Տոլստոյը»[35]։ Հոդվածի վերջում Շահումյանը գրում է. «Պետք է պարզել նաև, թե ինչու՞ Քրիստոսի և Տոլստոյի անունները կապվում են միանման ճակատագրով։ Արդյոք որևէ ճակատագրական բան չկա՞ այն ուսմունքի բուն էության մեջ, որ քարոզել են թե Քրիստոսը և թե երկու հազար տարի անց նրա աշակերտ Տոլստոյը»[36]։

Առաջադրված հարցի գիտական պարզաբանումը Շահումյանը տալիս է «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին» հոդվածում։ Նշանաբան ընտրելով Կ. Մարքսի ասույթը, թե «Պայքարը ժողովրդի խաբեության հրթանկությանդեմ՝ պայքար է հանուն նրա իրական երջանկության», հոդվածագիրը համոզում է, որ տոլստոյական «նոր կրոնը» ևս, բոլոր կրոնների պես, «խաբեության հրթանկության» քարոզ է, «ապրելը հաշիշ» մարդկանց խաբելու, մտքեր մթագնելու, զգացումներ բթացնելու միջոց։ Նա վկայակոչում է և Տոլստոյի գեղարվեստական («Պատերազմ և խաղաղություն», «Աննա Կարենինա») և բարոյագիտական («Ո՞րն է իմ հավատը», «Կրոն և բարոյագիտություն», «Կանաչ փայտիկը») երկերը, օրագրային գրառումները,

32 Նույն տեղում, էջ 280։
33 Նույն տեղում, էջ 142—143։
34 Նույն տեղում, էջ 142։
35 Նույն տեղում, էջ 144—145։
36 Նույն տեղում, էջ 149։

ինքնակենսագրական նյութերը և հաստատում է, որ տոլստոյական «նոր կրոնը» ոչ թե «հանկարծակի հայտնություն» արդյունք է, այլ ունի «գիտակցական կամ մտացածին բնույթ»[37]։ Անկախ խորհրդավորություններից, հրաշքներից գերծ զգոծնական կրոնս ստեղծելու տոլստոյական ջանքերին, նրա ստեղծածը «քսան էությյան մնաց նույնպես խորհրդավոր և միստիկ, ինչպես որ է ամեն մի կրոնս»[38]։ Ըստ արժանվույն գնահատելով մեծ գրողին ու մտածողին, «գերկվածների այդ, անկասկած, ազնիվ և անկեղծ բարեկամին» և բացահայտելով նրա կրոնի ուեակցիոն էությունը, Ստ. Շահումյանը հանգում է հետևյալ եզրակացությյան. «Տոլստոյն ինքը, մեր կարծիքով, իր հոգու խորքում հավատացող մարդ չի եղել։ Նրա մեջ, գուցե արդեն մանկությունից, եղել է ուժեղ անորոշ կրոնական զգացմունք, գուցե նա երբեք էլ բառիս լրիվ իմաստով «նիհիլիստ» չի եղել, բայց և կատարյալ հավատ դեպի այն կրոնը, որ նա այդպես կլզոտ կերպով և այդպիսի հաճշտակությյամբ քարոզում էր, նա չի ունեցել։

Տոլստոյն իր կրոնին նայում էր որպես մի փրկարար դաղտնիքի, որ դրված էր կանաչ փայտիկի վրա»[39]։

Հեղափոխական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Ստ. Շահումյանը հատուկ ուշագրություն է դարձրել նոր, պրոլետարական գրականության և արվեստի ստեղծման ու զարգացման գործին։ 1911 թ. մարքսիստ քննադատը հանդես եկավ «Գորկու մասին» ընդարձակ հոդվածով, որը, լենինյան հայտնի հոդվածների ու նամակների հետ միասին, արժանի տեղ ունի գրականագիտության մեջ։ Հատկանշական է Շահումյանի հոդվածի հենց սկսվածքը. «Մեզանում Գորկին ռուս բանվորների սիրելին է, եվ դա միանգամայն հասկանալի է։ Դուրս գալով ժողովրդական նեղբնախավերից», ինքնուս գրող, նա իր մեջ զարգացրել է գեղարվեստական մեծ տաղանդ։ Ապա հանձնելով գրական փոքր բարձունքներին, դասնալով պաշտոնական ընթերցող հասարակության կուռքը, նա իր բնական զարգացման ընթացքով եկավ բանվորների մոտ, որոնց նա բերից իր գեղարվեստական տալանդը, կանգնեց նրանց հետ մի դրոշակի տակ, դարձավ նրանց եդգիչն ու կենցաղագիրը»[40]։

Բայց երբ գրողը «ներկվեց վատ կարմիր գույնով և հրեա դարձրեց բուրժուական հասարակությունից», նրա երբեմնի «երկրպագուների սերը փոխարինվեց սառնությյամբ, դժգոհությյամբ, անգամ ատելությյամբ դեպի նա»[41]։ Իբրև դրա ցայտուն օրինակ Շահումյանը հիշատակում է բուրժուական «Баку» թերթում (1911, № 33) Գր. Մատրցևի հոդվածը, որի հեղինակը ոչ միայն վրեժխնդիր կրքոտությյամբ ու ատելությյամբ «թաղում» է մեծ գրողին, այլև «բորբոքված մոլեռանդությյամբ հասնում է մինչև իսկական քրեական նույնի՝ դարմանալի անգամ այնպիսի «լրագրողների» համար, ինչպիսին է Մատրցևն ու այնպիսի թերթի համար, ինչպիսին է «Баку»-ն»[42]։ Հիրավի, հիշյալ «լրագրողը» միտումնավոր մեկնաբանություններով խեղաթյուրում, աղավաղում է Մ. Գորկու «Տրտունջներ» և «Մոլդովկա» պատմվածքնե-

37 Նույն տեղում, էջ 175։
38 Նույն տեղում, էջ 182—183։
39 Նույն տեղում, էջ 183—184։
40 Նույն տեղում, էջ 155։
41 Նույն տեղում։
42 Նույն տեղում, էջ 156։

րի բովանդակությունը, որպեսզի «սևացնի», բանվորության դավաճանից դերում ներկայացնի պրոլետարական մեծ գրողին։ Միևնույն իրականում, Շահումյանի արտահայտությամբ՝ «հազարավոր թելեր ձգվում են ժողովրդական զանգվածների սրտերից դեպի մեծ գրողը։ Ժողովրդի կյանքի հետ սերտ կապի մեջ էլ մարքսիստ քննադատը տեսնում է Մաքսիմ Գորկու բարոյական բարձրության, հեղափոխական պայծառ լավատեսության, նրա արվեստի ներգործոն ուժի ակունքը։ «Գորկին,— գրում է Շահումյանը,— պրոլետարական գրականության զարդն ու պարծանքն է։

...Եվ բանվորները հպարտությամբ կարող են հայտարարել. Այո՛, Գորկին մե՛րն է, նա մեր արվեստագետն է, մեր բարեկամն ու զինակիցը՝ աշխատանքի աղատագրության վեհ պայքարի մեջ»[43]։

Մի այլ առիթով, «Летопись» ամսագրի վերաբերյալ գրախոսության մեջ Շահումյանը գրում է. «Ներկա համարի գեղարվեստական բաժնի գարդը, ինչպես միշտ, Գորկու գրվածքն է՝ «В людях» վերնագրով, որ դեռ շարունակվում է... Նրա «Детство»-ի հետ միասին, որ լույս է տեսել առանձին գրքով, այդ աշխատությունն, անշուշտ, գրավելու է աչքի ընկնող տեղ ռուսական գեղարվեստական գրականության ամենաիսկուն գործերի շարքում։ Գորկու ամեն մի տողը կարդացվում է մեծ էսթետիկական հաճույքով ու հետաքրքրությամբ»[44]։

«Պայքար» քիրճում (1916, № 33) տպագրելով գրախոսություն Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայ գրականության ժողովածու» (ռուսերեն) գրքի մասին, Ստ. Շահումյանը սկզբից ևեթ մի առանձին ջերմությամբ նշում է Մ. Գորկու «գեղեցիկ միտքը»՝ ռուս հասարակությանը ծանոթացնելու մյուս ազգությունների գրականության հետ, իսկ վերջում, սուր և անխնա քննադատելով նրանց, ովքեր «այրվում են ռևիզիամի և ինքնագովության ախտով և շտապում են մտնել պատմության մեջ», ցավով ասում է. «Որքան անախորժ ու ցավալի է տեսնել այդ փոքրիկությունը՝ կապված այնքան մեծ ու ազնիվ հոգու սեր Մաքսիմ Գորկու անվան հետ», քանզի «միջազգայնության մաքուր զգացումների ու ձգտումների պրոշակակիր Մաքսիմ Գորկին արժանի էր այդ կողմից ավելի լավ աշխատակիցների»[45]։

Սակայն հիշյալ գրախոսությունը միայն մեկ գրքի կամ մեկ հեղինակի գնահատական չէ, այլ մարքս-լենինյան գրաքննադատական մտքի մի նշանակալի երևույթ։ Ստ. Շահումյանը սկզբունքային քննադատության է ենթարկում ժողովածուին կցված Պ. Մակինցյանի «Ակնարկ հայ գրականության» ներածական հոդվածում տեղ գտած «ազգային պարծենկոտության» դրսևորումները և հատկապես Դ. Անանունին, որը ժողովածուի մեջ զետեղված «Հայկական հարցը Ռուսաստանում» ակնարկում ոչ միայն «չի կարողացել ազատվել... լակեյ-տիրացուական ոգուց ու ոճից», ոչ միայն «խիստ չափազանցում է «Մշակի» դերը և մեծամտորեն ջատագովում իր նման «ուսուց մարքսիստներին», այլև գիտակցաբար անտեսում է համառուսական մարքսիստական կուսակցության գոյության փաստն անգամ և «խոշոր պատմական երեվույթ» է հռչակում սպեցիֆիկյան «Հայ սոցիալ-դեմոկրատական բանվորա-

43 Նույն տեղում, էջ 167։

44 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 51—52։

45 Նույն տեղում, էջ 38—46։

կան կազմակերպությունը», որ կուսակցություն էլ չէր, այլ «գրականագիտական կազմակերպչական շրջան»[46]։ Այստեղ էլ Շահումյանը տեսնում էր հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հակոբ Հակոբյանին ժողովածուից դուրս թողնելու պատճառը։ «Քարտեզագրված բանաստեղծների ցանկը նայելիս,— գրում է նա.— մեր մեջ հարց է ծագում. ինչո՞ւ չկա նրանց թվում Հակոբ Հակոբյանը։ Գուցե խմբագիրները մեծ կարծիք չունենալով նրա բանաստեղծական տաղանդի մասին, արժանի չեն համարել հիշել նրան հայկական Պառնասում։ Բայց։ Նախ բանաստեղծ ասածդ շատ առումներով կամ համեմատական հասկացողություն է, բեռ մեզ հարցնենք. ժողովածուի մեջ բերած բանաստեղծներից իսկական բանաստեղծ կարելի է համարել միայն Հովհ. Թումանյանին և Ավ. Իսահակյանին։ Եվ ապա, «Հայ հասարակության սիրված ու ճանաչված դրամատուրգը Սունդուկյանն է, վիպասաններ՝ Րաֆֆին, Շիրվանզադեն և այլն, բանաստեղծները՝ Թումանյան, Պատկանյան, Շահազիզ. Օտաուրյան և այլն։ Հետևապես հինց դրանք էլ պետք է ներկայացվեին ռուս ընթերցողին, «Чем богаты, тем и рады».

...Այս տեսակետից մենք ասում ենք, մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ—գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է։ Նա այդ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչն է, նրանց աշխատանքի և կռվի երգիչը»[47]։

Ստ. Շահումյանի գրական ժառանգության արժեքավոր էջերից է «Մտնելիգենցիան և նացիոնալիզմը (1916) տեսական հետազոտությունը, որտեղ «ժամանակակից ինտելիգենցիայի հասարակական դերին» (այսպես է հոդվածի ենթավերնագիրը) հետ միասին արծարծվում են նաև գրականության ու գրականագիտության հարցերը։ Հոդվածում հետեվակը տալիս է «ժամանակակից ինտելիգենցիայի և ժամանակակից նացիոնալիզմի» գիտական բացատրությունը, նացիոնալիզմը դիտում է որպես բուրժուական գաղափարախոսության բաղկացուցիչ տարրը, որի քարոզիչը բուրժուական մտավորականությունն է։ «Ուստի նրբ բուրժուազիան իր օբյեկտիվ պատմական դրությամբ առաջադեմ դասակարգ էր, առաջադեմ էր նաև նրա մտավորականությունը։ «Այո՛,— գրում է Շահումյանը,— եղել է ժամանակ, որ ինտելիգենցիան օգտակար դեր է կատարել եվրոպական ժողովուրդների կյանքում։ Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության շրջանի հռչակավոր «լուսավորիչները» կամ «էնցիկլոպեդիստները», Ռուսո, Վոլտեր, Հելվեցի, Հոլբախ, Համերի և նրանց շուրջը խմբված ինտելիգենցիան, կամ 1848 թվականի «Երիտասարդ Գերմանիան»—Քեորների, Հայնեի, Գուցկովի, Հերվեգի, Ֆրեյլիգրատի փայլուն սերունդը, Մածինիի դրոշի տակ գործող խիզախ «Երիտասարդ Իտալիան» և այլն—դրանք, այո՛, նախացական առաջադիմական գործ են կատարել իրենց ժամանակին։ Դրանք են եղել այն առաջավոր գնդերը, որ իրենց համարձակ գաղափարական կռվով միջնադարյան ֆեոդալական ու կղերական մութ աշխարհայեցողության ու նախապաշարմունքների դեմ՝ նախապատրաստել են առաջադեմ բուրժուազիայի տիրապետությունը և նոր ու հարազատ կուլտուրայի ծաղկումն ու ղարգացումը XIX դարում»[48],

---

[46] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 34, էջ 383։

[47] Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 40։

[48] Նույն տեղում, էջ 68—69։

Սակայն ժամանակի ընթացքում, իր դասակարգի հետ միասին ապրելով մինուճար հետընթաց ուղին՝ «ճանաչելով–դեմոկրատիզմ, ապա ճանաչելով–լիբերալիզմ և այժմ ճանաչելով —իմպերիալիզմ»[49]*, բուրժուական մտավորականության ճնշող մեծամասնությունը դարձել է ռեակցիոն, հակադեմոկրատական և «իր ամբողջ գաղափարական ուժը նա ծառայեցնում է այսօր բուրժուազիայի շահերին»*[50]:

Բուրժուական այդ մտավորականներին Շահումյանը հակադրում է «պրոլետարիատի դրոշի տակ մտած» առաջավոր, սոցիալիստական «մտավոր պրոլետարիատը», որը հետևողականորեն հնչեցնում է «նոր հասարակական վարդապետության քարոզը» մարքսիզմը, «ոչնչացնող քննադատության ենթարկելով բուրժուական հասարակական գիտությունները–քաղաքատնտեսությունը, պատմագիտությունը, փիլիսոփայությունը — և գիտակցության բերելով իրենց շահերի ենթատմամբ բանվորական մասսանները. այդ ինտելիգենցիան մի խոշոր առաջադիմական գործ է կատարում, որ երբեք չի մոռացվելու պատմության մեջ»[51]:

Ստ. Շահումյանի ժառանգությունը մարքս-լենինյան մտքի մնայուն էջերից է և հաստատուն տեղ ունի մարքսիստական դեղագիտության, գրականագիտության և քննադատության պատմության մեջ, և նրա անունը իրավամբ հիշատակվում է մարքս-լենինյան էսթետիկայի մեծ դեմքերի շարքում: «Մարքս-Լենինյան էսթետիկայի սկզբունքների հաղթանակի գործում պակաս կարևոր դեր չեն խաղացել Վ. Ի. Լենինի աշակերտներն ու գինակիցները՝ Մ. Ս. Օլմինսկին, Վ. Վ. Վորովսկին, Ս. Գ. Շահումյանը և ուրիշներ»[52]:

3

Հայ մարքսիստական քննադատության սկանավոր դեմքերից է Սուրեն Սպանդարյանը (1882—1916): Մնվել է Թիֆլիսում, հայտնի հրապարակախոս և հասարակական գործիչ, «Նոր-դար» թերթի խմբագիր Սպանդար Սպանդարյանի ընտանիքում:

Սկզբնական կրթությունն ստացել է ընտանիքում, ապա ուսումը շարունակել Թիֆլիսի երրորդ արական գիմնազիայում (1894—1902): 1901 թ. մտնում է ՌՍԴԲԿ շարքերը, 1902 թ. ընդունվում Մոսկվայի Համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, ապա ուսումը շարունակում իրավաբանական ֆակուլտետում: Մոսկվայում նա կապվում է կուսակցական կազմակերպությունների հետ, ագիտացիոն-պրոպագանդիստական գործունեություն ծավալում ուսանողության և բանվորության («Դուկատ» գործարան) շրջանում, մասնակցում ցարիզմի դեմ ուղղված հեղափոխական ցույցերին: 1905 թ. ապրիլին Սպանդարյանը մեկնում է Գերմանիա՝ ուսումը շարունակելու: Լինում է Բեռլինում, Մյունխենում, Հայդելբերգում, ուսումնասիրում գերմաներենը: Նույն թվականի հունիսին վերադառնում է Թիֆլիս, ակտիվ մասնակցություն ունենում ՌՍԴԲԿ Կովկասյան կոմիտեի աշխատանքներին:

---

49 Նույն տեղում, էջ 72:

50 Նույն տեղում, էջ 69:

51 Նույն տեղում:

52 «Основы марксистско-ленинской эстетики», М., 1961, стр. 100.

Այնուհետև մեկնում է Մոսկվա, մասնակցում դեկտեմբերյան զինված ապըստամբությանը, կռվում Պրեսնյայի բարիկադներում, Հեռացվելով Համայնատրանից, Սպանդարյանը 1906 թ. գարնանը վերադառնում է Թիֆլիս և ծավալում հեղափոխական գործունեություն՝ Անդրկովկասի ամենատարբեր վայրերում։ 1912 թ. մասնակցում է ՌՍԴԲԿ VI Պրագայի կոնֆերանսին, անձամբ ծանոթանում Վ. Ի. Լենինի հետ և ընտրվում կուսակցության Կենտկոմի և Կենտկոմի ռուսական բյուրոյի կազմում։ 1913 թ. ցարական կառավարության կողմից ցմահ աքսորվում է Սիբիր՝ Տուրուխանյան երկիր, ուր և մահանում է։

Սուրեն Սպանդարյան

Կարճ տևեց Սուրեն Սպանդարյանի կյանքը՝ բայց նա թողեց հրապարակախոսական, քննադատական հարուստ ժառանգություն, որը բացառիկ նշանակություն ունի հայ մարքսիստական գրականության մեջ։ Մշակույթի հարցերը քննելիս Սպանդարյանը հենում է վերնաշենքային երևույթների սոցիալ-դասակարգային պատճառականության մարքսիստական դրույթից։ Իր առաջին հոդվածներից մեկում՝ «Դպրոցական հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան» (1906), նա գրում է. «Բուրժուական հասարակության մեջ ամեն բան գտնում է ապրանք, ծախու և առնելու առարկա և այդ կանոնին ենթարկվում են ոչ միայն նյութական՝ ձեռքով շոշափելի իրերը, այլև մտավոր, ոչ նյութական բաները, գիտություն, տաղանդ, շնորհք և այլն։

Իզուր են մեր գիտնականները, գրողները նկարիչները մեծ-մեծ խոսում իրենց «ազատության» մասին, իզուր են իրանք իրենց քարձր դասում «շուկայից», նրանք բուրժուազիայի ծառաներն են և իրանց գործունեությունը համակերպում են բուրժուազիայի պահանջներին և ճաշակներին։

Կրթության գործը այժմյան բուրժուական հասարակության մեջ նույնպես չի խուսափում այդ դրությունից և կրում է պարզ դասակարգային դրոշ»[53]։

Ս. Սպանդարյանն առաջ է քաշում ժողովրդայնության պահանջը իբրև գրականության, թատրոնի առաջատար սկզբունք և այդ տեսակետից էլ ընդհանուր անցյալի կուլտուրական արժեքների համամարդկային նշանակությունը։ «Ազնիվ գայրույթ» (1908) հոդվածում նա գրում է. «... Եթե ասենք, թե այսինչ գրողը, նկարիչը, փիլիսոփան հանդիսանում են տիրապետող դասակարգերի իդեոլոգները, մի՞թե այդ նշանակում է ժխտել այն նշանակությունը, որ ունեն նրանք համամարդկային առաջադիմության համար։ Հոմերոսի և

---

53 Ս. Սպանդարյան. Երկեր, հատ. 1, եր., 1959, էջ 118։

Նրա երկի մեծ նշանակությունն ամենևին չի նսեմանում այն հանգամանքից, որ անգամ պրոֆ. Պետրուշևսկին գրել է, թե Հոմերոսն անբարյացակամ է վերաբերվում դեպի դեմոկրատիան, դեպի ժողովրդի ստորին խավերը, որին նա պատկերել է «արհամարհված Թերսիթեսի» անձնավորության մեջ և որ շահի կերպով պաշտպանում է «ազնիվ պատրոկլեսներին»[54]։

Ռուս դասական գրականությունը՝ Պուշկինից՝ Դորկի, Սպանդարյանը դիտում էր որպես իսկական ժողովրդային, գաղափարապես հագեցած, առաջադիմական ու բարձրարվեստ գրականության օրինակ, որն իր իր արմատներով կապված է ռուս ժողովրդի պատմական ճակատագրի, ազգային բնավորության, աշխատավոր զանգվածների հույզերի ու հույսերի, ազատագրական և հեղափոխական շարժումների հետ, ամեղ ու հզորացել է ցաժան հալածանքների ու ճնշումների պայմաններում։ Քննադատելով հրատարակությունները վերահսկելու, «արգելված գրքերի ցանկ» (ինդեքս) կազմելու հոգևոր սինոդի սևհարյուրակային միտումները, Ս. Սպանդարյանը «Ռուսաստանյան index-ը» (1910) հոդվածում գրում է. «Բազմաշաբաթ ռուս գրականությունը կրկին ենթարկվում է հալածանքների, նոր պատիժների, և նոր կապանքներով շղթայված միտքը տանջվելու է ցաժան ճիրանների մեջ։ Ազգային պարծանք և գանձարան հանդիսացող մեր՝ աշխարհ նվաճած գրականությունը իր սեփական տանը հրապարակային դատապարտության է ենթարկվելու ֆարաջավոր Պուրիշկևիչների կողմից[55]։ *Դա իրավամբ անվանելով նոր ժամանակների «աուտոդաֆե», «հերետիկոսային» գրքերի հրկիզման մոլուցք, որ հատուկ էր միջնադարյան ինկվիզիցիային, Սպանդարյանը մի այլ առիթով «Թիֆլիս, 13 հունվարի» (1911) ակնարկում գրում է. «Մեր ժամանակ, երբ Պետերբուրգում նիստեր է ունենում պետական երրորդ դուման, երբ ռուս գրականությունը նվաճել ու գրավել է ամբողջ աշխարհը, իսկ ռուսական գիտությունը պատվավոր տեղ է բռնել մյուս երկրների շարքում... բոլոր մութ ուժերը արշավանք են գործում... Արշավանք են գործում «հունիսերեքյան ժողովրդական ներկայացուցիչները», Կուրսկի ազնվականները, Բեսարաբիայի պետական խեղկատակները, սկզբնական կուտակման ասպետները և բրուտ-նինգներով զինված «ակադեմիտները»*[56]։

Հայտնի է, որ հենց 1907 թ. հունիսեղերքյան դեպքերով սկիզբ առավ ստոլիպինյան մռայլ ռեակցիան։ Ս. Սպանդարյանը, սակայն, այդ ահավոր մըղձավանջը համարում է ժամանակավոր, անցողիկ երևույթ։ Վերհիշյալ ակնարկում նա հիշեցնում է, որ նույնիսկ Նորտատիրական կարգերի «խավարի թագավորության» մեջ չեն խամրել լույսի շողերը, գործել է, օրինակ, Մոսկվայի համալսարանը, որը սնել է «փայլուն գիտնականների, գրողների, ճշմարտությունն անխոնջ կերպով որոնողների» սերունդներ, «բարվո և իմաստության» սերմնացաններ. «Ստանկևիչը, Բևլինսկին, Գերցենը, Օգարևը, Գրանովսկին, Ն. Կոհլովը և ռուսական կյանքի ուրիշ շատ ու շատ ջահերը կյանք են մտել Մուխովայա փողոցի վրա գտնվող շենքից և իրենց սրտի արյուններ, իրենց ղեների հյութը ի սպաս են դրել կրտսեր եղբորը, իրենց երկրի լուսավորության ու ազատագրության գործին։

---

54 Նույն տեղում, էջ 196։

55 Նույն տեղում, էջ 260։

56 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ 2, ե., 1959, էջ 151։

...Մենք փորձություններ են պատրաստվում մեր գիտության, մեր համալսարանների դեմ, բայց և այնպես կենդանի ոգին, կենդանի սկզբունքը, անցնելով բոլոր տանջանքներից, դուրս կգան հաղթանակով և նորացած։

Դրա երաշխիքը համաշխարհային պատմությունն է, դրա գրավականը ավելի և ավելի զարգացող և դեպի առաջ ընթացող մարդկության կյանքի երկարաբանությունն է»[57]։

Ճիշտ է, Սպանդարյանը հատուկ հոդվածներ չի նվիրել ռուս դասականներին, բայց Բելինսկու, Գոգոլի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի զեղագիտական դրույթները տեսական ուղեցույց էին նրա համար։ Հրապարակախոսական ու քննադատական հոդվածներում նա բազմիցս վկայակոչել է Պուշկինի, Գոգոլի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի, Օստրովսկու, Գորկու և մյուսների կերպարները՝ իր դրույթները հաստատելու և խոսքի ուժը ազդեցիկ դարձնելու համար։ Այսպես՝ քննադատելով հուսահատության և կամազրկության համակերպված «ինտելիգենտական» մտայնությունը, Սպանդարյանն ասում է, թե շեղվել հասարակության «անկասնոնությունների»՝ սոցիալական խոցերի ու բարոյական արատների բուն պատճառներն ըմբռնելու և «գոռն քննելու» ճըշմարիտ ուղուց, նշանակում է ոտք դնել «սոցիալական մանիլովշչինայի երեխուն ճանապարհի վրա»[58], ասել է թե՝ նմանվել Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» մանիլովին, որն ուներ բարի ցանկություններ, սենտիմենտալ հրաժանքներ, ինչ-որ բան անելու բաղձանք, բայց գործնական քայլերի անընդունակ, ծուլ և կամազուրկ էր։ Այնուհետև, բնութագրելով բուրժուական սանձարձակ բարքերը, «բռունցքի քաղաքականության» պաշտամունքը, Սպանդարյանը նկատում է, որ դուքանչի-առևտրականների, ազնվականների, «բռունցքի իդեոլոգների» և նրանց փողի քսակից կախված «ստրուկ-ծառաների» լրագրերն ու լրագրությունը այլ կերպ չէին էլ կարող լինել, որովհետև ծառայում են ոչ թե ժողովրդի, առաջադիմության, դեմոկրատիայի շահերին, այլ՝ «կեսո կիտիչների»[59]։ (Նկատի ունի Օստրովսկու «Ուրիշի քեֆից գլխացավանք» կատակերգության հերոս՝ կամակոր, սամոդուլ, միայն հրամայելու և պահանջելու սովոր Կիտ-Կիտիչ-Բրուսկովին)։ Նույնպիսի սրամիտ, դիպուկ համեմատություններ է քաղել Սպանդարյանը նաև Գոգոլի «Վերաքննիչը» կատակերգությունից, «Խելագարի հիշատակարանը» երկից, Կուիլովի «Վկաբռնեւս» առակից, Ֆոնվիզինի «Տհասը» կատակերգությունից և այլն։ Իր հոդվածներում նա բազմիցս տողեր է վկայակոչել ռուսական պոեզիայից՝ Գորկու «Մրրկահավի երգի» մարտակոչը՝ «Թո՛ղ փոթորիկը ուժգնորեն պայքի», Նեկրասովի «Ասպետ մեկ ժամով» բանաստեղծությունից, Պուշկինի «Պոլտավա» պոեմից և այլն, բարձր է գնահատել «ուկրաինական մեծ բանաստեղծ, բարմատանդ պոետ, ժողովրդական գուսան Տարաս Շևչենկոյի... հանճարեղ ճորտի, գեղարվեստագետի ու գրողի» ստեղծագործությունը։

Սպանդարյանը հանդես է եկել Լ. Ն. Տոլստոյին նվիրված հոդվածներով, որոնք լենինյան ոգով մերկացնում են պաշտոնական ու լիբերալ մամուլի երեսպաշտությունը հանճարեղ գրողի նկատմամբ, «Ակնիվ գայրույթ» (1908) հոդվածում նա նշում է, որ պաշտոնական մամուլում «կան շատ սովորա-

---

57 Նույն տեղում, էջ 150—151։

58 Ս. Սպանդարյան. Երկեր, հատ. 1, էջ 273։

59 Նույն տեղում, էջ 287—293։

կան լիբերալ ճիշտ ֆանատիզմի, աղանդավորության մասին, կա Մ. Գոլ-կուն կրունկից կծելու փորձ, մի խոսքով՝ բուրժուական լրագրական երգիտնի ամբողջ ոճաբրտուարը», բայց չկա «Լ. Տոլստոյի մասին ամբողջ ճշմարտու-թյունը», չկա տոլստոյականության պատմական գնահատությունն ու վեր-լուծությունը, որ հանճարեղ արվեստագետի հասցեին ասված ֆրազները սոսկ պատրվակ են՝ ծածկելու նրա ուսմունքի ռեակցիոն բովանդակությունը[60]:

Մի այլ հոդվածում՝ «Մեծարո՞ւմ թե՝ ոճկում» (1911), Սպանդարյանն ընդգծում է Տոլստոյի ստեղծագործության ամբողջ խորությունն ու հարստու-թյունը բացահայտելու և մեկնաբանելու անհրաժեշտությունը. «...Ամեն մի երևույթ, ամեն մի փաստ, որն ունի որևէ կապ, գեթ հեռավոր առնչության մի նշույլ հանգուցյալ տիտանի կյանքի և ստեղծագործության հետ, բնականաբար, հսկայական հետաքրքրություն է առաջ բերում հասարակության բոլոր խա-վերում:

Մարդ ուզում է ավելի մոտիկից ծանոթանալ հանճարեղ բանաստեղծի և գրողի ամբողջ բազմազան հոգևոր կյանքին, ուզում է հասկանալ նրա երկերի այն անմահ հերոսներին, որոնց մեջ այնքան շատ բան կա, որն անձամբ ապ-րել ու զգացել է ինքը, անմահ հեղինակը»[61]:

Բայց, ահա, կազմակերպելով Լ. Տոլստոյի «Հարություն» վեպի հերոս Նեխլյուդովի գրական դատը, Թիֆլիսի փաստաբանները փաստորեն արվեստի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող մրցություն են սկսել, «խորամանկություն-ների ու ճարպկություններ» վրա հիմնված մի զվարճալի «աքլորակռիվ», դրսևորելով «մտքի աղքատություն, աշխարհայացքի բացակայություն», ճիշտ այնպես, ինչպես պատկերված է վեպում, «փայլուն փաստաբան» Ֆանարկինի միջոցով: «Մեծ գրողը,— նկատում է Սպանդարյանը,— հիանալի կերպով էր ըմբռնել ժամանակակից դատարանի էությունը: Նեխլյուդովի դատը եկավ միայն հաստատելու այդ պատկերի ճշտությունը»[62]:

Կյանքի ռեալիստական արտացոլման գեղագիտական չափանիշով էր Սպանդարյանը գնահատում դասական և ժամանակակից գրողներին, գրակա-նության և արվեստի ստեղծագործությունների ուժն ու հմայքը կապելով ձևի ու բովանդակության կատարյալ միասնության հետ: Այս տեսանկյունից էր նա գնահատում, օրինակ, Գերհարդ Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգ» բեմա-դրությունը Թիֆլիսի ռուսական թատրոնում. «Ահա ձեզ խոշոր արվեստագետի Երևելի երկ...»[63]: Նույն չափանիշով էր Սպանդարյանն արժեքավորում Շեր-վանզադևի ստեղծագործությունը, ասելով, որ «անկասկած, Շերվանզադևն լա-վագույն հայ գրողներից մեկն է»[64]: Ուշագրավ է Սպանդարյանի դիտողությունը Ալ. Տոլստոյի «Իչխան Սերեբրյանի» պատմական վեպի մասին. «Այդ գրքում սխալ են նկարագրված Իվան Ահեղի ժամանակները, սխալ է լուսաբանված Մոսկվայի ցարի և բոյարների միջև եղած պայքարը: Օրինակ՝ չէ՞ որ այդ ահեղ ցարի մասին ժողովուրդը լավ հիշողություններ է պահպանել: Սրանով, իհար-կե, չեմ ուզում ասել, թե Իվան 4-րդը լավ մարդ էր, գազան չէր և այլն, սա-

60 Նույն տեղում, էջ 194:
61 Նույն տեղում, էջ 148:
62 Նույն տեղում, էջ 149:
63 Նույն տեղում, էջ 153:
64 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 2, էջ 236:

կայն միակողմանի նկարագիրը, որ տալիս է Ալ. Տոլստոյը, օգուտ չի բերում, այլ միայն անմիտ բաներով է լցնում մարդուս գլուխը։ Մանավանդ որ ամբողջ վիպակը դրված է զարմանալի քաղցրավուն, այսինքն ոչ գեղարվեստական»[65]։

Իրական նույնության ճշմարիտ արտացոլումը, գաղափարի համամարդկային ընդհանրության ու գեղարվեստական կատարելության այն հատկանիշները են, որոնք, Սպանդարյանի կարծիքով, պայմանավորել են Շիլլերի «Մեր և խարդավանք» դրամայի գրական արժեքն ու արդիական նշանակությունը. «Վեպերի բան Տարյուր տարի սրանից առաջ մեծ Շիլլերի գրած «Մեշչանական ոգեղիզություն» մեր օրերում էլ խոթապես նուագում և ցնցում է ժամանակակից հանդիսատեսի սիրտը։

...Մարդկային սրտի որպիսի՜ խորունկ հասկացողություն, կրքեր պատկերելու, որպիսի՜ ուժ, երկու աշխարհների, երկու հակադիր աշխարհայացքների՝ ֆրանսիական մեծ հեղափոխության Տարվածների տակ իր գարն ապրող «Ֆին ռևոլիմի» և իր ուժն զգացած բաղաքային բյուրգերության, մեշչանականության ընդ՝արման որպիսի՜ ցնցող պատկեր։ Ազգատիկ գեհատի մեջ պարուրված մոքի և նոգու ազնվությունը բախվում է «կյանքի» երևակի «աղնվազգամ անբերի» ննջգությանը, ստոր էրքերին, նոգևոր և մտավոր դատարկությանը։ Բեմից Ընդում էին «Ֆին խոսքեր, կարծես թե ամենքին հայտնի ճշմարտություններ։ բայց, չգիտես ինչու, նրանք մեր սրտերում այնուամենայնիվ ջերմ տրամադրություններ էին գտնում, և մենք ծափահարությունների որոտով էինք ընդունում դրանք։ Որովհետև մեր օրերում էլ, թևիսեռև սոցիալական ասպարեզում փոխվել են գործող անձերը, բայց և այնպես Տաճախ, շատ Տաճախ, ծագումը, փողը՝ մոքի և գոագծումնրների դատարկության ու աղբատության հետ մեկտեղ՝ հաղթող են Տանդիսանում «մոքի և սրտի արիստոկրատիայի» Տանդեպ, չէ՞ որ մեր օրերում էլ Տարի է լինում ջերմորեն պայքարելու «մարդու» Տամար, «մարդկային անձնավորությունը» պաշտպանելու անարգանքից։ Տասարակական անարդարություններից և ճնշումից։

...Որոշ ավելի շատ լինեն այդպիսի ներկայացումները»[66]։

Տատկանշական է, որ նույն տարիներին Ա. Ջիվանովի «Իվանովի» բեմադրության առիթով գրած Տոդվածում Սպանդարյանը զարձյալ դրում էր Շիլլերի կարելի է շատ այդպիսի պիեսներ»[67]։ *Քննադատելով դերակատարների սխալ մեկնաբանություններ, նա Տատկապես շեշտում է, որ Իվանովի դերում Տանդես եկող Մուրոմցևը ոչեր տալիս այն մարդու պատկերը, որը շատ բան է կամեցել, շատ, ուժից վեր է աշխատել և այդ աշխատանքից ուժասպառվել է. չի կարողացել տանել այդ անուրախ. դորշ առօրյան, ռուսական պրովինցիայ, գավառական ազրատ և անգույն կյանքի այդ խուլ պատկերը, մարդու, որ ինչո՞ւ Տաճախցել իր կորուստը և ինքն է ատում, արհամարհում, ծաղրում իրեն*»[68]։ *Սպանդարյանի կարծիքով Իվանովը ըուլ ու լալկան բնավորություն չէ, չի Տաշտվում գորշ առօրյային, արհամարհում, ծաղրում է իրեն այն բանի Տամար, որ չգիտե որտե՞ղ պարպել իր եռանդը, գործ է տխուր իրականությանը*

---

65 Նույն տեղում, էջ 321—322։

66 Նույն տեղում, էջ 88—89։

67 Նույն տեղում, էջ 93։

68 Նույն տեղում, էջ 94։

րախվելու իր անկարողությունը և այդ պատճառով հոգեկան ողբերգություն է ապրում, ապա իբրև բողոք հասարակության դեմ՝ ինքնասպանություն է գործում, այսինքն գերադասում է մեռնել, քան թե հաշտվել տխուր, մռայլ, գորշ իրականության հետ։

Պաշտպանելով ռեալիստական արվեստի հումանիզմն ու ժողովրդայնությունը, Սպանդարյաններ կլքում քննադատության էր ենթարկում դարասկզբի անկումային գրական ուղղություններին ռեակցիոն գաղափարախոսությունը։ Ահա, օրինակ, Սմոլդովսկու «Մոռացված կայարանում» պիեսի բեմադրության առթիվ գրած քաոտերախոսությունը։ Պիեսի հերոսը՝ Նիկոլայ Միխայլովիչը մի ժամանակ հարել է հեղափոխական շրջանակներին, բանտարկվել և աքսորվել է, ընտանիքն ընկել է կարիքի մեջ, մահացել է միակ որդին։ Այդ դեպքերից հետո նա դիմադարձ է լինում, հեղափոխությունը համարում ընդհանրապես չարիք, հրաժարվում է իր երբեմնի գաղափարներից, բռնում բացասական ճանապարհ։ Ավելին, իրական կյանքը նա անվանում է «գերեզման... եղբայրական», ցինիկորեն հայտարարում, թե կենդանի «մարդկային հոգուց ավելի վատ հոտ է փչում, քան նեխած լշերից», սադիստորեն բզկտում իր կնոջ դիակը, որովհետև նա իրենից առաջ էր ինքնասպանություն գործել։ Պիեսի մյուս գործող անձերը նույնպես հետու են մարդկային առաքինություններից, տարված են սեռական սանձարձակությամբ, սիրային դավաճանություններով, հարբեցողությամբ, ինքնասպանության համատարած ախտով։ «Խնպաս,— գրում է Սպանդարյանը,— երեկվա ներկայացումը ամբողջովին ինչ-որ մի թյուրիմացություն էր։ Ինչո՞ւ, ինչի՞ համար, ի՞նչ առթիվ բեմադրել մի այդպիսի անբնական անհեթեթություն։ Ինչո՞ւ բեմը դարձնել գինետուն, հարբած վայրենի խրախճան, ինչ-որ գաղափարների, ինչ-որ հոգեբանության խղճուկ նշույլներով։ Չէ որ ամբողջ պիեսի մեջ ներքին դրամատիզմի մի կաթիլ անգամ չկա, այլ ամեն ինչ հիմնված է արտաքին սարսափների՝ տուրուդմփոցի, խեղդելու, ինքնասպանության վրա և այլն։

Բայց լավ, նույնիսկ շատ լավ էին խաղում այդ անհնարին «անմտությունը», «Չեխովին նմանվելու» այդ կոպիտ ու հիմար կեցվածքը... Կրկին հարցնում ենք, ինչո՞ւ է լուրջ ու ինտելիգենտ դերասանական խումբն այդպիսի, իրոք թույլ տրվի ասել, «գրական երկեր» բեմադրում»[69]։

Շուկայական «գրական ապրանքի» նմանօրինակ նմուշներ են նաև Ի. Շչեգլովի «Կարմիր ծաղիկը» քաղբևնիական անհամ մելոդրաման, որը մի «շատ թույլ գործ է, որ շարլոն դրությունները և երկար դրծածության հետեվանքով մաշված մտքերից դեներ չի անցնում»[70], Իտալացի Բրակկոյի «Սիրո մթնշաղը», անբովանդակ մի ֆարս այն մասին, թե ինչպես «բարձր ծագում» ունեցող այրի մարկիզուհին «ի վերջո իր «պատիվը» պահպանում է, որովհետև չափազանց հիմար ու դեռևիկ են նրա երկրպագուները»[71]։ Սպանդարյանը «տագանդավոր դերասան» Ա. Ի. Սոմբաթովի (Յուժինի) պիեսներում տեսնում է «էֆեկտավոր, արկածային մոմենտներ», իսկ նրա «Արկադացիովներ»-ում մարում է «ֆրանսիական մի հին մելոդրամ՝ ռուսական ձևով փոփոխված, որտեղ «բարեգործիչ և «չարագործի» բախումը, պատվի և անպատվության

69 Նույն տեղում, էջ 105—106։
70 Նույն տեղում, էջ 86։
71 Նույն տեղում, էջ 87։

պրոբլեմը կեղծ են, անբնական, անհամոզիչ. չեն համապատասխանում իրական կյանքին, քանզի տիպական ու բնորոշ չէ, երբ ազնվական Արկազանովը գերազատում է մնանկանալ, քանտ ընկնել, քան թե իր աղջիկն ամուսնացնել «անազնիվ ճանապարհով» հարստության դիմած «բուրժուայի» առաջարկած փեսացուի հետ, թե աղջիկն ուրախ կլինեք հարմար առիթի դեպքում «ազատվել զզվեցրած ամուսնուց և ընկնել հեքիաթային հարուստ և իրեն դուր եկող պարոնի գիրկը»[72].

Սպանդարյանը քննագատական վերաբերմունք ուներ դևպի Ֆիֆիլիսի ռուսական դրամայի «տարօրինակ ռեպերտուարը», որի մեջ էին նաև «դհկադանսի անառողջ ծնունդ» (լունաշարսկի) Ֆրանսիացի Անրի Բատայլի «Անհոհմ կույսը» պիեսը՝ «ֆրանսիական գրական խոհանոցի մի տիպիկ երկ»[73], ուր «սիրո» անունով մատուցվում է սևռական մոլուցք, անասնական կիրք, ապա Վ. Տրախտենբերգի «Կախարդուհին», Տուգարացի Լանգելի «Տայֆունը», պիեսի վերածված Ի. Գոնչարովի «Ջառիթափը», Ա. Չեխովի «Սև վանականի» հիման վրա Լ. Լ. Տոլստոյի գրած «Ուրվականը» և այլն։ Ռեակցիայի «գորշ առօրյայի» մեջ. Նկատում է Սպանդարյանը, «մեր հասարակական հիմնարկներում» չատ ավելի խոսվում է «Կապույտ Թռչունների» և «Շանթելրոնների» մասին, «գեղեցկության և տառապանքի կրոնների» մասին, քան թե մեր անմիչական ցավերի և կարիքների, քան թե մեր հասարակական աշխատանքների խնդիրների և նպատակների մասին», նաև նե խոսվում և «աստվածաորոնման ու աստվածաշինարարության», և «միստիկական անարխիզմի» մասին». բայց չեն շոշափվում բուն ժողովրդին վերաբերող կենսական հարցեր, իսկ նման իրավիճակում՝ «մեր դեմոկրատիայի առաջավոր և ինտելիգենտական մասը չպետի անձնատուր լինի գեղեցիկ խոսքերի և միստիկական մշուշի այդ Ռուսավոր աֆիոնին»[74].

Մերժելով հուսալքություն ու կամազրկություն չյատուցվող անկումային գրականությունը, Սպանդարյանը պահանջում էր ստեղծել ապագայի համար պայքարող, կյանքի դժվարությունների դեմ մաքառող մարդու կերպարը, ներկայացնել մտքով ու կամքով ուժեղ այն անհատին, որը ընդունակ է անձնազոհության՝ հանուն մարդկային առաջադիմության։ Հիմնավորելով այդ պահանջը, նա ասում է. «Այս է պատճում մեզ դարավոր պատմությունը, այս մասին է ամեն օր նշում մարդկության կյանքի յուրաքանչյուր օրը»[75]։ Սա կյանքի ճշմարտությունն է, որ պետք է լինի նաև գրականության ճշմարտությունը. նույնիսկ Չեկովակ գրողի սուբյեկտիվ նախապաշարմունքների «մենք չենք ժխտում,— գրում է նա,— որ գրողն իրավունք ունի իր աշխարհայացքի տեսանկյունից արժեքավորել և լուսաբանել Հայ կյանքից, հասարակականությունից ու գրականությունից վերցրած փաստերը, սակայն մենք պետք է նշենք ոեալ փաստերն ուղղակիորեն աղավաղելու, բացահայտ անճշտության և, ցավոր սրտի, կեղծիքի անպետքությունն ու անցանկալիությունը»[76].

Որպես տեսաբան ու քննադատ, Սպանդարյանը ամբողջ սրությամբ էր դնում Հայ պրոլետարական գրականության ստեղծելու անհրաժեշտությունը.

72 Նույն տեղում, էջ 91։
73 Նույն տեղում, էջ 96։
74 Նույն տեղում, էջ 301։
75 Նույն տեղում, էջ 214—215։
76 Նույն տեղում, էջ 228—229։

Մաքսիմ Գորկին նրան ներկայանում էր որպես նոր դարաշրջանի գրականության հանճարեղ գեղագետ։

Հայ պրոլետարական գրականության բնույթի և ուղղության վերաբերյալ Սպանդարյանի դրույթների ամբողջական ձևակերպումը տրված է Հ. Հակոբյանի «Նոր առավոտ» պոեմի քննագրախոսում. «Մեր առաջ է հայ տաղանդավոր գրողի ու թարգմանչի մի նոր երկը։ Այս հեղինակը պատկանում է այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծների թվին, նվեր չասենք միակն էլ,— որոնք վաղուց հրաժարվել են «թմբկահալքենահարական» թեմաներից և համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ են մտցրել հայ պոեզիայի ու գրականության մեջ։ Հայ գրականության մեջ Հ. Հակոբյանն առաջինն էր, որ խոսեց աշխատավոր մարդու տառապանքների, տանջանքների և ձգտումների մասին։ Նա առաջին անգամ իր հաջող թարգմանություններով հայ ընթերցող հասարակությանը ծանոթացրեց Ադա Նեգրիի հետ։ Հ. Հակոբյանի նոր երկը՝ «Նոր առավոտը», պատկերում է ինդիվիդուալ և հասարակական ձգտումների ընդհարումն անհատի մեջ։ Առանձնապես հաջող ու գունագեղ են պոեմի այն տեղերը, ուր սինթետիկ ձևով նկարագրվում են ժամանակակից ֆաբրիկանները, գործարանները, հանքերը, բանվորների աշխատանքը, նրանց տառապանքները, նրանց ուժը և նրանց հույսերը»[77]։

Ակնհայտ է, որ մարքսիստ քննադատը նոր, պրոլետարական գրականության պատմական նշանակությունն ու նորարարական պաթոսը տեսնում էր աշխատավոր ժողովրդի սոցիալական ազատագրությունը, հույզերն ու մտորումները բարձր արվեստով պատկերելու, ինտերնացիոնալիզմի և հումանիզմի գաղափարները ընչենցնելու մեջ։ «Հայ իսկական դեմոկրատական ինտելիգենցիան,— գրում է Սպանդարյանը,— պետք է գրականությունը մոտեցնի ժողովրդին, այն դարձնի ժողովրդական բառիս իսկական իմաստով» որ պետք է «թե գրականության մեջ և թե հասարակական ծառայության այլ ասպարեզներում անմիջականորեն և ընդհուպ մերձենալ ժողովրդական մասսաների կարիքներին ու ցավերին»[78]։

4

Հայ մարքսիստական գրականագիտության և քննադատության ձևավորման ու զարգացման գործում աչքի ընկնող դեր ունի Ալեքսանդր Մյասնիկյանը (1886—1925)։ Մնվել է Նոր Նախիջևանում, նախնական կրթությունն ստացել քաղաքամերձ ս. Հաչ վանքի ծխական դիշերօթիկ դպրոցում (1894—1899), ապա սովորել է Նոր Նախիջևանի հայկական թեմական սեմինարիայում (1898—1903)։ 1904—1906-ին ուսանել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում։ Մոսկվայում նա հեղափոխական մկրտություն ստացավ, ուսումնասիրեց մարքսիստական գրականությունը։ 1906 թ. ճեմարանն ավարտելով և վերադառնալով Նոր Նախիջևան, ընդունվեց ՌՍԴԲԿ շարքերը, ակտիվ մասնակցություն ունեցավ հեղափոխական շարժումներին։

1908 թ. Մյասնիկյանն ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, որի տնտեսագիտական բաժանմունքն ավարտում է 1911-ին։ Ու նրա կյանքում սկսվում է կոստակցական-հեղափոխական և գրա-

---

77 Նույն տեղում, էջ 169։

78 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 1, էջ 242։

կան-հրապարակախոսական գործունեության բովանդակալից ու արգասավոր մի շրջան։ Ընդհատակյա-հեղափոխական գործունեություն է ծավալում Մոսկվայում, Անդրկովկասում և Ռուսաստանի այլ քաղաքներում, բանակում և բանվորական միջավայրում, ամենուրեք դրսևորելով կազմակերպչական մեծ ընդունակություններ և հավատարմություն լենինյան գաղափարներին։ Այդ տարիներին նա զբաղվում է նաև գրական արգասավոր գործունեությամբ, գրելով մի շարք տեսական-հրապարակախոսական ու գրական-քննադատական-քննադատական աշխատություններ՝ «Միքայել Նալբանդյան» (1910), «Հասարակական դասակարգերի մասին» (1911), «Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի քաննադատեղծությունների հասարակական արժեքը» (1912), «Ազգային հարցի լուծման մասին» (1913), «Երկու կուլտուրական տոն» (1913), «Ազգային հարցի մոտիկ անցյալից Ռուսաստանում» (1914), «Ազրինացում» (1914), «Հայկական մանչեստրականություն» (1914) «Հայ մեծ գրողի հիշատակին» (Միքբ. Նալբանդյան, 1914) և այլն։

Ալեքսանդր Մյասնիկյան

Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո Ալ. Մյասնիկյանը անցնում է կուսակցական-պետական աշխատանքի, վարում մի շարք պատասխանատու պաշտոններ՝ Արևմտյան ռազմաճակատի գլխավոր հրամանատար, Զինված ուժերի գերագույն գլխավոր հրամանատար, Բելոռուսիայի կոմկուսի Կենտկոմի բյուրոյի և Կենտգործկոմի նախագահ, Մոսկվայի կուսկոմիտեի քարտուղար և այլն։

1921 թ. Հունվարին Հայաստանի Հեղկոմը Ռկ(բ) Կ Կենտկոմին խնդրում է Ալ. Մյասնիկյանին ուղարկել Հայաստան։ Խնդրանքը ժամանակավորապես հետաձգվում է։ Սակայն արդեն մայիսի սկզբին, Վ. Ի. Լենինի պատմական նամակն ստանալով («Ազգբնջանի, Վրաստանի, Հայաստանի, Դաղստանի, Լեռնային հանրապետության ընկեր կոմունիստներին»), Մյասնիկյանը ժամանում է Երևան և ստանձնում Հայաստանի ժողկոմխորհի նախագահի պաշտոնը, ապա ընտրվում է Ռկ(բ) Կ Անդրկովկասյան երկրային կոմիտեի քարտուղար (1922)։

Պետական ու կուսակցական գործունեությանը զուգընթաց նա շարունակաբար զբաղվել է նաև գրական-հրապարակախոսական գործունեությամբ, մամուլում և առանձին գրքերով հրատարակել բազմաթիվ հոդվածներ և ուսումնասիրություններ՝ «Հանուն կուսակցության» (1921), «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» (1922), «Յու. Այխենվալդի «Քանաստեղծներն ու բանաստեղծուհիները» (1922), «Պրոլետարական գրականության նվիրված

«Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առիթով» (1922), «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923), «Մի քանի նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» (1923), «Կոմունիստական կուսակցությունը և ազգային հարցը Անդրկովկասում» (1923), «Անդրկովկասյան ֆեդերացիայի մասին» (1925) և այլն։

Գրաքննադատական առաջին ելույթները, որ մամուլի էջերում երևացին 1906 թ., արդեն ցույց էին տալիս, որ Մյասնիկյանը ճանաչում է կյանքը ծանոթ է դասական և ժամանակակից գրականության, արվեստի, մշակույթի երևույթներին և ունի գեղագիտական ճաշակվորված հայացքներ։ Ա. Ջեխովի «Ճայը» պիեսի բեմադրության առիթով գրած հոդվածում, նա ի հայտ է բերում գրական երկը մեկնաբանելու նուրբ դիտողականություն և գրողի ոճալիքմի առանձնահատկություններին խոր ընկալում։ Նկատելով, որ պատմվածքում Ջեխովը վերլուծում է հիմնականում «մի անհատի հոգին», իսկ պիեսներում «մի քանի անհատների», մի դեպքում առաջադրելով «մի անհայտով հավասարումը», մյուս դեպքում՝ «մի քանի անհայտով (կամ անորոշ) «հավասարումներ», քննադատը գտնում է, որ այդ հավասարումները «պետք է լուծել գիտենալ», մինչդեռ «լժան ճաշակի տեր հասարակությունը կարծում է, թե Ջեխովը յուր պիեսներում պետք է պարզ ու լուծված ֆորմուլներ տա (ինչպես իբր թե նա այդ անում է յուր պատմվածքներում), ֆորմուլներ՝ հասցրած շաբլոնության և ափեղցփեղության ամենաբարձր գագաթնակետին»[79]։

Գրականության և արվեստի երևույթները գնահատելու տեսական ելակետ հարցում Մյասնիկյանը հետևում էր կուսակցականության լենինյան սկզբունքին։ Այս տեսանկյունից ուշագրավ են «Ընկացիկ մամլնոը» (1906), «Դիմակավորված մենաշնորհություն» (1907), «Խամակավար հանրապետություն», (1907) հոդվածները։ «Դիմակավորված մենաշնորհությունը», որը գրված է Վ. Ի. Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» աշխատության ոգով. Մյասնիկյանը, քննադատելով հայ մամուլում արտահայտված այն մտայնությունը, թե բաղաքական կազմակերպությունների և «կուսակցական» խմբակցությունների մեջ աշակերտներին ներգրավելը կարող է ապակողմնորոշել նրանց և խաթարել «նորմալ կյանքը դպրոցում», նկատում է, որ արտաքուստ «անկուսակցականության» միտում ունեցող այս բարեղը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հենց «կուսակցականության էության ու դպրոցի աոտահանություն»[80]։ Ջէ՞ որ սեփականատիրական հասարակության մեջ «ամեն ինչ ենթարկված է բուրժուազիայի և նրա դասակարգի շահերին, իսկ բուրժուազիայի հակոտնյա դասակարգը՝ պրոլետարիատը, «կազմակերպվում է, դիմում այն զենքով, որը մի օր պիտի խորտակի բուրժուական բոլոր շղթաները...»։ Այս բան գիտակցում են բուրժուաները և նրա դաղափարախոսները, ուստի իրենց «արատավոր քաղաքականությունը» քողարկում են դասակարգերի միջև «համերաշխության», «համագործակցության, «անկուսակցականության» մասին ֆրազներով, ձգտում են «այդ կարգի դիմակավորումով ու խաբեբայությամբ մթագնել... պրոլետարիատի գիտակցությունը։ «Կուսակցականությունը,— եզրակացնում է Մյասնիկյանը,— մարդու կյանքից ու գիտակցությունից կտրված կատեգորիա չէ». իսկ «քուր-

79 Տե՛ս «Նոր կյանք» (Նոր Նախիջևան). 1906. № 27։
80 «Նոր կյանք», 1907, № 19։

ժուռգիան խաբում է, նա անկուսակցականության դիմակի տակ առաջ է տանում յուր դասակարգային-կուսակցական հաղթականությունը»:

«Բարեգործությունը և նրա սպասավորները»[81] հոդվածում մարքսիստ քննադատը ցույց է տալիս, թե ինչպես «բուրժուազիան հեգնում իր դասակարգային նվաճումների շատ լավ է կարողանում շահագործել ոչ միայն իսավար մասսաներին, այլև ողջ մամուլը, նրա ներկայացուցիչներին... Եվ ի՞նչ գնով... Մի չնչին մասը իր կողոպտած հավելյալ արժեքի շպրտելով նրանց երեսին»:

Լենինյան դիրքերից հաստատելով, որ բուրժուական «փողի տոպրակից» կախված հոգևոր ու մտավոր մշակույթը կոչված է ծառայելու «վերին տասը հազարին», Մյասնիկյանը «սողացողի ու շողոքորթի» դեր է հատկացնում բոլոր նրանց, ովքեր իրենց հորջորջելով «գիմնազիաներ», անգրագիտաբանում են բուրժուական «բարեգործություն», «մեկենասություններ», կուշտուված արվեստն ու գրականությունը։ Քննադատելով «չակերտավոր մայրթսիա և առանց չակերտների բուրժուական սպասավոր» Բ. Իշխանյանին, որի կարծիքով բուրժուազիան «իր ձեռքով կործանված շենքի բեկորների վրա կառուցանում է նորագույն կուլտուրայի հիմքը», նա «Հայկական մանչեստրականություն» հոդվածում ցույց է տալիս, որ բուրժուազիան վաղուց արդեն դարձել է հնետադիմական, հակահեղափոխական ուժ, որ ծնվել է ժամանակի առաջադիմական, հեղափոխական դասակարգը՝ կապիտալիզմի գերեզմանափոր պրոլետարիատը, իսկ «կապիտալիստական կուլտուրան» հիմա «անբարոյականացուցիչ է, և տիրապետվող տարրերը նրա հանդեպ կանգնեցնում են իրանց կուլտուրան, միակ դրականը, հարուցած ու իսկական կուլտուրան»[82]։

Այդ երկու հակադիր կուլտուրաների էությունը Մյասնիկյանը բացատրում է «Արթնացում» հոդվածում (1914). «Ի՞նչ էր երեկ և ի՞նչ է այսօր։ Մեր հասարակության տրամադրությունը և մեր հասարակական կյանքը...

Ահա՛ գրականությունը։

Սանին, Փինկերտոն, Վեյնինգեր ու մազոխիզմ՝ մի կողմից, աստվածախույզներ ու միստիկներ, կրոնական պսիխոպատներ ու Մերեժկովըսկի—Գիպպիուս—Ֆիլիսոֆովյան տիպի ստորաբժիշ քննադատներ՝ մյուս կողմից։

Այսօր գրականությունը մաքրվում է որմներից... Վատ գրականությունը տեղի է տալիս առողջ գրականության, նորից հրապարակի վրա է Մաքսիմ Գորկին, որին դեռ երեկ հիմարների բանակը վախճանի երգ էր ասում։ Այսօր քննադատական ցինիզմին փոխարինում է իսկական, պրոգրեսիվ քննադատություն»[83],

Մյասնիկյանն այն խոր համոզումն ուներ, որ նոր դարաշրջանը, պրոլետարական հեղափոխության դարաշրջանը կստեղծի իր արվեստն ու գրականությունը, ասպարեզ կգան տաղանդներ, որոնք կարտացոլեն ժողովրդական ամենալայն մասսաների խոհերն ու տրամադրությունները, կձևավորեն աշխատավորության գիտակցությունը ապագա հասարակության իդեալներով։ Մաքսիմ Գորկին, նրա պատկերավոր արտահայտությամբ, այդ նոր գրականության առաջին «ծիծեռնակն» է, որին կհաջորդեն շատ «կենսաբեր քրոջնականքը»։

---

81 Տե՛ս «Նոր կյանք», Բաքու, 1912, № 3—4։

82 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, ե.. 1957, էջ 128։

83 Նույն տեղում, էջ 117—118։

Մյասնիկյանը որոշակիորեն նշմարում էր նոր ուղղության, պրոլետարական գրական հոսանքի սկիզբը Հայ իրականության մեջ։ «Ինչպես են զբաղվում ռեցենզիաները մեզանում»[84] հոդվածում նա Կուրղինյանի հեղափոխական հայտնի բանաստեղծությունները որակում է որպես «նոր էջեր հայկական գրականության մեջ», «Եթե Կուրղինյանն ապրում է իբրև բանաստեղծ,— գրել է մարքսիստ քննադատը,— նրան նա ունի սպիրուն ոտանավորներ», այդ շնորհիվ իր պրոլետարական գրվածքների է... Բանաստեղծուհու փառքը նրա պրոլետարական քնքշվածներն են կազմում», եվ ապա՝ «Կուրղինյանը պրոլետարական գրող է»։

Մյասնիկյանը հատկապես բարձր է գնահատում «Արշալույսի ղողանջները» շարքը, իսկ «Ճ՛տ տար քո խաչը» և «Բանվորները» բնութագրում է որպես «դասակարգային կռվի գեղեցիկ բանաստեղծումներ»։

Բանաստեղծուհուն գրած մի նամակում Մյասնիկյանը հաստատում է, որ նա «երգում է պրոլետարիատի տաղը և երգում է մեծ շնորհով ու վարպետությամբ», և մտահոգված նրա տաղանդի զարգացմամբ խորհուրդ է տալիս «...աշխատել, հնարավորին չափ շատ պարապել... Եթե չունեք՝ ձեռք բերեք էմիլ Վերհարնի բանաստեղծությունները (բելգիական սոցիալիստական գրող է), որ վարպետությամբ ու խորությամբ են աչքի ընկնում։ Կա Բրյուսովի Յարգմանությունը և ապա մի-երկու փոքրիկ գրքույկ «Ուղեկցող ամպրոպներ» և «Города-чудовища» վերնագրերի տակ։ Ես նրան շատ հավանեցի»[85]։

Ալ. Մյասնիկյանի գեղագիտական հայացքների համար բնութագրական է 1909 թ. հոկտեմբերի 3-ի նամակը Մարտիրոս Սարյանին։ Խոստովանելով, որ իրեն մշտապես հուզում, հետաքրքրում են գրականության և արվեստի հարցերը, և որ ինքը շարունակ կարդում է այն ամենը, ինչ ժամանակին չի հաջողել կարդալ, ինչպես, «փառավոր բանաստեղծ» էմ. Վերհարնի պոեզիան, նա գրում է. «Զարմանալի կերպով ինձ դեպի իրենց են քաշում Դոստոևսկին, Բելինսկին. ահա քեզ դասականներ ...Արվեստի հարցը զբաղեցնում է ինձ, բայց կարդալու համար չեմ գտնում այդ առարկայի մասին համապատասխան աշխատություններ։ Տարօրինակ ոգիներ է արվեստ ասվածը, ինչպես էլ որ դատես, մնվ է՝ հարցը նրա մասին տակավին չի մշակված պատշաճ մակարդակով։ Ես խոսում եմ սույն երևույթի պատճառականության մասին՝ ինչի՞ց է կախված, ինչո՞վ է պայմանավորված, այլ խոսքով՝ ինչպե՞ս հասկանալ այն։ Բայց ինձ թվում է, որ իր շատ դրսևորումներով շատ տնտեսական կյանքի հետ, որ միջավայրի հասարակական հարաբերություններն իրենց կնիքն են դնում արվեստի վրա»[86]։

Ակներև է, որ գաղափարական սրտիբները գնահատելիս Մյասնիկյանը որպես տեսական ելակետ ունի կյանքի ու արվեստի, բազիսի և վերնաշենքի փոխհարաբերության մասին մարքս-լենինյան ուսմունքը։ Մեթոդաբանական այս ելակետով մարքսիստ քննադատը լուսաբանել է XIX դարի հայ գրականության մի քանի հանգուցային հարցեր։ Հատկանշական է, որ նրա ուշադրու-

---

84 Տե՛ս «Մշակ», 1910, № 26։

85 Տե՛ս «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1966, № 1, էջ 43։

86 Ա.Լ. Мясникян, Избранные произведения, Е., 1965, стр. 30—31.

թյունը ամենից առաջ գրավել է հեղափոխական-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը։ 1910 թ. գրած նրա «Միքայել Նալբանդյան (Նկատողություններ)»[87] ծավալուն հոդվածը, որը 1919 թ. լույս տեսած նույնանուն մենագրության նախնական տարբերակն է, ըստ էության նշանավորում է մարքսիստական նալբանդյանագիտության սկիզբը։

Նյութի խոր ու համակողմանի իմացությամբ մարքսիստ քննադատը գիտականորեն վերլուծում է հայ հեղափոխական-դեմոկրատի ապրած ժամանակաշրջանի, գործունեության ոլորտների, հասարակական-քաղաքական, տնտեսագիտական, փիլիսոփայական, գեղագիտական, լեզվաբանական, հրապարակախոսական հայացքների համակարգը։ Նա նշում է, որ Նալբանդյանն իբրև «պրոգրեսիվ միտք և բժրոստ ոգի»[88] պատկանում է «ռուսական լուսավոր դարաշրջանին՝ Բելինսկիների, Ջերնիշևսկիների էպոխային», հանդիսանում է «Բելինսկու և 60-ական թվականների ռուսական առաջնակարգ մտքի ներկայացուցիչների»՝ Գերցենի, Ջերնիշևսկու, Օգարևի, Դոբրոլյուբովի գաղափարական զինակիցն ու մարտական ընկերը՝ սոցիալական և ազգային անհավասարության, ճնշման, բռնության, «խավարի քաղաքորության» դեմ մղած պայքարում։ Մյասնիկյանը քննում է Նալբանդյանի հայացքները լեզվի, գրականության, դպրոցի, ազգության, ընտանիքի, կրոնի, գիտության մասին, ցույց է տալիս այդ հայացքների զարգացման ընթացքն ու ուղղությունը, ի հակադրություն բուրժուական լիբերալիզմի գաղափարաբանության։ Մերժելով Լեոի տեսակետը, թե Նալբանդյանը «մի նվիրական հասկացողություն է դառել գլխավորապես իբրև բանաստեղծ»[89], թե «հայ կյանքի հիմունքներ նա չէր խորտակում»[90], Մյասնիկյանը հաստատում է, որ հայ հեղափոխական-դեմոկրատը նախ և առաջ կրթող հրապարակախոս էր, առաջադեմ մտածող և գործիչ, ազատության համար «օրհնյալ պատերազմի» զինվոր, որի պոեզիան ևս հատու զենք էր այդ պատերազմում, իսկ նրա մեծությունը չէնց նրանումն է, որ դավանելով «ամեն ինչ ժողովրդի համար, ամենայն ինչ նրա միջոցովը սկզբունքը։ Տասավ «մարդու և հացի խնդիրը» արմատապես, դասակարգային պայքարի միջոցով լուծելու գաղափարին։ «Նալբանդյանը գիտե,— գրում է Մյասնիկյանը,— որ կա տնտեսական անհավասարություն, ուստի և դասակարգային բաժանումներ. դասակարգային բաժանումը առաջ է բերում կռիվ, որ պիտի լուծվի «սոսկալի փոթորիկներով»...»։ Էլ ո՛ւր մնաց պատմաբանի տեսակետը, թե «Հայ կյանքի հիմունքները նա չէր խորտակում»[91]։

Ինքնադրսևորվելով նալբանդյանի փիլիսոփայական ըմբռնումները, Մյասնիկյանը նկատում է, որ նա «դիալեկտիկական մեթոդը կիրառում է կոնկրետ օրինակներով, պատմական երևույթների կյանքում», ընդհուպ մոտենալով «պատմական մատերիալիզմի հիմունքներին»։ Իհարկե, «օբյեկտիվ պայմանների բացակայության պատճառով» Նալբանդյանը հասու չեղավ մարք-

---

87 «Հորիզոն», 1910, №246—247։

88 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 17։

89 ԵՒն, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904, էջ 42—43։

90 Տե՛ս «Պրակտիկ-գիտական ժողովածու», 1908, էջ 55 (ԵՒն, Հայ հրապարակախոսության հիանամյակը)։

91 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 18։

սիստական ուսմունքին, տուրք տվեց «ազգարային սոցիալիզմիզ ուտոպիստական տեսությանը, սակայն ողջ գիտակցական կյանքում նա սրբորեն ծառայեց իր ասած «Տասարակ ժողովրդին», իսկական ազատության նվիրական գործին և նրա պատմական արժանիքը, դերն ու նշանակությունը «մեծ և այն աստիճան, որ նալբանդյանն իր շրջանի գրողների շարքում մի ձգակի գեմք է՝ շնորհիվ... այժմեքավոր նորության՝ ներկայացնող իր գաղափարների, նամանավանդ շնորհիվ իր գաղափարների դրական տարրերի, որոնք մինչև այժմ էլ չեն կորցրել իրանց քարմությունը»[92]։

1923 թ. գրած «Մ իքայել Նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» հոդվածում, վերստին անդրադառնալով հեղափոխական-դեմոկրատի գործունեությանը, Մյասնիկյանը գարձյալ ընդգծում է, որ Նալբանդյանը «մի խոշոր լույս է հայ իրականության երկնակամարի վրա, սկսած անցյալ դարու կեսերից մինչև 20-րդ հարյուրամյակը», «հեղափոխական էր իր մտքով ու իր գործերով և իբրև այդպիսին «բաբևկամն է հայ պրոլետարիատի ու գյուղացիության, իսկ սեմինարիզմը, քաղքենիությունը կամ դաշնակցությունը, որպես պարտված քշնամի, սրագորհն անհնտանում է կեղտոտ փրփուրի նման»[93]։

Ալ. Մյասնիկյանի երկրորդ ծավալուն աշխատությունը՝ «Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների Տասարակական արժեքը», լույս տեսավ 1912 թ. «Գարուն» ալմանախում[94]։ Նպատակ ունենալով լուսաբանել երկու բանաստեղծների «քնարի ճասարակական բովանդակությունը», նա հանգամանորեն քննում է կովկասահայ տնտեսական կյանքի, Տասարակական Տարաբերությունների, կապիտալիզմի զարգացման ընթացքի, ազգային գաղափարախոսության բազմաթիվ Տարցեր և այդ ֆոնի վրա մեկնաբանում Հովհաննիսյանի և Ծատուրյանի պոեզիայի հիմնական գծերը՝ Տայրենասիրություն, լավատեսություն, դեմոկրատիզմ, Տարազատություն «ժամանակի ոգուն», ցույց տալիս նրանց Տայացքների և ստեղծագործության միջև եղած Տակասությունները և այլն։ Ճիշտ է, նրանց աշխարհայացքի վերաբերյալ որոշ բնութագրումներ այժմ արդեն Տնացած են, սակայն Մյասնիկյանի աշխատությունը գրականագիտական Տետաքրքրություն է ներկայացնում որպես գրականության սոցիոլոգիական վերլուծության փորձ։ Տիշին է նշել, որ նույն աշխատության մեջ մասնասիտ-քննադատը ուժեղավորում է նաև Ռ. Պատկանյանի և Բաֆֆու ստեղծագործության պատմահասարակական արժեքը։

Գրականության սոցիոլոգիական վերլուծության մի ուշագրավ փորձ էր նաև Մյասնիկյանի՝ Տետագայում գրած «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923) ուսումնասիրությունը։ Ետադարձ Տայացքով այն, Ճիշտ է, ի Տայտ է բերում այսօրվա տեսակետից Տաղթահարված բնութագրումներ, սակայն կակուն այն է, որ աշխատության Տեղինակը արժեքավորում է բանաստեղծի ստեղծագործության կենսական պաՏերն ու ժողովրդական ոգին. «Թումանյանի քնարը,— գրում է նա,— կարողացել է արձագանքել իրագործությունների էական և մասնայական կողմերին, ժա-

92 Նույն տեղում, էջ 27։

93 «Պայքար», 1923, № 12, էջ 1—2։

94 «Գարուն», Մ., 1912, գիրք III, էջ 207—247։

մանակի համեմատաբար գրական կողմերին»։ Բանաստեղծին նա բնութագրում է որպես «մինչայսօրյա հայ գրականության խոշորագույն դեմքը», որի «անմահ գրվածքները» սերունդները «կկարդան գեղարվեստական հաճույքով, մեծ հետաքրքրությամբ և կատարյալ բավականությամբ»։

Անցյալի ժառանգության մարքսիստական գնահատության տեսակետից արժեքավոր է «Ճրկու կուլտուրական տոն» հոդվածը, նվիրված հայ գրերի գյուտի 1500 և տպագրության 400-ամյակին։ Մյասնիկյանը ուղղային հպարտության զգացումով հաստատում է, որ «հինավուրց քաղաքակրթական հրուշակ», հնագույն մշակույթ ունեցող և «տառերի գյուտիս» նեղինակ հանդիսացող փյունիկեցինե՛րի, հույների, հռոմեացիների և այլ ժողովուրդների նման՝ «Հայերն էլ հին ազգ են, նրանք ունեն իրենը պատմականորեն զարգացած կուլտուրան, որ 1500 տարի սրանից առաջ, հանձին իր հանճարեղ գլուխներից մեկի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, ստեղծվել է հայ գիրը։

Այդ հրեությիը հինգերորդ դարում առաջ է բերել այն ժամանակի հարուստ ու բեղուն գրականությունը, գրաբարյան գրականությունը՝ իր մի շարք տաղանդավոր երկերով ու նույնքան տաղանդավոր մատենագիրներով։

Այդ դարը Մյասնի է հայոց պատմության մեջ Ոսկե դար անունով»[95]։

Մեծարելով այդ տաղանդավոր մատենագիրներին, հանճարեղ Մաշտոցին, «հինգերորդ դարի փայլուն ու սրամիտ դրող նեղնիկ Կողբացուն», նավասարելով, որ հայոց նոր գրականության հենց առաջին շրջանը նույնպես տվիլ է «առողջ գաղափարներ ու գրական դեմքեր», Մյասնիկյանը բնութագրում է նաև ներկա հայ իրականությունը։ Նա ցույց է տալիս, որ հայ «ժողովուրդը, այդ միակ կենդանի տարրը..., որ ծնողն է կուլտուրան առաջ մղող ուժերիս, այսօր նահանջելի վիճակում չէ, քանի որ «խավարն ու մութն են պատել նրան, բռնության խավարը և հասարակական մութը»։ Վկայակոչելով Ա. Մայակովի տողերը, թե «որքան մութ է գիշերը, այնքան պայծառ են աստղերը». Մյասնիկյանը իոր համոզմունք է հայտնում, որ մութը կցրվի, խավարը կչքանա, քանզի «ժողովրդին չընպատուող իավարի միջից փայլում են նրա պլեին աստղերը, և նրանց մեջ խոսքի աստղը, որոնք լուսավորում են սարերի գագաթները»[96]։

Ազատ ու լուսավոր ապագայի համար մղված պայքարում կարևորելով գեղարվեստական խոսքի դերը, մարքսիստ քննադատը պաշտպանում է ճշմարիտ արվեստի սկզբունքներն ի հակակշիռ անհիմնական, կրոնամիստիկական, «ահաէնեգափոխական» գրականության ու մամուլի։ 1917—1920 թթ. գրած հրդվածներում՝ «վարձու գրչակները հրապարակախոսի դերում», «Օկուպացիոն իշխանությունների գրական աղտոտությունները», «Կիևյան թերթերից», «Ժամանակակից ռուսական էմիգրացիան», «Վիքերդանցիները» և այլն, Մյասնիկյանը խարանում է հեղափոխության թշնամիների «ծանու թերթերը», «բնիպին տպագրությունները», իմպերիալիզմի «վարձու գրչակներին», «հայրենասերիո», «սոցիալիստ» փետուրներով զուգված «մութն ու բութ» տարրերին, սպիտակ էմիգրանտի «սև դիմակներ հագած» գրողներին ու հրապարակախոսներին։ Սուր, նպատակասլաց քննադատական խոսք է, մանավորապես,

---

[95] «Մշակ», 1913, № 263։

[96] Ա. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 77։

«ժամանակակից ռուսական էմիգրացիան» (1919)[97], որն ուղղված է ռուս հակահեղափոխական տարագիրների՝ Փարիզում ծավալած «ակտիվ կորիզի» դեմ, որոնք, այսպես կոչված, «դաշնակիցների» փողերով զրպարտում էին բոլշևիզմը և Սովետական Ռուսաստանը։

Գրական-գեղարվեստական քննադատության մի ցայտուն օրինակ է Ալ. Մյասնիկյանի գրախոսությունը Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծներ և բանաստեղծուհիներ» գրքի մասին (1922)։ «Մենք միշտ գիտենք,— գրում է քննադատը,— որ «մաքուր» գեղարվեստի փիլիսոփայությունը և ինքը՝ մաքուր գեղարվեստը, ստություն է... Մոլիերյան քաղքենին չէր միայն, որ խոսում էր պրոզայով, առանց կռահելու այդ. բանաստեղծները ևս՝ առանց խորհելու այդ մասին, իրենց բանաստեղծական պատկերների լեզվով արտահայտում են ոչ միայն իրենց բանաստեղծական անհատականությունը, այլև իրենց դասակարգի հավաքական դեմքը։ Եվ գրական-սոցիալական վերլուծումը, նույնիսկ ամենախորաթափանցը, կարող է դրսևորել բանաստեղծական ստեղծագործության միայն ամենաընդհանուր դասակարգային ներշնչումները։ Բայց միևնույն նշանի տակ դրնված մաքուր գեղարվեստի փիլիսոփայությունը և գրական ճենդատությունը միշտ և անփոփոխ կերպով երևան են հանել ռեակցիայի ավանակային ականջները։ Եվ այդ ականջները զանազանվել են տարբեր ժամանակներում միայն իրենց հրկարությամբ»[98]։

Քննադատելով Այխենվալդին, որը, ելնելով «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքից, ձգտում էր գրական երևույթները զրկել սոցիալական ու պատմական բովանդակությունից և ըստ այդմ կասկածի տակ առնել պրոլետարական-հեղափոխական գրականության գեղարվեստական արժեքայնությունը, Մյասնիկյանը բացահայտում է «մաքուր արվեստի» պատրվակով արդարացող տնտեսքաոի ռեակցիոն միտումները։

Սույն գրախոսության հետ սերտ ու անմիջական կապ ունի Ալ. Մյասնիկյանի «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» (1922) տեսական հոդվածը, ուր արծարծվում են կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերության, գրականության հետազոտության գիտական մեթոդների, մասնավորապես սոցիոլոգիական մեթոդի հարցերը։ Ելնելով արտացոլման լենինյան տեսությունից, Մյասնիկյանը մի անգամ ևս շեշտում է. «Գեղարվեստը կյանքի արտացոլումն է։ Կյանքը տալիս է առօրյա երևույթներ, իսկ գեղարվեստը՝ առօրեականի սինթեզը, խտացումը... Կյանքը բազմապիսի է, մասսայական, իաժամուժ, իսկ գեղարվեստը՝ եղակի, պարզորոշ, գեղեցիկ։ Մենք դուրս է դալիս մյուսից»[99]։ Այս բոլորն ունեն «միացնող մի մեծ օղակ. դա հասարակական կյանքն է, դա սոցիալականն է»։ Այս նշանակում է, որ «այսպես կոչված զուտ գեղարվեստ չկա, քանի որ գեղարվեստը գեղարվեստի համար չէ, այլ ընդհակառակը՝ գեղարվեստը դա ինքը կյանքն է, հասարակությունն է. նա մարդկանց ու երկրիս համար է»։ Այստեղից էլ այն իրողությունը, որ «հասարակագիտական պիտի լինի և արվեստի քննությունը, մանավանդ դրական քննադատությունը։ Ի՞նչ է նշանակում զուտ գեղարվեստական քննադատություն. աբսուրդ՝ այն չափով, որ գեղարվեստականը անբաժանելի է հասարա-

97 *Ալ. Մյասնիկյան*, Избр. произв., Ереван, 1965. стр. 210—214.
98 Ալ. Մյասնիկյան. Ընտիր երկեր, էջ 425։
99 Նույն տեղում, էջ 421։

կականից»։ Մյասնիկյանը ճշգրտում է, որ «գեղարվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրության հարցը» չպետք է շփոթել կամ նույնացնել «գրական քննադատության սոցիոլոգիական ուղղության հետ»։ Ինչ վերաբերում է գրական-գեղարվեստական քննադատության միակ ճիշտ գիտական մեթոդին, ապա «այդ մեթոդը ժամանակակից մատերիալիզմն է տալիս», ըստորում, «մարքսիզմի մեթոդի երկու գլխավոր առանձնահատկություններն են՝ օբյեկտիվիզմ կամ նյութականություն և դիալեկտիկա կամ պատմականություն»[100]։

Որպես կուսակցական գործիչ, տնօրեն և քննադատ, Մյասնիկյանը մեծապես նպաստել է նորաստեղծ հասարակության սոցիալիստական մշակույթի, արվեստի ու գրականության կազմավորմանը։ Հանրագումարի բերելով պրոլետարական գրականության անցած ճանապարհի նվաճումները, նա մատնացույց էր անում այն ուղին, որով պիտի ընթանա սոցիալիստական գրականությունը։ Այս տեսակետից նա բացառիկ նշանակություն էր տալիս Հ. Հակոբյանի, Վ. Տերյանի, Ծ. Չարենցի ստեղծագործություններ։ Մյասնիկյանը արժանին էր հատկացնում Տերյանին, որ նա, այդ «խաղաղ բանաստեղծը», տակավին հոկտեմբերից առաջ կռիվ էր մղում տիրող կարգերի դեմ, ապա պրոլետարիատի շարքերում մարտնչում էր հոկտեմբերի համար, իսկ Քարդմանելով Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և հեղափոխություն» գիրքը, վաեմ պատգամ էր քողնում հայ ժողովրդին։ «Մեծ գրքի հայկական փարթամ քարգմանությունը,— գրում է Մյասնիկյանը,— լինելով մի ուղեցույց աստղ պրոլետարիատի համար, քող լինի և մի հավետ մահարձան ընկած խորը հայ գրողի ու խեղաթ մարտիկի հեռավոր ու անշուք շիրիմի վրա»[101]։

Արժեքավորելով Հակոբ Հակոբյանի գրական-պատմական դերը, Մյասնիկյանը նշում է, որ նա «առաջինն է բանաստեղծությամբ երգել պրոլետարիատին»[102]։ Մի այլ առիթով նա գրում է, որ «Հակոբյանը ոչ միայն հայ պրոլետարիատի, այլև ընդհանրապես պրոլետարիատի երգիչ է, նույնիսկ մարդկության, քանի որ պրոլետարիատի շահերը, վերջին հաշվով, մարդկության շահերն են»[103]։

Սովետական ժամանակաշրջանի հայ գրականության թեմատիկ-գաղափարական և գեղարվեստական զարգացման համար ծրագրային նշանակություն ունեցավ Մյասնիկյանի «Պրոլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առիթով» ծավալուն հոդվածը (1922)[104], ուր բարձրացված են րնթացիկ գրականության գործնական ու տեսական մի շարք խնդիրներ։ «Ինչ պիտի լինի հայ պրոլետարական գեղարվեստը, նրա ուղին, նրա անելիքները, նրա հասարակական դերը»,— ասում է Մյասնիկյանը,— «ինչո՞ւմ և ինչպե՞ս պիտի արտահայտվի «հայ գրականության պրոլետարականությունը կամ պրոլետարական գրականության յակականությունը»։ Հայ գրողը պետք է գեղարվեստորեն պատկերի նախ և առաջ հայկական կյանքը, իրեն շրջապատող մթնոլորտի երևույթները. «Հայ աշխատավորն այսօր գերմարդկային չգիտ է թափում իր խորհրդային երկիրը միանգամայն չենթադնելու, նվ

100 Նույն տեղում, էջ 424։
101 Նույն տեղում, էջ 272։
102 Տե՛ս «Заря Востока». 1925. № 806.
103 «Մարտակոչ», 1923, № 235։
104 Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», օրաթերթ, 1922, № 267, 268։

ինչպիսի՞ ելևէջներ ունի այդ աշխատանքը, և ի՞նչ ձևեր է նա կրում, և ի՞նչ տեսակ օրինակներ է նա տալիս։ Ինչո՞ւ, մի՞թե այս ամենը չի հարստացնի մեր գրականությունը։ Նա կհարստացնի, եթե մենք հետևենք մեր մշնոյրտին, մեր իրականությանը, ապրենք նրանով»։ Սակայն հետևել ազգային կյանքին, ամենևին էլ չի նշանակում կղզիանալ տեղաչթության շրջանակներում, սահմանափակվել «հայրենի եզերքով», այլ ազգայինից գնալ դեպի համամարդկայինը. «Ե՛ս Չարենցը,— գրում է Մյասնիկյանը,— այդ լավ է հասկանում, և դրա համար էլ — այլև որ նա անպայման տաղանդ է,— նա բարձրանում է դուրս է ցցվում իր իրականությունից, ավելի խոշոր ու մեծ է դառնում»։ Չարենցի և ամեն մի իսկական գրողի ուժը, մի կողմից՝ ժամանակի հրատապ, կենսական թեմաներին դիմելու մեջ է, մյուս կողմից, որ էականն է, այդ թեմաները ճշմարիտ արվեստով, ինքնատիպ պատկերներով մարմնավորելու մեջ։ Հենց այս միասնության մեջ էր Մյասնիկյանը տեսնում «նոր գրականության» նշանաբանը. «Նորն է գալիս, նորն է արշավում։ Դա երիտասարդ «Մուրճն» է և հեղափոխական Չարենցը...»[105]։ Դա նոր ձևի և նոր բովանդակության գրականություն է՝ հարստացած դասական գրականության ավանդներով. «Այժմյան պայմաններում,— ասել է Մյասնիկյանը,— յուրաքանչյուր կուլտուրա կարող է զարգանալ միայն սոցիալիստական-արտեստարական հունով։ Մենք բուրժուական կուլտուրայից հրաժարվում ենք, բայց նրանից՝ բուրժուական գիտությունից, բուրժուական պոեզիայից, բուրժուական թատրոնից վերցնում ենք միայն լավագույնը..., այն ամենը, ինչ պրոգրեսիվ է... Այժմ մեր սերունդը, դիմելով ազգային կուլտուրաներին, նրանց լավագույն կողմերին, նրանց անցյալին և հենվելով ներկայի վրա՝ կերտում է հենց Քնկուզ Վրաստանի, Հայաստանի և Ադրբեջանի ժամանակակից սյրոլետարական կամ հեղափոխական կուլտուրան»[106]։

5

Հայ մարքսիստական գրաքննադատության հիմնադիր սերնդի ներկայացուցիչներից է Ատոաշես Կարինյանը։ Ծնվել է 1886 թ. նոյեմբերի 24-ին, Բաքվում, նավթագործ բանվորի ընտանիքում։ Մանկությունն ու պատանեկությունն անց է կացրել «մեծ նավթային քաղաքի... շատ յուրահատուկ մթնոլորտի» մեջ, որն ուներ «միշտ առույգ հույզեր, անսպառ եռանդ ու տոկունություն ներշնչող յուրահատուկ կոլորիտ»[107]։ Սովորել է Բաքվի առաջին կլասիկական գիմնազիայում, մասնակցել սոցիալ-դեմոկրատական աշակերտական կազմակերպությանը գործունեությանը, կարդացել հայ և համաշխարհային գրականության դասական հեղինակներին, մասնավորապես հրապուրվել ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների՝ Բադիշչևի, Բիլինսկու, Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի ստեղծագործություններով։

1906 թ. Կարինյանն ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը։ Ավարտելով այն և առանալով երդվյալ հավատար-

---

105 «Նորհրդային Հայաստան», 1923, № 257։

106 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 499։

107 Ա. Ռ. Կարինյան, Ժողովուրդների եղբայրության գրոշի ներքո, Ե., 1976, էջ 25։

մատաբի օգնականի կոչում, նա 1910-ին վերադառնում է Բաքու, ուր ծավալում է ընդհատակյա հեղափոխական գործունեություն, հանդես գալիս հրապարակախոսական, գրաքննադատական հոդվածներով։ 1907 թ. ընդունվում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։

10-ական թվականներին Կարինյանը Անդրկովկասի բոլշևիկյան կազմակերպության ղեկավար անդամներից էր, Ստ. Շահումյանի, Ա. Ջապարիձեի, Մ. Ազիզբեկովի մարտական ընկերն ու գինակիցը։

Արտաշես Կարինյան
Գործ՝ Մ. Սարյանի

Բաքվի կոմունայի անկումից հետո, 1918 թ. Ա. Կարինյանը տեղափոխվում է Մոսկվա և աշխատանքի անցնում Ազգությունների ժողկոմատի Հայկական գործերի կոմիսարիատում՝ որպես գրական-հրատարակչական բաժնի վարիչ և կոմիսարիատի օրգան «Կոմունիստ» ու «Կարմիր դրոշ» թերթերի խմբագիր։

ՌԿ(բ)Կ կենտկոմի որոշմամբ Կարինյանը 1921 թ. գարնանը գործուղվում է Սովետական Հայաստան։ Այստեղ նա ընտրվում է ՀԿԿ կենտկոմի անդամ և նշանակվում Հանրապետության Արգադարատուրյան ժողկոմ։ Այնուհետև նա վարում է կուսակցական ու պետական մի շարք պատասխանատու աշխատանքներ՝ ՀՍՍՀ կենտգործկոմի նախագահ (1924—1928), Լուսժողկոմի տեղակալ (1929—1930), կուսակցության Անդրերկրկոմի և Անդրֆեդերացիայի կենտգործկոմի անդամ, միաժամանակ հանդես գալիս քննադատական, հրապարակախոսական հոդվածներով և ուսումնասիրություններով։ 30-ական թվականներից հետո Կարինյանը բացառապես զբաղվում է հրապարակախոսական ու գիտական գործունեությամբ։ Նա Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի իսկական անդամ է (1956)։ Հեղափոխական, կուսակցական, պետական ու գիտական-հրապարակախոսական արդյունավոր գործունեության համար Կարինյանը արժանացել է Սոցիալիստական աշխատանքի Հերոսի կոչման (1976)։

Արտ. Կարինյանի գիտական, քննադատական, հրապարակախոսական ժառանգությունը հարուստ է ու բազմաբովանդակ։ Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ աշխատություններ ու հոդվածներ, որոնք լույս աշխարհ են եկել կայացնում Հայ մշակույթի և հասարակական մտքի պատմության մարքսիստական մեկնաբանության տեսանկյունից։ «Էրականություն և կյանք» (1905), «Քաղաքական ինքնավարություն և դեմոկրատիան» (1917), «Հայաստանի ապագան» (1919), «Հին և նոր» գեղարվեստ» (1920), «Իմպերիալիստական պատերազմը և Հայաստանը» (1924), «Ստեփան Շահումյան» (1925), «Հե-

դափոխական և աղգային շարժումները Կովկասում 1905 թ.» (1927), «Գեմքեր և դեպքեր» (1928), «Դաշնակցությունը և իր գինակիցները» (1932), «Երկերի ժողովածու» (1934), «Անտոն Չեխով» (1954), «Գրական արձագանքներ» (1955). «Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության», հատ. 1 (1956) և հատ. 2 (1960), «Գրական-քննադատական հոդվածներ» (1962), «Ժողովուրդնելի Եղբայրության դրոշի ներքո» (1976),—տհա նրա տպագրած գրքերի ոչ լրիվ ցանկը։

Արտաշես Կարինյանի գրական-քննադատական առաջին փորձը «Գրականության և կյանք» անվարկն է, որ լույս է տեսել 1905 թ. «Բրուտ» ծածկանունով։ Վերլուծելով Մ. Գորկու «Ամառանոցավորները» պիեսը, երիտասարդ քննադատը որոշակիորեն առաջադրում է ռեալիզմի պահանջը, գրական երևույթների դեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքի չափանիշ առաջադրելով կյանքի ճշմարիտ արտացոլման սկզբունքը։ Տեսական այս դրույթն ավելի խոր ու հիմնավոր արտահայտություն է գտնում 10-ական թվականների հոդվածներում, որոնք լույս էին տեսնում «Նոր կյանք» հանդեսում (Շիրվանզադեի, Ա. Շահնազարյանի մասին), «Մշակ» թերթում («Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ») և հատկապես «Նոր խոսք» մարքսիստական ամսագրում («Գյուղացին ռուսական գրականության մեջ», «Գծեր տաճկահայ գրականության», «Քաղաքի երգիչներ. Վ. Տերյան, Հ. Հակոբյան»), «Պրավդա» և «Պայքար» թերթերում։

Գրական երևույթները Կարինյանը գնահատում է սոցիալական ու դասակարգային տեսանկյունից, էական նշանակություն տալով այն խնդրին, թե աշխարհայացքային ինչ կողմնորոշում ունի գրողը, հասարակական ո՞ր խավի կամ դասակարգի շահերն է արտահայտում։ Նա սոցիոլոգիական վերլուծության է ենթարկում Շիրվանզադեի, Փափազյանի, Տերյանի, Զոհրապի, Վարուժանի, Սիամանթոյի, Հակոբ Հակոբյանի, Կուրղինյանի և այլ գրողների ստեղծագործությունները, մեկնակետ ունենալով այն դրույթը, թե նրանք ի՞նչ չափով և արվեստի ինչպիսի՞ ուժով են արտացոլում «չորրորդ դասի», պրոլետարիատի ու գյուղացիության կյանքը, կենցաղը, պայքարն ու հոգեբանությունը։

Հատկանշական է, որ Կարինյանը մերժում է գրական երկը վերլուծելու դեռևիկ սոցիոլոգիական, «գեռևիկ քաղաքացիական» մեթոդը, գրողներին նեղ շրջանակների մեջ դնելու և պիտակավորելու սկզբունքը. «Դժվար է,—գրում է Նա,— անհնարին է, իհարկե, գտնել դասակարգային հասարակության մեջ բանաստեղծ, որի արտադրությունների մեջ չլիներ դասակարգային աշխարհայացքի որոշ հետքեր, ազդեցություն, բայց այդ իրավացի դրույթից չպիտի եզրակացնել, որ գեղարվեստի բոլոր գործիչները պիտի նեսվին զանազան նեղ վանդակների և զարդարվեն որոշ մակդիրներով»[108]։ Այս դիրքերից նա խստորեն քննադատում է սպեցիֆիկ Բ. Իշխանյանի «Գրական-քննադատական էտյուդում»[109] Գլեբ Ուսպենսկուն տրված «տուլուպի սենտիմենտալ ապոլոգետ» պիտակ-գնահատականը, ցույց տալով, որ ռուս ժողովրդասեր

---

108 «Նոր խոսք», Բաքու, 1911, № 1—2, էջ 70—71։

109 «Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ա. Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ» (1909, որի չորրորդ ծավալված վիճարկությունը Կարինյանը մասնակցել է մի առանձին հոդվածով՝ «Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ», «Մշակ», 1910, № 155, 157, 159)։

գրողի ռեալիզմը շատ հաճախ «քանդում էր հենց նրա հասարակական նորոգնիկական հայացքները»[110]։

Գրողի, սրվեստագետի քաղաքական հայացքների և ստեղծագործության օբյեկտիվ հասարակական արժեքի հակասությունը Կարինյանը ցույց է տալիս Գ. Ջոհրապի, Դ. Վարուժանի, Ա. Շիրվանզադեի, Վ. Փափազյանի և այլ գրողների երկերի քննությամբ։ Նա գրում է. «Նկարագրելով հասարակական նույն միջավայրը, նրանք միաժամանակ ողբում, զայրանում և վրդովվում են։ Որ և հիրավի անկեղծ տանջանքով են դիտում նրանք ժամանակակից իրականության կոնտրաստները՝ դասակարգային ներհակություններ, քաղաքի մռայլ ու թշվառ բնակիչների հուսահատ կացություն, միաժամանակ վիրին շրտերի «շռայլ ու զեխ» կյանքի հետ։ Եվ հաճախ նկարագրողից, ցամաք արձանագրողից դառնում են քաղաքի և ժամանակակից հասարակա-կենցաղի քննադատներ, խարազանողներ ու կայծեն հրավիրում են բոլորին քանդել, ավերել ժամանակակից հասարակարգը»[111]։ Կարինյանն ըստ արժանվույն գնահատում է այն գրողների երկերը, որոնք բացահայտ մատնահրավեր են կարդում տիրող հասարակական կարգերի դեմ։ Այս իմաստով նա բարձր էր գնահատում Տերյանին, Վարուժանին, Կուրղինյանին, Հ. Հակոբյանին։ «Քաղաքի երգիչներ...» հոդվածում նա հատուկտում է, որ բոլշևիկ բանաստեղծ Հ. Հակոբյանն ունի լիովին ձևավորված պրոլետարական «աշխարհայացք և համոզումներ»[112]։

Հայ մարքսիստական գրաքննադատության մեջ արժեքավոր նեյդրում են բոլշևիկյան «Պրավդա» թերթի և նրա «Ռաբոչի» հավելվածի էջերում Արտ. Կարինյանի տպագրած հոդվածները։ Տեսական ընդհանրացման ուժով հատկապես ուշագրավ է «Ռեալիզմի վերածնունդը» հոդվածը, որը տպագրվել է 1914 թ. «Պրավդայի» № 5-ում։ Այստեղ քննադատը գիտականորեն հիմնավորում է ժամանակի անկումային գրականության գաղափարական ճղնաժամը և հաստատում «կոպիտ կյանքը» պատկերող ռեալիզմի գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը։ Մ. Գորկու, Ալ. Տոլստոյի, Բունինի, Շմելյովի և այլոց օրինակով քննադատը ցույց է տալիս, որ գրողները հիմա «իրենց երկասիրություններնի մեջ նկարագրում են ոչ թե «հենքիաթային հեռու ժամանակները» կամ խորհրդավոր «տալիտցիներին», այլ իսկական ռուսական կյանքն իր բոլոր արհավիրքներով և քաղքենիական առօրյայով»[113]։ Ռեակցիայի մռայլ տարիներին, բնութագրում է Կարինյանը,— «գրական ասպարեզում իշխում էին պարոնայք Կամենսկիները, Արցիբաշևները, Չուլկովները իրենց մաներային ու ձեղիմ աշխատություններով», այդ բոլոր «դեկադենտ գրողները ձգտում էին կտրվել ազգակռուզ իրականությունից և ցանկանում էին կերտել «քաղցրավուն» լեգենդներ «դյութական և գեղեցիկ աշխարհի» մասին (Սոլոգուբ—«Ստեղծագործվող լեգենդ»), իրականում պատկերելով ստորնությունները, անբարոյականությունն, «խորհրդավոր» պատանիներ և «կիսամերկ աղջիկներ», «սևեռերի պայքարը» ու սանձարձակությունն, գունազարդվում ու փառաբանվում էին «բարձր դասի ներկայացուցիչները՝ սպանները,

110 «Նոր խոսք», 1911, № 1—2, էջ 72։
111 «Նոր խոսք», 1911, № 3—4, էջ 84։
112 «Նոր խոսք», 1912, № 5—6։
113 Արտ. Կարինյան, Գրական արձագանքներ, Ե., 1955, էջ 5։

դեգեներատները, այլասերված արիստոկրատները..., կալվածատիրական հին աշխարհը»[114]։ Դեկադանսի գրականության այս դիպուկ բնութագրից հետո, Կարինյանը հատուկ ընդգծում է, որ մինչ «այդ ամբողջ մղձավանջը կարծես չքանում է, հասարակական մթնոլորտը կարծես մաքրվում էր», և «հասարակական այդ բեկումը մեծագույն չափով կապված է բանվորական շարժման վերելքի հետ։ Պրոլետարիատը ուժեղ հասարակության միակ դաստիարակն է, որ նորից ասպարեզի վրա է գնում կենսական խնդիրներ ու նպատակներ։ Եվ ահա հենց այսօր էլ ռեալիստ հեղինակներն ստացել ու ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»[115]։

Նորի, առաջավորի, տվյալ դեպքում՝ վերածնվող ռեալիզմի հաղթանակը կապելով հասարակության ամենահեղափոխական ուժի՝ պրոլետարիատի հետ, քննադատը կատարում է ևս մի ընդհանրացում. նշելով, թե ռեալիստ գրողներից շատերի համար խորթ են բանվորական շարժումն ու պրոլետարիատի գաղափարախոսությունը, նա հաստատում է, որ չնայած այդ հանգամանքին, այդ գրողներն իրենց երկերով, իրենց որոնումներով ու տատանումներով «արտահայտում են հասարակական ուժերի նոր բեկումն ու դեմոկրատական շրջանների դարձը»[116]։ Այսպիսով, ելակետ ունենալով արվեստի ու դրականության դասակարգայնության, գրողի քաղաքական հայացքների և ստեղծագործության օբյեկտիվ արժեքի փոխհարաբերության մարքսիստական դրույթը, Կարինյանն իր հոդվածն ավարտում է ըստ ամենայնի նշանակալի մի եզրակացությամբ. «Դեկադենտները կռվի են ելնում վերակենդանացող ռեալիզմի դեմ, որովհետև գիտեն, որ ռեալիզմը բանվորական շարժման ուժի արտացոլումն է։ Դրանք զգում են, որ իրենց զազրելի «ստեղծագործվող լեգենդը» մարում և անհետանում է պրոլետարիատի ստեղծագործող կյանքի հանդեպ...»[117]։

Պրոլետարիատի հենց այդ ստեղծագործ ուժի ամենավառ գրսևորումը Կարինյանը համարում է պրոլետարական արվեստի հանճար Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը։ «Պրավդայի» էջերում (1914, № 20) գրախոսելով Գորկու «Հեքիաթները», որոնք բարձր են գնահատել Լենինը և Լենինյանները, Արտ. Կարինյանը դրանց հիմնական արժանիքը տեսնում է «կոպիտ» կյանքի գունագեղ ու խանդավառ արտացոլման մեջ։ Ամենալավ հեքիաթները նրանք են, որ ստեղծվում են կյանքի կողմից,— անդերսենյան այս միտքն է դրված գորկիական հեքիաթների հիմքում. «Եթե դնկադենտ բանաստեղծի համար,— գրում է Կարինյանը,— այդ իրական կյանքը միշտ «կոպիտ» է, «կոպիտ» է նույնիսկ այն պահին, երբ «հրդեհվելով աղմկում է», ապա Մաքսիմ Գորկու համար հենց այդ «կոպիտ» կյանքն է հմայիչ և լեցուն յուրահատուկ պոեզիայով։ Որպես կյանքի տաղանդավոր քանդակագործ՝ Գորկին գեղեցիկը որոնում է հենց իրականության մեջ»[118]։ Գորկին, ըստ Կարինյանի, մեծ է նրանով, որ ռեալիստորեն պատկերում է կյանքի էական կողմերը, սակայն ու լույսը, կինոտրոնական հերոսի դերում հանդես է բերում ոչ թե դեկադենտների փա-

---

114 Նույն տեղում, էջ 5—6։
115 Նույն տեղում, էջ 6—7։
116 Նույն տեղում, էջ 7։
117 Նույն տեղում։
118 Նույն տեղում, էջ 10։

ուրանայ «միշտ գյուղական» վերնաշերտերի ներկայացուցիչներին, այլ ժողովրդին՝ «ով իր հարուստ կյանքով և բոլոր ձգտումներով նկարագրվում է կյանքի իրականությունը հեքիաթային ճառագայթներով»։ Ու թեև Գորկու պատկերած «իտալական ժողովրդի կյանքը ծանր է, իսկ տնտեսական պայմանները դժվարին», բայց լավատես գրողը երևույթները «նկարագծումից դնդծում է արևաշող Իտալիայի պայծառ երկնքի ու կապույտ ծովի ֆոնի վրա» և «հանգես է դալիս որպես նոր ճշմարտությունների քարոզիչ...»[119]։ Կերտելով «նոր կյանքի համար մարտնչող» մարդկանց կերպարներ, Գորկին որսում է նրանց հոգեբանության առանձնահատկությունները և բնորոշ հատկանիշները։ «Կենսուրախ հայեցողությունը և հզայրական սիրո բարոր շատ ցայտուն կերպով և ինքնատիպ գույներով ու տոնով գարդարում են Գորկու իտալական բոլոր նկարները...»[120]։

«Պրավդայի» էջերում Ա. Կարինյանը գրախոսել է նաև 1914 թ. կարևոր «Բանվորական գրադարան» («Նոր գրադարան») մատենաշարով լույս տեսած մի շարք բրոշյուրների և «Կարմիր մեխակներ» ու «Բանվորի ալբոմ» ալմանախների։ Բրոշյուրների առթիվ նա քննադատում է Հ. Հակոբյանին՝ հատնապես Բոգդանովի և Լունաչարսկու աշխատությունները քարգմանելու և հրատարակելու, մարքսիզմին խորթ նրանց որոշ միտումները չնկատելու համար, իսկ ալմանախների երևան դալը գնահատում է որպես հայ պրոլետարական գրական հոսանքի գոյության ու զարգացման ապացույց։ «Կարմիր մեխակները»,— գրում է նա,— հաջող է կազմված։ Հայ բանաստեղծ—Գորկին՝ Հ. Հակոբյանը, արտաբուտ անկիրք, բայց խոր զգացմունքով հագեցված տողերում նկարագրում է հզոր ֆաբրիկան՝ մի գիշեր հնոցի բոցը, բանվորների ուրվագծերը և այն անլռելի որոտը, որ աշխույժ պոռթկումներ ու ձգտումներ է ներշնչում։ «Նոր գրադարանի» հրատարակությունների, անկասկած, հաջողություն կունենան։ Հայ առաջավոր բանվորները պետք է ուժր ներածին չափ օգնեն տպագրական բանվորների սկսած գործին, դրանով աջակցելով պրոլետարական հրատարակության լայն հնարավորության ստեղծմանը»[121]։ Հատկանշական է, որ «Պրավդայի» հավելված «Լաբորդի» ամսագրում (1915, № 2) անդրադառնալով Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Պրոլետարական գրողների ժողովածուին» (1914), Ա. Կարինյանը գրական նոր հոսանքի այդ «առաջին ծիծեռնակի» հիմնական արժանիքը տեսնում է մոտիվների քարմության, հնչերանգների կենսուրախության, կենսաստատ ոգու մեջ. «Այդ մոտիվները,— գրում է նա,— այնքան անսովոր են մեր իրականության մեջ, այնքան վառ կերպով են արտահայտում ռուսական պրոլետարիատի երիտասարդական առույգ ու կենսախինդ տրամադրությունները, որ կազմում են ժամանակակից շրջանի ամենապայծառ և վեհ էջերից մեկը»։ Նման էջ չէին կարող գրել ու չեն գրի իրենց «մաքուր արվեստի» քուրմեր հորջորջող, իրականում՝ հետադիմության, անկումայնության, անհատապաշտության չաուագովները, այն տխրահռչակ դեկադենտները, որոնք բուրժուական հասարակությունը համարում են անսասան հիմքերի վրա դրված «հավերժա-

---

119 Նույն տեղում, էջ 11—12։

120 Նույն տեղում, էջ 12։

121 «Путь Правды», 1914, № 50.

կան» իրավակարգ. և հենց այդ «մեռնող դասակարգի բոլոր արվեստագետների մոտ սեռական խրախճանքի և անասնական կյանքի քարոզը զուգորդվել է մոռալ հոռետեսության, ինքնասպանության քարոզի հետ», իսկ «պրոլետարյատի գաղափարախոսությունը միակ առաջավոր գաղափարախոսությունն է, որովհետև պրոլետարիատը, հենվելով հասարակական զարգացման օրենքների վրա, ձգտում է վերակառուցել ամբողջ հին աշխարհը», և այստեղից էլ՝ պրոլետարական գրողների մոտիվների կենսահաստատ ուժն ու գույների պայծառությունը։

Գրական կոնկրետ երևույթների վերլուծության հետ միասին, Կարինյանն իր հոդվածներում արծարծում է նաև գրապատմական և տեսական հարցեր՝ կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերություն, բովանդակություն և ձև, մշակույթի դասակարգայնություն, գրական-գեղարվեստական քննադատության մեթոդ և այլն։ Այս իմաստով հիշարժան են Թիֆլիսի «Պայքար» (1915—1917), Բաքվի «Բանվորի խոսք» և ուսերեն ու հայերեն «...Տեղեկագիր» (1918), Մոսկվայի «Կոմունիստ» և «Կարմիր դրոշ» (1918—1920) պարբերականներում տպագրված նրա հոդվածներն ու գրախոսությունները («Հայաստանի պոեզիան» ուսերեն ժողովածուի մասին, «Ռուսահայ կյանքից և գրականությունից», «Լիբերալները և կուլտուրան», «Գիտությունը և բանվոր դասակարգը», «Ջերնիշևսկին և հեղափոխական իշխանության խնդիրները» և այլն)։

Արտ. Կարինյանը առաջիններից մեկն էր, որ ողջունեց Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ «Հայաստանի պոեզիան» ուսերեն ժողովածուի հրատարակությունը (1916)։ «Գիրք սիրողին,— գրել է նա,— չի կարող հաճույք չպատճառել այդ գեղեցիկ և խնամքով հրատարակված մեծ հատորը։ Ուշադրությամբ և ուրույն զգացումով քերթում ես էջերը և կարդում՝ ընդհանուր առմամբ հաջող թարգմանված կտորները»[122]։ Սակայն մարքսիստ քննադատը մերժում է ժողովածուին տրված վերամբարձ, շռայլ գովեստներն ու որակումները, ինչպես նաև քննադատում է ժողովածուին կցված Վ. Բրյուսովի առաջաբանի մի բանի դրույթներ։ Նա գտնում է, որ «Բրյուսովը չի կարողացել անաչառ «պատմագիտական» տոն պահպանել տարբեր գրական հոսանքների նկատմամբ», մեծարել ու գովել է հատկապես այն հեղինակներին, որոնք «երգել են անհատական մոտիվները», չի հիմնավորել հայ ժողովրդի ծագման ու «պատմական բախտի» մասին իր մտորումները և այլն[123]։ Արտ. Կարինյանը նկատում է «որոշ ճշմարտություններ» Բրյուսովի այն տեսակետի մեջ, թե «տաճկահայերի պոեզիան առաջ է ընթացել իր ուղիներով, ընդհանուր առմամբ հետևելով արևմտաեվրոպական գրականության, մասնավորապես ֆրանսիական գրականության էվոլյուցիային», սակայն նախ՝ փաստարկված, պատճառաբանված չի համարում այդ «չափազանց ընդհանուր միտքը» և ապա՝ մերժում է բրյուսովյան կարծիքը, թե Արևմուտքի ազդեցության հետևանքով արևմտահայ պոեզիան ամբողջովին «պառնասական» է, «կտրված է ժողովրդից»։ Գրախոսն այդ առթիվ իրավամբ հարց է տալիս. «Մի՞թե, վերջապես, տաճկահայ բանաստեղծության մեջ չեն եղել և չկան պոետներ, որոնց ստեղծագործության աղբյուրը ժողովուրդն է»[124], և կա-

122 Տե՛ս «Պայքար», 1917, № 5։
123 Նույն տեղում։
124 Նույն տեղում։

բինյանը հետևողականորեն զարգացնում է այն գրույթը, թե հայ գրականությունն իր երկու ճևերով էլ, կրելով ռուսական ու արևմտաեվրոպական գրականությունների որոշակի ազդեցությունը, նույն ժողովրդի հոգևոր մշակույթն է, որի հողն ու զինարանը բուն հայկական կյանքն է, հայոց ազգային իրականությունը, մշակութային հին ու հարուստ ավանդները։

«Տաճկահայ նորագույն գրականությունից» հոդվածաշարում Կարինյանը Սիամանթոյին և Վարուժանին որակում է որպես ազգային կյանքի երգիչներ։ Սիամանթոն իր «սուբյեկտիվ հատկություններով ևս,— գրում է Կարինյանը,— մնում է բնորոշ ու հետաքրքրական մի հեղինակ—տաճկահայ կյանքի և ինտելիգենտական որոշ շրջանների մի զգայուն երգիչ»[125]։ Եվ ապա. «Ճարճանյանի երկերից մենք տեսնում ենք այն, որ հիրավի մեծ և խորունկ զգացումով սիրում է նա տխուր հայրենիքը, սիրում է տառապող եղբայրներին և կամենում է վառել ընթերցողներին հասարակական բողոքի, վրեժի հույզերով»[126]։ Ժողովրդի հետ կապերի, «պոետի և հասարակության միջև» որոշակի «կոնտակտի» տեսակետից է գնահատում քննադատը նաև Դ. Վարուժանին։ Կոնկրետ բանաստեղծությունների վերլուծությամբ նա հզոր ակցենտում է, որ Վարուժանը երգում է մոտիվներ, որոնք հարազատ են. «րստամոտ՝ «ժամանակակից հասարակության բոլոր բողոքող տարրերի համար», արտահայտում է «տառապող ժողովրդի» հույզերն ու զգացումները, գծում է «հանրային կյանքի» ճշմարիտ պատկերներ, միշտ էլ ոտքի տակ ունենալով հայրենի հողը»[127]։ Այս տեսակետից՝ Արտ. Կարինյանը հենց «ազգային հոգիցս, առօրյա կյանքից հեռանալու միտումների, «արվեստասիրության» չեշտված դրսևորումների համար քննադատում է «Մեհյանն» և «Նավասարդ» պարբերականները, «ինքնանսությամբ» հրապուրվելու նրանց վերացական ջանքերը[128],

Ինչպես նախահոկտեմբերյան, այնպես էլ հոկտեմբերյան ժամանակաշրջանում, հատկապես 1920-ական թվականներին, երբ նախուռն հիշում էին «հին» արժեքներից հրաժարվելու, «հին ծաղիկները» տրորելու, «թանգարանները» կործանելու պրոլետկուլտական, գեղհիկ-սոցիոլոգիական կոչերը, Արտ. Կարինյանը հետևողականորեն պաշտպանում էր լենինյան տեսակետը՝ անցյալի արժեքները ստեղծագործաբար յուրացնելու և զարգացնելու, նոր, սոցիալիստական, պրոլետարական կուլտուրա ստեղծելու մասին։

Մարքսիստական գրական քննադատությունը նոր աստիճան նշանավորեց հայ գրականագիտական-տեսական մտքի պատմության մեջ։ Առաջարելով անցյալի մշակույթի ծագման ու զարգացման օրինաչափությունների բացատրության գիտական-մեթոդոլոգիական սկզբունքներ, մարքսիստ քննադատները, հենվելով լենինյան դրույթների վրա, ուղենշեցին սպագա սոցիալիստական գրականության գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները։ Դրանով իսկ դարակզբի մարքսիստական քննադատությունը նախապատրաստեց սովետահայ գրականագիտության ձևավորումն ու զարգացումը։

---

125 «Պայքար», 1915, № 35։
126 Նույն տեղում։
127 «Պայքար», 1916, № 48։
128 «Պայքար», 1916, № 50։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Հայ ազգային մեծագույն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը գրականության մեջ մտավ անցյալ դարի վերջերին և ստեղծագործեց մինչև 20-ական թվականների սկիզբը՝ շուրջ երես տասնամյակ։ Սակայն նրա ստեղծագործության գեղարվեստական հասունության, ռեալիզմի և ժողովրդայնության ամենաբարձր աստիճանը համընկավ մեր դարի առաջին երեք տասնամյակների հետ։ Այդ տարիներին Թումանյանն ինչպես իր գեղարվեստական երկերով, այնպես էլ գրական-հասարակական բազմակողմանի գործունեությամբ գործավ նաև գրականության կենտրոնական դեմքը։

Թումանյանի ստեղծագործության համազգային նշանակությունը ոչ միայն այն է, որ նա հանրագումարի բերեց հայ գրականության նախընթաց ողջ զարգացումը և դարը դարձավ նրա հետագա առաջընթացի համար, այլև այն, որ Թումանյանի երկերն առավել լրիվությամբ, դեղարվեստական չխամրող ուժով մարմնավորեցին հարազատ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն գծերը, դարձան նրա հոգևոր ուժերի, նրա բարձր ձգտումների և իդեալների խորհրդանիշ։

1

Հովհ. Թումանյանին մենք հաճախ շրջաապարհ անվանում ենք «Լոռու երգիչ», «Մեծ Լոռեցի»։ Ինչքան էլ այդ բնորոշումները պայմանական են, թերի ու միակողմանի, քանի որ Թումանյանի ստեղծագործության համազգային նշանակության փոխարեն կարծես ընդգծում են միայն նրա կենսագրական կապը հայրենի գավառի հետ, բայց դրանք մատնանշում են նաև բանաստեղծի ժառանգության մի կարևոր կողմը։ Թումանյանը այն գրողներից էր, որոնց հայրենի միջավայրը, առաջին տպավորությունները, մանկությունից ընկալած գեղարվեստական ավանդույթները բախտորոշ դեր են խաղում նրանց ամբողջ ստեղծագործական կյանքում։ Թումանյանի գրական ճակատագրի մեջ այդպիսի դեր խաղաց հայրենի Լոռին, որի գյուղերից մեկում՝ Դսեղում, 1869 թ. փետրվարի 7-ին (19-ին) ծնվել է բանաստեղծը[1]։

---

1 *Թումանյանի կենսագրության առաջին համեմատաբար լրիվ և համակարգված շարադրանքը տրված է բանաստեղծի դստեր՝ նվիրած Թումանյանի գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան (ծննդյան 70-ամյակի առիթով)», Երևան, 1939։ Նույն հեղինակի մի այլ գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան։ Մանկության և պատանեկության տարիները» (Երևան, 1955), տրված է բանաստեղծի կյանքի վաղ շրջանի հանգամանալից պատմությունը։ Թումանյանի գիտական կենսագրությունը՝ բոլոր տպագիր և ձեռագիր արխիվների քննական վերլուծության հիման վրա, շարադրված է Արամ Ինճիկյանի գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան։ Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869—1899», Երևան, 1969։*

Ճիշտ է, տասը տարեկանից Թումանյանը հիմնականում ապրել, սովորել և ապա գործել է Դսեղից դուրս՝ Ջալալ-Օղլում (Ստեփանավան) և Բիֆիխսում, ուր անցավ նրա կյանքի մեծ մասը՝ շուրջ 40 տարի։ Սակայն երբեք չկտրվեցին նրա հոգեոր կապերը «հայրենի եզերքի» հետ, որը եղավ ոչ միայն նրա ստեղծագործության հիմնական թեմատիկ աղբյուրը, այլև աշխարհայացքային ու գեղագիտական իդեալի կարևորագույն նախադրյալներից մեկը։ Ավ. Իսահակյանի պատկերավոր, բայց և միանգամայն ճշգրիտ, գիտական բնութագրությամբ, «դյուցազնական-նահապետական լուսին իր շքեղ բնությունով, իր ավանդներով ու սովորույթներով. նրա հինավուրց ժողովուրդն իր կենսահայացքով, իր ցավերով, նաև իր պայքարով՝ ազատության և հրանկության համար, եղան Օհաննեսի ներշնչաղբյուրը։ Այսուհետև գալիս Օհաննեսի ստեղծագործության աննախընթաց ժողովրդայնությունը»[2]։

Բանաստեղծը սերում էր իր հասարակական դիրքով ու գործերով կապու գավառում հռչակված մի գերդաստանից։ Սերնդից սերունդ անցած բանավոր ավանդությունը և մի շարք մատենագիտական ու վիմագրական տվյալներ վկայում են, որ այդ գերդաստանը հնում Մամիկոնյան նախարարական տան մի ճյուղն է եղել, որը, հավանաբար, X—XI դդ. (կամ, ըստ որոշ տվյալների՝ ավելի վաղ) թողել է հայրենի Տարոնը և եկել-հաստատվել է կապու Դսեղում։ Հատկանշական է, որ Թումանյանը մի առանձին հետաքրքրություն է ցուցաբերել դեպի այդ ավանդությունը, տարբեր առիթներով անդադարձել է այդ հարցին, կոռիում Մամիկոնյանների բնակության, շինարարության ու ռազմական սխրանքների հետքեր որոնելով Դսեղում և շրջակայքում պահպանված կառույցների, գերեզմանաքարերի, նրանց վրա եղած արձանագրությունների մեջ[3]։

Բանաստեղծի անմիջական նախորդներից Մեհրաբ ու Հովակիմը եղել են Դսեղի գյուղապետներ, իրենց քաջագործություններով հռչակվել են լեռնեցի ավազակախմբերի դեմ կռվելիս և մանավանդ անցյալ դարի սկզբին, ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմների ժամանակ։ Ռուսական բանակի վարած հակիվներին ակտիվ մասնակցությամբ և բարի ու հյուրասեր բնավորությամբ լոռու գավառում մեծ հռչակ է վայելել բանաստեղծի պապը՝ Հովհաննեսը։

Սակայն ասպատ բանաստեղծի բարոյական նկարագրի վրա ամենից խոր ու տևական ազդեցություն թողել է նրա հայրը՝ Տեր-Թադևոսը (աշխարհիկ անունը՝ Ասլան), Դսեղ գյուղի քահանան։ Թումանյանի վերաբերմունքը հոր նկատմամբ դուրս էր գալիս որդիական սիրո շրջանակներից. իր հոր մեջ նա տեսնում էր կատարյալ մարդու իսկական օրինակ։ «Ինքնակենսագրություն» մեջ (1905) նա գրել է.«Ամենևալով և ամենամեծ բանը, որ ես ունեցել եմ իմ կյանքում, այդ եղել է իմ հայրը։ Նա ազնիվ մարդ էր և ազնվական՝ բառի բուն վանդակ մտքով։ Չափազանց մարդասեր ու առատաձեռն, առակախոս ու գվարճաբան, սակայն միշտ ուներ մի խոր լրջություն[4]։ Իր ավագ որդու՝

---

2 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», 1969, էջ 19։

3 Տե՛ս ա) «Մի ավանդություն» (անտիպագիր), «Նոր-դար», 1897, № 136, բ) «Բարձրաքաշ Ս. Գրիգորի վանքը» («Արաքս», 1897, 2-րդ գիրք, Տեղագի տեսրարձրությամբ)։ Տարեկիր լոռի գաղթած Մամիկոնյանների մասին հիշատակվում է նաև «Քաջերի կյանքից» պատմվածքում. «Անուշ» պոեմի առաջին տարբերակում և այլուր։

4 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, 1951, էջ 85։

ապագա բանաստեղծի վրա նա խոր տպավորություն է թողել նաև իր խաղաղասեր, հաշտարար բնավորությամբ, գյուղի հանրային հոգսերով զբաղվելու մշտական պատրաստակամությամբ։ «Մեծ մարդ էր, զարմանալի խորը մարդ. անդունդի խորություն ուներ, լայն հոգի...»,— հոր մասին ասել է բանաստեղծը մահից քիչ առաջ[5]։

Տեր-Թադևոսի բազմանդամ ընտանիքի (ապագա բանաստեղծն իրենից կրտսեր չորք եղբայր ու քույր ուներ) առօրյա հոգսերն ընկած էին կնոջ՝ Սոնայի, ուսերին։ Տարվա մեծ մասը նա սարերում է անցկացրել, ուր նրա հետ էր լինում նաև Հովհաննեսը։ Պաշտամունքի հասնող սերը լեռնային բնության նկատմամբ բանաստեղծը կապում էր մանկական այդ տպավորությունների հետ։ «Ինչ որ սարի բան կա իմ մեջ — Նանիցն է»,— ասել է Նա։

Թումանյանի մանկական տարիներն անցել են հայ նահապետական գյուղի՝ ժամանակակից քաղաքակրթության հոլածանուտից դեռևս հեռու մնացած միջավայրում, որի բարոյական պատկերացումները, կենսական հարաբերությունները, հոգսերն ու թշվառությունները անջնջելի տպավորություն են թողել նրա հոգում։ Այդ տարիներից էլ նրա գիտակցության մեջ մտել, նրա էության անբաժան մասն են դարձել իր ծնողների, գյուղացի ծերերի ու մանուկների պատմած ժողովրդական ավանդություններն ու հեքիաթները, առակներն ու ասացվածքները։ Նա սիրել է ունկնդրել գյուղի ներքևում՝ Լոռու ձորում հոսող Փերդի վշշոցը, որը, բանաստեղծի խոսքերով ասած, նրա «մեծ ուսուցիչն» է եղել, սիրել է «ժամերով խորասուզվել երկնքի մեջ կամ բնության»։ Հետագայում գրի առած ինքնակենսագրական նոթերում նա իր մանկական տպավորություններն այսպես էր ի մի բերում, նշելով ոչ միայն լեռնային բնության անդիմադրելի հմայքը, այլև նահապետական բարքերի մաքրությունը, որոնք չուտով պետք է ալեհասվին մեր անկյունը չէր հասել կուլտուրան, իր ուներն։ Մի էս տեսակ աշխարհք եմ կորցրել — բնությունը գրկվել է իր նախկին պատկերից — երկրագործը, նահապետը ու հովիվը. մարդիկ էլ դարձել գութանչի ու արլակատ...»[6]։

Թումանյանը նախապես գրաճանաչություն է սովորել իր հոր մոտ, հետո հաճախել իր հորեղբոր՝ Գրիգոր բիձու դպրոցը։ Շուտով Դսեղում բացվում է մի ուրիշ դպրոց, որը վարում էր տիրացու Սահակ վարժապետը։ Նա, ինչպես հիշում է Թումանյանը, կառավարում էր «գավազանաու երկաթեաւ», ուսուցման հիմնական միջոցը «մանկավարժական տեսորն էր», «անասունած ծեծը»։ Այդ դպրոցում տարրական գրագիտությունից ավելին ստանալ հնարավոր չէր։ Մանուկ Թումանյանի կարդացած առաջին գրքերը եղել են Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Սարգիս Հասան-Ջալալյանի «Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան» աշխատությունը։

---

5 Վահրդ Թումանյան, Հուշեր և դրույթներ, 1969, էջ 314։

6 «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, 1969, էջ 419—420։

Շատ ավելի կանոնավոր, ժամանակակից բնույթ ուներ Ջալալ-օղլում բացված երկսեռ դպրոցը, ուր Թումանյանն սկսեց սովորել 1879 թ. աշնանից։ Դպրոցի տեսուչը Տիգրան Տեր-Դավթյանն էր՝ ժամանակի կրթված, մի շարք լեզուներ տիրապետող մարդկանցից մեկը, որի մասին Թումանյանը հետագայում գրել է, որ նրան «պարտական են իմ հասակակից գրեթե բոլոր գրագետ լոռեցիները»[7]։ Տեսուչի հարուստ գիտելիքները բանասիրությունից, պատմությունից, բնագիտությունից, նրա պատմածները Եգիպտոսում և այլ երկրներում իր տեսածների մասին խոր տպավորություն են թողնում պատանի Հովհաննեսի վրա։ Նա օպտվում է տեսուչի հարուստ գրադարանից, և առաջին անգամ այստեղ է սկսվում նրա քիչ թե շատ կանոնավոր ծանոթությունը հայ և համաշխարհային գրականության հետ։ Ժամանակակիցներից մեկի վկայությամբ՝ Ջալալ-օղլում Թումանյանը կարդում է Բաֆֆու, Մուրենցի, Պատկանյանի, Շահազիզի երկերը, թարգմանական գրականությունից՝ Ալ. Դյումայի, է. Սյուի, Դ. Դեֆոյի, Ա. Դոդեի, Բ. Ստոուի և մյուսների հայտնի վեպերը, Շիլլերի դրամաները։ Դպրոցի պահակից և գյուղաքաղաքի այլ բնակիչներից լսում է հայկական և արևելյան հեքիաթներ, որոնց թվում և «Քաջ Նազարը»[8]։

Քնորոշ է, որ հենց Ջալալ-օղլում ուսանած տարիներին էլ Թումանյանն իր առաջին բանաստեղծական փորձերն է կատարում։ Դրանցից է «Հոգուս հատոր, սրտիս կտոր...» բառերով սկսվող սիրային բանաստեղծությունը (1881), որի մեջ արդեն Թումանյանական շատ բան կա՝ շարադրանքի հատակություն, բանաստեղծական պայմանականություններից ազատ անկեղծություն և պարզություն, և այլն։ Այդ ժամանակից մեզ են հասել «Օրորք», «Հայ վաշառական», «Երբ որ կանցնի Ձմեռն սաստիկ...» բանաստեղծությունները, որոնք շատ կողմերով դեռ սկսնակի անմշակ վարժություններ են, բայց միաժամանակ ցույց են տալիս, որ պատանին հետաքրքրվել է հայրենիքի բնվաճվիճակով, երգիծել սեփական բարեկեցությունից գուրս ոչնչի մասին չմտածող հայ մեծատունին։

Նյութական միջոցների բացակայության, ունևորների անտարբերության ու երբեմն էլ բացահայտ թշնամական վերաբերմունքի պատճառով 1883 թ. Ջալալ-օղլու դպրոցն իր ընդամենը քառամյա գոյությունից հետո փակվեց և նույն տարվա աշնանը Թումանյանն արդեն Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի երկրորդ դասարանի աշակերտ էր։ Այդ դպրոցում նրա սովորած տարիները (1883—1886) հարակից ուսումնական հաստատության լավագույն շրջաններից չէին։ Դպրոցը չուներ մանկավարժների կայուն կադր, իսկ աշխատող ուսուցիչների մեջ քիչ չէին մանկավարժության սխոլաստիկ սկզբունքներին կառչած մարդիկ։ Առարկաների դասավանդումը մեծ մասամբ ետ էր մնում ժամանակի գիտական մակարդակից, հենվում էր ավելի հարկադրանքի, քան դիտակցական վերաբերմունքի վրա։ Ճիշտ է, այդ տարիներին դպրոցում պահտոնավարել են մի քանի նշանավոր մարդիկ (Կ. Կոստանյան, Ա. Արապյան. Գ. Բարխուդարյան, Փիլ. Վարդանյան), որոնցից Թումանյանի վրա

---

7 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 354։

8 Տե՛ս «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 208—209 (Վարսենիկ Գևորգյան հուշերը)։

ամենից խոր տպավորություն թողել է պատմավիպասան Մերևեցը՝ Հայոց պատմության դասերով։

Ներսիսյան դպրոցում Թումանյանը հատուկ հետաքրքրություն է ցուցաբերում դպրի գրականությունը, լեզուներն ու պատմությունը։ Դպրոցի լրիվ դասընթացը նա չավարտեց. զանազան ընտանիքներում վարած «նախկենքի» դժվարին, զրկանքներով ու ստրացումներով լեցուն կյանքը, ծնողների նյութական վիճակի վատանալը և գյուղից ստացած ուրիշ տագնապալի լուրեր նրան ստիպեցին 1886 թ. գարնանը դուրս գալ 4-րդ դասարանից և վերադառնալ Դսեղ։

Թումանյանը տասնի հասակում

Այնուամենայնիվ, Թիֆլիսյան կյանքի առաջին տարիները նշանակալից եղան Թումանյանի գրական ճակատագրի համար։ Նա հաղորդակից դարձավ կովկասահայ քաղաքական և կուլտուրական կյանքում ծավալված խմորումներին, որոնց մասին հետագայում գրել է. «Ութսունական թվականներն էին։ Մեր կյանքում դաղմական փողի նման քնդում էին Դամառ—Քաթիպալի ազատ երգերը, վարար գետի նման հոսում էին Րաֆֆու վեպերը անընդհատ ու խորհրդավոր, մամուլի մեջ աջ ու ձախ չտառապից մարաքում էր Գրիգոր Արծրունին, իսկ Թիֆլիսի Քատրոնում դինդորական երաժշտությունը հնչում էր «Զեյթունցիների մարշը», և որոտում էր Ադամյանը»։ 17-ամյա Թումանյանին բախտ վիճակվեց անձամբ ճանաչելու և շփվելու Րաֆֆու, Սերենցի, Ադամյանի հետ, ականատես լինելու սոցիալական և ազգային հնչումից ժողովրդին փրկելու, Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության համար նոր սերնդի գործադրած անձնուրաց ջանքերի հրանգից էր, օրինակ, Իրֆլիսից Սալմաստ և ապա Բուրբիա անցած Վարդան Ալեքսանդրի, Գրիշյանների, որի վարքագիծն ու հերոսական մահը խոր տպավորություն թողեցին պատանի Թումանյանի վրա, իսկ հետագայում յուրովի արտացոլվեցին «Հին կռիվը» պոեմում։ Մեծապես ընդլայնվեց նրա գրական հետաքրքրությունների շրջանակը, ակտիվ ընթերցանության և մտորումների նյութ դարձան Պուշկինն ու Լերմոնտովը, Շեքսպիրն ու Շիլլերը։ Գրական փորձերը դարձան ավելի կանոնավոր, հետևակցվեցին իրրև կյանքի կոչում։

Պատանի Թումանյանի բանաստեղծական հետաքրքրությունները ծավալում են երկու ուղղությամբ։ Մի կողմից՝ նա անվարժ, շատ գծերով պատկանյան կամ Այիշյանի չհաղթահարված ազդեցությունը մատնող տողերով փորձում է արձագանքել նաև ժողովրդի քաղաքական վիճակին («Ինչո՞ւ նա

---

2. Թումանյան Հ., Նամակների ժողովածու, հատ. IV, էջ 353։

տխուր...», «նահապետի ողբը»)։ Մյուս կողմից, և սա շատ ավելի մեծ տեղ է գրավում նրա գրական նախափորձերում, Թումանյանն իր լսած ժողովրդական նյութերի հիման վրա սկսում է գրել լեգենդներ ու ավանդություններ, առակներ և անեկդոտներ, որոնց մեծ մասը, բանաստեղծի վկայությամբ, ժամանակին կորել է։ Պահպանվել են միայն երկուսը՝ «Շունն ու կատուն» և «Անբախտ վաճառականները»։ Թեև իրենց առաջին տարբերակներում այդ երկերը շատ կողմերով դեռ անկատար էին, լիցուն բարբառային լեզվի տարբերով, բայց դրանք արդեն մատնանշում էին բանաստեղծի հետագա զարգացման հիմնական ուղին՝ հենվելով բանահյուսության նյութերի և ժամանակակից կյանքի պատկերների վրա՝ հաստատել իրապատում, բովանդակությամբ ու ձևով ժողովրդական ոգեղեցիկ իրավունքները։

Ներսիսյան դպրոցից հեռանալուց հետո Թումանյանը մոտ մեկ տարի որոնում է «արևի տակ իր տեղը», կարիքից դրդված ստանձնում է տնային ուսուցչի պաշտոն, իր «բախտը փորձում» նույնիսկ գործակատարության մեջ։

Բանաստեղծի կյանքում կարևոր դեպքեր կատարվեցին 1887 թ.։ Նախ, Հուլիս-օգոստոս ամիսներին «Նոր-դար» թերթի էջերում առաջին անգամ տպագրվում են Թումանյանի գրվածքները՝ «Մի ավանդություն» հոդվածը (Խևեղի անցյալի և ներկայի մասին) և լոռեցիների կյանքից քաղված տասնյակից ավելի անեկդոտանման պատմություններ։ Ճիշտ է, դրանք անստորագիր էին, հեղինակն ինքը, ըստ երևույթին, չէր ցանկացել իր անունը հրապարակել, դեռ վստահ չլինելով իր գրական կոչման մեջ։ Բայց տպագրվելու փաստն ինքնին նշանակալից էր երիտասարդ բանաստեղծի համար։

Նույն 1887 թ. բարեկամների միջնորդությամբ Թումանյանը զրագրի պաշտոնով աշխատանքի է ընդունվում Թիֆլիսի Հայոց հոգևոր կոնսիստորիայում։ Ոչ միայն նրան հանձնարարված միակերպ, ձանձրալի աշխատանքը՝ կազմել և արտագրել պաշտոնական և անձնական բնույթի գրություններ, վկայականներ, այլև հոգևոր կառավարչության բուն մթնոլորտը խորը և ճնշող էր ստեղծագործական մեծ ներշնչումներով ապրող երիտասարդի համար։ Կոնսիստորիայում տիրող բիրտ բարքերը, խնդրատուների նկատմամբ «հոգևոր հայրերի» անարդարությունները, կաշառն ու չարաշահումները, որոնք ուժեղացան, մանավանդ Մամբրե Սանասարյանի՝ թեմական առաջնորդ դառնալուց հետո (1889), վերջապես՝ շրջապատի մարդկանց պահանջողական կամ բացահայտորեն հետագիծ ըմբռնումները ակզբից ևեթ անհամատեղելի դարձրին բանաստեղծի բախումն այդ միջավայրի հետ։ Եվ եթե, չնայած այդ բոլորին, նա մի քանի տարի ծառայում է հոգևոր գրասենյակում, ապա պատճառը միմիայն նյութական գեթ նվազագույն ապահովություն ունենալն էր, որի կարիքը հատկապես սրվեց 1888 թ. Օլգա Միանկյալյանի հետ ամուսնանալուց և ընտանիքի հոգսերով ծանրաբեռնվելուց հետո։ Հոգևոր վարչությունում ծառայելու միակ դրական արդյունքը պետք է համարել տարիներ խավերի կյանքի, ժամանակի բարքերի ճանաչողությունը, որն այնքան անհրաժեշտ էր սկսնակ գրողի համար։ Բայց այդ ճանաչողությունը բանաստեղծին տրվեց հոգևոր ուժերի դրամատիկ լարման և ծանր ապրումների գնով։ Երբ 1892 թ. մարտին, Մ. Մանասարյանի և լուրայինների դեմ դրած ցասումնալից բանաստեղծություններից հետո, Թումանյանը թողեց իր պաշտոնը, նա մի նամակում գրում էր. «Խորին տրտմությամբ ետ եմ նայում հինգ հոգևնան տարիների անցյալին վերա, որպես մի գիրհգմանի մի դժոխքի, որից

դուրս եմ եկել (?)։ բայց արդյոք առո՞ղջ եմ մնացել, կենդանի՞ եմ.— ահա խնդիրը։ Մարմնով՝ ոչ, բոլորովին ոչ. իսկ հոգուս ընդունակությունների մեծ մասը կորցրել եմ»[10]։

1887 թ. Թումանյանը կարևոր էր համարում նաև իր գրական ըմբռնումների ու ճակատագրի համար։ Այդ թվականին, ինչպես վկայում է բանաստեղծը, նա ընկել է «ծանոթների մի շրջան», որը նրա ոտանավորների բարբառախառն լեզուն համարել է «գռեհկի», խորհուրդ տվել «գրական լեզու գործ ածել»[11]։ *Խոսքը Ներսիսյան դպրոցի մի քանի սաների մասին է (Գրիգոր Պանցյան, Արսեն Ղազյան, Դավիթ Շահլամյան, Արամ Առաքելյան), որոնք Թումանյանի հետ մի յուրօրինակ «հնդյակ» են կազմում, հանդիպումների ժամանակ քննելով ոչ միայն գրական-բանասիրական, այլև հասարակական հարցեր*[12]։ *Այդ խմբակի անդամների և մանավանդ «Հյուսիսափայլ» ամսագրի ընթերցանության ազդեցությամբ Թումանյանի բանաստեղծություններից մեջ լայնորեն մուտք են գործում գրական, ավելի ճիշտ՝ գրքային լեզվի զգալի տարրեր, բայց և լայնանում է բանաստեղծի տեսադաշտը, նա գրում է քաղաքացիական բնույթի շատ գործեր, թեպետև գեղարվեստորեն դեռ անկատար։ Այդ խմբակի բարոյական և նյութական աջակցությամբ էր նաև, որ Թումանյանը կազմեց և տպագրության հանձնեց իր գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» ընդհանուր վերնագրով (այս վերնագիրն այնուհետև Թումանյանի համար կայուն մնաց, դրվելով նաև 1892, 1903, 1908 և 1922 թթ. հրատարակված ժողովածուների վրա)։ Գիրքը լույս տեսավ 1890 թ. աշնանը, Մոսկվայում։ Նրա մեջ, մի քանի տասնյակ ինքնուրույն և թարգմանական (Պուշկինից, Լերմոնտովից) բանաստեղծություններից բացի, դետեղված էին նաև երեք պոեմ՝ «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տարբերակը, «Մեհրին» և «Ալեքը»։ Այսպիսով, Թումանյանը հասարակությանը ներկայացավ միանգամից մի ամբողջ գրքով, չանցնելով պարբերական մամուլի էջերում աստիճանաբար բացահայտվելու սովորական ճանապարհը։*

Թումանյանի առաջին գիրքը հասարակության կողմից չերմ ընդունելություն գտավ, նրա երևան գալը գնահատվեց իբրև հայ բանաստեղծության նոր շրջափուլի սկիզբ։ Այդ են վկայում ժամանակակիցների նամականին ու հիշողությունները և, մանավանդ, Մ. Աբեղյանի (Վարսամ) գրախոսությունը «Նոր-դար» թերթում և Լ. Մանվելյանինը՝ «Մուրճ» ամսագրում։ Այդ քննադատներն առաջին իսկ գրքի հիման վրա նշեցին Թումանյանի տաղանդի մի քանի էական գծերը՝ «ժողովրդական տարրեն» ու «վիպականությունը» (այսինքն՝ ստեղծագործության ժողովրդայնությունն ու էպիկական ոգին)։

Առաջին գրքից երկու տարի անց՝ 1892 թ. վերջին լույս տեսավ «Բանաստեղծություններ» երկրորդ, ավելի ծավալուն հատորը, ուր բացի բանաստեղծություններից զետեղված էին «Անուշ», «Մարոյի» առաջին տարբերակները, «Մերժած օրենք» պոեմը, «Շունն ու Կատուն», «Ախթամար» բալլադները։ Այդ ժողովածուն ավելի ամրապնդեց Թումանյանի, իբրև ժամանակի առաջատար բանաստեղծի, համբավը։

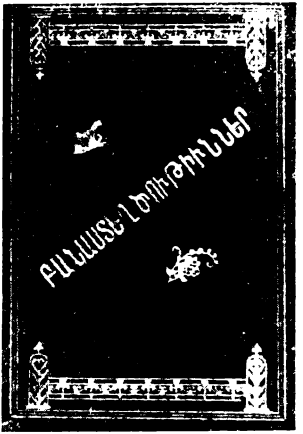
---

10 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. V, 1945, էջ 64։

11 «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 421։

12 Տե՛ս Ա. Ինճիկյան. Հովհաննես Թումանյան, 1969, էջ 221—234։

Հոգևոր կոնսիստորիայից դուրս գալուց հետո Թումանյանը ծառայում է Ախալքալաքի հրատարակչական բնակությունում իբրև գրասենյակապետ։ Դա բանաստեղծի վերջին պաշտոնավարությունն էր, որը տևեց ընդամենը մեկ ու կես տարի՝ մինչև 1893 թ. հոկտեմբերը։



Թումանյանի առաջին ժողովածուի շապիկը (1890, Մոսկվա)

90-ական թվականներին Թումանյանն աշխատակցել է «Մուրճ», «Աղբյուր», «Տարազ», «Թատրոն» պարբերականներին, եղել է Ե. Վարդազարյանի հրատարակած «Ճորիցոն» գրական տանդեսի (1894) հիմնական մեղինակներից մեկը։

2

Թումանյանի՝ չորրորդ տասնամյակ տևած ստեղծագործական ուղին ունեցել է ինչպես բուռն վերելքի շրջաններ (90-ական թվականների սկիզբը, մեր դարի առաջին տարիները), այնպես էլ շրջաններ, երբ այլևայլ պատճառներով համեմատաբար քիչ է արտահայտվել գրական աշխատանքի եռանդը։ Սակայն, եթե մի կողմ թողնենք ստեղծագործական արգասավորության հարցը և հիմք ընդունենք բանաստեղծի գեղարվեստական մեթոդի ու ոճի զարգացումը, նրա վարպետության կատարելության աստիճանը, ապա Թումանյանի ուղին կարելի է բաժանել երկու մեծ շրջանի։ Առաջինն ընդգրկում է սկզբից մինչև դարավերջը, իսկ երկրորդը՝ դարասկզբից մինչև բանաստեղծի մահը։

Ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, բացի նշված երկու ըրջաններից, Թումանյանը լույս ընծայեց նաև «Դաշնակներ» ժողովածուն (1893, հրատարակված հրատարակությունը՝ 1896-ին), ինչպես նաև բազմաթիվ բանաստեղծություններ պարբերական մամուլում։ Հրապարակ եկան նրա գեղարվեստական արձակի, գրական քննադատության և հրապարակախոսության առաջին նմուշները։ 90-ական թվականներին Թումանյանը գրեց մի շարք երկեր, որոնք այն ժամանակ մնացին անտիպ և հասարակությանը հայտնի դարձան ավելի ուշ, մեծ մասամբ արմատական փոփոխություններից հետո։ Դրանց թվում էին «Հաուաշանքը», «Էպի Անուշը», «Պոետն ու Մուսան», «Հին կռիվը» պոեմները, «Գիքորը» պատմվածքը։

Երիտասարդ Թումանյանի պոեզիան պատմականորեն եղավ շարունակություններ հայ գրականության մեջ 80-ական թվականներից սկսված այն նոր շարժման, որի բուն իմաստը ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքների հետագա խորացումն էր՝ հասարակական կյանքի նոր շրջափուլին համապա-

տասխան։ Նրն արձակի մեջ այդ շարժումը կապվում էր Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Ա. Աբովիանյանի, Գր. Զոհրապի և ուրիշների անունների հետ, ապա պոեզիայում այդ նոր փուլի սկիզբը եղավ Հովհ. Հովհաննիսյանի առաջին ժողովածուն (1887), որին հաջորդեցին Ա. Ծատուրյանի, Լ. Մանվելյանի և մյուսների բանաստեղծությունները։ Գրական այդ սերնդի մեջ Թումանյանը, շատ ընդհանրություններով հանդերձ, սկզբից ևեթ առանձնացավ, նախ, նրանով, որ քնարերգության հետ միասին և ավելի հաջողությամբ դիմում էր չափածոյի մեծ ձևին՝ պոեմի ժանրին։ Երկրորդ՝ ավելի, քան իր սերնդի բանաստեղծներից որևէ մեկը, Թումանյանը կապված էր ժողովրդական կյանքի տարերքի հետ, բերում էր հայրենի գյուղաշխարհի հարազատ գծեր։ Նրն սկզբում այդ կապը տարերային էր, ապա շուտով այն վերածվեց կայուն դավանանքի, ժողովրդի և պոեզիայի օրգանական միասնության մի ամբողջ տեսության, որը 90-ական թվականների վերջին նա ամփոփեց իմաստալից կոչի մեջ. «Դեպի ժողովուրդ, դեպի բնությունը, Հայո՛ց գրողներ...»[13]։

Բանաստեղծի և ժողովրդի միասնության առաջին և լավագույն արտահայտություններից մեկը «Նախերգանք» բանաստեղծությունն է, որը թեև նախօրոք գրվել է իբրև «Հառաջաբան» պոեմի մի մաս, բայց հետո տպագրվել է որպես ինքնուրույն գործ։ Սկսած 1896 թ. Թումանյանն այդ բանաստեղծությունը գետեղել է իր բոլոր ժողովածուների սկզբում, դրանով իսկ ընդգծելով նրա բացառիկ նշանակությունը, այն համարելով իր պոեզիայի յուրօրինակ բանալին։

«Նախերգանքի» քնարական թեման,— բանաստեղծի անհատակ վշտի, հայրենիքին նրա որդիական նվիրվածության տրամադրությունը,— արծարծվում է վիրթարի էպիկական ընդգրկումներով։ Քնարական հերոսը խոսում է հայրենի բնության, նրա երկնահաս լեռների և անդնդախոր ձորերի հետ, նրանցով է չափում իր տրտմությունն ու հայրենասիրական նկրտնչանքը։ Լեռների պատկերը տոգորված է խոր մարդկայնությամբ։ Նրանց է նվիրում բանաստեղծն իր «ծանրաթախիծ հոգու ձայները», զրուցում ինչպես սրտակից ընկերոջ հետ։ Իսկ նրա տրտմությունը հին է, ծնվել է նրա հետ, դայակի նման ուղեկցել է նրան մանուկ օրերից, խոսել նրա «սրտի ականջին».

Ո՛վ, որ կանչում ես դիշեր ու ցերեկ
Հազար ցավերով, հազար ձևերով.—
Ոգևորության հրդեր ներիր,
Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենիք իմ հեզ։

Բանաստեղծության վերջում քնարական հերոսը դիմում է արդեն հայրենի ձորերին։ Հետաքրքիր է, որ նա ոչ թե իր վերքերն է համեմատում անդունդախոր ձորերի հետ, այլ ճիշտ հակառակը՝ ձորերի խորությունը չափելու համար իր սրտի վերքերին է նմանեցնում, անգամ կասկածում է՝ կարո՞ղ են նրանք իր թախծի չափ խոր լինել («Դուք է՞լ էք, տեսնեմ, էնքան մեծ ու խոր, Ինչքան իմ հոգու թախիծն ահավոր...»)։ Այսպես, ծանր տխրությամբ սկսվում և մի ավելի «ահավոր թախիծով» է ավարտվում բանաստեղծի դիմումը հայրենի բնությանը։ Նրա վիշտը հայրենիքի սոցիալական և ազգային վիշտն է,

13 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1959, էջ 108։

նրա ոգևորության աղբյուրը՝ ժողովրդական հզոր տարերքի հետ ունեցած կապերի գիտակցությունը։

Հայրենի գյուղաշխարհի կոնկրետ պատկերները, ժողովրդի «տանջանքներն ու տենչանքները» Թումանյանը բացահայտել է վաղ շրջանի շատ բանաստեղծություններում, որոնցից հետագայում բացառիկ տարածում գտան «Գութանի երգն» ու «Հին օրհնությունը»։ «Գութանի երգը» բանաստեղծության բնարական հերոսը՝ հայ աշխատավոր գյուղացին, իր ծառապալից կյանքի մասին պատմում է այնքան պարզ, բնական երանգներով, որ մի պահ թվում է, թե բանաստեղծը պարզապես գրի է առել գյուղացու առօրյա մտածմունքը ծանր աշխատանքի ժամին։ Բայց այնքան հասարակ թվացող այդ խոսքը միաժամանակ իսկական բարձր պոեզիա է, կյանքի ճշմարտության՝ գեղարվեստական մեծ ուժով ձևակերպված արտահայտություն։ Բանաստեղծը ցույց է տվել գյուղական կյանքի ամենօրյա դրաման, ընդամենը մի քանի տողով բնութագրել սոցիալական չարիքը մարմնավորող «հերոսներին»՝ իր պարտքը պահանջող վաշխառուն, գյուղացուն ծեծող քյոխվան, անիծող քահանան, տերության հարկը պահանջող չինովնիկը... Եվ այս բոլոր չար ու դաժան ուժերի դեմ մենամենակ կանգնած է խեղճ գյուղացին, իր անասելի թշվառությամբ՝ միայն իր հավատարիմ եզներին ու անտեսանելի աստծուն ապավինող այդ անօգնական մարդը...

Կոնկրետ կենսական իրադրությունից դեպի փիլիսոփայական խորհրդածություն և ընդհանրացում գնալու միտումը բնորոշ է «Հին օրհնության» բանաստեղծության համար։ Միաժամանակ այստեղ մենք տեսնում ենք Թումանյանական պոեզիայի մի քանի ուրիշ էական հատկանիշներ՝ ընդգրկումների էպիկական լայնության և նուրբ քնարական տրամադրության, բուռն, տագնապալի հոգեվիճակի և արտաքին խաղաղության, մի յուրօրինակ ոլիմպական վեհության ու հանդարտության բնական միաձուլում։ Իրոք, մի հզոր տարերք, էպիկական ուժ և գեղեցկություն կա «կանաչ, վիթխարի ընկուզենու տակ» բաղմած ու բեզի անող ծերերի, նրանց առջև գլխաբաց կանգնած և առույգ ձայնով երգող պատանիների նկարագրության մեջ։ Բայց ինչպե՜ս հանկարծ փոխվում են գույները, տրամադրությունը, տեմպը, երբ հնչում է մեծերի օրհնությունը. «Ապրե՛ք, երեխեք, բայց մեզ պես չապրեք...»։ Դա կյանքի բոլոր դառնությունները ճաշակած հին սերնդի վերջին ցանկությունն է, որը հետո դառնում է բանաստեղծության առանցքը։ Բանաստեղծն ասեք որսում և դրոշմում է կյանքի հավերժական շարժման մի կողմը. ամեն մի սերունդ տառապում է կյանքի անկատարությունից և չի հասնում լիարժեք կեցության ցանկալի հրեշտին։ Բայց լավի ու կատարյալի տենչանքը անմար է մնում, անցնում մի սերնդից մյուսին, մնում է այն հույսն ու հավատը, որ հաջորդները ավելի լավ կյանքով են ապրելու։

90-ական թվականների լիրիկայում կան նաև ուրիշ գործեր, որոնք բնութագրվում են մտքի, զգացմունքի և արտահայտության կուռարելությամբ ու ներդաշնակությամբ։ Բավական է նշել «Համերգ», «Կանչ», «Քրիստոսն անապատում», «Ինձ մի՛ խնդրիր...», «Ալվագովսկու նկարի առթիվ», «Թե՛ մի օր, անուշ ընկեր...», «Հայ ուխտավորին», «Երկու սև ամպ» և այլ բանաստեղծություններ։

Հայ գրականության ֆոնի վրա հատկապես նշանակալից երևույթներ էին Թումանյանի առաջին գրքերում տրապարակված պոեմները։ Ժամանակի

քննադատությունը դրանք գնահատեց իբրև նոր աստիճան մեր պոեզիայի պատմության մեջ։ Մ. Աբեղյանը Թումանյանի առաջին պոեմների մասին գրում էր, որ դրանք «չունին իրենց նմանը թե կենդանությամբ, թե զգացմունքների բնականությամբ և թե գրավիչ, սահուն և, որ գլխավորն է, կանոնավոր գեղեցիկ լեզվով»[14]։ Արձագանքելով նրան, Լ. Մանվելյանը ավելացնում էր. «Նա յուր պոեմների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին. նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար»[15], Իսկ Միհնա Բերբերյանը մի քանի տարի անց հայտարարեց. «Իբրև էպիկական տաղանդի տեր բանաստեղծ, նա (Թումանյանը) գրիքե եզակի երևույթ է հայ գրականության մեջ»[16]։

Ճիշտ է, գնահատելով Թումանյանի առաջին պոեմները նրա հետագա նվաճումների դիրքերից, դժվար չէ նկատել նրանց գեղարվեստական անավարտությունը, ռեալիստական և ռոմանտիկական միտումների զուգորդումները, որոնք դեռ ստեղծագործական որոնումների արդյունք էին։

Այդ պոեմներից համեմատաբար հաջողված էր «Մհերին», որը շատ որոշակիորեն ցույց է տալիս ռոմանտիզմի սկզբունքների ազդեցությունը երիտասարդ Թումանյանի վրա։ Բանաստեղծն ընթերցողին տեղափոխում էր Արևմտյան Հայաստան, Թուրքական տիրապետության մղձավանջային իրականությունը, պատկերում սեփական տնից ու օջախից հեռացող հայ մարդու դժբախտ ճակատագիրը։ Պոեմի հերոսը՝ Մհեն վաստակի ակնկալությամբ ուղևորվում է հեռու երկրներ, գյուղում թողնելով ծերունի հորն ու ջահել կնոջը՝ Մհերին։ Այժմեն զարգանում է դժբախտ դեպքերի ու զուգադիպությունների ընթացքով։ Տարագրության մեկնելու ճանապարհին Թուրը ավազակներ թալանում և սպանում են Մհեին, բայց այդ մասին ոչինչ չգիտեն նրա հայրն ու կինը։ Դաղտնիքը բացվում է տարիներ հետո, երբ նույն ավազակները թալանում և այրում են գյուղը, առևանգում Մհերիին։ Առևանգիչի՝ «իգիթ Օսմանի» պատմածից և ցույց տված նշանից («զալլուխ») Մհերին իմանում է անցյալում կատարվածը և վրեժ է լուծում Օսմանից, բայց ինքն էլ մահացու վերք է ստանում։ Նրանք երկուսն էլ ընկնում են Մհեի հողաթմբի վրա («և երեք դարձավ մի գերեզմանը»)։ Ռոմանտիկական պոեմի ավանդույթներով գրված այս ստեղծագործության մեջ կային հոգեբանորեն անհամոզիչ դրվագներ, ձգձգված նատվածներ, հերոսների խոսքը անհատականացված չէր։ Հերոսները ոչ թե ինքնուրույն, օբյեկտիվ բնավորություններ են, այլ սոսկ պոեմի գաղափարական դրույթները մարմնավորող դեմքեր։

Նույնը վերաբերում է նաև «Ալիք» փոքրիկ պոեմին, որը պատմում է լեռնական ժողովրդի վրա կատարվող ավազակային հարձակումների, թալանի, առևանգումների և այդ բոլորի համար լուծված արդար վրեժի մասին։ Պոեմի հերոսը՝ նվվիվ Ալիքը ունի ռոմանտիկ հերոսի շատ գծեր։ Ամեն կերպ ընդգծված են նրա խիզախությունն ու անձնազոհությունը, բայց գրիքե առանց կենսական հանգամանքների կոնկրետ ցուցադրման։

Հոգեբանական բարդ թեմա է արծարծում «Մերժած օրենք» պոեմը, որի հերոսը՝ երիտասարդ աբեղան, իր հոգում արթնացած սիրո ազդեցության տակ

---

14 «Նոր-դար», 1890, № 196։

15 «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 95—96։

16 «Братская помощь армянам». 2-ое изд. М., 1898, стр. 389.

Հրաժարվում է կրոնավորի կյանքից ու հեռանում վանքից։ Աբեղայի կերպարը կերտված է հոգեբանական սուր բեկման պահին, երբ նա հասկացել է վանքի չորս պատերում կյանքն անցկացնելու ողջ անմտությունը և մեծ կրքով ձգտում է դեպի իրական աշխարհը։ Դա իսկական ռոմանտիկ հերոս է՝ իր զգացմունքների, սիրո և ատելության բուռն հորձանքով, էքստազի հասնող մտապատկերներով, վանական իրականության դեմ անհաշտ հակադրությամբ, իշխող օրենքների աներկբա մերժումով։ Անհատականացված չէ նրա խոսքը՝ որը հոգևոր բռնության դեմ ըմբոստացած անհատի տրամադրությունների բավական վերացական արտահայտություն է.

Կարոտ է հոգիս, թռչում է հրաքև
Այս մենաստանի բարձրը պարսպից,
Ջեմ կարող մնալ ես այստհեան,
Ով երբեք, մինչդեռ զրկված եմ կյանքից...

Անգամ Աբեղայի արտաքինը հիշեցնում է անցյալի ռոմանտիկական գրականության հերոսներին։ Նա «գծգուչն է, դալկահար», նույնիսկ «մեռելատիպ», բայց «աչքերը վառված են» տենդոտ կրակով. ներքին բուռն ապրումների, հոգում փոթորկող «անծանոթ մրրիկի» արտաքին նշաններն են դրանք։

«Մերժած օրհնքը» գրված է լերմոնտովյան «Մծխրիի» ակնհայտ ազդեցությամբ, և դա նկատվում է ինչպես պոեմի մտահղացման, այնպես էլ մանրամասների մեջ։ Արդեն ժամանակի քննադատությունը նշից այդ իրողությունը, հանգիստ, սակայն, Թումանյանի պոեմը սոսկ գրքային տպավորությունների արդյունք համարելու սխալ մտքին։ Իրականում «Մերժած օրհնքը» արձագանքում էր հայ կյանքի որոշ երևույթների ու մտայնությունների, յուրօրինակ լուծում էր տալիս դրանց։ Հոգևոր և աշխարհիկ սկզբունքների բախման, իրական կյանքի գերազանցության և անհատի զգացմունքների անկաշկանդ արտահայտման թեման XIX դարի վերջում ժամանակավրեպ հարց չէր։ Պատահական չէ, որ այդ թեման յուրովի բեկվել է նաև Լ. Շանթի «Դարձ վիպակում (1898), «Հին աստվածներ» դրամայում (1909) և Տ. Չյոկյուրյանի «Վանքը» վիպակում (1914)։

Խոսելով իր ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանի մասին, Թումանյանը խոստովանել է, որ իր «սրտի, ճաշակի, բարոյական ամբողջության վրա» ամենից խոր ազդեցություն են գործել Պուշկինն ու Լերմոնտովը, մանավանդ կովկասյան թեմանեցով գրված նրանց երկերը։ «Անշուշտ նրանք դրել են ինձ և տվիլ պոեմայի այն ձևը, որով գրել եմ ես»,— կոնկրետացնում էր նա իր մտքը[17]։ Դա ժամանակակից պոեմի ձևն էր, որն ուներ համեմատաբար փոքր ծավալ, հիմնվում է անհատի կյանքի որևէ բնորոշ դեպքի պատկերման վրա, ազատորեն զուգակցում է պատմողական, քնարական և դրամատիկական տարրերը։ Պոեմի այդ ձևը Թումանյանը պահպանեց նաև հետագայում՝ ստեղծագործական հասունության տարիներին։

Բարդ և հակասական բնույթ ուներ երիտասարդ Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը, որի մեջ յուրօրինակ կերպով միահյուսվեցին ռեալիզմի և ռոմանտիզմի տարրերը։ Այդ մեթոդն զգալի չափով տարերային բնույթ ուներ,

---

17 Ս. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 235։

17 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

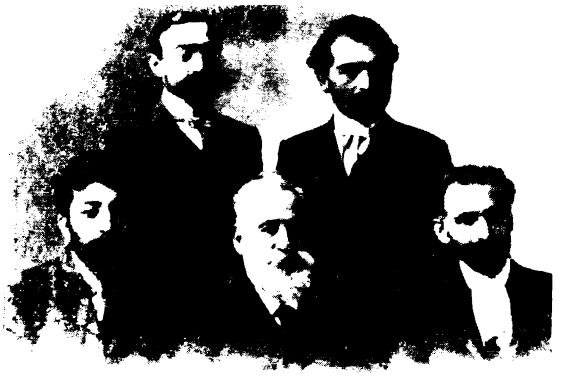
ժամանակի գրական մթնոլորտի և ներած ազդեցությունների ներքին բեւեռդրանքն էր։ Ռեալիզմը հենց սկզբից Թումանյանի գրական դիմանկարի, նրա ստեղծագործական խառնվածքի հիմնական գիծն էր։ Նրա ռեալիզմի ազդյուրը այն կենսական մեծ ճշմարտությունն էր, որ բերում էր իր հետ բանաստեղծը, կերպարների, կոնֆլիկտների և հանգամանքների իրական բնույթը, որ հատուկ էր նրա գործերին, մտնավանդ կյանքը պատկերող շանաստեղծություններին ու պոեմներին։ Ինչ վերաբերում է ռոմանտիզմին, ապա այն գերազանցապես կրած գրական ազդեցությունների՝ Պուշկինի, Լերմոնտովի, Բայրոնի, Ժուկովսկու և մյուսների ռոմանտիկական ստեղծագործության, ինչպես նաև նախորդ շրջանի հայ ռոմանտիկ բանաստեղծությունների թողած խոր տպավորության արդյունքն էր։ Թեև այդ ազդեցությունը ներդաշնակում էր երիտասարդ Թումանյանի որոշ տրամադրությունների ու ձգտումների հետ, բայց նրա ռոմանտիզմը չի կարելի համարել ամբողջական մի բան՝ հետևողական աշխարհայացքի և ստեղծագործական սկզբունքի իմաստով։ Ռոմանտիզմը Թումանյանի վաղ շրջանի երկերում դրսևորվեց գերազանցապես մի քանի ոճական հատկանիշների մեջ, ինչպես պաթետիկ-հռետորական տարրերի և լեզվա-շարահյուսական որոշ միջոցների կուտակում, սուբյեկտիվ-քնարական սկզբունքի խիստ ուժեղացում։ Կարելի է ասել, որ նրա առաջին պոեմներում ևար տարբերին ռեալիզմի և յուրօրինակ «ռճական ռոմանտիզմի» որոշակի հակադրություն, որի հաղթահարումով միայն բանաստեղծը հետագայում պետք է հանգեր ռեալիստական բովանդակության և ոճի ներդաշնակ զուգակցման։

90-ական թվականների Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության կարևոր փաստերից եղան հեղափոխական ռոմանտիզմի երկու նշանավոր երկերի՝ «Շիլհոնի կալանավորի» և «Մծբրիի» թարգմանությունները, որոնք առանձին գրքույկներով լույս տեսան 1896-ին։ Բայրոնի և Լերմոնտովի պոեմների թարգմանությունը Թումանյանի համար վարպետության դպրոց եղավ, օգնեց սեփական ստեղծագործական խնդիրների լուծմանը։ Իսկ 1899 թ. պուշկինյան երկու բալլադների («Ծլեգի երգը», «Ջոահենգը») թարգմանության մեջ հավատարմորեն վերստեղծված են բնագրերի ազգային և պատմական գունավորումը, միջավայրը։

Ռեալիստական ոճի նվաճման ճանապարհին կարևոր դեր խաղացին 90-ական թվականների բալլադները (*«Ախթամար»*, *«Անբախտ վաճառականները»*, *«Անիծած հարսը»*, *«Արծիվն ու կաղնին»*, *«Որբը»*, *«Պողոտա Վետրոս»*)։ Ժողովրդական բանահյուսության նյութեր մշակելիս Թումանյանն սկզբից ևեթ ձգտում էր օբյեկտիվորեն վերարտադրել ժողովրդի կենսափորձն ու իմաստությունը, կյանքի և կենցաղի իրական գծերը։ Ֆոլկլորը նրա համար ժողովրդի կյանքի և աշխարհայեցողության օբյեկտիվ հայելին էր և հենց դրա շնորհիվ էլ դառնում էր նաև իր՝ բանաստեղծի հույզերի, խոհերի և իդեալների արտահայտման միջոց։

Ստեղծագործական աշխատանքին զուգընթաց Թումանյանը մասնակցում է մի շարք գրական-հասարակական ձեռնարկումների, որոնք նպաստեցին նրա գեղագիտական ըմբռնումների խորացմանը, նախապատրաստեցին նրա տաղանդի այն բուռն վերելքը, որը տեղի ունեցավ դարասկզբին։ Այսպես, 1898—99 թթ. նա գրույց-դասախոսություններ է վարում Թիֆլիսում կազմակերպված «Միաձան» աշակերտական ընկերության պարապմունքների ժամանակ, նյութ

ունենալով XIX դ. Հայ գրականություն, մանավանդ պոեզիան։ Ինչպես ցույց են տալիս պահպանված նյութերը[18], այդ դասախոսություններն ունի դարձան ոչ միայն ի մի բերելու, ճշտելու նախորդ շրջանի Հայ բանաստեղծների մասին ունեցած Հայացքները, այլև զուգահեռաբար ձևակերպելու գրականության ժողովրդայնության և ռեալիզմի հետ կապված մի քանի սկզբունքային մտքեր։ 1898-ին սկսվում են աշխատուհի Մարիամ Թումանյանի տանր կազմակերպվող գրական «Հինգշաբթիներ», որոնց ակտիվորեն մասնակցում էր նաև բանաստեղծը։



«Վերնատուն» գրական խմբակը (1903)։ Ձախից աջ՝ Ավ. Իսահակյան, Լ. Շանթ, Դ. Ազայան, Գ. Զեմիրճյան, Հ. Թումանյան

Սակայն շատ ավելի կարևոր դեր խաղաց 1899 թ. կազմակերպված «Վերնատուն» գրական խմբակը, որին, բացի Թումանյանից, որպես մշտական անդամներ մասնակցում էին Դ. Ազայանը, Լ. Շանթը, Ավ. Իսահակյանը, Գ. Զեմիրճյանը, քննադատ Ն. Ադոնցը։ Բացի նրանցից, «Վերնատան» պարապմունքներին տարբեր ժամերով մասնակցել են նաև ժամանակի ուրիշ ականավոր գրողներ, մշակութային գործիչներ։ Մինչև 1904—1905 թթ. կանոնավոր գործած այդ խմբակների հավաքներին ընթերցվում և քննարկվում էին նրա անդամների նոր ստեղծագործությունները, համաշխարհային գրականության և ժողովրդական բանահյուսության նշանավոր երկերը՝ հին հունական ողբերգակներից մինչև հերոսական էպոսի հուշարձանները, Շեքսպիրից ու Գյոթեից մինչև Բայրոն, Պուշկին, Լերմոնտով, մինչև ավելի նոր հեղինակներ։ Այդ շրջանում արդեն Թումանյանի գրական նախասիրությունները վերջնականապես կողմնորոշվում են դեպի Շեքսպիրն ու Պուշկինը։

[18] Տե՛ս Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հատ. 2, էջ 265—316։

առաջինը գրավում էր նրան իր համապարփակ լայնությամբ, մարդկային հոգեբանության ամենանուրբ ծալքերը թափանցելու վիթխարի ուժով, իսկ երկրորդը՝ պարզության և խորության բնական միասնությամբ, ժողովրդական-ազգային ոգու հանճարեղ մարմնավորումով։ Ստեղծագործական այդ բարձր հատկանիշները որոշակիորեն բնկվեցին դարասկզբին Թումանյանի գրած կամ վերամշակած երկերի մեջ։ «Ինձ միշտ թվացել է,— հիշում է «Վերնատան» ակտիվ մասնակից Դ. Դեմիրճյանը,— որ նա (Թումանյանը) ստեղ. ծագործության գաղտնիքները վերցնում էր Շեքսպիրից և գործադրում Պուշկինի նման»[19]։

Նոր դարի սկզբին Թումանյանն արդեն բևեռնում է իր գեղարվեստական զարգացման երկրորդ՝ ըստ ամենայնի բարձր ու կատարյալ շրջափուլը։ Այդ շրջափուլի առաջին փայլուն արտահայտությունը եղավ այն, որ 1901—1902 թթ. Թումանյանը բարեկամների (Փ. Վարդազարյան, Մ. Թումանյան և ուրիշներ) օգնության շնորհիվ հնարավորություն ստացավ ժամանակավորապես կտրվելու առօրյա հոգսերից և նվիրվելու ստեղծագործական աշխատանքի։ Հատկապես արդյունավետ էր 1902 թ. «Աբեղա»-ի աշունքը, երբ նա ավարտեց «Անուշ»-ը, «Թեպե Անհուն»-ի վերամշակումը, գրեց «Թմկաբերդի առումն»-ը և «Փարվանան», աշխատում էր «Սասունցի Դավիթը»-ի և «Հին կռիվը» պոեմների վրա։ Մեկ տարի անց՝ 1903-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն առաջին անգամ հայտարակությանը ներկայացրեց ստեղծագործական հասունության բարձունքներին հասած դասական Թումանյանին։

3

Ինչքան էլ մեծ արժեքներ պարունակեն Թումանյանի քնարերգությունը կամ գեղարվեստական արձակը, անվիճելի է, որ բանաստեղծի տաղանդը, հասարակական հայացքներն ու գեղագիտական սկզբունքներն առավել լրիվությամբ ու խորությամբ արտահայտվել են նրա պոեմների և բալլադների մեջ։ Իր բնույթով պոեմի ժանրն ամենից ավելի էր համապատասխանում Թումանյանի գեղարվեստական մտածողությանն՝ կյանքն էպիկական լայնությամբ արտացոլելու, բազմակողմանի կերպարներ և մարդկային հարաբերություններ վերստեղծելու, փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների, պատմողական, քնարական և դրամատիկական սկզբունքների միաձուլման հասնելու նրա մշտական ձգտմանը։

Թումանյանի պոեմները թեմատիկ առումով կարելի է բաժանել երեք խմբի։ Առաջին խումբը կազմում են հայ նահապետական գյուղի կյանքը պատկերող ստեղծագործությունները («Մարոն», «Լոռեցի Սարոն», «Հառաչանք», «Անուշ»)։ Ժամանակակից թեմատիկա ունեցող մյուս պոեմները («Գեղափ Անհունը», «Պոետն ու Մուսան», «Հին կռիվը») շոշափում են փիլիսոփայական, գրական-գեղագիտական ու ազգային-ազատագրական շարժման հարցեր։ Պոեմների երրորդ խումբը ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների մշակումներ են («Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը», «Հազարան բլբուլ»)։

19 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», 1969, էջ 27։

Գյուղական իրականությանը նվիրված պոեմները բացառիկ կարևոր տեղ են գրավում Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Այստեղ են թերևս ամենից ցայտուն արտահայտվել Թումանյանի հասարակական ըմբռնումները։

Ո՞րն էր, սոցիալ-պատմական իմաստով, Թումանյանի պատկերած հայկական գյուղը։ Դա XIX դ. վերջին քառորդի գյուղն էր, հայ նահապետական գյուղը՝ նրա պատմության բարդ, անցումային մի շրջանում, կապիտալիստական տնտեսության և հարաբերությունների զարգացումը դարավերջին զանազան ուղիներով թափանցեց նաև նահապետական գյուղ։ Թումանյանի հայրենի գավառում դա առավել ևս նկատելի էր բուրժուական խոշոր քաղաքի՝ Թիֆլիսի մերձավորության պատճառով։ Նոր տնտեսաձևը մուտք է գործում Լոռի ոչ միայն կուսական անտառների վրա իրենց ծուխը տարածող պղնձաձուլական հնոցների, անդնդախոր ձորերով սլացող գնացքների միջոցով, այլև նահապետական կենսահարաբերությունների ամբողջ համակարգի քայքայումով։

Թումանյանը՝ զգայուն գեղարվեստագետն ու ինքնատիպ մտածողը, լավ էր տեսնում նահապետական գյուղում կատարվող այդ որակական փոփոխությունները, քեև, հասկանալի է, նրանց սոցիալական նախադրյալները գիտականորեն ըմբռնել չէր կարող։ Դրա ամենացայտուն վկայություններից մեկը 1894 թ. տպագրված «Բորչալվում (Ճանապարհորդական նկատողություններ)» ակնարկն է՝ սոցիալական կյանքի տեղաշարժերի զգաստ, խոր և բազմակողմանի պատկերումով։ «Ժողովուրդը մի դրությունից անցնում է դեպի մյուսը»,— գրում էր նա, նկատի ունենալով, ըստ էության, նահապետականությունից դեպի բուրժուական հարաբերությունները կատարվող անցման բարդ, տանջալից պրոցեսը։ Թումանյանը ցույց էր տալիս, թե ինչպես այդ անցման շրջանում նահապետականության համար բնորոշ բոլոր արատներին ու դժբախտություններին՝ տգիտությանը, անհավատություններին, ջադուիզմին ավելացել են փողի իշխանության և բուրժուական «քաղաքակրթության» հետ կապված նոր, ավելի անտանելի խոցեր։ Այդ բոլոր սոցիալ-կենցաղային գործոններն էլ ստեղծում էին այն խորապես հակասական և ողբերգական կացությունը, որի մեջ դրված էր դարավերջի հայ նահապետական գյուղը։

Ի՞նչ վերաբերմունք ուներ Թումանյանը դեպի նահապետական գյուղը՝ դրվատակա՞ն, թե՞ քննադատական։ Սկսած Լեոյի «Ռուսահայոց գրականության» գրքից (1904) սա եղել է Թումանյանագիտության ամենասուր վիճելի հարցերից մեկը և երկար ժամանակ հարուցել է տրամագծորեն հակադիր կարծիքներ՝ բանասաեղծին նահապետական գյուղը գովիրգող, իդեալականացնող համարելու տեսակետից մինչև նրան այդ կյանքի և բարքերի անհաշտ քննադատ ներկայացնելը։ Բայց ո՛չ մեկ, ո՛չ էլ մյուս կարծիքները հարցի ողջ բարդությունը չեն բացահայտում։

Բանն այն է, որ Թումանյանի վերաբերմունքը դեպի նահապետական գյուղը չի կարելի անվանել ո՛չ իդեալականացում և ո՛չ էլ սովորական ժխտական, մերկացնող մոտեցում։ Որ բանասաեղծը քննադատում է նահապետական կյանքի հետամնացությունը, իբրև մի իրականություն, որը կաշկանդում է մարդու բնական և ազատ զարգացումը, ամեն քայլափոխում ողբերգական կացություն ստեղծում նրա համար, ինքնին շատ ակնհայտ է։ Թումանյանը քննադատել է գյուղում գնգավորող սոցիալական հակասու-

թյունները, որոնք ուժեղանում էին բուրժուական հարաբերությունների ներթափանցման հետևանքով («Հառաչանք»)։ Հետևաբար, Թումանյանը չէր կարող ամբողջությամբ վերցրած դրվատել այդ իրականությունը, չէր կարող նրա հետ կապել անհատի և հասարակության զարգացման ցանկալի իդեալը։ Բայց, մյուս կողմից, Թումանյանի մոտեցման ինքնատիպությունն այն էր, որ նա նահապետական աշխարհում նկատում էր նաև դրվատանքի արժանի կողմեր, նրա մարդկանց մեջ տեսնում էր նաև գեղեցիկ, վեհ հատկանիշներ։ Նա այդ իրականությանը նայում էր ոչ թե քննամաբար, այլ հայացքով հարազատ և մոտ մարդու, որի սրտում խոր արձագանք են գտնում միջավայրի բոլոր ցավերը, որը կրքոտ հոգով որոնում է նրա վերածնման և մարդկայնացման ուղիները։

Խոսելով Պուշկինի պոեզիայի ազգային-պատմական արմատների մասին, Բելինսկին առաջադրել է ընդհանուր տեսական մի դրույթ, որը տվյալ դեպքում շատ տեղին է հիշել. «Որպիսզի բանաստեղծորեն վերարտադրվի իրականությունը, միայն բնական տաղանդը քիչ է, պետք է նաև, որ պոետի ձեռքի տակ լինի բանաստեղծական իրականությունը[20]։ Սա նշանակում է, որ գեղարվեստական մեծ երկերի ստեղծման անհրաժեշտ նախադրյալը համապատասխան կոնկրետ պատմական իրականությունն է՝ իր սոցիալ-ազգային նշանակալից բովանդակությամբ. միայն դա կարող է գեղարվեստական մեծ բովանդակության հիմք ծառայել, միայն իր բնույթով «բանաստեղծական իրականությունն» է ընդունակ ոգեշնչելու պոետական մեծ քնիչքների։

Հայ գրականության պատմության մեջ որակապես նոր աստիճան նշանավորող այնպիսի մի երևույթ, ինչպիսին Թումանյանի ստեղծագործությունն էր, նույնպես ուներ իր անմիջական արմատները այն պատմական դարաշրջանի առանձնահատկությունների մեջ, որն արտացոլվեց նրա երկերում։ Պոեզիայի այդպիսի մի քնիչք կատարելու համար իրոք անհրաժեշտ էր «ձեռքի տակ ունենալ բանաստեղծական իրականություն»։

Ժողովրդական կյանքը նահապետական գյուղում Թումանյանի համար բանաստեղծական էր ամենից առաջ իր այն բնական, անաղարտ ձևերով, որոնք գերծ էին մնացել բուրժուական «քաղաքակրթության» ավերիչ ազդեցությունից՝ զգացմունքների մաքրություն, անմիջականություն, բնավորության և մարդկային հարաբերությունների պարզություն և ազնվություն։ Նրան գրավում էր անհատի և հասարակության կապերի բնականությունը, վշտի և ուրախության արտահայտման հասարակական բնույթը։ Բանաստեղծական է այդ միջավայրը նաև այն պատճառով, որ ներկայացնում է մարդու և բնության ներդաշնակ միասնություն։ Մարդը ապրում է բնության մեջ, շնչում նրա համապարփակ կյանքով, զգում նրա ամեն մի շարժումը, բույրն ու գույները։ Մարդն ասես ձուլվում է բնությանը, դառնում նրա անքաժան մասնիկը, ինչպես որ բնությունն էլ ամենուր մարդկայնանում է, շնչավորվում։

Իբրև մեծ ռեալիստ, Թումանյանը գյուղը պատկերում է օբյեկտիվորեն, բանաստեղծական իդեալականացումը զուգակցելով նրա ցավալի կողմերի ճշմարտացի արտացոլման հետ։ Ահա թե ինչու զարմանալի ոչինչ չկա, որ Թումանյանի համար հենց նահապետական իրականությունը, իր հետամնացությամբ հանդերձ, դարձավ պոետական մեծ ներշնչումների հիմք։ Այս

---

20 *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений, т. 3. М., 1948, стр. 335.

խմաստով պետք է հասկանալ Ալ. Մյասնիկյանի (Մարտունու) մի կարևոր դրույթը՝ Թումանյանին նվիրված նրա աշխատությունից. «Բայց և այնպես նա կարողացավ մեկուսանալ և խորասուզվել հայ էպոսի, հայի նահապետական կանուխյան խորքերը։ Այս բանում նրան օգնեց գյուղը՝ փակված, խուլ, ինքնամփոփ ու հին գյուղը՝ քաչքերով, ավազներով և պատառանդով լի՝ երկյուզած, հավատացյալ ու անոտիապաշտ՝ հրաշքներով, հրաշալիքներով ու կիսավայրենի էակներով հարուստ՝ լուռ ու մունջ ու միապաղաղ գյուղը։ Հայ նահապետականությունը և դյուցազներգությունը Թումանյանին դարձրին խոշորագույն գրող»[21]։

Գյուղական իրականության, անցյալի հերոսական դրվագների և ժողովրդական բանահյուսության կերպարների մեջ Թումանյանը որոնում էր ընավորությունների այն լրիվությունը, որ բուրժուական հասարակության մարդը կորցրել էր։ Բայց բանաստեղծը չէր բավարարվում այդ կյանքի ձևերով, ծխտելով նահապետական կյանքի սահմանափակությունները, Թումանյանը ժողովրդական տարերքի մեջ մատնանշում էր մարդու և հասարակության զարգացման այն առողջ ուղղները, որոնք ընթերցողի հայացքն ուղղում էին ոչ թե անցյալին, այլ ապագային։

Գաղափարական և գեղագիտական այդ դիրքորոշումը պատկերավոր մարմնավորում է ստացել «Հառաչանք», «Մարոն», «Լոռեցի Սաքոն» պոեմների և, մանավանդ, բանաստեղծի գլուխգործոցի՝ «Անուշի» մեջ։

«Հառաչանքը» ծրագրվել է դեռ աշակերտական տարիներին՝ 80-ական թվականների կեսերին։ Մի քանի տարի անց, 1893-ին «Մուրճ»-ում տպագրվեց պոեմի մի հատվածը, իսկ ամբողջը տպագրել հնարավոր չեղավ՝ գրաքննական արգելքների պատճառով։ Միայն երկու տասնամյակ հետո՝ 1914-ին «Նոր հոսանք» ամսագրում տպագրվեց պոեմի ևս մի մասը, որը և հայտնի է ընթերցող լայն շրջաններին։ Այդ ժամանակ արդեն պոեմն ամբողջությամբ Թումանյանի ձեռքի տակ չկար. շատ ուրիշ թղթերի հետ միասին այն էլ կորել էր ոստիկանության կատարած խուզարկության օրերին։

Ժամանակակիցների հուշերից երևում է, որ պոեմի մտահղացման անմիջական ազդակը եղել է 80-ական թվականների կեսերին Լոռու ձորերում և անտառներում «ավազակություն» անող Ջոփուռի տղաների պատմությունը։ Սոցիալական անարդարության դեմ զենք բարձրացրած, կեղեքիչների հետ անողորք դատաստան տեսնող «ավազակ եղբայրների» կերպարները ոգեշնչել են պատանի Թումանյանին՝ գրելու հերոսական պոեմ։ «Հառաչանքը» նախապես սյուժետային իմաստով ծրագրված է եղել շատ ավելի լայն, քան այժմ մեզ հայտնի է։ Նրա կենտրոնում պետք է լինեին սոցիալական իրավունքների համար պայքարող մարդկանց կերպարները, նրանց մերկացողությունները և հակատագիրը։ Դժբախտաբար, «Հառաչանքից» կորել են հենց այն հատվածները, որոնք անմիջապես ցույց էին տալիս «Ջոփուռի տղերքին» ու նրանց գործերը։ Այժմ այդ բոլորի մասին կան միայն առանձին ակնարկներ ծերունու պատմության մեջ։

Պոեմի հիմնական մասն սկսվում է Լոռու գիշերային բնության շատ տպավորիչ նկարագրությամբ, որտեղ արդեն զգալի չափով նախապատրաստ-

---

21 Ալ. Մարտունի, *Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը (սոցիոլոգիական ակնարկ)*, Թիֆլիս, 1923, էջ 36—37։

վում է ամբողջ հատվածի զգացմունքային հիմնական երանգը։ Այդ նկարագրության մեջ Թումանյանը հետևողականորեն կուտակել է գիշերային բնության հատկապես այն մանրամասները («խավարչտին» ձորի թշշոցը, «անքուն հավքերի» ոխուր ծվոցը, «ցավալուր» կանչն ու «դաժան վայրը», սովատանջ գայլի «ձիզ ոռնոցը»), որոնք միասին ստեղծում են յուրօրինակ «տրտմության մեղեդի» ամեն ինչ գունավորում են մի «խորունկ թախծի ու ամուր զարգանդի» տրամադրությամբ։ Այս վշտալի ու դաժան նկարագրությունն իր հուզական բնույթով նախապատրաստում է ծերունու հետագա պատմությունը, ներդաշնակում է սոցիալական իրականության դաժան ու ցնցող փաստերին։

Պատմության կենտրոնում գծագրվում է ծերունու կերպարը,— սեփական խոսքի միջոցով տիպականացվող մի բնավորություն, Թումանյանի ռեալիստական արվեստի ամենամեծ հաղթանակներից մեկը։ Այդ կերպարի ամենաբնորոշ կողմը նրա էպիկական լայնությունն է, որը արտահայտվում է անգամ արտաքին մանրամասների մեջ. հիշենք նրա «երկար կոթավոր չիբուխը», «գիշերվա նման կիտած նոթերը», «խուլ որոտի» նմանվող ձայնը,— գծեր, որոնք նրան ասես դարձնում են շրջապատի ժայռերին բնության մի մասնիկը։ Բայց էականը, իհարկե, նրա բնավորության էպիզմն է, որ երևում է ժողովրդական հայացքի լայնության, իմաստուն հանգստության և ցավկոտ զայրույթի, հերոսական ոգու մեջ։ Նա իսկական բանաստեղծական բնավորություն է։

Թումանյանը հասել է դժվարագույն գեղարվեստական խնդրի փայլուն լուծման՝ սոցիալական և քաղաքական հակացողություններն Ճշգրիտ ու դիպուկ բնութագրումների զուգակցմանը արտահայտության վերին աստիճանի բնականության և բանաստեղծական գեղեցկության հետ։ Դրա շնորհիվ է, որ պոեմի տողերի մի խոշոր մասը ձեռք է բերել բանաստեղծական աֆորիզմի արժեք, մտել է լայն շրջանների գիտակցության, առօրյա խոսակցական լեզվի մեջ։ Դժվար է ցույց տալ հայ նոր գրականության մի ուրիշ ստեղծագործություն, որն այդքան հարուստ լիներ սոցիալական կյանքի երևույթները բնորոշող դիպուկ և խորիմաստ աֆորիզմներով. այս իմաստով «Հառաչանքը» գերազանցում է նույնիսկ մեր դասական կոմեդիաներին, մի ժամ, որն իր բովանդակության և ոճի առանձնահատուկ գծերի շնորհիվ սովորաբար ամենից շատ է հարուստ լինում աֆորիզմային արտահայտություններով։

Ծերունու պատմության մեջ անմոռանալի գծերով արտացոլվել են նահապետականության և դեպի անդրկովկասյան գյուղը կապիտալիստական հարաբերությունների սկսած արշավանքի ազետալի հետևանքները,— սոցիալական հակասությունների և անարդարությունների սրում, աղքատության և զրկանքների բազմապատկում, գողության, կաշառքի, անօրինականության համատարած «ծաղկում»։ Նրա պատմած փաստերը «երկնքից կախված» ապրուստի, հոգազրկության մասին՝ գեղարվեստորեն բացահայտում են մի ճշմարտություն, որը «Բորչալվում» ակնարկի մեջ արտահայտվել է այն խոսքերում, թե ժողովուրդն «ահագին մեծամասնությամբ այսօր էլ մնում է ակամա ճորտ, շնորհիվ այս զավառում եղած խոշոր կալվածատիրության»[22]։

22 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 54։

Ժամանակի սոցիալական կյանքի խոցերի ինչքա՜ն լայն ու խոր բնութագիրն են տալիս Քեկուզ միայն հետևյալ տողերը.

Դարձել է աշխարքն, ա՛խպեր, առ ու դախ.
Սերը դարձել սար ու չուրջ-արին,
Ոչ ամոթ ունի ուժեղը, ոչ վախ,
Վա՜յը եկել է տարել տըկարին։

Իվ ծերունին պատմում է,— արտաքուստ հանգիստ, իսկ ներքուստ ապրումների մեծացող զայրույթով ու ատելությամբ,— Քալանի, կաշառակերության, գյուղական տանուտերերի, քնինների ու դատավորների վաճառվածության ու դաժանության մասին, որոնց բոլորի անօրեն արարքները ծանրանում են հասարակ գյուղացու «մուքն, անգետ, մարդկանց» գլխին։ Ջորան Ջատու՝ ստոր իարդավանքի զոհը դարձած խեղճ գյուղացու դրամատիկ պատմությունը այդ անվերջ անօրենությունների մի կոնկրետ պատկերն է։

Բայց ծերունու ոճի մեջ կա նաև հնդանք, բոլոր կարգի տիրողների, կեղեքիչների, հակատակ քավադների նկատմամբ ժողովրդի հասարակ մարդկանց բարոյական գերազանցության ներքին գիտակցությունն։ Նա, օրինակ, արտահայտում է ժողովրդի պատկերացումը, որի համաձայն իշխանավոր նշանակում է անընդհատ պատերազմներ հրահրող, քալանող ու ավերող, երբ սարկազմով հարց է տալիս.

Էլ ի՞նչ բաղավոր կամ էլ ի՞նչ իշխան,
Որ կռիվ չանի, ուրչին չըտիրի,
Մարդ չըկոտորի, երկիր չավերի...

Իսկ ամենից սուր ատելությամբ ծերունին պատմում է տեղի ազնվականության ծախու բարքերի, իրենց քավադական կոլումով պարծեցող այդ մարդկանց խարդախության ու նենգության մասին, որոնց զոհն են դառնում Ջատու նման շատերը։ Նա անարդարացի է համարում մարդկանց դասային ստորաբաժանման բուն փաստը, երբ մեկը քավադ է և հետևաբար կարող է «ինչ ասես՝ ասի», իսկ «մյուսը խոսելու իրավունք չունի», որովհետև հասարակ գյուղացի է։ Թումանյանն իր հերոսի շուրթերով հանդես է գալիս գյուղի դասակարգային շերտավորման դեմ, պաշտպանում է սոցիալական հավասարության սկզբունքը («Երկուան էլ հայ են, ունեն մի հավատ, էլ ընչի՞ մուժիկ, կամ էլ ինչ քավադ...»)։ Սոցիալական չարիքի անընդհատ սաստկացման պատճառն, անշուշտ, ամենից առաջ ժամանակաշրջանի անցումային բնույթն էր, նահապետական կարգերի փլուզման և կապիտալիստական դաժան սկզբունքների ներթափանցման պրոցեսը, որը հին կապանքներին ավելացնում էր նորերը, ուժեղացնում տնտեսական ու բարոյական բայքայումը, «ուժեղի» ու «տկարի» հակադրությունը։ Եվ հատկանշական է, որ Թումանյանի գյուղացին ադոտ կերպով զգում է իր ապրած ողբերգությունների այդ պատճառը, նկատում է «նորի» արշավը, թեև չգիտե՝ ի՞նչ է նա և դեպի ո՞ւր է տանելու առաջիկայում.

Մեր հին ադաթից ընկել ենք, ղոչվի,
Նորն էլ չըդիանք թե ինչ է եկել։

«Հաուոչանքի» այս գծերը, կարելի է ասել, մի յուրօրինակ գեղագիտական օրինաչափության արտահայտությունն էին. այն դարաշրջանում, երբ

հասարակական բոլոր հարաբերությունների զարգացումը տանում էր գեպի դեմոկրատական հեղափոխություն, մեծ բանաստեղծը չէր կարող, իր աշխարհայացքի շրջանակներում, չտեսնել կյանքում տեղի ունեցող արմատական տեղաշարժերը, ինչ-որ ձևով չարձագանքել նրանց։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ գյուղին նվիրված մյուս պոեմներում Թումանյանը սոցիալական հակասությունների անմիջական բացահայտման փորձերն դիմում է ավելի «նեղ» հարցերի՝ բարոյականեցուցչային բնույթի հակասությունների պատկերման։ Իրոք, «Մարոն», «Լոռեցի Սաքոն» և «Անուշը» կառուցված են նահապետական հետամնացության, քարացած ադաթների և սնահավատության դեմ ելույթների շուրջը։ Բայց այստեղ կենցաղը ոչ միայն ինքնանպատակ չէ, այլև սոցիալական կարևոր իրողությունների հայելին է դառնում։ Ոչ թե առանձին անհատները, այլ ամբողջ իրականությունն է ծնում այդ անվերջ դժբախտությունների շարքը, որոնց մասին «Մարոյի» սկզբում ասվում է, թե «միշտ ցավեր նորաոր, միշտ մի աղետ, մի վշաս գալիս է մեզ անպակաս»։

Այստեղից էլ բխում է Թումանյանի «գյուղական» պոեմների սյուժեների այն առանձնահատկությունը, որ դեպքերի «ներքին զսպանակը», ակտիվ շարժիչ ուժը ոչ թե հերոսների գործողություններն ու կամքն է, այլ նահապետական կյանքի ընդհանուր իրադրությունը, չգրված օրենքի ուժ ստացած ավանդներն ու պատկերացումները։ Սրանք են փաստորեն սկսում և ավարտում դեպքերի դրամատիկ ընթացքը, իսկ մարդիկ, ինչպես նշում էր Ալ. Մյասնիկյանը, «այդպես պատուհաններ են, կինը՝ անբան գործիք։ Որոշողը վիճակն է, բախտը, նախախնամությունը»[23]։

Արդեն «Մարոն» պոեմում (1887), որը առաջին հրատարակության մեջ ուներ «Գյուղացի մանկան պատմությունը» ենթավերնագիրը, բանաստեղծն աշխատել է հետամնաց սովորույթներից բխող դժբախտ դեպքի մեջ մի յուրօրինակ «հասարակական օրինաչափություն» հայտնաբերել, ցույց տալ, որ այդ ամենը երկաթյա անհրաժեշտությամբ բխում է նահապետական իրականության բուն էությունից, այլ ոչ թե անհատի չար կամ բարի դիտավորությունից։ Թումանյանը ձգտել է ընտրած դեպքը, այսպես ասած, «լուսավորել ներսից», ներկայացնել նույն միջավայրի մարդու ընկալմամբ։ Պոեմը զարգանում է ոչ թե սովորական հեղինակային պատմության, այլ ականատեսի վերհուշի ձևով, ականատես, որը մանկության տարիներին եղել է Մարոյի ընկերը, խաղացել նրա հետ, մյուս համագյուղացիների նման տեսել նրա բռնի ամուսնությունը, հետո՝ փախուստը, հալածական վիճակը և ինքնասպանությունը։ Դրան համապատասխանում են պարզ, անբռնազբոսիկ ոճը, «բանաստեղծական պայմանականություններից» բացակայությունը, որոնք կարծես ավելի են ընդգծում պատմության հավատարմությունն ու բնականությունը։

Կարևոր է ասել, որ պոեմում, բացի Մարոյից և մյուսներից, կա նաև մի ուրիշ կերպար — պատմողի կերպարը՝ դիպքերի նկատմամբ իր որոշակի հայացքով։ Արտաքուստ այդ հայացքը թվում է հանգիստ էպիկական. ականատեսը հերթով պատմում է դրամատիկ դեպքերը, առանց ուղղակի գնահատականների։ Սակայն դրա հետ միասին երևում են պատմողի անմիջական

---

23 Ալ. Մաթոսյան. *Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը*, էջ 26։

շահագրգռածութիւնը, ջերմ զգացմունքն ու ողբերգական ապրումները, որոնք այնքան ավելի ուժեղ են տոգորում ընթերցողին, որքան նրանց մասին պատմվում է առերեսուիք զուսպ և հանդիստ։

Վաղ շրջանում մտահղացած և գրված «Լոռեցի Սաքոն» իր վերջնական տեսքն ստացավ ավելի քան մեկ տասնամյակ հետո։ Մի քանի անգամ վերամշակելով երկը, Թումանյանը ձգտում էր ըստ հնարավորին պատճառաբանել պոեմում բացահայտվող հոգեբանական թեման՝ սնահավատության, հետամնաց պատկերացումների իշխանության տակ գտնվող հերոսի հոգեկան հավասարակշռության կորուստը։ Նահապետական աշխարհում ոչ հազվադեպ այդ երևույթը պետք էր հիմնավորել, դարձնել հոգեբանորեն համոզիչ գեղարվեստական փաստ, մանավանդ որ պոեմի առաջին տարբերակների քննադատները կասկած էին հայտնում հենց նկարագրված իրողության հավանականության մասին։

Ուշագրություն է գրավում, ամենից առաջ, երեք տարբերակների քանակական ցուցանիշների տարօրինակ «կորագիծը»։ առաջին տարբերակը (1889) ուներ 287 տող, երկրորդը (1896)՝ 476, երրորդն (1903) ունի ընդամենը 188 տող։ Մեր է այսպիսի սուր տատանումների պատճառը։ Միակ կլիներ դա բացատրել նրանով, որ հիշտ միևնույն նյութը բանաստեղծն արտահայտել է մերթ ավելի ընդարձակ, մանրամասն, մերթ ավելի սեղմ։ Բանն այն է, որ տարբեր փուլերում փոփոխվում էր ոչ միայն գեղարվեստական խոսքման աստիճանը, այլև պոեմի բուն նյութը, ընդգրկած հարցերի շրջանակը, և դա իր հետ բերում էր նաև ծավալի լուրջ փոփոխություններ։

Վերջնական տարբերակում Թումանյանը վճռականորեն հրաժարվում է բնության և կենցաղի գրեթե բոլոր նկարագրություններից, թողնելով միայն հիմնական թեմայի հետ օրգանապես առնչվող ոչ մեծ հատվածները (լոռու ձորի պատկերը պոեմի սկզբում)։ Դրա հետևանքով պոեմի ծավալը փոքրացավ ավելի քան երկու անգամ։ Ռեալիզմի բարձունքին հասած բանաստեղծն արդեն այլ կերպ էր հասկանում իր նպատակը։ Նա հրաժարվից բոլոր կողմնակի գծերից, կենցաղային մանրամասներից, որպեսզի ամբողջ խորությամբ իրագործի դլխավոր խնդիրը՝ Սաթոյի խելագարվելու գեղարվեստական և հոգեբանական հիմնավորումը։ Որպես արդյունք, պոեմի թեման կարծես ավելի «նեղացավ», «լոկա» բնույթ ստացավ, բայց դրա փոխարեն ավելի կոնկրետացավ, խորացավ, ցայտուն դարձավ։

Դիտենք, օրինակ, Լոռու ձորի նկարագրությունը, որով սկսվում է պոեմը։ Ինքնին դա մի հոյակապ, բանաստեղծական պլաստիկայի անգերազանց պատկեր է, լսվագույնը Լոռու բնության Թումանյանական բազմաթիվ նկարագրություններից։ Բայց երբ այդ հատվածը դիտում ենք ոչ թե առանձին, այլ պոեմի ամբողջության մեջ, նրա հիմնական նպատակադրման տեսակետից, նկատում ենք այդ նկարագրության նոր, «լրացուցիչ» իմաստները, որոնք ամենայնուրբ թելերով տանում են դեպի թեմայի հետագա զարգացումը։ Այդ անդնդախոր ձորը, երկու կողմերում բարձրացող վիթխարի «հանդիպակաց ժայռերով», որոնք բանաստեղծի գրչի տակ մի պահ ասեք մարդկայնանում են՝ կիսել են «խորունկ նոթերը» և նայում են իրար «համառ ու անթարթ հայացքով», այդ ոգեշունչ Դև-Բեդը, որը ձորի հատակում խելագար քաշով քարից-քար, «փրփուր է քրտնած երախով» և հնչեցնում է իր հավերժական ու գոռ «վաշ-վիշշը»,— այս բոլորը հենց սկզբից ստեղծում

են մի դաժան ու ահեղ միջավայր, որը ավելի պետք է սաստկացներ գիշերով մենակ մնացած Սաքոյի հոգեկան տագնապը։ Այսպես, բնությունը մտցվում է հոգեբանական թեմայի ոլորտը, յուրովի նախապատրաստում նրա լուծումը։

Լոռու ձորի պատկերը գծագրելիս Թումանյանն աննկատելիորեն մեզ մտցնում է նահապետական մարդու պատկերացումների աշխարհը, մարդ, որի գիտակցության մեջ բնությունը ոչ միայն շնչավորված է, այլև «բնակեցված» է անհայտ ոգիներով ու գերբնկրային ուժերով.

Մութ անձավներից, հազար ձևերով,
Քաջքերն անհանգիստ՝ հրեպիսո ձայներու
Դևի հառաչին արձագանք տալի,
Ծաղրում են նրա գոռոզն ահռելի
Ու կբղկնում գիժ-գիժ.
— Վաշ-վի՜շշ, վաշ-վի՜շշ…

Այստեղ դեռևս ակնարկ չկա Սաքոյի մասին, սակայն արդեն առկա է նախնական ըմբռնումների այն միջավայրը, որի մեջ ապրում են նահապետական աշխարհի մարդիկ, և որի իշխանությունը Սաքոյի գիտակցության վրա՝ գնալով մեծանալու էր։ Իրոք, ամբողջ պոեմի ընթացքում Թումանյանը հետևողականորեն զարգացնում է անահվատ պատկերացումների, շրջապատի բնության մեջ «ապրող» չարքերի, նրանց ազդեցության անընդհատ ուժեղացման թեման։ Ձորի տնակում մենակ մնացած Սաքոյի հիշողության մեջ միանգամայն բնական ճանապարհով են կենդանանում վաղուց լսած պատմությունները ոգիների ու չարքերի մասին, որոնք իբր քե երևում են միայնակ մնացած մարդկանց կամ «խաբում են, կանչում ծանոթ ձայներով», գուռնա-թմբուկի նվագով, գրավում գայթակղիչ խոստումներով։ Դա մղձավանջի սկիզբն է, որից Սաքոն այլևս չէր կարող ազատագրվել։ գնալով ավելի ու ավելի են սաստկանում ահասարսուռ պատկերները, քաշկանցում նրա գիտակցության բոլոր ծալքերի մեջ։ Ով արդեն այնքան լարված է Սաքոյի երևակայությունը, որ բավական է հեռավոր մի ձայն, քնկուզ դողացող տերևի շշուկ կամ ոչխարի թռչյ մնչոց, որպեսզի նրան թվա, թե չարքերն արդեն խմբվել են փարախի չորս բոլոր, անցնում են տանիքով, նայում են լուսածակից, պատրաստվում են ներս խուժելու… Այն, ինչ մինչև այժմ միայն հնքիաթի պատկերներ էին, դառնում են արդեն իրական ուժեր, կանգնում Սաքոյի առջև իրենց սարսափելի տեսքով։

Լոռու ձորին մենք նորից ենք հանդիպում պոեմի վերջում, բայց արդեն այլ տեսքով, այլ իմաստ ստացած։ «Ահռելի ձոր է»,— գրում է բանաստեղծը,— «մի կտոր լուսին նայում է գաղտուկ, թագչում ամպերում»։ Այդ պատկերն անչափ մեծացնում է խորհրդավոր, սարսափելի գիշերվա տպավորությունը, բայց կա ավելի կարևորը։ Լոռու ձորի պատկերը պոեմի սկզբում, ինչպես տեսանք, արդեն լի էր ինչ-որ չարագուշակ իմաստով, ողբերգական ակնարկներով։ Բայց բնությունը «բնակեցրած» աննրևույթ «քաջքերը» այնտեղ դեռ թաքնված էին մութ անձավներում ու այրերում, որտեղից էլ «արձագանքում էին» Դև-Բեդի հառաչանքին։ Դա նահապետական մարդու սովորական պատկերացումն է շրջապատի մասին։ Դա մի քարացած պարհուրանք է, մշտական սպառնալիք։ Բայց այլ է Լոռու ձորը պոեմի վերջում. այժմ նա համապատասխանում է արդեն խելագար Սաքոյի հիվանդոտ մտապատ-

բանքներին։ Անտես ոգիներն այժմ գուրս են թափվել իրենց անձավներից, լցվել են ձորը, տոնում են իրենց հաղթանակը դժբախտ Սաքոյի նկատմամբ.

Ջարքերը ընկած նրբա ետևից,
Հերթարձակ խրմբով, հիչ-աղաղակով՝
Հասնում են մեջքին, բրտնում են թևից,
Ջարկում են, գարկում օձի մըրտակով...
Քաչքերն էլ այրից զուռնա-ղըհոլով
Ճըչում են, կանչում ծանոթ ձայներով։

Այժմ ամբողջ շրջակա բնությունը հետապնդում է Սաքոյին, և նույնիսկ գետից վեր ելնող ալիքները կանչում են. «Ռանեցե՛ք, փախավ Սաքոն խելագար...»։

Կարելի է ասել, որ Սաքոյի խելագարությունը համոզիչ դարձնելու համար Թումանյանը փոքրիկ պոեմի շրջանակներում գործադրել է գեղարվեստական պատճառաբանման բոլոր հնարավոր միջոցները և հասել հոգեկան ամենաբարդ վիճակի շատ տպավորիչ ցուցադրման, որը տիպական է մտածողության և հոգեբանության մի որոշ աստիճանի համար։

4

Հայկական գյուղի համապարփակ պատկերը, բանաստեղծի գեղագիտական իդեալի ամենավառ և լրիվ դրսևորումը մենք տեսնում ենք «Անուշ» պոեմի նոր տարբերակում, որն առաջին անգամ լույս տեսավ 1903 թ. գրքում, Թումանյանը ոչ թե վերամշակեց ավելի քան տաս տարի առաջ գրածը, այլ փաստորեն ստեղծեց մի նոր պոեմ, որը, թեմայի և կերպարների ույոշ ընդհանրությամբ հանդերձ, բոլորովին նոր գործ էր և՛ գաղափարական լայնությամբ ու խորությամբ, և՛ հերոսների ներաշխարհի համակողմանի բացահայտումով, և՛ լեզվով ու կառուցվածքով։ Նոր «Անուշը» շուտով դարձավ մեր գրականության ամենասիրված ու մասսայական պոեմը, ազգային օպերայի գրական հիմքը։ Դա Թումանյանի լավագույն երկն է, նրա բանաստեղծական հանճարի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկը, որը կենտրոնական տեղ է գրավում նրա ստեղծագործական համակարգում։

Պոեմի գաղափարական-հուզական բովանդակության յուրօրինակ բանալին են նրա առաջին երեք հատվածները, որոնք անմիջապես հնչորդում են նախերգանքին («Քաղցած լուսնի նուրբ շողերին...»)։ Այդ հատվածները շատ որոշակիորեն տարբերվում են մնացած ամբողջ պոեմից, քանի որ միակ իսկական իմաստով հեղինակային քնարական շեղումներն են, որոնց մեջ բանաստեղծը ուղղակիորեն խոսում է իր անունից, բացում է իր հույզերն ու վերաբերմունքը։ Նա պատմում է իր հոգու անդիմադրելի ձգտման մասին՝ վերադառնալ հայրենի չքնաղ երկրի գիրկը, կյանքի է կոչում անցած ժամանակների սիրելի դեմքերն ու պատկերները։ Մի բուռն հոգեկան շարժում ես զգում առաջին իսկ տողերից.

Կանչում է երկիրն, կանչում անզգար
Էն չքնաղ երկրի կարոտը անքուն,
Ու, թևերն ահա փրած տիրարար,
Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն։

«Տունը», ուր սկսում է պոետի կարոտած հոգին, այն ամբողջ «բանաստեղծական իրականությունն» է, որից դուրս հնարավոր չէ պատկերացնել Թումանյանի պոեզիան. հարազատ լեռնաստանը, հայրենի գյուղաշխարհը, ուր դեռ ապրում են «լոռու հին-հին քաջերի» ավանդությունները. ուր կարոտով ու խանդաղատանքով սպասում են բանաստեղծի վերադարձին: Միայն կրիներ այս բոլորի մեջ տեսնել միայն անձնական կարոտի, հարազատ վայրերն այցելելու ցանկության արտահայտություն: Այստեղ ասված է շատ ավելին: Բանաստեղծը հոգեպես ուզում է կտրվել-հեռանալ ինչ-որ բանից, նրա «որբացած հոգին» սփոփիչ հանգրվան է որոնում: Եթե այդ տրամադրությունը թարգմանենք սոցիալական հասկացությունների լեզվով, դա նշանակում է, որ բուրժուական քաղաքի խորթ միջավայրից նա անդիմադրելի մղումով ձգտում է դեպի մի այլ աշխարհ՝ ժողովրդական պարզ ու ազնիվ կապերի, անաղարտ զգացմունքների աշխարհը: Ա. Տերտերյանը այդ մասին գրել է. «Դա երկու տարբեր քաղաքակրթության ընդհարումն է, որ ղեբերգական կերպով ապրում է բանաստեղծի հոգին»[24]:

Թումանյանը բացառիկ վարպետությամբ է լուծում քնարական այս նախաբանից բուն հիրոսների և դեպքերի պատկերմանը անցնելու գեղարվեստական խնդիրը: Այնքան ուժեղ է «սիրելի դեմքերի» կարոտը, որ բանաստեղծը տեղափոխվում է երազած իրականությունը, արդեն լսում է մանուկ տարիների անհոգ ծիծաղի արձագանքը, շնչում է երկինք բարձրացող օջախի ծուխը.

Եվ մութ այրերից մամոռ ժայռերի,
Թավուտ ծրմակի լորին խորքերից,
Մանուկ հասակիս հընչուն ծիծաղի
Արձագանքն ահա լսում եմ նորից:
Քընդում է գրվարթ աղմուկը բինի,
Բարձրանում է ծուխն իմ ծանոթ ուրթից,
Ու բոլորն, ահա, նորից կենդանի,
Ինչում են աշխույժ վաղորդյան մութից...

Եվ հետո, անտեսանելի մի ձեռք դեն է նետում կախարդական քողը, և մենք արդեն տեսնում ու լսում ենք իրենց՝ հերոսներին.

Ու թարմ, ցողապատ լեռների լանջում...
Ո՜ւս... ակա՛նջ արա,— հովիվն է կանչում...

Անմիջապես հնչում է Սարոյի առաջին երգը («Աղջի, անաստված, նստի՛ր վրանում...»), և սկսվում է դրամատիկ-էպիկական ձևի մեջ դրված սիրավեպը:

Այսպես, «Անուշի» մեջ միայն մեկ անգամ՝ պոեմի սկզբում է հանդես գալիս բանաստեղծի քնարական կերպարը, բայց իր կնիքն է դնում ամբողջ հետագա ընթացքի վրա, համապատասխան հուզական լիցք ու տեմպ է տալիս ողջ ստեղծագործությանը:

Իբրև ժողովրդի կյանքի որոշակի փուլը իր բովանդակ լայնությամբ և բազմազանությամբ պատկերող ստեղծագործություն, «Անուշը» իր ներքին գեղարվեստական տրամաբանությամբ բացահայտում է այդ կյանքի էական հակասությունները: Եվ դա չնայած այն արտաքին խաբուսիկ տպավորու-

---

24 Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Թումանյան, հայրենի երգերի քնարերգուն, Վաղարշապատ, 1911, էջ 7:

թյանը, թե «նեղ է» պոեմի արծարծած հարցերի շրջանակը, քանի որ այն դժբախտ սիրո մի «սովորական պատմություն է» և կյանքի ուրիշ կողմեր ուղղակիորեն չի պատկերում։ Բայց կենսական կոնֆլիկտը «Անուշում», ինչպես և ամեն մի խոշոր գեղարվեստական երկում, հասարակական մեծ խորք ունի։ Այդ կոնֆլիկտը չի կարելի հանգեցնել սոսկ հերոսների միջև ծագող բարոյա-կենցաղային հակասություններին։ Ավելի ճիշտ՝ պետք է տարբերել «Անուշի» կոնֆլիկտի նեղ, այսպես ասած, կոնկրետ-սյուժետային ըմբռնումը և նրա լայն, հասարակական-բարոյական իմաստը։ Պոեմի կոնֆլիկտը, սովորական սյուժետային առումով, ազաթի հոգի վրա Սարոյի և Մոսիի միջև առաջացող հայտնի հակամարտությունն է՝ իր բոլոր դժբախտ հետևանքներով։ Բայց այդ հակամարտությունը արդյունք է մի ներքին ավելի լայն ու խոր կոնֆլիկտի, որը դրված է պոեմի պատկերների գեղարվեստական տրամաբանության հիմքում։ Դա նահապետական ամբողջ իրականության անհաշտելի հակասությունն է մարդկային բարձր կոչման, մղումների և իդեալների հետ։

«Անուշի» կոնֆլիկտի ծագման և գեղարվեստական պատճառաբանման մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել է Թումանյանի ռեալիզմը, մարդկային բնավորություններն ու արարքները իրականության «ներքին օրենքներից» բխեցնելու և հիմնավորելու ռեալիստական սկզբունքը։ Ինչական և անխուսափելի կարգով է ընթանում ամեն ինչ պոեմում, հերոսները կատարում են այն, ինչ չեն կարող չանել տվյալ հանգամանքներում։

Միանգամայն հասկանալի է Սարոյի անմեղ, բայց իր հետևանքներով ճակատագրական արարքը գյուղական հարսանիքի ժամանակ։ Նա, իհարկե, ոչ մի ուզեց «խայտառակել» ընկերոջը, այլ միամտաբար, պատանեկան սիրո հափշտակության մեջ, անմեղ, բայց ոչ-շրջահայաց մղումով ցանկացավ ցույց տալ իր ուժն ու ճարպկությունը չահել կանանց ու սիրած աղջկա առջև։ Սակայն արարքը շատ ավելի լուրջ էր, քան ինքնամոռացության մեջ կարող էր պատկերացնել Սարոն. ոտնատակ էր արվել հնուց սրբազործված օրենքը, գյուղական համայնքի աչքում պատվազրկվել էր Մոսին, և սա արդեն գրեթե անուղղելի մի բան էր։ Այն, ինչ ուրիշ պայմաններում կարող էր թվալ անմեղ կատակ, նահապետական գյուղում վերապրվում է իբրև մի խոր դրամա։

Մոսին իր շրջապատի հարազատ զավակն է, դաստիարակված նրա ըմբռնումներով ու վարքագծի նորմաներով, և նա այլ կերպ չի պատկերացնում իր անելիքը, բան «դուշմանից» մինչև վերջ վրեժ լուծել, բրոջ սրտից «հանցավոր» սերը դուրս հանել։ Մոսին գործում է իրականության երկաթյա թելադրանքով, գրեթե անխուսափելի անհրաժեշտությամբ, թեև չի գիտակցում այդ, թեև նրան թվում է, թե գործում է լիապես ազատ, միայն սեփական կամքով, կորցրած արժանապատվությունը վերականգնելու համար։ Իրականում նա այլ կերպ չի էլ կարող գործել, որովհետև շրջապատն այդ է պահանջում նրանից, իսկ վրեժի կուրացնող զգացմունքը նրա սրտում խլացրել է մարդկային դրական հատկանիշները, բարությունն ու գութը, որոնք գուցե խորթ չեն նրա հոգուն և մի ուրիշ իրադրության մեջ կարող էին դրսևորվել։

Բնավորություններն ու նրանց արարքները իրականությամբ պատճառաբանելու ռեալիստական սկզբունքն իր արտահայտությունն է ստացել նաև պոեմի բոլոր մյուս, դյուցազն և երկրորդական կերպարներում։ Անուշի մայրը՝ աղջկա արարքները հսկող, անխոնջ բայլերից հեռու պահող հորդորներով ու

մշտական տագնապով, հայրը՝ դստերը նետած հանդիմանության զայրալից խոսքերով, գործը խաղաղությամբ լուծելու փորձ անող գյուղական քահանան, Անուշի և Սարոյի փախուստի մասին հանգիստ ու դանդաղ, սեփական ջանքերի հիշողություններին խառնված պատմություն անող ծերունին, զոհված որդու դիակի վրա սրտակտուց լացով ողբացող Սարոյի մայրը, սգավոր Անուշին մխիթարական խոսքով դիմող «անցվոր ախպերը»,— սրանք բոլորը նահապետական իրականության հարազատ «մանիկներն» են՝ իրենց վարքագծով, մտածողությամբ, լեզվով։ Նրանք պոեմում հիշատակվում են մեկ, կամ երկուական անգամ, հանդես են գալիս բնավորություն, վերաբերմունքի միայն մի կողմով, բայց դառնում են խոսքով քանդակված իսկական մոնումենտալ կերպարներ։

Այս և մի քանի ուրիշ դրվագային կերպարներ իրենց ներկայությամբ «լցնում են» պոեմը, ստեղծում են կենդանի միջավայր։ Թեև պոեմում ընդամենը երեք գլխավոր, անունով կոչված հերոս կա (Անուշ, Սարո, Մոսի), բայց այն ոչ միայն նեղ-կամերային մի ստեղծագործություն չէ, այլև թվով և արտակարգ բազմամարդ, դեմքերով լեցուն մի երկ։ Շատ հաճախ ընթերցողն իրեն զգում է բազմության մեջ, որը շրջապատում է գլխավոր հերոսներին, մասնակցում է նրանց դրամային։ Բանն այն է, որ, նշված կերպարներից բացի, պոեմում կա և մի ուրիշ, բոլորովին այլ բնույթ ունեցող կերպար։ Դա ճանապետական կուլեկտիվի հավաքական կերպարն է՝ այս հասկացողության ոչ թե փոխաբերական, այլ ուղղակի իմաստով։ Այդ կերպարը մեր առջև գծագրվում է որոշակի հատկանիշներով, օգնում է գործողությունը դուրս բերելու լայն ասպարեզ։ Սիրո ամենանուրբ, ինտիմ ապրումների կողքին զգում ես գյուղական հոծ բազմության ներկայությունը, դիտում ես ուրախության և վշտի մասսայական շատ տեսարաններ։ Դա միայն գործողությունների ֆոն չէ, այլ նաև ինքնին հասարակական-գեղագիտական մեծ իմաստ ունեցող պատկերների մի շարք, որոնք միասին սակայն են ժողովրդի կյանքի լայն վերարտադրությունը։ Այդ տեսարանների ամենաբնորոշ դիծը նրանց էպիկական լայնությունն է, ե՛վ ուրախության, և՛ վշտի պահերին զգում ես մի մեծ տարերք, հրապարակային մասշտաբներ։ Այդ բոլորը կարելի է տեսնել և գյուղական հարսանիքի տեսարանում՝ «անգուսպ» ուրախությամբ, «ցնծության ձայներով» ու ծափերով, որոնցից «շարժվում են, դողում պատեր ու օճորքը», խաղերով, կոպիտ ու մեղմ կատակներով, և՛ սիրահարների փախուստից հետո հուզված մարդկանց նկարագրելիս, և՛ Սարոյի սպանության լուրն առած գյուղական բազմության աշնի վազքն ու վշտի էպիկական չափերը պատկերելիս։ Վերջին դեպքում Թումանյանը համարձակորեն դիմում է ժողովրդական բանահյուսության հիպերբոլիկ մտածողությանը, որը, սակայն, ամենևին չի հակասում պոեմի ռեալիստական ոգուն.

Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ.
Երկընքի մըքնած ամպերից իջներ.
Ինչպես փոթորիկ սաստիկ սրընթաց.
Ձյուղից սըլացած մի խումբ կըտրիճներ։
Ցավից տաքացած էլ բան չեն հարցնում,
Թըռչում են, ասես ահից հալածված.
Ու ներանց առջև ահռելի բացվում,
Թըռչում է ձորը արյունով լըցված։

«Անուշի» մասսայական տեսարանները մի առանձին ցայտունությամբ դրսևորեցին Թումանյանի ռեալիզմի էսթիական չափերն ու ժողովրդական հիմքերը։ Այդ ռեալիզմին սկզբունքորեն խորթ էին «կամերայնությունը», նեղ «պսիխոլոգիզմը»։ Ժողովրդական կյանքի լայն ընդգրկումներն էին նրա իսկական տարերքը։

Սերտորեն կապված լինելով ժողովրդական բանահյուսության էպիկական-հերոսական բնույթի, սիմվոլի աստիճանի հասնող ընդհանրացումների հետ, Թումանյանի պոեզիան նոր հիմքի վրա պահպանում և վերարտադրում էր այդ գծերը, զուգակցելով ժամանակակից ռեալիզմի պատկերման սկզբունքների։ Թումանյանի ռեալիզմը միշտ բխում էր կյանքի համապատասխան կողմերի ճշմարիտ բացահայտման, գեղարվեստական ընդհանրացման և խտացման նպատակից։ Անուշի և Սարոյի մեջ ընդգծվող մարդկային բարձր հատկանիշները, անբիծ զգացմունքները ոչ թե քմահաճ չափազանցման կամ ռոմանտիկական իդեալականացման արդյունք էին, այլ հենվում էին ժողովրդական բնավորության լավագույն կողմերի ամենախոր և զգաստ ըմբռնման վրա։ Նրանց կերպարներում մենք զգում ենք ժողովրդական առաքինությունների տարերքը իր ամբողջ լայնությամբ, թեև Անուշն ու Սարոն բոլորովին հենու են հասարակական ուղղակի գործունեությունից, պայքարում են միայն իրենց սիրո և անձնական երջանկության համար։ Բայց սեփական իրավունքների համար մղած պայքարը օբյեկտիվորեն վերածվում է ոչ միայն ընդհանրապես մարդկային իրավունքների պաշտպանության, այլև ժողովրդի լավագույն մարդկանց վճռ ու վսեմ հատկությունների, նրանց բարոյական կատարելության և հնարավորությունների հաստատման։

«Շատ հետաքրքրական բան է,— գրել է Թումանյանը 1902 թ. մի նամակում,— երբ մարդը, թեկուզ ամենահետին, ամենաչնչին մարդը,— բաց է անում իր սիրտը։ Անգունդներ են սրտերը, լիքը-լիքը. ինչ չիք գոնել այնտեղ»[25]։ Թումանյանի ստեղծած կերպարներից՝ այս ընորոշումը ներևս ամենից ավելի վերաբերում է Անուշին և Սարոյին։ Նրանց բնավորությունների մեջ բանաստեղծն իրոք հայտնաբերել ու ցուցադրել է սրտի և հոգու խորախոր անգունդներ, ապրումների և հույզերի բացառիկ հարստություն ու բազմազանություն։

Հենց սկզբից Անուշի և Սարոյի սերը հեռու է անամպ ու անխոով զգացմունք լինելուց։ Դա անհանգիստ, ներքին տագնապով և կասկածներով համակված հոգեվիճակ է, որը նրանց կերպարներն սկզբից ևեթ ինչ-որ ողբերգության նախազգացման գծերով է տոգորում։ Այդ երևում է «խելքամաղ» եղած Սարոյի առաջին երգում, որը սիրային հափշտակության մեջ «աշուղ» է դարձել, շրջում է ինքն իրեն մոռացած՝ «խաղեր կապելով, չուլեր չաֆելով», որն արդեն պատրաստ է սիրո ճամփին արգելքի հանդիպելու դեպքում վարվել իգիդների օրենքով՝ փախցնել Անուշին կամ նույնիսկ «արին թափել»։ Դա երևում է նաև վրանում անհանգիստ շրջող, Սարոյի մոտ գնալու որևէ պատրվակ փնտրող Անուշի տագնապալի հոգեվիճակից, մորն ուղղած նրա տենդոտ խոսքերից, որոնք մատնում են սիրահարված աղջկա անորոշ երազանքները, փոթորկված, խռովահույզ մտքերը.

---

25 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 255։

Ա՜խ, ախրտրս, նանի՛, չգիտեմ ընչի,
Մին լաց է լինում սևակած, տրխուր,
Մին քիև է առնում—ուզում է բըռնի,
Չգիտեմ՝ քե ո՛ւր, չգիտեմ՝ ինե ո՛ւր...

Սիրող սրտերն արտակարգ զգայուն են անուշադրության ամեն մի արտահայտության հանդեպ, նույնիսկ կարող են չափազանցված ընկալել այդպիսի փաստերը։ Ահա քե ինչու Անուշն այնքան ծանր է վերապրում Սարոյի մի փոքր ուշանալը, այնքան խտացված գույներով է պատմում իր սպասողական վիճակից ու ողբերգական ապրումներից։ Ժողովրդական երգերին հատուկ հիպերբոլիկ պատկերներով է խոսում Ճնուշն իր մասին («ես կը վառվիմ, հուր կը դառնամ, ես կը հալվիմ — ջուր կը դառնամ...»)։ Սրան հետևում է սիրո «դարդից չորացած» ուռենու պատմությունը, որը և՛ բանաստեղծական գեղեցիկ լեգենդ է, և՛ ապագա դժբախտության կանխազգացման յուրօրինակ խորհրդանիշ ու զուգահեռ։

Սիրո ազնիվ տառապանքներն ու բանաստեղծական մղումները շատ ազդեցիկ են նաև Սարոյի պատասխան-երգի մեջ։ Այստեղ արտաքուստ խոսվում է մեծ մասամբ այս կամ այն արարքի մասին, բայց մենք զգում ենք նաև սիրահար երիտասարդի «էրվածն» սիրտը, հավատարմությունը սիրո մեջ։ Մի իսկական փոքրիկ սիրավեպ, սիրահարի «կենսագրություն» և յուրօրինակ «ոդիսականն» է այդ երգը, որի ամեն մի տողը կարող էր ծավալվել ու դառնալ մի ամբողջ քնարական բանաստեղծություն.

Ա՜խ, Անուշ, Անուշ, էդ ի՞նչ ես ասում.
Բա դու չե՞ս լըսում.
Էն, որ լանջերին խաղեր եմ ասում,
Ո՞ւմ հետ եմ խոսում...
Էն, որ գիշերով շրմու եմ փըշում,
Էն ո՞ւմ եմ կանչում...
Էն, որ մոլորված նըստած եմ մըտում,
Ո՞ւմ հետ եմ լինում...
Էն, որ հառաչում ու ա՞խ եմ քաշում,
Էն ո՞ւմ եմ հիշում...

Պոեմի երկրորդ երգում, Համբարձման տոնի և վիճակահանության տեսարանում, ավելի են «խտանում» ամպերը», ապագա պատուհասի ուրվագծերն ավելի որոշակի են դառնում, քեև ուղղակի դեռ ոչինչ տեղի չէր ունեցել։ Բայց մի՛բե նահապետական ըմբռնումներով մեծացած աղջիկը կարող էր անտարբեր ու հանգիստ մնալ, երբ վիճակը բացահայտ դժբախտություն էր գուշակել իրեն, երբ, մանավանդ, հիշողության մեջ կենդանացել էր մանուկ օրերին ստացած անեծքի պատմությունը։ Ամեն ինչ կուտակվում է իրար վրա, ստիպում է հերոսուհուն համակվելու ավելի մեծ տագնապով։ Բայց նույնիսկ ամենամեծ տագնապի պահին էլ նրա խոհերն ու հուշերը մնում են վերին աստիճանի բանաստեղծական, անբիծ ու բարի։

Երբ մի քանի ամիս անց, գյուղական հարսանիքի ժամանակ տեղի է ունենում Սարոյի և Մոսիի չարաբաստիկ ընդհարումը, սիրահարները կանգնում են նոր, ավելի ծանր իրադրության առաջ։ Այժմ նրանց կամ մնում էր մեկընդմիշտ խզել կապերը, կամ վճռականորեն դեմ հնչել նահապետական «ադաթի» կաշկանդումներին։ Այստեղ է, որ սիրը գործողություններ ակ-

տիվություն, «անխոհեմ» համարձակություն է տալիս նրանց։ Ընտրել առաչին ուղին նրանք չէին կարող,— դա կնշանակեր հրաժարվել սեփական էությունից, պատանեկան բոլոր երազներից։ Եվ նրանք ընտրեցին երկրորդ ուղին...

Սարոյի և Անուշի փախուստը գյուղից մի խիզախ քայլ էր, իրենց սիրո իրավունքը ինչ գնով լինի պաշտպանելու վճռականության արտահայտություն։ Ամենածանր փորձություններից մեջ անցավ նրանք պահպանեցին սիրո նվիրվածությունը, փոխադարձ անձնազոհության պատրաստակամությունը։ Դա երևում է Սարոյի վերջին երգից («Բարձր սարեր, ա՛յ սարեր...»), իսկ ավելի բազմազան և ազդեցիկ միջոցներով ցույց է տրված պոեմի վերջին երգում։ Առանձին վերցրած՝ դա սիրո ողբերգության մի հիրավի ցնցող պատմություն է, իսկ պոեմի ամբողջության մեջ՝ Անուշի կերպարի և ողջ ստեղծագործության արժանի պսակումը, հոգեբանորեն ամենից ազդեցիկ հատվածը։

Ամիսներ են անցել օրհասական դեպքից, բայց ժամանակը ոչ միայն չի բթացրել, այլև ավելի է սրել կսկիծը, կորստյան անդառնալիության գիտակցությունը։ Ի՞նչ պետք է աներ Անուշը։ Արդյոք հետևե՞լ «աշխարհի կարգին»՝ աստիճանաբար հաշտվել կատարվածի հետ ու «նոր սեր» որոնել, որի համար նրան հորդորում է «անցվոր ախպերը»։ Բայց այդ ուղին Անուշի համար չէ. նա ամբողջ էությամբ չափից ավելի էր կապված Սարոյի հետ, որպեսզի նրանից հետո երջանկության մասին մտածեր։ Նրա բոլոր մտքերը այժմ զբաղված են միայն անգամենալի կորստի քննությամբ, այն հարցով,

Թե ինչպես հանկարծ աշխարքը փոխվեց,
Ինչպես գատարկվեց կյանքում ամեն բան,
Սարերը մնացին որը ու անշրան,
Թե ինչպես հանկարծ նա գընաց հեռու,
Էլ չի դառնալո՜ւ, էլ չի դառնալո՜ւ...

Սարոյից հետո ամբողջ աշխարհն է փոխվել, կյանքն է դատարկվել Անուշի համար։ Հոգեկան զարգացման մեծ ուղի է անցել նա պոեմի սկզբից. այժմ նա կանգնած է մեր առջև անսփոփ վշտով, որը նրա միակ հարստությունն է կյանքում։ Բայց դժբախտությունը չի չորացրել նրա հոգին, նա սիրառատ հայացքով է նայում մարդկանց և նրանց միայն երջանկություն է մաղթում.

Ուրախ սըրտով դուք ձեր սերը
Վայելեցեք անթառամ,
Ինձ արցունք է տվել տերը,
Ես պիտի լամ, պիտի լամ...

Ու երգում է Անուշն իր «անկապ, տխուր» երգերը, որոնց մեջ խառնվում են անցած օրերի, հրճվալից հանդիպումների և անուղղելի դժբախտության մտապատկերները, մի սրընթաց շարժման մեջ ասեք դուրս են մղում իրար։ Կենդանի Սարոյի պատկերին հաջորդում է նրա պաղ դիակի հիշողությունը, հետո մի պահ թվում է, թե նա միայն քնել է՝ հարազատ սարի լանջին, հարթած ծաղիկների անուշ բուրումի մեջ մի վերջին անգամ գծագրվում է Անուշի գեղեցիկ, հմայիլ հոգեկան աշխարհը, թեև արդեն ցավագին

Եվ Անուշի ինքնասպանությունը ոչ միայն տարերային մի բողոք էր միջավայրի դեմ կամ նրանից փրկվելու հարկադրական քայլ, այլև Սարոյին նորից հանդիպելու միակ հնարավոր ելք. չէ՞ որ այդ հանդիպման խոստումն էր նա լսում նույնիսկ կատաղած գետի շառաչի մեջ. «Արի՛, Անո՛ւշ, արի՛. տանեմ յարիդ մոտս»։

Այսպես է ավարտվում սիրահար ղուլգի ողբերգական պատմությունը։ Սերն էր Անուշի և Սարոյի «միակ հանցանքը», որի համար նրանք ըմբոստացան միջավայրի դեմ և կործանվեցին՝ ոչ մի նշանախեց չկորցնելով իրենց հոգեկան գեղեցկությունից ու մաքրությունից։ Բայց սերն էլ անմահացնում է նրանց, դարձնում սիրով ու բարությամբ համակված անմահ բնության մի մասնիկը. սրա մեջ է պոեմի եզրափակիչ պատկերի՝ երկնքի ծայրերից կարոտով իրար մոտեցող ու փարվող աստղերի սիմվոլիկ իմաստը։ Անբիծ, անկաշառ սերը, ժողովրդի համար կատարված լավ գործի նման, անմահ է,— սա է պոեմի բարոյական պաթոսի հիմնական կողմերից մեկը։

Ժողովրդական կյանքի երկու հզոր հոսանք, երկու էական հատկանիշ են պատկերվում և օրգանապես միաձուլվում «Անուշի» մեջ՝ այդ կյանքի պոեզիան և ողբերգությունը։ Իրոք, բանաստեղծական է Թումանյանի պատկերած միջավայրը՝ իր իսկական ժողովրդական, լայն էպիկական, ամբողջական բնավորություններով, հավատարմության և անձնազոհության զգացմունքներով։ Բայց այդ ամենով հանդերձ պատկերվող կյանքը նաև խորապես ողբերգական է՝ անհատի, նրա բարձր ձգտումների համար գրեթե անխուսափելիորեն խորտակում պատրաստող մի իրականություն։

Իր «գյուղական» պոեմներով և հատկապես «Անուշով» Թումանյանը իրականության մի յուրօրինակ «հայտնագործում» կատարեց։ Դա գյուղական կյանքի սուր քննադատական պատկերումը նրա բանաստեղծական կողմերի բացահայտման հետ օրգանապես միաձուլելն էր։ «Անուշի» և Թումանյանի մի շարք ուրիշ երկերի մեջ կյանքի բանաստեղծական կողմերի պատկերումը դարձավ բովանդակության վճռական «հոսանքներից» մեկը, ձեռք բերեց ինքնուրույն գեղագիտական և կառուցվածքային նշանակություն։ Դրանով իսկ ամբողջ «գյուղական» քնարերգական նոր իմաստ ու խորություն ստացավ, նշվեց նոր փուլ հայ ռեալիզմի զարգացման մեջ։ Եվ, մանավանդ, ինչ ամենից կարևորն է, Թումանյանից առաջ մեր գրականության մեջ կյանքի այդ պոեզիան երբեք չէր ստացել այդպիսի բարձր գեղարվեստական, անձերի վերարտադրության՝ գերծ ամեն մի արհեստականությունից, հեռուորական գունազարդումից և չափազանցումից։

Սրանով էլ պայմանավորվում է գեղագիտական իդեալի բովանդակության և դրսևորման ձևերի առանձնահատկությունը Թումանյանի պոեմում «Անուշում» բանաստեղծի իդեալը՝ ժողովրդական հասարակ խավերի ընդեր-

քից ելած, հոգեկան մեծ հարստությամբ, գեղեցկությամբ, համլթով օժտված մարդն է, իր պարզության մեջ բարդ ու խոր, մարդասեր և անձնազոհ անհատը, որը Թումանյանին ներկայանում էր իբրև մարդկային կատարելության տիպար և չափանիշ։ Բանաստեղծի իդեալը՝ ժողովրդական կյանքի պարզ և անարատ ձևերն են իրենց ամբողջ պոեզիայով։ Այստեղ, և ո՛չ մի այլ միջավայրում է փնտրում Թումանյանը կյանքի ցանկալի զարգացման առողջ սաղմերը։

Իր արծարծած բարձր մարդկային զգացմունքներով, նրանց խոր գեղարվեստական մարմնավորման շնորհիվ «Անուշը» ներկայանում է մեզ իբրև մեկը գեղարվեստական այն մեծ հուշարձաններից, որոնք դուրս են գալիս պատմական և ազգային շրջանակներից և ժամանակի հետ չեն նահանջում, շարունակում են խորապես հուզել և ոգեշնչել նորանոր սերունդների։ Վաղուց պատմության գիրկն են անցել պոեմում պատկերված կենցաղային միջավայրը, այն հասարակական հարաբերությունները, որոնք հիմք դարձան Անուշի և Սարոյի ողբերգության համար, բայց պոեմի մարդկային բարձր բովանդակությունը, նրա մեջ արտահայտված գեղագիտական իդեալը չեն հնացել, նրանք մնացել են իրենց առաջին թարմության և գեղեցկության մեջ։

5

Ժամանակակից թեմատիկա ունեցող մյուս երեք պոեմները («Դեպի Անհունը», «Պռնատ ու Մուսան», «Հին կռիվը») խիստ տարբեր են ինչպես իրենց կոնկրետ նյութով, այնպես էլ հուզական-գաղափարական բովանդակությամբ ու ոճական հատկանիշներով։ Առաջինը շոշափում է մարդու և բնության, կյանքի և մահվան փոխհարաբերության բարդ փիլիսոփայական հարցեր, երկրորդը՝ ժամանակակից հասարակության մեջ բանաստեղծի կոչման և ճակատագրի խնդիրն է արծարծում, իսկ երրորդը ներկայացնում է ազգային ազատագրության համար մղված պայքարի հերոսական և ողբերգական դրվագներ։

«Դեպի Անհունի» մտահղացումը վերաբերում է 90-ական թվականներին։ Սակայն Թումանյանը հետագայում էական փոփոխությունների ենթարկեց պոեմը և մի անդամ էլ վերամշակեց այն դարասկզբին՝ նախքան տպագրությանն հանձնելը (1903)։ Այդ վերամշակումների ընթացքում փոխվեցին ոչ միայն պոեմի սյուժետային սահմանները, ոճը, այլև բուն մտահղացումն ու իմաստը։ Պոեմի ստեղծման նախնական փուլերում այն տարբեր վերնագրեր է ունեցել՝ «Կենդանի թաղվածը (լեթարգիա)», «Մրհար», «Խավարի մեջ», «Ճերմակ աղավնին»։ Հիմքեր կան ասելու, որ սկզբնապես այն ևս ծրագրվել է իբրև գյուղական կյանքի հետամնացությունը ցուցադրող և քննադատող մի ստեղծագործություն, հետամնացության, որի հետևանքով լեթարգիկ քունը գյուղերում երբեմն հասցվել է իբրև մահ, և կենդանի մարդը թաղվել է գերեզմանում։ Սակայն հետագայում Թումանյանը հրաժարվեց կենդանի թաղված մարդու պատմությունից և պոեմը զարգացրեց գերազանցապես քնարական-փիլիսոփայական խորհրդածությունների ուղղությամբ։

Պոեմը զարգանում է քնարական պլանով. գործողություն դրեթե չկա, եթե չհաշվենք կնոջ (Հասմիկի) հիվանդության պատճառով տուն վերադառնալու և նրա թաղման հետ կապված երևույթների հիշատակությունը, որոնք

իսկական իմաստով սյուժե չեն կազմում։ Ստեղծագործության հերոսը, որի անունից շարադրված են դեպքերն ու խորհրդածությունները, քնարական կերպար է, բնութագրվում է ոչ թե գործողության, այլ հույզերի և խոհերի ոլորտում, ոչ թե արտաքին կենսական կոնֆլիկտի, այլ սեփական հոգում ծագող ներքին ողբերգական հակասությունների մեջ։

Պոեմի հերոսի խոհերն իրենց բնույթով ասեք կազմում են երկու հոսանք, որոնք ընդհարվում են նրա հոգում, մեկընդմիշ հաջորդում, փոխադարձաբար դուրս են մղում իրար և ստեղծում այն ներքին լարված դրամատիզմը, որով բնութագրվում է ամբողջ պոեմը։ Մի կողմից՝ դա հերոսի այն ծանր, ճնշող խոհն է, թե ինքը սիրած էակից բաժանվում է հավիտենապես, էլ երբեք-երբե՛ք չի հանդիպելու, թե այս հոդաշխումբը նրանց անջատման վերջին սահմանն է, որին հաջորդելու է միայն փտում, մոռացում.

Հանդուգն մրտքեր, ո՞ւր եք սլանում,
Ինչ եք որոնում էն մութ սահմանում։
Ա՜հ մեր կյանքի սահմանը վերջին,
Էն սև ու տրխուր քումրերը չքնին...

Մտքերի երկրորդ հոսանքը ողբերգությունից լավատեսական ելք գըտնելու որոնումների հետ է կապվում։ Մի՞թե ամեն ինչ վերջանում է այս հողաշխարհով, և մի՞թե չկա մարդկային կյանքի մի ուրիշ բարձր իմաստ,— այս հարցի պատասխանը գտնելու համար պոեմի հերոսը պատրաստ է մի պահ փարելու հանդերձյալ կյանքի, հոգու անմահության ժողովրդական-կրոնական հավատքին, մխիթարություն գտնելու այն գիտակցության մեջ, որ վաղ թե ուշ ինքն էլ է թռչելու նրա մոտ, ապրելու համար «անվերջ կյանքով երկնավեմ»։

Բայց «Դեպի Անհունի» գաղափարական հիմնական եզրակացությունը, բարձրագույն իմաստը ոչ թե հոգու անմահության քարոզն է, այլ մարդու և բնության միասնության ու միաձուլման, մարդուն իրրև տիեզերքի օրգանական մի մասնիկ դիտելու բնապաշտական (պանթեիստական) միտքը։ Այդ գաղափարի դիրքերից է արծարծվում պոեմի ողբերգական թեման, ստանալով լավատեսական լուծում։

Ինչպե՞ս է արտահայտվել պանթեիզմը «Դեպի Անհունը» պոեմում։ Որոնումների ընթացքում հերոսի միտքը փորձում է սփոփանք գտնել այն հայացքի մեջ, թե մարդը տիեզերքի անբաժան մի մասնիկն է՝ լինի կենդանի, թե մեռած։ Մահից հետո փոխվում է միայն ձևը, բայց մարդը մնում է բնության մեջ, չի բաժանվում նրանից, նրա հոգին ու սիրտն էլ տրոփում են տիեզերքի մեծ կյանքի հետ։ Պանթեիստական այս բնորոշ հայացքները արտահայտված են պոեմի շատ մասերում և հատկապես VI գլխում։ Այստեղ է, որ առաջին անգամ հերոսը հանգում է այն մտքին,

Թե՝ և՛ կյանք, և՛ մահ-անցավոր, ունայն
Մի մեծ հավերժի ձևերն են միայն...
. . . . . .
...Եվպես էլ հոգին
Փոփոխում է միայն կեղևն արտաքին—
Մարմինն՝ էսօրվան օրին նրմանակ,
Իսկ ինքը անվերջ, ինչպես ժամանակ,

Այսպես, Թումանյանը արծարծում է այն ըմբռնումը, թե մարդն ապրում է քնության հետ և նրա նման հավերժական է, անվերջ, ինչպիսի ձևեր էլ որ նա փոխի՝ լինի կենդանի, գիտակից արարած, թե մահից հետո ձուլվի նրա անեզրությանը։ Այդ գիտակցությունը պոեմի հերոսի համար դառնում է հարազատ էակի մահվան ծանր տպավորությունը հաղթահարելու, լավատեսական տրամադրությամբ համակվելու հիմք։ Եթե Հասմիկը առաջվա նման մնալու է բնության մեջ, դառնալու է նրա մի անբաժան մասը, ուրեմն այնքան էլ շատ բան չի փոխվել, միայն հավերժական գոյության մի ձևը փոխարինվել է մյուսով։ Եվ, արդեն ապավինելով այդ սփոփիչ հայացքին, հերոսը պատրաստ է տեսնելու, զգալու Հասմիկի ներկայությունը երկնքով չվող ամպի, ճառագող շողի, կամ բնության մի այլ երևույթի մեջ.

Եվ կամ ո՞րն է նա, էն շո՞ղն է պայծառ,
Որ զվարթ խազով, աչխույժ ու կայտառ
Կորչում է, մըտնում թափով ամպի նոճ,
Ագաո, երկնչող էն ա՞մպն է բեթե,
Թե՞ էն ազավնին, որ հիմա բըռավ,
Անփույթ ճախրելով չինչ օգում կրավ...

Այսպես է լուծվում պոեմի ողբերգական թեման՝ բնապաշտական հայացքների լույսի տակ ստանալով լավատեսական մեկնաբանություն։ Հերոսը «մաքրվում էր» մահվան կեղեքող, ծանր տպավորությունից, տոգորվում հավերժական տիեզերքի հետ մարդու անխզելի կապերի և ընդհանրության գիտակցությամբ։

Թումանյանի պանթեիզմը վերացական փիլիսոփայական հետաքրքրություն չէր, այլ ժամանակի հասարակական պայմանների արդյունք, բանաստեղծի առչև կանգնած հարցերին պատասխան տալու միջոց։ Նրա բնապաշտության իրական հողն ու իմաստը մարդու նկատմամբ հումանիստական պայծառ հայացքի մեջ պետք է որոնել։ Զգալ տիեզերքի հետ ունեցած մեծ և բազմազան կապերը, նշանակում է, Թումանյանի կարծիքով, ազատվել նեղ անձնասիրությունից և տոգորվել անսահման հումանիզմով, անհուն սիրով դեպի մարդը։ «Դեպի Անհունը» պոեմում այդ ձգտումը, հանուն ընդհանուրի սիրո սեփական անձը մոռանալը համարվում է ամենաբարձր երջանկություն.

Եվ ի՜նչ է սիրո իմաստը վերին,
Ինչ երջանկության խորհուրդը խորին,—
Հալվե՜լ, միանա՜լ,
Իրեն մոռանալ...

Սա սեփական եսը մոռանալու, անանձնական մեծ սիրով չնչելու տրամադրության է, որը տարիներ անց Թումանյանն արտահայտեց կաև քառյակներից մեկում.

Բայց ո՜վ կըտա էն վայելքը՝ ինըրս ինձ էլ չըզգայի,
Ու հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի...

Առհասարակ, «Դեպի Անհունը» իր արծարծած տրամադրություններով ու գաղափարներով ինչ-որ կղզիացած երևույթ չէ Թումանյանի գեղարվեստական համակարգում, ինչպես հաճախ գրվել է քննադատության մեջ։ Պոեմում կյանքի և մահվան, մարդու և բնության փոխհարաբերության մասին արվող

խորհրդածությունները օրգանապես բնորոշ են Թումանյանի համար և տարբեր ձևերով արտահայտվել են ինչպես նրա հրապարակախոսական ելույթներում, այնպես էլ գեղարվեստական ստեղծագործության՝ մանավանդ բալլադների և քառյակների մեջ։

Մտահղացման, գրության և վերամշակումների մոտավորապես նույն ձանձապարն է անցել նաև «Պոետն ու Մուսան» երգիծական պոեմը։ Բանաստեղծի և Մուսայի հանդիպման մոտիվը երևան է գալիս դեռ 90-ական թվականների սկզբի սևագիր փորձերի մեջ։ Բայց պոեմը գրվեց 1898—99 թթ. և տպագրվեց 1901 թ. «Վտակ» գրական ժողովածուի մեջ, իսկ այնուհետև վերջնական վերամշակմամբ լույս տեսավ 1903-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գրքում։

Ամբողջովին պայմանական է պոեմի ձևը, կառուցված բանաստեղծի և Պառնասից երկիր իջած Մուսայի երևակայական խոսակցության վրա։ Բայց դա ռեալիստական պայմանականություն է, որի միջոցով արտահայտված է միանգամայն իրական, ժամանակակից բովանդակություն՝ բուրժուական հասարակության մեջ արվեստագետի վիճակի, գրողի և նրա միջավայրի փոխհարաբերության հարցերը՝ բեկված հայկական կյանքի կոնկրետ հանգամանքներում։ Պոեմում պատկերված որոշ դրվագներ և փաստեր ինքնակենսագրական բնույթ ունեն, բայց ստեղծագործությունն իր ընդհանրացնող ուժով արտացոլում է առհասարակ հայ գրողների և արվեստագետների ճակատագիրը՝ ազգային պետականության բացակայության, հասարակական պաշտպանության և նյութական ապահովության չունենալու պայմաններում։ Այս իմաստով «Պոետն ու Մուսան» սերտորեն առնչվում է ոչ միայն Թումանյանի՝ 1897—98 թթ. գրած մի քանի չափածո ֆելիետոնների («Հայի զարմանքը», «Հայի տրտունջը», «Գրականական մաղձոդա»), այլև նրա բարմաթիվ հրապարակախոսական ելույթների հետ, ուր նա արծարծել է գրականության և մշակույթի գործիչներին նյութապես ապահովելու, նրանց ստեղծագործական աշխատանքի բարենպաստ պայմաններ ստեղծելու հարցը։ Գրողը պետք է հնարավորություն ունենա ապրելու գրական աշխատանքով, չվատնելով իր ուժերն ու ժամանակը այլ զբաղմունքների վրա,— այս միտքը նա բազմիցս կրկնել է «գրականության ազգային պաշտպանության» խնդրին նվիրված ելույթներում։ Բայց այն, ինչ հրապարակախոսության մեջ Թումանյանը բարձրացնում էր իբրև ոչ միայն «լույս», այլև ըստ էության ողբերգական իմաստ պարունակող մի հարց, չափածո ֆելիետոններում և պոեմում նա արծարծում է երգիծական տեսանկյունից։

Կոմիկականի հիմքը պոեմում բանաստեղծի բուն կոչման և նրա իրական դրության, նրա ձգտումների և շրջապատող հանգամանքների հակադրությունն է։ Իրոք, նրա բուն կոչումն է ծառայել ճշմարտությանը և արդարությանը կամ, օգտագործելով Մուսայի խոսքերը՝ «հույս տալ վհատին, սփոփել որբին» և դեռ ավելին. «կանգնել միշտ վերև ու ինչպես արև նայել լուսավոր, պայծառ ու հզոր»։ Այնինչ պրոզաիկ իրականությունը ստիպում է նրան ոչ միայն ստեղծագործական աշխատանքը զուգակցել զանազան պաշտոնների հետ, ոչ միայն արվեստագետին համարում է «պարապ մարդ», այլև պահանջում է նրանից ծառայել փողի իշխանությանը, փառաբանել կեղծիքն ու անարդարությունը։ Կարելի է ասել, որ Թումանյանի երգիծական պոեմում գեղարվեստորեն յուրովի մարմնավորվել է արվեստի և պոեզիայի նկատմամբ

կապիտալիստական արտադրության ճշնամի լինելը, մի իրողություն, որը գիտականորեն հայտնագործել և բացատրել է Մարքսը։

Ամբողջ պոեմի ընթացքում, որը գրեթե լիովին երկխոսությունից է կազմված և այս իմաստով դրամատիկական պոեմի բնույթ ունի, Պոետն ու Մուսան վիճում են, իսկ վերջում գծված բաժանվում։ Բայց այդ «խոսքի մենամարտը» սոսկ երգիծական-այլաբանական հնարանք է, և սխալ կլիներ նրանց նամարել սոցիալական-գեղագիտական հակադիր ըմբռնումների կրողներ։ Նրանք փաստորեն միևնույն էության տարբեր կողմերն են, տարբեր արտահայտությունները, որոնց բուն երկատումը և պայքարը օգնում է բովանդակության ավելի խոր բացահայտմանը։ Մուսան ներկայանում է որպես արվեստագետի բարձր ոգևորության, իր հասարակական գիտակցության սիմվոլ, առանց որի ստեղծագործական աշխատանք հնարավոր չէ։ Իսկ Պոետը, իբրև կերպար, դա նույն արվեստագետն է՝ դրված ժամանակակից հասարակության իրական հանգամանքների մեջ, որոնք ամեն քայլափոխի ստիպում են նրան շեղվել ժողովրդին և արդարության ծառայելու նշմարիտ ուղուց։ Բայց այդ շեղումը, ըստ էության, կենշանակեր հրաժարվել արվեստագետի բուն գործից։ Եվ այն պրոզաիկ հայացքներն ու մեղկ բարեկեցության դիցաբանները, որոնց դիրքերից Պոետը վիճում է Մուսայի հետ, մատնանշում են հենց այդպիսի շեղման ճնշավորություններ, որը հավասարազոր է տաղանդի և պոեզիայի լիակատար կորստյան։ Դրանք ոչ քե գործունեության դրական ձրագիր են, այլ արտացոլում են տիրող գեներիկ պատկերացումները գեղարվեստի մասին։ Այդ հայացքների երգիծումը վերածվում է բուրժուական հասարակության արմատական քննադատության ու մերժման։

Երգիծանքն իր ամենասուր կետին է հասնում պոեմի վերջում, երբ, հրաժարվելով «գրողի պսակից», Պոետը «երկրպագում է փողի քսակին» և երգում է իր ճեներոզը.

Փողի քրսա՜կը, փողի քրսա՜կը,
Բարձրացրեցում է մարդու հասակը,
Դեղեցկացնում է երեսը տգեղին,
Որբացործում է գարշն ու ատելին,
Նրբա ուժն է՝ որ դարձնում է լուկ
Անասուններին հարգի ու խելոք,
Կույսին, գառամին մոտեցնում իրար
Ջարին, վաչկատվին շինում բարեբար,
Պրենում ճակատը փրբ ավազակի,
Կանգնեցնում արձան անվախճան փառքի
Նա՜ է միշտ շարժում դատողի լեզուն,
Նա՜ է հազցնում ազոթքն աստծուն,
Նրբա վրան է աչխարրը կանգնած.
Նա՜ է մեր Հոգին, մեր երկրորդ աստված.

Ակներև է, որ առերևույթ ներբողի բնույթ ունեցող այս հատվածը հանգեցնում է միշտ հակառակ արդյունքի, դառնում է սուր երգիծանք և դատան մեղադրանք՝ ուղղված բուրժուական հասարակության և փողի այլասերող ուժի դեմ։ Այդ է Թումանյանի երգիծական պոեմի բուն իմաստը.

«Հին կռիվը», որի հինգ մասերից միայն երկուսն է մեզ հասել, իսկ մյուսները կորել են 1911 թ. Թումանյանի ձերբակալության ժամանակ, արտացոլում է արևմտահայության ողբերգությունը 90-ական թվականներին

(Ձեռագիր Տատուժներից մեկի վրա նշված է. «Պատմական պոեմ 90-ական թվականներից»), կենսական և հոգեբանական այն իրադրությունը, երբ սուլթանական Թուրքիան սկսեց իրագործել հայերի մասսայական բնաջնջման ծրագիրը, իսկ եվրոպական պետությունների խոստումները մերկացան իրենց ողջ կեղծիքով ու երեսպաշտությամբ։ Ագգային-ազատագրական երազների փլուզման, սաստկացող արհավիրքի տրամադրություններն արտացոլվել են, մանավանդ, պահպանված նախերգանքներում.

Ու հոսո՜ւմ, հոսո՜ւմ, հոսում է անմեղ
Արյուն-արցունքը տարաբախտ ազգի,
Հոսում ամեն օր, հոսում ամեն տեղ,
Եվ դեռ սոսկային չի հնչել իսկի...

Պոեմն աչքի է ընկնում կենսական հարստությամբ և ռեալիստական հրշմարտացիությամբ, որի, իհարկե, որևէ չափով չի խաթարվում «Երկրումա մասի նախերգանքում օգտագործված հեքիաթային այլաբանությամբ՝ ջրի ճանապարհը փակած վիշապի պատմությամբ։ Հեքիաթայինն ու իրականը միաձուլվում են, արտաքին տարբերության մեջ բացահայտվում է նրանց ներքին նմանությունը, և հրաշապատումը տեղի է տալիս իրական աշխարհին, ուր բռնությունն ու տառապանքը նույնքան դաժան են ու անմարդկային, որքան և հեքիաթում։

Թումանյանի ստեղծագործության բարձրագույն պաթոսը ամեն կարդի բռնության, սոցիալական և ազգային ճնշման դեմ մարդկային բնական իրավունքների կրքոտ պաշտպանությունն է, բոլոր դեպքերում հումանիստական մեծ ընդհանրացումների գծտելը։ Դա վերաբերում է, ըստ էության, նրա բոլոր ստեղծագործություններին, ի՛նչ թեմայով, ժանրով և կամ ի՛նչ տարիքի համար էլ որ նրանք գրված լինեն։ Բանաստեղծի այդ համապարփակ պաթոսը նրան է գալիս նաև հայրենիքի վիճակին ու ճակատագրին նվիրված երկերում, այդ թվում և՝ «Հին կովի» մեջ։ Դա է, որ մի պայծառ մարդասիրության մթնոլորտ է ստեղծում նաև այստեղ, քաղաքական ըմբռնումները օրգանապես առնչելով գեղագիտական ու բարոյական լուսավոր իդեալների հետ։ Պոեմի հերոսը՝ Վահանը, հալածվող հայրենակիցների համար իր մըշտական հոգեկան տվայտանքներով, նրա հայրն ու մայրը՝ իրենց բարի, պարզ ու միամիտ ներքնաշխարհով, դառեր ճակատագրով տառապող ժերունին, անհուն տագնապով վաղվան սպասող Շողիկը, և, վերջապես, բռնության դեմ բանաստեղծի խորհրդածություններն ու ցասկոտ բողոքը ամբողջացնում են պոեմի այդ հումանիստական մթնոլորտը։

6

Թումանյանն իր ստեղծագործությամբ հաստատեց ժողովրդայնության նոր և ավելի բարձր աստիճան նաև շնորհիվ այն բանի, որ ժողովրդի բանահյուսական ավանդների հետ նրա ունեցած կապերը շատ ավելի ամուր ու օրգանական էին, քան նրա նախորդ որևէ ուրիշ հայ գրողի մոտ։ Ժողովրդական բանահյուսությունը Թումանյանի ստեղծագործության ռեալիզմի, դեմոկրատական ոգու և լավատեսության կարևորագույն աղբյուրներից մեկն էր։ Պատահական չէ, որ դեռ գրական առաջին քայլերն անելիս Թումանյանը ժողո-

վրրդական բանահյուսության մասին գրում էր. «Ահա՛ թե որտեղ է հայոց գրականության աղբյուրը. ահա թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ զորանա»։ «Մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը»,— այսպես էր բնութագրում նա ֆոլկլորի նշանակությունը գրական զարգացման համար[26]։

Ժողովրդական բանահյուսությունից օգտվելու եղանակները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ շատ բազմազան են։

Ամենից առաջ, նույնիսկ Թումանյանի այն երկերը, որոնք ուղղակի բանահյուսական հիմք չունեն և նվիրված են ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմերի պատկերմանը, գործել ներքին բազմազան ուղիներով կապվում են ժողովրդական բանահյուսության հետ, օգտագործում նրա շատ տարրեր։ «Անուշն» ու «Հառաչանքը», «Լոռեցի Սաքոն» և «Հին կռիվը», «Գիքորն» ու «Արշարորը» և բազմաթիվ այլ պատմվածքներ, բանաստեղծություններ, իհարկե, ամբողջությամբ վերցրած, չեն կապվում որևէ բանահյուսական սյուժեի հետ, բայց դժվար չէ նկատել, որ նրանց ողջ գեղարվեստական հյուսվածքը, լեզուն, պատկերավորության միջոցները «ընկղմված են» բանահյուսական տարերքի մեջ։

Առանձին խումբ են կազմում Թումանյանի այն բանաստեղծությունները, որոնք ժողովրդական համապատասխան նյութերի փոխադրությունն են։ Դրանք մեծ մասամբ «Հավակեր» մանկական ամսագրի և «Լուսաբեր» դասագրքի էջերում տպագրված ոտանավորներն են, որոնց հիմքը կազմել են տարբեր բանահյուսական ժողովածուներում զետեղված գրառումները։ Թումանյանն այդ ժողովրդական երգերը ոչ միայն բարբառից միշտ փոխադրում էր գրական լեզվի, պահպանելով հանդերձ բանահյուսական ոճավորման գծերը, այլև սովորաբար ենթարկում էր կառուցվածքային լուրջ փոփոխությունների, շատ մասեր կրճատում էր, երգը դարձնելով կառուցիկ ու սեղմ, ավելացնում էր բազմաթիվ նոր տողեր, արտահայտություններ ու ամբողջ տներ, որոնք իմաստային տեսակետից առավել կարևոր դեր են ստանում։

Ժողովրդական բանահյուսության օգտագործման բոլորովին այլ սկզբունք ենք տեսնում մի շարք ավանդությունների մշակման մեջ։ Վերցնելով ժողովրդական որևէ ավանդություն, պատմական հիշատակություն, առակային ֆաբուլա, բնական երևույթի կամ աշխարհագրական տեղանվան ժողովրդական ստուգաբանություն, Թումանյանը դրա հիման վրա ստեղծում է համապատասխան սյուժեներ ու բնավորություններ, ծավալում է մի ամբողջ դրամատիկ պատմություն, արտաքուստ պարզունակ թվացող լեգենդի մեջ բացահայտում և ընդգծում է փիլիսոփայական-գեղագիտական խորագույն իմաստ։ Այդ ճանապարհով են ստեղծվել նրա բալլադները, իսկ պոեմներից՝ «Թմկաբերդի առումը»։

Վերջապես, բանահյուսական նյութերի Թումանյանական դրական մշակման մի այլ՝ իր բնույթով թերևս ամենից բարդ եղանակը դրսևորվել է նրա հեքիաթների մեծ մասում, ինչպես նաև «Սասունցի Դավիթը» և «Հազարան բըլբուլ» պոեմներում։ Մշակման այդ եղանակի էությունն այն է, որ Թումանյանն այս դեպքում սովորաբար օգտագործում է ոչ թե հնբհաթի կամ ավանդական պատմության բազմաթիվ, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող տար-

26 Ջ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 65—66։

բերականեր, հավաքելով ոչ միայն հայկական, այլև ուրիշ ժողովուրդների չըրչանում գրի առնված համապատասխան նյութեր։ Գործ ունենալով այսքան բազմազան նյութի հետ, Թումանյանն ասես վերականգնող ճարտարապետի աշխատանք է կատարում։ Նրա մշակածը սովորաբար լիովին չի համընկնում առկա տարբերակներից և ո՛չ մեկի հետ, այլ խտացնում է իր մեջ այն լավագույնը, ինչ կա այդ տարբերակներում։ Մշակման ամբողջ ընթացքում Թումանյանը հետևողականորեն բացահայտում և ընդգծում է այն հիմնական գեղագիտական-բարոյական գաղափարը, որը, նրա կարծիքով, տվյալ ավանդության կամ հեքիաթի հիմքն ու առանցքն է, թեև հաճախ ժողովրդական պատումներում կարող է մթագնված կամ աղավաղված լինել։

Գրելով «Սասունցի Դավիթը» պոեմը (1902), Թումանյանը ձգտել է ըստ ամենայնի ճշմարտացիորեն վերարտադրել մեր հերոսական էպոսի ժողովրդական ոգին և գաղափարական բովանդակությունը։ Էպոսի մեջ տեսնելով Հայ ժողովրդի դարերի մաքառման և ամենալուսավոր իդեալների գեղարվեստական համադրությունը, Թումանյանն աշխատել է բացահայտել և ցույց տալ այդ բոլորը այն չափով, ինչ չափով դա հնարավոր էր էպոսի միայն մեկ մասը վերարտադրող, ծավալով համեմատաբար ոչ մեծ պոեմում։ Թումանյանի մոտեցման էությունը տվյալ դեպքում այն է, որ նա ոչ թե փորձում է դրսից ինչ-որ գաղափարներ մտցնել իր մշակման մեջ, մոդեռնացնել էպոսը, այլ գեղարվեստորեն վերարտադրել այն, ինչ իրոք կա ժողովրդական պատումների մեջ, ընդգծելով, սրելով, ավելի ցայտուն արտահայտելով էպոսի գաղափարական էությունը։

Թումանյանը մեր էպոսի ամենաբնորոշ գծերը համարում էր բռնության գեմ մղված հայրենասիրական գոտեմարտը, աշխատավորական դեմոկրատիզմը՝ հասարակ ժողովրդի և տիրակալների հակադրությունը, աշխատանքի ու աշխարհաշինության պաշտամունքը և այլն։ Եվ ահա այդ բոլորը դարձել է նաև նրա պոեմի գաղափարական հիմքը, որն ամբողջովին տոգորված է հերոսական ոգով ու հայրենասիրությամբ, մարդասիրությամբ, ժողովուրդների բարեկամության, խաղաղ կյանքի ու ազատ աշխատանքի երազանքով, դեմոկրատական իդեալներով։

Դավիթը Թումանյանի պոեմում մի իսկական ժողովրդական բնավորություն է՝ իր էպիկական վեհությամբ ու խիզախությամբ, արդարամտությամբ ու մարդասիրությամբ, ազնիվ ու վեհանձն արարքներով, բռնության նկատմամբ անհաշտ վերաբերմունքով և դեսի յուրայինները թևարական ջերմությամբ։ Բոլոր այս գծերի բացահայտման ընթացքում Թումանյանը հարազատ էր մնում ժողովրդին, վերարտադրում և զարգացնում էր նրա ստեղծած բնավորության բուն ոգին և էությունը։

Դեմոկրատական ըմբռնումներով, ազնիվ աշխատանքի ժողովրդական իդեալները հատկապես ցայտուն են երևում պոեմի վերջաբանում, երբ Դավիթը դիմում է սպանված Մելիքի աշաբեկված զորքին՝ խաղաղ ապրելու, բռնություններից ու պատերազմից մեկընդմիշտ հրաժարվելու կոչով քարոզով։ Այդ հատվածը Թումանյանն ստեղծել է բոլորովին ինքնուրույնաբար. ժողովրդական պատումներում չկա այդպիսի դիմում թշնամական զորքին։ Սրանց մեջ Մսրա-Մելիքի սպանությունից հետո կամ ոչինչ չի ասվում նրա զորքի վերաբերյալ, կամ, ամենաշատը, ասվում է մի քանի խոսք միայն՝ նրանց ազատ արձակելու մասին (նկատի ունենք այն պատումները, որոնք

Թումանյանի պոեմից առաջ արդեն հրապարակվել էին)։ Ամենից ընդարձակ հատվածը այդ մասին Գար. Հովսեփյանի գրի առած պատումի մեջ ենք հանդիպում.

Կանչից Մարամելիքի ասքար,
Բիրազի ժողվից, առից, էկավ։
Բիրազի ժողվան, իկին,
Դավիթի ձեռ, ոտ պագնեցին, գլուխ իշուցին։
Ջրմեննց դյաստուր իտու,
Կյացին իրանց տներ[27]։

Իսկ մի այլ պատումի մեջ Դավիթը զորքն ազատ է արձակում այսպիսի խոսքերով.

Դավիթն ասաց.— ես իմիկ ռայաթ չիմ կոտորի[28]։

Այնինչ Թումանյանն այստեղ մի բավական ընդարձակ հատված է ստեղծում, որի մեջ շարադրված է ազնիվ աշխատանքի, խաղաղ կյանքի մի ամբողջ ծրագիր։ Բանաստեղծի և նրա էպիկական հերոսի իդեալները կապված են հայրենի հողի ու ջրի, օջախի ու ընտանիքի հետ։ Նրանց խորթ է նվաճողական, ռազմատենչ որևէ տրամադրություն։ Թուր-կնձակին պատյանից դուրս է գալիս միմիայն հայրենիքը հարձակումից պաշտպանելու համար։ Դավիթը մարտ զորքին հողագործի «խաղաղ ու հաշտ» կյանքի հեռանկարն է մատնանշում.

Ի՞նչ եք առել նետ ու աղեղ,
Եկել քաֆել օտար դաշտեր.
Չէ՞ որ մենք էլ ունենք տուն-տեղ։
Մենք էլ ունենք մանուկ ու ծեր...
Զանձրացե՞լ եք խաղաղ ու հաշտ
Հողագործի օր ու կյանքից,
Թե՞ զրկվել եք ձեր հանդ ու դաշտ,
Ջեր հունձ ու փունջ, վար ու ցանքից...

Չէ՞ր խախտում արդյոք Թումանյանը էպոսի ոգին, երբ հերոսի շուրթերում դնում էր այսպիսի՝ սոցիալական վառ գիտակցությամբ տոգորված խոսքեր։ Անշուշտ՝ ո՛չ։ Թումանյանն այդ հատվածն ստեղծում էր՝ ելնելով մեր էպոսի դեմոկրատական ոգուց և անպայման ինչ-որ չափով ընդգծելով այնն ինքնուրույնաբար ստեղծված հատվածը չէր հակասում այդ բովանդակությանը, այլ զարգացնում ու խորացնում էր այն։

Աշխատավորական-հումանիստական գաղափարների, էպիկական հերոսի վսեմ հատկանիշների շնորհիվ Թումանյանի պոեմն էլ իր ազգային վառ ինքնատիպությամբ դառնում է միաժամանակ իսկական համամարդկային ստեղծագործություն,— երկու կողմեր, որոնց օրգանական միաձուլման մեջ էր նա տեսնում հայկական էպոսի վճռությունը։

Էպոսի գրական մշակման հետ կապված կարևորագույն հարցերից մեկն այն է, թե ինչպես, ինչ ճանապարհով են կերտվում ստեղծագործության դրվագները, սյուժետային ընթացքը։ Բանաստեղծը կարող է տարբեր ուղիներով

---

27 «Սասնա ծռեր», հատ. Ա, Երևան, 1936, էջ 203։

28 «Սասնա ծռեր», հատ. Բ, մասն երկրորդ, Երևան, 1951, էջ 343։

հասնել սյուժետային ամբողջության։ Նա, ասենք, կարող է վերցնել իբրև հիմք որևէ պատում և հավատարմորեն վերստեղծել նրա մեջ պատմվող դեպքերի ընթացքը, հարստացնելով ուրիշ պատումներում հանդիպող առանձին դրվագներով։ Եվ կամ կարող է հետևել էպոսի տվյալ մասի հիմնական ընթացքին միայն ու, ելնելով էպոսի ոգուց, ստեղծել ինքնուրույն դրվագներ և սյուժետային մանրամասներ (ինչպես վարվել է, օրինակ, Իսահակյանը իր «Սասմա Մ'ներ» վիպերգում)։

Թումանյանի մոտեցումն այս հարցում բոլորովին այլ է։ Նա հիմք է վերցնում էպոսի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի պատումներ և, նույնությամբ չհետևելով դրանցից և ո՛չ մեկին, ազատ կերպով նրանցից ընտրություն է կատարում, վերցնում է այն, ինչ համարում է առավել արտահայտիչ ու նշանակալից, շատ այլ դրվագներ բոլորովին բաց է թողնում, մյուսներն ընդլայնում է։ Որպես արդյունք, ստացվում է սյուժետային մի այնպիսի կառուցվածք, որը նույնությամբ չի համընկնում նախատիպերից (առկա պատումներից) և ո՛չ մեկին, բայց և գրեթե բոլոր հիմնական դրվագներով բխում է նրանցից ու ընդհանրության մեջ հարազատորեն վերարտադրում է ոչ միայն էպոսի գաղափարական բովանդակությունը, այլև նրա սյուժեի համապատասխան ձյուղը։ Պոեմի յուրաքանչյուր մասում բազմազան եղանակներով զուգակցվում են տարբեր պատումներից քաղած տարրերը, ժողովրդականն ու ինքնուրույնը։ Ինչպես 1939 թ. իրավացիորեն նշել է Ստ. Ջորյանը, «Թումանյանի ոճը, պատկերները, համեմատություններն ու էպիտետները ա՛յնքան հարազատ են ժողովրդին ու էպոսի ոգուն, որ չգիտես ո՛րտեղ է սկսվում էպոսի տեքստը, ո՛րտեղ է վերջանում Թումանյանի մշակումը»[29]։

Էպոսի գրական մշակումը չի կարող արդյունավետ համարվել, եթե չպահպանվեն և չվերստեղծվեն ժողովրդական դյուցազներգության պոետիկայի առանձնահատկությունները, եթե բանաստեղծը չկարողանա մեզ տեղափոխել ժողովրդի նախնական դիցաբանական, հիպերբոլիկ և ֆանտաստիկ պատկերացումների միջավայրը։ Թումանյանը այս կարևորագույն հարցում ևս միանգամայն հիշտ մոտեցում է ունեցել։ Նա պահպանում ու վերստեղծում է և՛ էպոսում հանդես եկող ռեալ նկարագրություններն ու կյանքի իրական հանգամանքները, և՛ ֆանտաստիկ, հիպերբոլիկ ու սիմվոլիկ գծերը։ Ձխուսափելով նույնիսկ գերբնական և հրաշապատում նկարագրություններից, Թումանյանը լիովին պահպանում է էպոսի կոլորիտն ու միջավայրը։

Պոեմում Դավիթը միանգամայն իրական կերպար է, որն իր մեջ մարմնավորում է ժողովրդական դարավոր կենսափորձի ու բարոյականության լավագույն կողմերը։ Նա ներկայանում է որպես մի սովորական գյուղացի պատանի, որը սար է տանում գյուղի նախիրը, հիանում է հայրենի լեռների գեղեցկությամբ կամ շաղգամ է հանում ծանոթ պատվի բոստանում, որը ու հալածական կյանք է վարում՝ արտաքսված շար Սառիայի կողմից։ Բայց նույն այդ պատանին օժտված է նաև դյուցազնական-գերբնական գծերով։ Նրա ճկությի շարվածով քարից կրակ է ժայթքում, նա մի օրում մաշում է երկաթե կոշիկը, նրա ձայնից սարերի ու անտառների գազանները դուրս են թափվում ու հնազանդ նրա գավազանին՝ գալիս լցվում են քաղաք, իսկ նրա նետած բեկորը ճեղքում է պատը և մինչև օրս սլանում է երկնքում... Ինչպիսի՞

29 Ստ. Ջորյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1964, էջ 474։

ուշադրությամբ և ըմբռնումով է լսում նա մարդի ծերունու իմաստուն խորհուրդը, հասկանում է աշխատավոր մարդու հոգսերն ու տառապանքը։ Բայց այստեղ ևս, կռվի բուն նկարագրության ընթացքում, նրան մշտապես հատուկ է գերբնականն ու վիթխարին, որի շնորհիվ նա մի ոստյունով գուրս է գալիս անդեմխոր հորից, սարի պես անասնան կանգնում է Մելիքի ահռելի հարվածների դիմաց և հետո մի հարվածով կտրում է քառասուն քարերն ու քառասուն գոմշի կաշինները, ոչնչացնում է թշնամուն։

Դավիթ և Մելիքի մենամարտի ամբողջ պատկերը պոեմի դյուցազնական-հիպերբոլիկ բովանդակության գագաթնակետն է։ Հերոսներն ասեք վերափոխվում են, դառնում մի-մի սիմվոլներ՝ բռնության և ազատության, կյանքի չար ուժերի և արդարության լուսավոր ձգտման։ Մասնա դաշտում ծավալած կռիվը ըմդլայնվում, ձեռք է բերում տիեզերական չափեր։ Մելիքի հարվածներից երերվում է երկրի գունդր, բուք ու փոթորիկ է բարձրանում, փոշին երեք օր ծածկում է արևի երեսը։ Դավիթն ու Մելիքը հակադրվում են ոչ միայն բնավորությամբ և ձգտումներով՝ ուզդամտություն և նենգություն, վեհանձնություն և փոքրոգություն, խիզախություն և վախկոտություն, ազատասիրություն և բռնակալություն, այլև իրենց արտաքին հատկանիշներով։ Մելիքի զարկերը վիթխարի ուժ ունեն, բայց բութ են, շարժման մեջ անգամ թվում են սոսուտիկ։ Այնինչ Դավթի միակ հարվածը կայծակի նման շիշտակիր է, թեքն ու անվրեպ, կարելի է ասել՝ էսթետիկորեն գեղեցիկ։

Բազմաթիվ փաստերից երևում է, որ Թումանյանը մտագիր էր շարունակել աշխատանքը պոեմի վրա՝ ինչպես այն ավարտելու, այնպես էլ արդեն գրվածը վերամշակելու իմաստով։ Պահպանվել է պոեմի երկրորդ մասի սկիզբը, որը հավանաբար գրվել է առաջին մասի ստացդրությունից մի քանի տարի հետո։ Այստեղ շարունակվում և զարգացվում են աշխատավորական այն հղձալները, որոնք մեզ ծանոթ են պոեմի առաջին մասից։ Իզուր չէ, որ խաղաղ կյանքի և աշխատանքի գեղեցկության փառաբանությամբ է սկսվում պոեմի այդ նոր մասը.

> Ընկավ Մելիքն ամբարտավան ու պատերազմն արյունոտ,
> Խաղաղ կյանքի, ուրախ օրվան բացվեց Հայոց առավոտ։
> Գրտավ կորցրած հանգիստն էլ ետ ամենն իրեն Տարկի տակ.
> Վեր բարձրացավ կրատուրներից ծուխը բարդ-բարդ, կապուտակ։
> Կրտրիճ տղերք գնցի տեղակ առան մանգաղ, գերանդին,
> Ջրը՜նգ, գրը՜նգ, զրվարթ ձենով գոռալ քրնդաց մեր Հանդին։

Հետագայում, 10-ական թվականներին Թումանյանը նորից է վերադառնում հայկական էպոսին՝ պոեմը ինքնվին վերամշակելու և շարունակելու ծրագրով։ Բայց այս նոր ծրագիրը, Թումանյանի շատ այլ ստեղծագործական ծրագրերի նման, չիրագործվեց։

7

Առաջին անգամ «Մկաբերդի առումը» պոեմի նյութը Թումանյանը հիշատակում է 1901 թ. նամակներում, ցանկություն հայտնելով անձամբ այցելել բերդի ավերակները, դիտել այն վայրերը, ուր տեղի են ունեցել ավանդության դեպքերը։ Հաջորդ 1902 թ. Աբաջումանում բանաստեղծը գրեց իր նոր պոեմը, որը տպագրվեց 1905 թ. «Մուրճ» ամսագրում։

Պոեմի թեմատիկ անմիջական ազբյուր հղել է ժողովրդական ավանդության այն սեղմ գրառումը, որը զետեղված է Երվանդ Լալայանի կազմած և հրատարակած «Ջավախքի բուրմունք» բանահյուսական ժողովածուում՝ «Թմկաբերդի առումը» վերնագրով[36]. Թումանյանը պահպանեց ոչ միայն ավանդությանը Ե. Լալայանի տված վերնագիրը, այլև նրա սյուժետային սխեման։ Սակայն դա միայն այն կորիզն էր, որից աճեց պոեմի հոյակապ ծառը, այն կմախքն էր, որի մեջ բանաստեղծը կյանք և արյուն ներարկեց, կերտելով կենդանի կերպարներ, հոգեբանություն և կրքեր, հերոսական պայքարի և դավաճանության պատկերներ, տալով այդ ամենին ինքնատիպ փիլիսոփայական մեկնաբանություն։

Ի՞նչ է «Թմկաբերդի առումը» իր ժանրային նկարագրով. ժողովրդական լեգենդի մշակո՞ւմ՝ դեպքերի և դեմքերի վերապատմական գծերով, թե՞ պատմական պոեմ, որը ենթադրում է անցյալի որոշ կոնկրետ իրականության ճշմարտացի վերարտադրություն։ Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը, կամ, ավելի ճիշտ, մեկի և մյուսի ինքնատիպ միաձուլում։ Իրոք, հեշտ է նկատել, որ Թումանյանն աշխատել է պոեմը կապել որոշ պատմական դաշտշրջանի հետ։ Ժողովրդական ավանդության անորոշ «պարսից շահ»ը պոեմում դարձել է Նադիր շահ, որը թագավորել է XVIII դ. 30—40-ական թվականներին։ Մյուս կողմից, ինչ պոեմի հիմքում դրված է ժողովրդական ավանդություն, բայց գործողությունը սկզբից մինչև վերջ խարխլվում է իրական հողի վրա։ Հերոսների արարքների և ճակատագրի պատկերման մեջ կան հիպերբոլիկ գծեր, բայց չկա ոչ մի հրաշապատում, դերբնական բան, որն այնքան բնորոշ է «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բրլբուլ» պոեմների, «Փարվանա» և այլ լեգենդների համար։ Բայց, դրա հետ միասին, պոեմը վերջ ի վերջո մնում է ավանդության, լեգենդի գեղարվեստական մշակում, որը միայն պայմանականորեն է կապվում XVIII դ. հետ, իր առջև խնդիր էլ չի դնում վերարտադրելու տվյալ պատմական դարաշրջանի իրական դեպքերը, կյանքի և կենցաղի գծերը։ Պոեմի պատմականությունը պետք է որոնել ոչ թե անունների և դեպքերի, այլ բուն ոգու, ենթալյուի կոլորիտի մեջ։ Այստեղ բանաստեղծը հասնում է անգերազանց հարազատության, արտացոլելով հայրենիքի պաշտպանների հերոսական անձնազոհությունը, դավաճանության ողեռալի հետևանքները, հայ ժողովրդական բանահյուսության առանձնահատկությունները։

«Թմկաբերդի առումը» սկզբից մինչև վերջ գրված է իբրև ժողովրդական Լրգի՝ «թափառական աշուղի» պատմություն, որով նա դիմում է իր ունկնդիրներին։ Պոեմի առաջին երկու հրատարակությունները (1905 և 1908) նույնիսկ ունեին հատուկ ենթավերնագիր՝ «Աշուղի զրույցը», որ հետո բանաստեղծը հանեց։ Պոեմի ամբողջ պատմելաձևը, շարադրանքի եղանակը ենթարկված է այդ տեսանկյանը։

Պոեմի գաղափարական իմաստը բացահայտվում է նախերգանքում, որի շատ տողեր նույնությամբ կրկնվում են նաև վերջերգում։ Այստեղ արտահայտվել է Թումանյանի ամենանվիրական խոհերից մեկը՝ մարդու կոչման և իրական անմահության, բարու և չարի մասին, բանաստեղծի երազանքը մարդկային բարձր կատարելության՝ «անարատ մարդու» վերաբերյալ։ Մար-

---

36 Տե՛ս «Ժողովրդական նյութեր», գիրք Բ, Ջավախքի բուրմունք. Հավաքեց Ե. Լալայանց, Թիֆլիս, 1892, էջ 57.

դու միակ իրական անմահությունը նրա գործն է, այն դրական արդյունքները որ նա թողնում է հաջորդ սերունդներին, այն բարի անունը, որ նրանից մնում է մարդկանց հիշողության մեջ.

Մեզ են կենում ախ ու խրնգում,
Գեղեցկություն, գանձ ու գահ,
Մահը մերն է, մենք մահինը.
Մարդու գործն է միշտ անմահ։
Գործն է անմահ, լավ իմացիր,
Որ խոսվում է գարեգար,
Երեսճ երբան, որ իր գործով
Կապրի անվերջ, անգադար։

Աշուղի շուրթերով բանաստեղծը «լավության» կոչ է անում և գործի անմահությունն ասելով հասկանում է միայն լավը, բարին, անեծքով մերժում է չարը, թեև սա էլ կարող է «անմահանալ», հերոսատրատյան հիշատակ թողնելով իրենից հետո։ Բարու և չարի հակադրությունը, մեկի փառքն ու մյուսի անեծքը այնուհետև ծավալվում և գեղարվեստորեն մարմնավորվում են բուն պոեմում՝ քաջ հայրենասեր Թաթուլի, նրա դավաճան կնոջ և ննդգ ու դաժան շահի պատմության մեջ։ Մեկն անմահանում է իր գեղեցիկ, անձնազոհ գործով, մյուսներն՝ իրենց գործած չարիքով։

Պոեմը եզրափակող տողերը («Ա՜խ, երանի՝ ով մարդ կըգա Ու մարդ կերթա անարատ») ոչ միայն նրա տրամաբանական ավարտն ու պսակումն են, այլև արտահայտում են Թումանյանի ողջ ստեղծագործության հիմնական գաղափարներից մեկը։ «Ոչ մի պաշտոն կամ կոչում չկա, որ հավասար լինի և կարկի լինի համեմատել Հետդ կոչումի հետ»[31],— սա Թումանյանի կարևորագույն բանաստեղծական պատգամներից մեկն է, որը ոչ միայն բխում է նրա ստեղծագործության ներքին տրամաբանությունից, այլև բազմիցս ուղղակի հռչակվում էր։

Նախերգանքից հետո, պոեմի առաջին գլխում, մեր առջև ծավալվում է մի լայն, վիթխարի, սրընթաց կերպով զարգացող էպիկական պատկեր. Նադիր շահի հավաքած անհամար զորքերը, որունք եկել, «խավար դիշերի» նման պաշարել են Թիֆլս բերդը, Նադիրի և Թաթուլ իշխանի «խոսքի մենամարտը» բերդի պատերի մոտ, հետո արյան դաշտում ընդհարվող մարդիկ, նժույգները, սրերից խոցված «անթիվ քաջերը» և այդ բոլորի կենտրոնում՝ «անհաղթ, աննկուն» կանգնած Թաթուլն ու նրա բերդը... էպիկական այս համայնապատկերը ավարտվում է մի նոր, իր բնույթով արդեն բնարական թեմայի սկզբնավորումով.

Ու միշտ ուրախ, հաղթանակով
Իր ամրոցն է դառնում նա.
Սպասում է Մնոեղ կինը,
Ջահել կինը սևաչյա։

Եվ, իրոք, սրան անմիջապես հաջորդող երկրորդ գլուխն ունի բոլորովին այլ, քնարական բովանդակություն, փառաբանում է Թմկա տիրուհու գեղեցկությունը, որը նույնպես ոգևորում, անպարտելի է դարձնում Թաթուլին, որովհետև՝

---

31 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 246։

Էն տեսակ կին,
Ես իմ հոգին,
Ին աշուղն էլ ունենար,
Առանց զենքի,
Առանց զորքի
Շահերի դեմ կը գնար։

Այսպես, քնարական հատվածը, որը հաջորդում է էպիկական նկարագրությանը, ոչ թե լիրիկական շեղում է, այլ միևնույն թեմայի՝ հայրենասիրական սխրագործության թեմայի հետագա զարգացումն ու ծավալումը։ Թաթուլի համար հայրենիքի պաշտպանությունը և կնոջ սերը անբաժան են, միաձուլվում են մեկ մեծ ու գեղեցիկ մարդկային զգացմունքի մեջ։ Բայց պոեմի հաջորդ իսկ հատվածում ծագում է կնոջ հետ կապված երկրորդ թեման. կինը կարող է ոչ միայն ոգեշնչել, անհաղթ ուժ տալ հերոսին, այլև կործանել նրան, երբ սերը փոխարինվում է կեղծիքով, հավատարմությունը՝ դավադրությամբ։ Պոեմում այժմ խոսվում է Թմկա գեղեցկուհու ասրտին տիրելու», իբրև Թաթուլին ընկճելու միակ հնարավոր ելքի մասին։ Ով քնական ճանապարհով, իբրև այդ թեմայի զարգացում, հնչում է երկրորդ քնարական երգը, որն արևելյան բանահյուսության ոգով ու պատկերներով ցույց է տալիս կնոջ այդ կործանիչ ուժը, անպարտելի հերոսի միակ խոցելի տեղը, նրա «աքիլեսյան գարշապարը»՝ կինն ու գինին.

Էսպես է ասել հընուց էդ մասին
Ֆարթի բյուլբյուլը, անմահ Ֆիրդուսին.
Ին՝նը կըհաղթի կյանքում հերոսին,
Թե չը լինին
Կինն ու գինին։

Ինչպես տեսնում ենք, սա դարձյալ քնարական շեղում չէ, այլ միասնական թեմայի տրամաբանական ընթացքի մի նոր օղակը։ Աշուղի պատմությունն ու երգը լրացնում և շարունակում են իրար, միահյուսվում են ամեն քայլափոխի։ Պատմողական և քնարական տարրերի այդ բնական միասնությունը տարբեր եղանակներով երևան է գալիս նաև հետագայում։

Թաթուլի և նրա քաջ զինվորների գիծը, կամ, ավելի լայն, էպիկական նկարագրությունների գիծը՝ պոեմում բացահայտվում է հերոսական, հիպերբոլիկ պատկերների միջոցով։ Ժողովրդական էպոսի ոգին, պոետիկան և ոճն են իշխում այդ մասերում, իրականն ու հեքիաթայինը ասես միաձուլվում են, կերպարներն իրենց ռեալիստական բնույթով հանդերձ դառնում են մի-մի հսկա։ Պոեմի այդ մասերում հաճախ են հանդես գալիս ժողովրդական վիպերգության գեղարվեստական հյուսվածքի համար բնորոշ այնպիսի միջոցներ, ինչպես էպիկական կրկնությունները, անշաղկապությունը (որն ընդգծում է դեպքերի արագությունը, քաափը), բայական ձևերի առատությունը (որն ուժեղացնում է շարժման, գործողության տպավորությունը), մարդու և բնության զուգահեռականությունը և այլն։ Սա պետք է բացատրվի ոչ միայն այն փաստով, որ «Սասունցի Դավիթը» և «Թմկաբերդի առումը» պոեմների վրա բանաստեղծն աշխատում էր գրեթե միաժամանակ, և այդ շրջանում իրեն ասեք զգում էր հերոսական էպոսի աշխարհում։ Այստեղ կա մի ավելի կարևոր

հանգամանք։ Բանն այն է, որ ժողովրդական ավանդությունը Թումանյանը վերարտադրում էր իբրև ոչ միայն դավաճանության և կործանման, այլև դյուցազնական ոգու, հայրենասիրության ուժի և Համլետի պատմության, որի գեղարվեստական լավագույն համարժեքը հերոսական էպոսի պատկերման սկզբունքներն էին։

Թեև «Թմկաբերդի առումը» պոեմում հոգեբանական առանձնացած որևէ պատկեր չկա, բայց դրա փոխարեն կան «անցողիկ» ակնարկներ, որոնք մի ամբողջ Նավասյան պատմության կշիռ ունեն, կան ապրումների արտաքին նշանների սեղմ գծագրումներ, որոնք ավելի խոր պատկերացում են տալիս այդ ապրումների մասին, քան նրանց մանրամասն նկարագրությունը։ Բանաստեղծը, օրինակ, մանրամասն չի պատմում, Թե ինչ էր զգում Թմկա տիրուհին՝ շահի ուղարկած աշուղի գայթակղիչ խոստումները լսելիս, բայց ընդամենը մեկ բառով, և մենք զգում ենք ներքին ալեկոծվող մի ամբողջ աշխարհ, հակադիր մղումների մի սուր դրամատիկ բախում.

Լռում է մատաղ Թմկա տիրուհին.
Նվ վերդովում են իր միտքը բացուն
Դավաճան գործի ամոթը խորին
Նվ արքայական փառքն ու մեծությունն...

Հերոսների հոգեկան աշխարհի բացահայտման այս առանձնահատկությունը արտակարգ ուժով հանդես են եկել պոեմի X գլխում, ոերին հաջորդող առավոտյան դեպքերը նկարագրելիս. դա հոգեբանական Թեմայի զարգացման գագաթնակետն է, պոեմի գաղափարական էության ամենաբարդ և բովանդակալից հանգույցներից մեկը։ Սեղմ ակնարկների միջոցով բանաստեղծը ցույց է տալիս, Թե դիշերվա ընթացքում կատարվածը հոգեկան ի՞նչ բարդ տարաբնույթումներ է առաջացրել նույնիսկ ոճրագործության անմիջական մասնակիցների՝ շահի և Թմկա տիրուհու մեջ։ Մտնելով ավերված Թմկաբերդ, դիտելով իր քնամոլ դատարկված քեֆի սեղանն ու «անտեր գահույքը», շահը խորհում է այն մասին, Թե ինչքա՞ն անկայուն և խարուսիկ է ամեն ինչ.

Աշխարհում հաստատ չկա ոչ մի բան,
Ու մի՛ հավատալ երբեք ոչ մեկին.
Ոչ բախտի, փառքի, ոչ մեծ հաջողության,
Ոչ սիրած կընկա տրված բաժակին...

Ահա Թե ինչու նա զարմանքով ու «դառնությամբ լի» հարց է տալիս «սևասյա մատնչին». «Մի՞Թե Թաքուլը քաջ չէր ու սիրուն»։ Իսկ Թմկա տիրուհին, որն այժմ ըստ երևույթին սոսկումով է նայում իր կատարած չարիքի հետևանքներին, որի հոգում գլուխ են բարձրացրել զղջման և ինքնաձակման տրամադրությունները, հանգուցն պատասխան է տալիս, որի մեջ ոչ միայն անդարձ կորցրածի՝ Թաքուլի դրվատանք կա, այլև շահի նկատմամբ ատելություն և արհամարհանք.

Քաջ էր ու սիրուն քեզնից առավել.
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա.
Կնոջ մասնությամբ ամրոց չէր առել,
Չէր նոել կյանքում երբեք խարերա...

Իհարկի, ոչ նա, ոչ էլ շահը իրենց հոգեկան «վերափոխությամբ» չեն արդարացվում, բայց մեծ արվեստագետին հատուկ խորաթափանցությամբ բանաստեղծը տեսել և պատկերել է նրանց կյանքի կարճատև, բայց նշանակալից պահը, նրանց «հոգու դիալեկտիկան»։ Նվ նույնիսկ չարի այնպիսի կրողներ, ինչպիսիք են շահն ու իշխանուհին, իրենց բացասական օրինակով հաստատում են բանաստեղծի խոհերը «անարատ մարդու», բարի գործի անմահության մասին։

Գաղափարական բովանդակությամբ և իր արտահայտած գեղագիտական իդեալով «Քմկաբերդի առումի» հետ սերտորեն կապվում է մի այլ ստեղծագործություն՝ «Հազարան բլբուլ» անավարտ հեքիաթ-պոեմը։ Բանաստեղծն այդ երկին բացառիկ կարևոր նշանակություն էր տալիս իր գրական ծրագրերում և նրա ստեղծմանը նախապատրաստվում էր հատուկ խնամքով ու պատասխանատվությամբ։ Սկսած 90-ական թվականների կեսերից մինչև մահ, մոտ երեսուն տարի, պոեմի գաղափարը զբաղեցրել է Թումանյանին։ Բացի պոեմի հատվածներից, պահպանվել են նաև հեքիաթի դրամատիկական մշակման և արձակ-երգախառն վերապատմության հատվածները։ Իսկ պոեմից, որը տվյալ դեպքում Թումանյանի գլխավոր ստեղծագործական նպատակն է եղել, մեզ հասել են մեկ տասնյակի չափ մեծ ու փոքր կտորներ, որոնք սյուժեի տարբեր մասերն են ներկայացնում՝ առանց խիստ կապի ու հաջորդականության։ Այդ հատվածներից լիովին մշակված են երկուսը՝ «Երգչի վիշտը» և «Ախիգր սև աշխարհքում»։

«Հազարան բլբուլի» նյութը պատկանում է միջազգային ամենատարածված հեքիաթային սյուժեների քվին։ Գրեթե բոլոր ժողովուրդների մոտ, այլևայլ տարբերակներով, պահպանվել ու պատմվել է «Հրաշք-թռչունի», նրա որոնման հետ կապված դժվարությունների կախարդական հեքիաթը, որոնելու համար ճանապարհ ընկած երեք եղբայրների արկածների պատմությունը։ Թեև Թումանյանն իր պոեմի հիմքում դրել է հեքիաթի սյուժեյան-հայկական մի քանի տարբերակներ, բայց նա մոտիկից հետաքրքրվել, հավաքել ու ծանոթացել է նաև այն բոլոր պատումներին (մոտ 60), որոնք նրան մատչելի էին ձեռագրերից, հայերեն և ուսերեն հրատարակություններից։ Բայց ավելի կարևոր է այն, որ հեքիաթի այդ բազմազան տարբերակների, նրա իմաստի գանազան գիտական մեկնաբանությունների կողքին նա ուներ իր ինքնատիպ Թումանյանական ըմբռնումը, որը նա հետևողականորեն ձգտում էր մարմնավորել պոեմի մեջ։ Այդ մասին նա ամենից որոշակիորեն խոսել է Հայոց Երաժշտական ընկերության բացման առթիվ գրած նամակում (1912)։ Այստեղ Թումանյանը հիշեցնում էր բովանդակությունը «մի հին ղրույցի», որը նույն «Հազարան բլբուլն» է. «Պատահեց, ասում է, որ մի ժամանակ գազան դարձավ քնքուշ ու բանական մարդը։ Ինչ արին-չարին՝ հնար չեղավ գազանը նորից մարդ դարձնելու։ Վերջը հայտնվեց, որ հնարը միայն երգը—երաժշտությունն էր։ Այնուհետև, նշելով, որ ինքը «առանձնապես սիրել է այդ ղրույցը, և մաղթելով Ընկերությանը հաջողությամբ գարգացնել «երգն ու երաժշտությունը — հարազատ ձայների կախարդական աշխարհքը», Թումանյանը ֆանտաստիկ հեքիաթի իմաստը ուղղակի տարածում է ժամանակակից իրականության վրա. «Ո՞ղ բացվի վարագույրը, Ո՞ղ հնչի նրա աստվածային ձայնը, և գազանը մարդ դառնա»[32]։

32 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 382։

Այսպիսով, տվյալ ժողովրդական հեքիաթի իմաստն ու նվիրական գաղափարը Թումանյանը տեսնում էր հրաժշտության (ընդհանրապես արվեստի) միջոցով մարդուն գեղագիտորեն և բարոյապես բարձրացնելու, մարդկային էությունից բոլոր արատները դուրս վանելու վեհ ու դժվարին նպատակի մեջ։ Այդ գաղափարն էլ նա դրեց իր պոեմի հիմքում։ Ստեղծագործության սիմվոլիկ պատկեր-ընդհանրացումները ծառայում են նրա մարմնավորմանը։

Ինչ-որ մեկի անծքով (որոշ պատումներում անիծողը որդուն կորցրած սգավոր մայրն է, մյուսներում՝ կոպիտ վերաբերմունքի հանդիպած աղքատ ճամփորդը) փուշ ու տատասկի փոխված մի ժամանակվա անբառում այգին, Թումանյանի կարծիքով, յուրօրինակ ալյուսանություն է ամբողջ աշխարհի, որը ծածկված է կյանքի ու բնության գեղեցկությունը, վեհությունը աղճատող անհամար սոցիալական ու մարդկային արատներով։ Ալամ արքայի «այգու» շրջանակներն ընդլայնվում են մինչև ողջ աշխարհի, մարդուբության ըմբռնումը (իզուր չէ, որ «այամ» բառն էլ արևելյան շատ լեզուներում հենց «աշխարհ» է նշանակում)։ Իսկ հեքիաթում հանդիպող մյուս հրաշապատում դրվագը՝ արդ ու գայլի վերափոխված այգու նախկին պահապանների պատմությունը՝ բանաստեղծի աչքում մի առավել խորհրդատ սիմվոլ էր։ Դա պատկերն է ժամանակակից մարդկանց, որոնք հաճախ կորցնում են իրենց իսկական մարդկային էությունը, դառնում են մանր կրքերի, գազանային բնազդների գերին, անհամար չարիք ու դժբախտություն են սփռում երկրի վրա։ Ով, ահա՛, այստեղ ծագում է հեքիաթի գերագույն իդեալ-նպատակը՝ նորից ծաղկեցնել չորացած այգին (որ է՝ ամբողջ աշխարհը), վերածնել մարդուն, «մարդկայնացնել գազանին», վերադարձնել նրան իր ճշմարիտ մարդկային կերպարանքը։ Պարզվում է, որ դա հնարավոր է միմիայն Հազարան բլբուլի օգնությամբ, որի երգն իսկույն վարդի կփոխի փուշն ու տատասկը և գազանին նորից մարդ կդարձնի։ Իսկ քանի որ Հազարան բլբուլն էլ երաժշտության և բանաստեղծության (առհասարակ գեղարվեստի) սիմվոլն է, ուրեմն նշանակում է, որ մարդկությունն առյև կանգնած մեծագույն նպատակները ժողովրդական հեքիաթը կապում է արվեստի ազդեցության, նրա հրաշագործ ուժի հետ։ Ընդհանուր գծերով, այս էր հեքիաթի էության ըմբռնումը և այն նվիրական գաղափարը, որ պոետը դնում էր իր ստեղծագործության հիմքում։

Պոեմում շատ անգամ է արտահայտվել մարդկանց գազան դառնալու և ապա Հազարան բլբուլի երգի միջոցով վերածնվելու, նորից մարդկային կերպարանք ստանալու այլաբանական, հեքիաթային մոտիվը։ Հենց պոեմի սկզբում, սգավոր պառավի անիծքի համաձայն, կատարվում է հրաշքը.

Էսպես կան՝ ես, ու, ո՛վ սարսափ, փոխվեց դրբախտն էն անուշ,
Ծառը կըռնեց կոպիտ մացառ, որթը՝ բաղեղ, վարդը փուշ,
Պահնորդ մարդիկ դարձան գազան գուրկ նշանից մարդկային.
Կորցրին և՛ սիրտ, և՛ քնքշություն, որ ի ծընե ունեին։

Շատ միջոցների է դիմում Ալամ արքան, խնդրում է բազմափորձ ծերերի և անվանի գիտունների խորհուրդն ու օգնությունը, որպեսզի նորից ծաղկի եդեմական այգին, իսկ մարդիկ ետ ստանան իրենց «նախկին տիպը աշնիվ, քնքուշ հոգին բանականու։ Բայց իզուր է անցնում ամեն ինչ. «փուշը

մնաց էլ ետ փուշ, ու գազանը դարձյալ գազան, դաժան, կոպիտ ու ապուշ...»։ Եվ միայն սեսիլքի պես հայտնված սպիտակափառ ծերունին է բացում գաղտնիքը. միակ հնարը «Հազարան ազնիվ հավքն է», որը էթե բերվի ու երգի այգում՝

Փուշ ու տատասկ վարդի կրփոխվեն, վարդ կբծագնեն նորից նոր,
Ու պահապան քո ծառաներ, որ դառել են այժմ արյ,
Ետ կդառնան քնքույշ մարդիկ, ազնիվ ու լավ, քան առաջ...

Եվ պոեմում սկսվում է Հազարան բլբուլի որոնումների սյուժեն՝ լի կախարդական հրաշքներով ու դժվարություններով, որոնք, հեքիաթի պոետիկայի համաձայն, անշուշտ, պսակվելու են հաջողությամբ, առաջադրված նպատակի լիակատար իրագործմամբ։ Այդ խնդրի կրողը դառնում է Ալամ արքայի կրտսեր որդին՝ Արեգը, պոեմի ու Թումանյանի ողջ ստեղծագործության ամենաբարձր իդեալական կերպարներից մեկը, կամքի զարմանալի միասնությամբ համակված հերոսը, որն իրեն նվիրել է «գազան մարդու փրկությանը», որը բոլոր դիվային փորձությունների միջով անշեղ գնում է դեպի իր գեղեցիկ մարդասիրական նպատակը.

Տուր ինձ Քամի ձին՝ հասնեմ փափագիս,
Բլբուլը բերեմ, հասցնեմ այգիս,
Փուշը վարդ փոխեմ Թովչական երգով,
Ու գազանը մարդ—բանական հոգով։

Հեքիաթային սյուժեն Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության մեջ ուղղակիորեն կապվում էր «մարդու մարդկայնացման», «անարատ մարդու» դաղափարի հետ, որը անցնում է նրա շատ ստեղծագործությունների միջով։ Սակայն, մյուս երկերի համեմատությամբ, «Հազարան բլբուլը» բերում էր և մի նոր թեմա՝ մարդու վերածնումը գեղարվեստի հզոր ազդեցությամբ, որը հեքիաթում սիմվոլացվում է հրեղեն թռչունի պատկերով։ Թումանյանի պոեմն առավել լրիվ ոլորվում է արտացոլեր նրա ըմբռնումներն արվեստի հասարակական նշանակության, մարդկության ճակատագրի մեջ արվեստի մեծագույն վերափոխիչ դերի մասին։

«Հազարան բլբուլի» մեջ հեքիաթի արտահայտչական տարրերը սերտորեն միանում են «պոեմային» հատկանիշների հետ։ Ժողովրդական հեքիաթից են գալիս ստեղծագործության համատարած ֆանտաստիկան, գերբնական, հրաշապատում ձևափոխությունները, սիմվոլի իմաստ ունեցող պատկերները։ Իսկ ստեղծագործության հերոսական պաթոսը, քնարական հագեցվածությունը, պատմելաձևի հանդիսավորությունը բխում են այն բանից, որ հեքիաթային սյուժեն Թումանյանը մշակում էր իբրև հերոսական պոեմ։

8

Ոչ միայն իր ստեղծագործությամբ, այլև բազմակողմանի գործունեությամբ ու կապերով Թումանյանը դարասկզբին դարձավ հայ գրականության և ողջ հասարակական կյանքի ամենահեղինակավոր, կենտրոնական դեմքերից մեկը։ Առանձին ուժով և ցայտունությամբ դա արտահայտվեց 1905—1906 թթ. հայ-ադրբեջանական ընդհարումների ժամանակ, երբ, մի կողմ թողած ստեղ-

ծագործական աշխատանքն ու անձնական հոգսերը, Թումանյանը հավատարիմ մարդկանց ուղեկցությամբ շրջում էր Լոռու և Ղազախի գյուղերում՝ կանխելու համար արյունալի ազգամիջյան կոտորածները, ամենուր քարոզելով խաղաղության և հղբայրության պատգամները։ Դա Թումանյանը կատարում էր մարդկային խղճի ու քաղաքացիական պարտքի թելադրանքով։ Այդ մասին նա մի նամակում գրում էր. «Եվ այսօր ես այնքան գոհ չեմ, որ գրականության մեջ մի որևէ բան եմ արել, որքան գոհ եմ, որ ակներև կարողացա իրար դեմ կանգնած ժողովուրդների սրերը պատյան դնել տալ և շատ ու շատ անմեղների ազատել այս գազանական կոտորածից»[33]։

Հումանիստ բանաստեղծի խաղաղասիրական գործունեությունը օբյեկտիվորեն ուղղված էր ցարական կառավարության քաղաքականության դեմ, որի բացահայտ կամ թաքուն հրահրմամբ էին սկսվել ազգամիջյան կռիվները Անդրկովկասում։ Եվ ահա, օգտագործելով որոշ մարդկանց բանսարկությունները, ցարական ոստիկանությունը 1908 թ. դեկտեմբերին ձերբակալեց Թումանյանին։ Մի քանի ամիս նա մնաց Մետեխի բանտում և ժամանակավորապես ազատվեց գրավականով։ Երկրորդ անգամ բանաստեղծը ձերբակալվեց 1911-ի նոյեմբերին։ Պետերբուրգում կայացած դատավարության ժամանակ ապացուցելով իր գործունեության մարդասիրական մղումները, նա 1912-ի մարտին ազատվեց բանտից։

Այդ տարիներին Թումանյանը լայն գործունեություն ծավալեց գրական-հասարակական կյանքի, մանկավարժության և դպրոցի բնագավառում։ Երբ 1905 թ. սկսեց հրատարակվել Ստ. Լիսիցյանի «Հասկեր» մանկական ամսագիրը, Թումանյանը դարձավ նրա գլխավոր աշխատակիցը, այդ պարբերականի էջերում տպագրելով չափածո և արձակ բազմաթիվ նոր ստեղծագործություններ։

Այդ և հետագա տարիներին Թումանյանը, բացի «Հասկերից», աշխատակցում է «Հորիզոն», «Երկիր», «Ժամանակ», «Համբավաբեր», «Նոր հոսանք», «Գործ» և այլ պարբերականներին։

1912 թ. վերջին Թիֆլիսում հիմնադրվեց Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որի առաջին և անփոփոխ նախագահը Թումանյանն էր (մինչև 1921-ը)։ Ընկերությունը հսկայական գործ կատարեց գրականության լավագույն ուժերին համախմբելու, գրական-հասարակական միջոցառումներ կազմակերպելու ուղղությամբ։ Ամեն շաբաթ անցկացվող գրական երեկույթները նվիրվում էին հայ դասական և ժամանակակից, ռուս և համաշխարհային, ինչպես նաև հարևան ժողովուրդների գրականությանը։ Տասական թվականների արտակարգ բարդ և դժվարին պայմաններում այդ երեկույթները մեծ դեր խաղացին հին և նոր գրական արժեքները գնահատելու գործում։ Այդ երեկույթների կազմակերպիչն ու ոգին Թումանյանն էր։ Հետագայում (1917) Թումանյանը հանդես եկավ Հայկազյան ընկերություն հիմնադրելու նախաձեռնությամբ, որը պետք է լիներ հայկական ակադեմիա և համալսարան ստեղծելու առաջին քայլը։ Դրել են պահեր, երբ նա ակտիվորեն մասնակցել է, մեծ մասամբ անձամբ ղեկավարել է տասնյակի չափ մշակութային և հասարակական կազմակերպությունների աշխատանքը։ Պատերազմի և քաղաքացիական կռիվների ժամանակ Թումանյանը նախագահն էր Հայրենակցական

33 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 298։

միությունների կենտրոնական խորհրդի, որը մեծ դեր էր խաղում համազգային քնույթի քաղաքական և կուլտուրական հարցերում, հարևան ժողովուրդների հետ հարաբերությունները կարգավորելու գործում։

Այս բոլորը, բնականաբար, շատ ժամանակ էր խլում բանաստեղծից, կտրում էր նրան գրական-ստեղծագործական աշխատանքից, մի հանգամանք, որը նրա մեջ հաճախ ծանր ապրումներ և մտորումներ է հարուցել։ Բայց Թումանյանը այլ կերպ վարվել չէր կարող։ Հայ ժողովրդի կյանքի ամենածանր և ողբերգական տարիներին «ամենայն հայոց բանաստեղծն» իր սրտի և հոգու վրա զգում էր իրականության ամբողջ ծանրությունը, իրեն պատասխանատու էր համարում կատարվող ամեն ինչի համար։ Այդ գիտակցությունն էր, որ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Թումանյանին երկու անգամ (1914-ի աշնանը և 1915-ի ամռանը) ստիպեց այցելել Կովկասյան ռազմաճակատ, հասնել մինչև ռուսական բանակի և կամավորական գնդերի կողմից ազատագրված Վան, շաբաթներ շարունակ գաղթականությամբ լցված, սովի և համաճարակի մատնված էջմիածնում զբաղվել մարդկանց նյութական և բժշկական օգնություն կազմակերպելու, անապաստան որբերին փրկելու գործով։

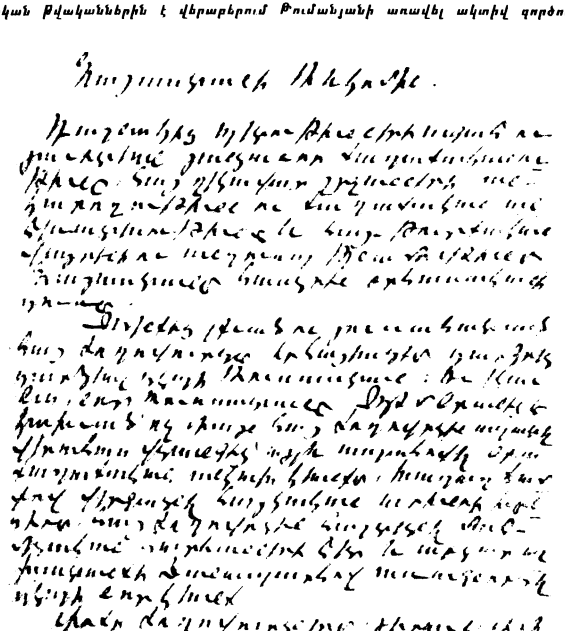
Թումանյանի գրական-հասարակական ակտիվ գործունեությունը շարունակվեց նաև հեղափոխության տարիներին։ «Բոլշևիզմի մեծ խիզախումների» մեջ տեսնելով ռուսական ազգային բնավորության արտահայտությունը, նա ողջունեց սոցիալիստական հեղափոխությունը, այն համարեց «պատմության ուղիղ ընթացքը»։ 1920 թ. դեկտեմբերին, ողջունելով խորհրդային կարգերի հաստատումը Հայաստանում, Թումանյանը հանրապետության Հեղկոմին ուղղած նամակում գրում էր. «Ամենքից լքված ու հուսահատված հայ ժողովուրդն իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստան։ Ով եկավ նա, նոր Ռուսաստան։ Այժմ նոր, ազատ Ռուսաստանից է կախված ոչ միայն հայ ժողովրդին ազատել վերահաս վտանգից, այլև ապահովել նրա անկախ քաղաքական կյանքը, խաղաղ վերջացնել հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արդար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք»[34]։

Այդ համոզմունքով էլ մեծ բանաստեղծն ու քաղաքացին իր վերջին ուժերը նվիրաբերեց նոր կարգերի ամրապնդմանը։ 1921 թ. մարտին, կյանքը վտանգելու գնով, նա անցավ ռազմաճակատի գիծը և ժամանեց Երևան, ամեն ջանք գործադրեց դաշնակիների ավանտյուրային վերջ դնելու համար։ Շուտով Թումանյանն ընտրվեց Թիֆլիսի հայ արվեստի աշխատողների տան (Հայարտտուն) ղեկավար, իսկ 1921-ի աշնանը դարձավ Հայաստանի օգնության կոմիտեի (ՀՕԿ) նախագահ։ ՀՕԿ-ի գործունեությունը արտասահմանում ծավալելու համար նա նույն թվականի հոկտեմբերին ուղևորվեց Կ. Պոլիս, ուր մնաց շուրջ երկու ամիս։ Պոլսից Թումանյանը վերադարձավ ծանր հիվանդությամբ, որը և պատճառ դարձավ նրա մահվան (1923 թվականի մարտի 23-ին, Մոսկվայում)։

Չնայած ստեղծագործական աշխատանքի համար անբարենպաստ հանգամանքներին, Թումանյանը այդ տարիներին կերտեց մեծ թվով ստեղծագործություններ, որոնք առաջնակարգ տեղ են գրավում ինչպես նրա գեղար-

34 Նույն տեղում, էջ 457—458։

վեպական ժառանգության մեջ, այնպես էլ դարասկզբի հայ գրական պրոցեսում։ Հատկապես արդյունավետ եղավ նրա ստեղծագործական աշխատանքը այնպիսի ժանրերի ասպարեզում, ինչպես բալլադը, քաղաքացիական լիրիկան և մանկական պոեզիան, քառյակը, պատմվածքն ու հեքիաթը։ 1910-ական թվականներին է վերաբերում Թումանյանի առավել ակտիվ գործու-



Թումանյանի նամակը Հայաստանի Հեղկոմին (1920 թ. դեկտեմբեր)

նեությունը գրական քննադատության և հրապարակախոսության մեջ՝ նրա բազմաթիվ տպագիր և բանավոր ելույթները հասարակական կյանքի, գրականության և արվեստի ամենատարբեր հարցերի շուրջ։

9

Ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր փուլերում Թումանյանի համար ամենից բնորոշ ժանրերից մեկը բալլադն է եղել՝ սկսած վաղ տարիներին գրած «Շունն ու Կատվից» մինչև «Անբուն կրկունը», որի վրա բանաստեղծն աշխատել է իր վերջին հիվանդության ժամանակ։ Մոտ երեք տասնյակ ստեղծագործություն է մտնում Թումանյանի ժառանգության այս բաժնի մեջ։ Բալլադի ժանրը, և՛ իր «միջին ծավալով», և՛ պատմողական ու քնարական կողմերի բնական միաձուլմամբ, ասեք մի կապակցվող օղակ է նրա պոեմների և քնարերգության միջև։

Թեև Թումանյանից առաջ հայ գրականության մեջ արդեն բալլադներ գրելու փորձեր արվել էին (Աբովյանի «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքի որոշ գործեր, Ռ. Պատկանյանի «Դև Մրուս», «Մեծ», «Անտենը», Հ. Հովհաննիսյանի «Արտավազդը» և այլն), բայց հայկական բալլադի, իբրև ինքնուրույն գրական ժանրի, իսկական հիմնադիրը Թումանյանն է։ Նրա երկերով սկսվում է հայկական գրական բալլադի դասական շրջանը, որը հետո շարունակվեց այլ բանաստեղծների կողմից (Ավ. Իսահակյան, Ե. Չարենց, Գ. Սարյան և ուրիշներ)։

Դեռ 1886 թ. պատանի Թումանյանը գրեց իր առաջին բալլադը՝ «Շունն ու Կատուն», նա հավանաբար առանձին նշանակություն չէր տալիս դրան, համարելով սոսկ ժողովրդից լսած ավանդության չափածո շարադրություն։ Սակայն ոտանավորի հիմքում դրված «հասարակ» պատմությունը բանաստեղծը ներկայացնում էր այնքան հյութեղ և հետաքրքիր, որ դրանով, ըստ էության, բոլորովին նոր պատկերացումներ էր բերում բանաստեղծականի բնույթի և սահմանների մասին։ Նա ընդլայնում էր այդ սահմանները, մըտցընելով այն ամենը, ինչ գալիս է կենդանի կյանքից, արտահայտում է նրա շարժումն ու երանգները։ Ժողովրդական զրույցի միջոցով ներկայացվում է իրական կյանքի մի կտոր, կենդանի բնավորություններ, որոնք գերում են իրենց ճշմարտացիությամբ, ամեն տողում առկայծող հումորով և սրամտությամբ։ Շատ և կատվի կոմիկական պատմությունը դառնում է թափանցիկ ակնարկ մարդկանց, նրանց հարաբերությունների մասին։

Մանկության տարիներին լսած մեկ այլ զրույց է դրված «Ինքնախոտ վաճառականների» հիմքում։ Բայց Թումանյանը ոչ թե պարզապես վերապատմում է այն, այլ ստեղծում է դրամատիկ գործողությամբ, կենդանի բնավորություններով օժտված մի գործ։ Պահպանելով հանդերձ երկի պայմանական-այլաբանական հիմքը, նա փաստորեն գործողությունը դնում է իրական հողի վրա, ասպարեզ բերում իր ժամանակի մարդկանց։ Օրինակ, Փուշի վրդովված խոսքերում ուղղակի լսում ես վաշխառու վաճառականի մտքերն ու հոգեբանությունը, նրա անհանգստությունը իր հարստության ճակատագրի համար. և ժողովրդական ավանդության տողերում կարծես հնչում են կյանքում լսած դժգոհությունն ու մնաղադրանքը։ Այստեղ դրսևորվել է Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության էական կողմերից մեկը. անգամ լեգենդի, ֆանտաստիկ պատմության մեջ նա ներքուստ միշտ մնում է ամուր կապված կյանքի, մարդկային իրական բնավորությունների հետ, վերարտադրում է դրանք կատարյալ հարազատությամբ։

Բալլադներում հաճախ է երևան գալիս ժողովրդական բանահյուսության

համար այնքան բնորոշ բարու և չարի հակադրությունը։ Եվ, իհարկե, ժողովրդի մտածողության համապատասխան էլ այդ հակադրությունը, հաճախ ծանր, ողբերգական, ի վերջո լուծվում է չարի պարտությամբ, բարու և ճշմարտի հաղթանակով։ Գեղեցիկին ու բարին հանդես են գալիս միասնության մեջ, բարին արթնացնում և կյանքի է կոչում գեղեցիկը։ Բարու հաղթանակը Թումանյանի երկերում ոչ թե բարեհաջող հովվերգական վախճան է, այլ նշանակում է ակտիվ պայքար և հաղթանակ չարության, նախանձի, բռնության ուժերի դեմ։ Առանց մերկապարանոց բարոյախոսության բանաստեղծը բացահայտում է այդ ուժերի հակամարդկային էությունը։ «Չարի վերջը» թալլատում (1908) Աղվևան իր դաժանությամբ և չարությամբ բռնատում է բնական ազատության և հավասարության իրավունքները, հափշտակում է կնվի ձագերին, բայց և ի վերջո արժանի կերպով պատժվում է։ Իշխանության, ուժի չարաշահման դատապարտումը, հավասարության և արդարության կրքոտ քարոզն է այս ստեղծագործության իրական և խոր ենթատեքստը։ Հիշենք Ագռավի խոսքերը. «Մարն ամենքիս է հավասար», այսինքն՝ աշխարհի բարիքները պետք է հավասարապես պատկանեն բոլոր մարդկանց։ Թե Թումանյանն ինչպիսի կարևոր նշանակություն էր տալիս այս բանաստեղծության նյութին ու գաղափարներին, երևում է նրանից, որ կյանքի վերջում նա նորից դիմեց այդ սյուժեին, այս անգամ «Աներուն կրկունը» վերնագրով։ Անավարտ մնացած այդ նոր երկը հայտնի սյուժեն ներկայացնելու էր ավելի բազմակողմանի, ավելի լրիվ ու ցայտուն էր արտահայտելու Թումանյանի միտքը ամեն մի կենդանի արարածի ազատության և բնական իրավունքի մասին։ Այդ հիմնական գաղափարի թելադրանքով է, որ իր երկի համար իբրև բնաբան Թումանյանը վերցրել է Ս. Գրքի խոսքերը. «Ամենայն իշխանութիւն ի չարէն է»։

Թումանյանի բալլադներում արտահայտված հումանիստական գաղափարների մի յուրօրինակ համադրություն կարող է համարվել «Հսկան» (1908)։ Ջախգազանցված, անգամ ֆանտաստիկ պատկերների իմաստը, որոնցով լեցուն է այս երկը, ի վերջո դարձյալ հանգում է այն մտքին, թե բոլոր մարդիկ ի բնե հավասար են, որ ուժն ու իշխանությունը չպետք է դառնան բռնության ու չարաշահման միջոց։ Ուժը չի կարող իրավունք լինել, և մեծ է նա, ով ընդունակ է լինելու մեծահոգի փորձի, քույլի նկատմամբ։ Ստեղծագործության այս հումանիստական գաղափարն առանձին ցայտունությամբ արտահայտվում է, մանավանդ, Հսկայի մոր հետևյալ խոսքերում, որը դիմելով որդուն մարդկանց չտանջելու կոչով, ասում է.

...Աստեղ մեծ ես,
Մի՞թե պիտի փոքրին տանջես,
Մեծ թե փոքր, ինչ էլ լինի,
Ամեն ապրող չունչ կենդանի,
Որ ծնվել է արևի տակ,
Էս աշխարքում միատեսակ,
Միևնը պակաս. մյուսը ավել,
Ոդդ էլ գիտեն խնդալ, ցավել,
Ջպարծենա երբեք ոչ ոք,
Թե ինքն անհագը մի բան է դոկ,
Միշտ ուժեղից, ուժեղը կա,
Իսկ ամենից ուժեղը՝ մահ...

Այս խոսքերում է ամբողջ Թումանյանը՝ իր անսահման մարդասիրությամբ, արդարության և հավասարության փիլիսոփայությամբ։ Իզուր չէ, որ Ե. Չարենցն այս բալլադը, «Մի կաթիլ մեղրի» հետ միասին, անվանում էր «համակովկասյան իմաստություն պարունակող երկեր»[35]։

Բալլադներում հաճախ է ծագում Թումանյանի համար այնքան բնորոշ՝ մարդու և բնության փոխհարաբերությունների թեման։ Դիմելով ժողովրդական ստեղծագործությանը, նա մի հատուկ սիրով է ընտրում և մշակում այն ավանդությունները, որոնց մեջ տեսնում է իր նախասիրած այդ թեմայի ուղղակի կամ անուղղակի արտահայտությունը։ Այդպես են ստեղծվել «Ախթամարն» ու «Անհծած հարսը», «Որբն» ու «Պողոս-Պետրոսը», «Փարվանան» ու «Աղավնու վանքը», «Աղչկա սիրտը» և այլ երկեր։ Ընդհանուրը այս բոլոր ստեղծագործությունների համար այն է, որ նրանց հերոսների երկրային կյանքը, իրականության մեջ խափանված բարձր մղումներն ու իդեալները յուրովի, մեծ մասամբ ֆանտաստիկ ձևափոխության ճանապարհով, շարունակվում են բնության մեջ, միաձուլվում են բնությանը։ Այն, ինչ այդ հերոսները չեն գտնում իրական կյանքում, ի վերջո նվաճում են բնության, նրա հավերժական գոյության ու վերանորոգման մեջ։ Բնությունը դիտվում է իբրև սիրո և բարության, գթության և մարդասիրության անսպառ աղբյուր։ Բնությունը հակադրվում է իրականությանը, որը սառն է ու անտարբեր, լեցուն մարդու, նրա գեղեցիկ ձգտումների նկատմամբ քշնամական ուժերով, խավարով ու ննջգությամբ, սոցիալական և ազգային ճնշման անվերջ դրսևորումներով։ Բնությանն ապավինելը, նրա հետ միաձուլվելը Թումանյանի հերոսների համար դառնում է այդ բոլորի ակտիվ քննադատության և մերժման միջոց, իսկ բանաստեղծի համար՝ գեղարվեստական հնարանք, որով նա այնքան վառ կերպով արտահայտում է իր հումանիզմը, իր բնապաշտության միանգամայն իրական, երկրային բովանդակությունը։

Մի քանի բալլադներում մարդիկ դառնում են թռչուններ, ձուլվում բնությանը, ապրում նրա մշտատև կյանքով («Անհծած հարսը», «Պողոս-Պետրոսը»)։ Բայց Թումանյանը ֆանտաստիկան տեղադրում է իրական կյանքի, բնավորությունների և կրքերի ոլորտում։ Նա չի ստեղծում հրաշապատում միջավայր և հանգամանքներ, ինչպես հաճախ վարվել են անցյալի ռոմանտիկ բանաստեղծները, մասնավորապես հենց բալլադի ժանրի մեջ։ Թումանյանի երկերում ֆանտաստիկան միշտ իր էությամբ ռեալիստական է։ Այն ոչ թե միտում ունի խզելու կապերը իրականության հետ, ոչ թե կոչված է արտահայտելու բանաստեղծի ոդու սուբյեկտիվ մղումները, այլ մարմնավորում է ժողովրդի աշխարհազգացողության էական կողմերը, հիմք ստեղծում նրա կյանքի ու իդեալների ռեալիստական վերարտադրության համար։

Բնության յուրօրինակ փիլիսոփայության հետ է կապվում նաև սիրո մեծ ուժի և հավերժության թեման («Ախթամարը», «Աղչկա սիրտը», «Փարվանան»)։

«Ախթամարի» (1891) սկզբում Թումանյանն ստեղծել է ծովի ահեղաձայն տարերքի, բախվող ալիքների և նրանց մեջ լողացող ու դեպի կղզին ընթացող խիզախ պատանու մի շատ տպավորիչ և տեսանելի պատկեր։ Ճիշտ է, սիրո մասին պատմող այդ բանաստեղծության մեջ չկա որևէ ուղղակի խոստովանություն, սիրային զգացումի անմիջական արտահայտու-

---

35 Ե. Չարենց. *Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1967, էջ 94։*

բյուն։ Բայց հենց ծովային ահեղ տարերքը հաղթահարող, դեպի վաղվող փարոսն ընթացող պատանու կամ ափին ամեն գիշեր կրակ անող և սրած տղային սրտատրոփ սպասող Թամարի բանաստեղծական սեղմ նկարագրությունն ինքնին լավագույն կերպով ընթերցողին է հասցնում զգացմունքի մեծ ուժը, սիրո ճանապարհին ամեն մի արգելք հաղթահարելու անդիմադրելի կամքը։

Բայց ինչքան էլ ահեղ է բնության տարերքը, նա չէ, որ կործանում է խիղախ և մաքուր սրտերի սերը։ Սերը կործանվում է «չարկամ մարդկանց» դավի և նենգության պատճառով։ Այսպես, բանաստեղծության մեջ ծագում է մարդկային չարության, ստոր կրքերի պատճառով բարձր և գեղեցիկ զգացումի խորտակման թեման։ Բայց բալլադում կա նա մի ներքին խոր գաղափար, որը և նրա ավարտին տալիս է լավատեսական բնույթ։ Կործանվեց սերը, զոհվեց սիրահար պատանին, բայց նրա վերջին հառաչանքը՝ «Ա՜խ, Թամար, մնաց բնության մեջ՝ ծովի ալիքների հավերժական ծփանքում և կղզու անվան մեջ։ Բարի և գթառատ բնությունը դառնում է մի հարազատ ապաստան կյանքում կործանված սիրո համար, հավերժացնում է այն,— մի մոտիվ, որը կա նաև «Անուշի» վերջերգում։ Նույն գաղափարն է մարմնավորում նաև «Աղջկա սիրտը» լեգենդը (1913)։

Այդ մոտիվների առավել բարձր, կատարյալ արտահայտությունը «Փարվանաո բալլադն է (1902)։ Բալլադի պատկերային համակարգի կարևորագույն օղակը արքայադստեր կերպարն է։ Նա է դեպքերին ընթացք տալիս, նա է արտահայտում երկի ամենանվիրական գաղափարները։ Զգբաղվելով նրա արտաքին գեղեցկության ուղղակի նկարագրությամբ, Թումանյանն այնպիսի ուժով է ներկայացրել մարդկանց հիացմունքը, նրանց երաշանքն ու անդիմադրելի ձգտումը, որ աննման գեղեցկության,— միաժամանակ և հեքիաթային, և երկրային,— պատկերացումը ինքնին ծագում է ընթերցողի երևակայության մեջ։

Բայց հերոսուհին ունի ոչ միայն հմայիչ գեղեցկություն, այլև բացառիկ խելք, բարոյական կայուն և բարձր ըմբռնումներ, արդարության զգացում և մարդկային կատարելության ներքին անշեջ ձգտում։ Նա չի կարող իրեն պատկերացնել գեղեցիկ առարկայի դերում, որը պիտի «ենվաճվի» մրցության կամ կռվի միջոցով։ Սերը կարող է լինել միայն հոգիների փոխադարձ կապ և միասնական ձգտում։ Ահա թե ինչու նա մերժում է ավանդական առաջարկը՝ իր ձեռքի խնդիրը մրցության հաղթողին նետելու և նրան փեսացու ընտրելու մասին։ Մի՞թե ուժով հաղթելը կամ ճարպկությունը կարող են սիրո իրավունք հաստատել։ Արքայադուստրը մերժում է նաև սերը ոսկով ու շքեղությամբ հատուցելու առաջարկները, որովհետև ո՛չ անգին քարերն ու գոհարը, ո՛չ հարստության խոստումները չեն կարող իսկական երջանկություն, սիրո գրավական լինել։

Ինչո՞ւ են պետք ոսկին, արծաթ
Նվ կամ աստղը երկնքի,
Ոչ էլ գոհար եմ պահանջում
Սեր-ընկերից իմ կյանքի։
Ես ներքանից հուր եմ ուզում,
Անշեջ հուրը սրբրազան,
Ով կրքերի անշեջ հուրը,
Նա է ընտրած իմ փեսան...

Այստեղ ծագում է անշեջ կրակի սիմվոլիկ պատկերը, որն ստեղծագործության գաղափարական-հուզական բովանդակության կենտրոնակետն է։ Այդ պատկերը, որի երազանքով է ապրում արքայադուստրը, որի համար նա աշխարհի չորս ծայրերն է ուղարկում սիրատենչ երիտասարդներին, մարմնավորում է հավերժական, անբասիր ու անդավաճան սիրո, մարդկային կերպարի անբիծ կատարելության, նրա լուսավոր ու վեհ մղումների իդեալը։ Անշեջ հուրը՝ դեպի գեղեցիկն ու կատարյալը մարդու և մարդկության հավերժական ձգտման խորհրդանիշն է։

Բալլադի մեջ կա որոշակիորեն արտահայտված մեկ այլ թեմա՝ տենչանքի, իդեալի և իրականության հակադրության թեման։ «Փարվանայիս» հերոսուհին ամբողջ էությամբ կլանված է իր փայփայած վսեմ երազանքով՝ անշեջ կրակի սպասումով, և այժմ շրջապատի աշխարհը նրա համար դառնում է ավելի ու ավելի «պաղ ու տխուր», գորշ ու անհետաքրքիր։ Կարոտի և սպասման, երազանքի և հուսախաբության մոտիվները, որոնցով հագեցած է բալլադի երրորդ մասը, հենց արտահայտում են բանաստեղծական իդեալի և պրոզայիկ իրականության հակադրության այն սուր զգացողությունը, որը խորապես հատուկ էր Թումանյանին և տոգորում էր նրա ռեալիստական ստեղծագործությունը բարձր ռոմանտիկայի հատկանիշներով։

Բալլադի վերջին՝ չորրորդ մասում, նորից երևան է գալիս ֆանտաստիկ տարրը։ Հուսախաբությունից ու վշտից հերոսուհին լաց եղավ, այնքան արցունք թափեց, որ նրանցից գոյացավ մի ամբողջ լիճ՝ Փարվանան, իր տակ ծածկելով քաղաքն ու թագավորական պարանքը և հենց իրեն՝ արքայադստերը։ Մարդկային վիշտն ու երազանքը ծավալվում, թափանցում են բնության մեջ, դառնում են նրա մի մասը։ Նույն իմաստն է դրված նաև բալլադի վերջավորության մի ուրիշ ֆանտաստիկ պատկերի մեջ. անշեջ կրակի որոնման համար ճանապարհ ընկած կտրիճները՝

Ոչտապելուց քև են առել.
Դարձել քնքև թիքեռներ
Ու. տակավին հուր տեսնելիս,
Մեչն են ընկնում անհամբեր.
Ջանք է անում ամեն միևը.
Շուտով տանի, տիրանա...
Ու այրվում են, այրվում անվերջ.
Կտրիճները Փարվանա...

Թիթեռների պատկերը միաձուլվում է անշեջ կրակի պատկերին և նրա հետ միասին կազմում մի միասնական խորհրդանիշ՝ դեպի բարձր նպատակը հավերժական ձգտման, մաքառման և անձնազոհության խորհրդանիշ։ Արքայադուստրը չհասավ իր երազանքին և զոհվեց իր ձգտման ճանապարհին. բայց նա այդ երազանքով տոգորեց բնությունը, լճի վճիտ կոհակները, որոնք կազմված են նրա կարոտի, տառապանքի և հույսի արցունքներից։ Հավերժորեն ապրում են կրակի թիթեռները, և անգամ անխուսափելի մահը չի կարող կասեցնել, որ նրանք մշտապես ձգտեն նվիրական նպատակին։ Ահա քե ինչու, չնայած բալլադի սյուժետային զարգացման ողբերգական ավարտին, իր էության մեջ երկը շնչում է խոր լավատեսությամբ։ Այսպես, ֆանտաստիկ հնարանքի միջոցով Թումանյանն, ըստ էության, արտահայտում է այն միտքը, որ, չնայած բոլոր արգելքներին, մարդկության սրտում միշտ

կենդանի է մնում հումանիզմի և արդարության, գեղեցիկի և կատարյալի բարձր ձգտումը։

«Լուսավորչի կանքեղը» (1902), «Մի կաթիլ մեղրը» (1909), «Աղավնու վանքը» (1912) և «Թագավորն ու չարչին» (1917) բալլադների մեծ մասամբ հայ միջնադարյան գրականության մեջ պահպանված ավանդություններն են, որոնց միջոցով Թումանյանն արտահայտել է ազգային-բարոյական խնդիրներ։

«Աղավնու վանքը» արտաքուստ պատմական հիմք ունի՝ վերաբերում է Լենկ-Թեմուրի արշավանքի շրջանին, իսկ գործողությունը տեղի է ունենում իրական աշխարհագրական միջավայրում՝ Սևանա լիճը, նրա ափին գտնվող վանքը և այլն։ Բայց պատմականը այստեղ ինքնուրույն նշանակություն չունի։ Այն ենթարկված է սիմվոլիկ ընդհանրացմանը և ֆանտաստիկ սյուժեին։ Բալլադի խմաստն ամենից առաջ բռնակալության դեմ արդարության հաղթանակի, հայրենասիրության և հումանիզմի ամենազոր ուժի գաղափարն է։ Այդ գաղափարի կրողն է ծերունի հայր Օհանը, որը հակադրված է բռնակալ Լենկ-Թեմուրին։ Հայրենի երկրում թշնամու գործած չարիքն ու անօրենությունը նրան ստիպում են դուրս գալ իր աղոքքի մատուռից, մտածել ժողովրդի փրկության մասին։ Լենկ-Թեմուրը հայր Օհանին խոստանում է «գանձ, իշխանություն և կյանք փառավորը», բայց եթե «Փարվանայիս» հերոսուհին նման առաջարկները մերժեց հանուն գեղեցկության և մարդկայնության խորհրդանիշ անշեջ կրակի, ապա հայր Օհանն էլ մերժում է դա հանուն հայրենասիրական և հումանիստական բարձր նպատակի։ Լենկ-Թեմուրի առաջարկին նա պատասխանում է.

Ձո փառքն ու գանձը հարկավոր չեն ինձ,
Իմ ժողովո՛ւրդն եմ ուզում ձեզանից։
Ուզում եմ թողնես՝ գընան ուր կուզեն,
Ու ազատ իրենց կյանքի ձևնն ածեն
Էս լեռ աշխարհում, արևի տակին...

Սրանով էլ ժողովրդական հինավուրց ավանդությունը ուղղակիորեն առնչվում է Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանուր մարդասիրական պաթոսի հետ։

1909 թ. գտնվելով Մետեխի բանտում, Թումանյանն ստեղծեց իր պոեզիայի լավագույն էջերից մեկը՝ «Մի կաթիլ մեղրը»։ Նրա գրական աղբյուրը հանրահայտ է՝ միջնադարյան «Ալդլխսագրքում» պահպանված առակներից մեկը («Կաթ մեղու պատճառ պատերազմի»)։ Սյուժետային գծի առումով Թումանյանը գրեթե չի շեղվել իր սկզբնաղբյուրից, բայց նա այդ սխեմայի մեջ մտցրել է իսկական կյանք, լիարյուն կերպարներ, հոգեբանություն, նույնիսկ կենցաղ և, որ ամենից կարևորն է, իր երկին տվել է շատ ավելի խոր ու հստակ հասարակական-քաղաքական հնչեղություն։

Ինելով Թումանյանի երգիծանքի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկը, «Մի կաթիլ մեղրը» ծաղրում է մարդկային հիմարությունը, անզուսպ կրքերը, որոնք անվերջ դժբախտության, չարիքի պատճառ են դառնում։ Բայց ավելի կծու ծաղրով երգիծվում է արյունահեղ պատերազմների նախապատրաստման և վարելու «ներքին մեխանիզմը», երկու գյուղերի վեճը, որը համենայն դեպս կարող էր մնալ իր գլոկալ սահմաններում», աստիճանաբար ձեռք է բերում «համաշխարհային իրադարձության» չափեր։ Իրենց

իրավունքների մեջ են մտնում ազատությունն ու արյան ծարավը. կեզծ հայրենասիրությունն ու դեմագոգիան. ով, անշուշտ, պատահական չէ, որ սովորաբար այնքան հակիրճ, բառերի մեջ այնքան ժլատ Թումանյանն այս բալլադում բավական մեծ տեղ է հատկացնում երկու հարևան արքաների՝ պատերազմ ազդարարող հրամաններին, որոնք բավական «խոսքառատ են» և, մանավանդ, գրեթե բառացի կրկնում են իրար: Երկուսն էլ խոսում են արդարության և խաղաղասիրության անունից, երկուսն էլ մեղադրում են հարեվանին եղբայրության «սուրբ պատվիրանները» ոտնակոխ անելու համար և, վերջապես, երկուսն էլ օգնության են հանչում ոչ միայն իրենց գնդը, այլև «արդարադատ աստծուն»:

Անկասկած, միջնադարյան աղբյուր ունեցող այս բալլադում, և մանավանդ նրա վերջնամասում, Թումանյանն ընթերցողի միտքը կապում էր իր ժամանակի՝ XX դ. սկզբի իրականության և հարցերի հետ, արտացոլում էր ժամանակակից առաջավոր մարդու կենսափորձն ու մտածողությունը, զավթողական պատերազմների իսկական բնույթի ըմբռնումը: Այն, ինչ «Հառաչանք» պոեմի ծերունին դառը հեգնանքով ասում էր քաջավորների և իշխանների ռազմամոլության մասին, այստեղ ստացել է իր կոնկրետ պատկերային մարմնավորումը:

«Թագավորն ու չարչին» գրվեց 1917 թ. և փաստորեն գործավ էպիկական ժանրի վերջին ավարտված Թումանյանական ստեղծագործությունը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի գլխին իջած անլուր աղետները, հարյուր հազարավոր հայերի կոտորածն ու բռնի տեղահանությունը յուրովի արտացոլվեցին այս ստեղծագործության մեջ, որը պատմում էր ավելի քան երեք դար առաջ տեղի ունեցած համանման (ճիշտ է՝ շատ ավելի փոքր չափերի) ազգային դժբախտության մասին: Պատմական սյուժեն, ինչպես միշտ, ծառայում էր ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի գեղարվեստական իմաստավորմանը: Բալլադի նյութը քաղված է XVII դ. հայ պատմիչներ Առաքել Դավրիժեցու և Ջաքարիա Սարկավագի գրքերից: Սակայն Թումանյանի աշխատանքն այստեղ ևս եղել է խորապես ստեղծագործական: Նա միավորել է երկու պատմիչների հաղորդած առանձին դրվագներ շահ Աբասի չրջագայության մասին, հորինել է մի շարք նոր մանրամասներ: Այս բոլորի հետևանքով ստեղծվել է մի ինքնուրույն սյուժե, որը թեև շատ կողմերով հենվում է պատմական իրողության և աղբյուրների վրա, բայց և գգալի չափով ստեղծագործական երևակայության արգասիք է:

Բալլադում ամենից կարևորը քաջավորի և գերի հայերի խոսակցության գաղափարական նոր լուսաբանությունն է, ազատության և նվաճության բարձր իդեալը, որը բխեցվում է սյուժեից: Այդ խոսակցության ընթացքում դծագրվում է ստեղծագործության նվիրական գաղափարը, որը խորապես Թումանյանական է, բանաստեղծի ներմուծածը պատմական եղելության մեկնաբանության մեջ: Շիտակ խոսքը, լիարժեք կյանքն ու սերը հարավոր են միայն մարդկանց հավասարության, իսկական ազատության պայմաններում, և բարձրագույն իդեալ պետք է լինի մի այնպիսի հասարակություն, ուր չեն լինի տեր ու ստրուկ, շահ ու գերի,— այս եզրակացությանը հանգեց Թումանյանը համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխությունների դարաշրջանում: Բալլադի վերջում այդ եզրակացությունը կրկնվում է երկու անգամ և այն էլ կողք-կողքի, մեկ ճշմարտություն բարբառող և դրա համար շահի

սրին դոհ՝ պարծող ծերունու չուրթերով, մեկ էլ հեղինակի անունից՝ իբրև ստեղծագործության ընդհանուր հանրագումար.

...Ու միշտ, քանի որ կա,
Շահ ու գերի, բստրուկ ու տեր,
Ցի լինելու երկրի վրա
Ո՛չ շիտակ խոսք, ո՛չ կյանք, ո՛չ սեր։

Այս խոսքերը միաժամանակ կարող են համարվել Թումանյանի քաղաքական և գեղագիտական հայացքների ամբողջ զարգացման, նրա արմատական դեմոկրատիզմի և ակտիվ հումանիզմի յուրօրինակ հանրագումար։

10

Թումանյանի քնարերգության մեջ ևս հաճախ է ծագում «անարատ մարդու» թեման՝ իր, այսպես ասած, անձնական, սուբյեկտիվ բեկման մեջ, արծարծվում է մարդու կոչման և հակատագրի հարցը։ Այս իմաստով հատկապես նշանակալից է «Վայրէջք» բանաստեղծությունը (1909)՝ Թումանյանի քնարերգության ամենահզոր և ինքնատիպ կերտվածքներից մեկը։ Այդ բանաստեղծությունը Թումանյանը գրել է իր 40-ամյակի օրը և կոչել է «Վայրէջք» այն պատճառով, որ այդ տարիքից հետո, հին պատկերացման համաձայն, սկսվում է մարդկային կյանքի երկրորդ կեսը՝ վայրընթաց ուղին։ Բայց բանաստեղծության նվիրական իմաստն այն է, որ իսկական մարդու համար ֆիզիկական վայրէջքը պետք է դառնա հոգեկան ուժերի վերելք, եթե միայն նա կարողանա լայնախոհ, սիրառատ հայացքով նայել կյանքին ու աշխարհին, վեր բարձրանալով այն ամենից, ինչ մանր է, ինչ աղարտում է հոգին և սիրտը։ Իր 40-ամյա ուղու գլխավոր արդյունքը բանաստեղծը համարում է նենց այն, որ նա, վերջապես, հասել է «հոգու խաղաղության», վեր է բարձրացել փառքի ու գանձի, քենի ու նախանձի մանր գայթակղություններից։ Իսկ դա մարդուն դարձնում է իմաստուն ու բարի, վեհ ու գեղեցիկ.

Ով ես իմաստուն ու բնորս քնքուշ,
Անհոգ ծիծաղով,
Երգով ու տաղով
Իջնում եմ զրվարթ իմ լերան ետև...

Այսպես, իջնելով կյանքի սարից ներքև, Թումանյանի քնարական հերոսը այնպիսի փիլիսոփայական բարձունք է նվաճում, որտեղից շատ ավելի լայն է երևում մարդկային կյանքի հորիզոնը, մարդու և հասարակության անցյալ ու գալիք ուղիները։ Իզուր չէ, որ մի քանի տարի անց (1915) գրված մի ուրիշ քնարական գլուխգործոց վերնագրված է «Բարձրից»։ Հետո է նկատել այս վերնագրի ուղղակի հակագրությունը և միաժամանակ ներքին առնչությունը «Վայրէջքի» հետ։ Իրենց բովանդակությամբ էլ այդ երկու բանաստեղծությունները ինչ-որ տեղ սերտորեն առնչվում են։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի ողբերգական իրադրությունից ներշնչված այս բանաստեղծության մեջ խոսվում է երկրի վրա տիրող անվերջ ոճիրների ու չարիքների մասին, որ բանաստեղծը տեսնում է իր հոգու բարձունքից, իր մարդասիրական բմբռնումների դիտակետից։ Ով, հիասթափված այդ ամենից, բա-

Նաստեղծն ստիպված է սփոփանք գտնել սեփական սրտի և հոգու մեջ, որոնք այնքան լճացուն են բարուբյամբ, սիրով, մեծ խոհերով կյանքի և մարդու մասին.

Անպատում վշտով վերբստին նայեց
Իմ էս մեծ սըրտին՝ աշխարհքից էլ մեծ,—
Անսահման աշխարհք, և սեր ընդհանուր,
Եվ մարդը ուրախ, և երգ ամենուր...

Ու իշավ նորից կնտղ հանգչելու —
Խոր, արարչական հանգիստն անխրով,
Ընտեղ հանգչելու, ընտեղ շընչելու
Էն մեծ խոհերով, էն անվերջ սիրով...

Իր դաժան ժամանակի չարիքներն ու դժբախտությունները Թումանյանը հաճախ է փորձել «գեղագիտորեն հաղթահարելու», նրանց հակադրելով մարդկային սրտի բարուբյունն ու հոգու վսեմ երազները։ Որովհետև, ինչպես գրել է նա վերջին շրջանի իր բանաստեղծություններից մեկում, «արև ու լավ օր, երազուն ու խոր մեր սրտումն են արդ»։ Այդ թեման մի առանձին ուժով հնչեց «Իմ երգը» բանաստեղծության մեջ (1918), որն իրավամբ կարելի է անվանել հոգու և սրտի հարստության մի իսկական բանաստեղծական մանիֆեստ։ Թումանյանն այստեղ կատարել է իր պոեզիայի ամենամեծ գեղարվեստական ընդհանրացումներից մեկը, կերտելով բնությունից «ծով բարուբյուն, շնորհք ու սեր» ստացած և այդ ամենը լիառատ ձեռքով մարդկանց, աշխարհին վերադարձնող անհատի կերպարը։ Այդ անհատն իր ամենամեծ հոգեկան երանելությունը տեսնում է հենց այն բանում, որ վերուստ ստացած այդ, Մեծարենցի խոսքերով ասենք, «անանձնական ուրախությունը» նա «աշխարհքով մին ահա էսպես շաղ է տալիս իր բարձունքից»։ Եվ վերջ չկա քնարական հերոսի հոգու գանձերին, նրա «առատ, լեն ու ազատ» սրտում «սերն անվերջ է, բարին՝ անհատ»։ Սա Թումանյանի հումանիզմի նշանաբանն է, նրա գեղագիտական իդեալի էական կողմերից մեկը, առանց որի նա չի պատկերացնում մարդկային լիարժեք անհատականություն։

«Մարդու մարդկայնացման» ուղիների որոնումները մի ինքնատիպ ռոմանտիկ երանգ են տալիս Թումանյանական ռեալիզմին, որը կյանքի զգաստ ընկալումը զուգակցում է հղոր երազանքի, անդիմադրելի մղումի հետ դեպի իդեալականը, կատարյալը։ Բանաստեղծները, Թումանյանի մի քառյակի խոսքերով ասած, կյանքի «երջանիկ ակունքներ» երազողներ են։ Եվ բանաստեղծը երազում է իր «շքեղ հերոսներին», հակադրում նրանց կյանքի կեղծիքին, այլանդակությանը, թեև դեռ չի գտել նրանց, հաճախ հուսախաբ է եղել իր որոնումների մեջ («Ես չգտա ոչ մեկին երազներից իմ շքեղ», Եվ ոչ մի մարդ, ոչ մի կին Հերոսներից իմ շքեղ»)։ Նա երազում է մարդկային կյանքի համատարած երջանկություն, ներդաշնակություն, երբ վշտի փոխարեն երգը կհոսի հորդառատ գետի նման.

Իմ մուրազը չա՞տ էր շքեղ,
Դըրախտ պիտեր քաղաք ու գեղ.
Երգը հոսեր հառաչքի տեղ,
Սերն ու բարին՝ Արա՛զ, Անո՛ւշ։

Նա երազում է այնպիսի մի հասարակություն, ուր կթագավորեն բարու, գեղեցիկի և սիրո սկզբունքները.

Նվ քող մի պայքար լինի կյանքի մեջ՝
Թե ով ավելի ուժգին կռնչի.
Նվ քող մի մրցում լինի միշտ անվերջ՝
Բարու, գեղեցկի ու վեհ գործերի։

Թումանյանի քնարերգության մեջ, մանավանդ 90-ական թվականներին, արտացոլվել են նաև այնպիսի «ավանդական թեմաներ», ինչպես սեր, բնություն, մանկական հիշողություններ, բայց միշտ իրենց ինքնատիպ Թումանյանական երանգներով։ Բնությանը նվիրված մի քանի, ծավալով սովորաբար մեծ բանաստեղծությունները («Համերգ», «Սարերում») շնչում են էպիկական լայնությամբ, ներքին մի մեծ տարերքով։ Բնորոշ է նաև, որ Հայ բնանկարչության կտավները շատ մոտ են եղել Թումանյանի նախասիրություններին և ոգևորել են նրան՝ գրելու մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք սովորական հիացմունքի տուրք չեն, այլ որևէ խոր դատողության, զգացմունքի արտահայտման միջոց։ Այսպես, Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» կտավի առթիվ գրած բանաստեղծության մեջ (1890) Թումանյանն արտահայտում է այն միտքը, որ արվեստի իսկական կենտրոնն ու նպատակը պետք է մարդը լինի, այդ ձորերի բնակիչը, և արվեստագետը պարտավոր է ճանաչել նրան, ապրել ու արտահայտել նրա մեծ տառապանքը։ Դիտելով Այվազովսկու «Սև ծովի ափերը», բանաստեղծը մտքով տեղափոխվում է մի այլ աշխարհ, և նրա սրտի հառաչանքը թռչում է դեպի «հայրենի եզերքը» («Դեպի ժայռերը իմ հայրենիքի, Դեպի վայրերը իմ անցած կյանքի», «Մի հառաչանք», 1894)։ Իսկ «Այվազովսկու նկարի առթիվ» բանաստեղծության մեջ (1893) կտավի բնականության, զարմանալի ճշմարտացիության միտքն արտահայտված է հոյակապ ներքոնգրով. դա ոչ թե պատկեր է, այլ ինքը՝ բնության կենդանի տարերքը՝ նկարչի հրամանով մի պահ արձանացած կտավի վրա։ Առաջին տան մեջ օվկիանոսի ալիքների և անգուսպ մրրկի պատկերին հաջորդում է բանաստեղծության ավարտը.

«Կանգնեցե՛ք», գոչեց վշրհնկը ձեռքին
Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.
Նվ լուռ, հրեազանդ հանճարի ձայնին,
Մութ ալիքները, փոթորկի ժամին,
Կրտավի վրա
Կանգնած են ահա։

Տրամադրությունների և պատկերների շատ ինքնատիպ ընթացքով են զարգանում սիրային բանաստեղծությունները («Ների՛ր, ով կույս», «Ծով իմ վերջին...», «Խոստովանություն», «Ուրուս», «Ռոմանս», «Իմ սերը», «Կասկած», «Կարոտ», «Մոռացված սեր» և այլն)։ Դժվար է դրանք գնահատել սիրային լիրիկայի մասին ընդհանուր պատկերացումներով։ Հազվագեպ են սիրո առարկայով հիանալու տրամադրություններ կամ արտաքին գեղեցկության նկարագրություններ։ Տիրապետողը հոգեկան տառապանքն է, բայց այդ տրամադրությունը չի կապվում մերժված, անպատասխան սիրո հետ, ինչպես մեծ մասամբ եղել է մեր նոր քնարերգության մեջ՝ Դուրյանից մինչև Իսահակյան և Տերյան։ Թումանյանի քնարական հերոսը, նույնիսկ սիրային հափշտակության պահին, ունի մի մեծ, անփարատ վիշտ, որը թույլ չի տալիս նրան լիովին հանձնվելու սիրո վայելքին։ Ծագում է անխուսափելի բա-

ժանման, հրաժեշտի տրամադրությունը, որն այնքան բնորոշ է Թումանյանի համար։

Այս տրամադրությունն առավել խորությամբ է արտահայտվել «Ի՞նձ մի խնդրիր, ես չեմ երգի...» բանաստեղծության մեջ (1892)։ Բանաստեղծը, ըստ երևույթին, դիմում և խոսում է կնոջ հետ, որին սիրել է, որին կուզեր ջերմ խոսքեր ասել։ Բայց սիրո փոխարեն նա իր վիշտն է պատմում, մի «ահագին տխրություն», որի «աղեկտուր ձայնից» կարող է խորտակվել մարդու հոգին, ամեն ինչ կարող է չորանալ, գառնալ «սև, ամայի անապատ»։ Ու թեև սիրո, գեղեցկության տենչանքը չի մարել նրա հոգում, բայց շատ ավելի ուժեղ են վիշտն ու տառապանքը.

Բույր ու գեփյուռ ես կուզեի
Եվ արշալույս ոսկեվառ,
Որ մի պայծառ երգ հյուսեի
Ու երգեի քեզ համար...
Բայց իմ սիրտը բրձած են դեռ
Հուր հառաչանք, սև գիշեր։

«Սիրուց հրաժարվելու» տրամադրությունն իր տրամաբանական ավարտին է հասնում «Գնու քո ճամփեն գնա՛, քույրի՛կ...» և «Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ...» բանաստեղծություններում (1902)։ Այստեղ է պարզվում և այն, որ քնարական հերոսի վիշտը ժամանակակից կյանքի ողջ իրադրությունից է բխում, նրա այն գիտակցությունից, թե՝

Չեմ եղել երբեք ես այնքան ստոր,
Որ կարենայի այս դաժան բանտում
Լինել բախտավոր։

Թումանյանը բացառիկ կարևորություն էր տալիս այդ բանաստեղծություններին, համարելով իր շատ մոտիվների ու տրամադրությունների յուրօրինակ բանալին։ «Այդ այն ոտանավորներից է,— գրում էր նա 1904 թվականի մի նամակում,— որոնց մեկնությունը իրենցից շատ ու շատ է երկար, որոնք կենսագրություն ունեն, պատմություն ունեն իրենց ետևը։ Այդպիսի ոտանավորների տողերում է, որ թաքնված է լինում բանաստեղծի հոգին»[36]։ Թումանյանի քնարական հերոսը ոչ միայն հրաժեշտ է տալիս սիրած կնոջը, այլև գիտե, որ իր հոգու ձգտումներն ու կարոտները անհարիր են աշխարհում տիրապետող սկզբունքներին.

Նյաց կյանքի ամեն համփից,
Կարոտներով անմեկին,
Ագահ, անվերջ ու անհանգիստ
Թափառում է իմ հոգին։
Մի ձեռք չըկա, մի գիրկ չըկա՝
Գահի երբան իրեն մեջ,
Անեք, խելագար գընում է նա
Ջղդոմաններովն իր անվերջ։

Ահա թե ինչու, ապրելով իրական աշխարհում, նա իրեն հոգեպես «պանդուխտ» է համարում՝ «կտրված կյանքի ամեն կապերից, մենակ տարագիր»,

36 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 273։

և ձգտում է դեպի մի ուրիշ իրականություն, մի «անհայտ երկիր», եվ ահա թե ինչու նա իրեն զգում է «ամեն վայելքից ու բախտից հեռու», հրաժեշտ է տալիս նույնիսկ «կնոջ սիրուն»։

Համաշխարհային պոեզիայում, նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ («Անուշ», «Ախթամար», «Աղջկա պրտը», «Փարվանա»), սերը հաճախ հանդես է եկել իբրև ամենազոր մի ուժ, իբրև կյանքի ողբերգական հակասությունները հաղթահարելու միջոց։ Բայց երբ բանաստեղծը խոսում է իր անձնական հույզերի մասին, ապա սերն ասես պարտվում, ետ է նահանջում մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության վերաբերյալ ծանր, դրամատիկ խոհերի առջև։ Նշված բանաստեղծությունների հասարակական ենթատեքստը առաջավոր անհատի և շրջապատող միջավայրի խոր, անլուծելի հակասության այն գիտակցությունն է, որը «Տրտունջ» (1902) բանաստեղծության մեջ արտահայտվել է այսպես.

Ծառ են չուրջդ ու չեն հասկանում
Ոմանք քո վիշտը, ոմանք քո լեզուն,
Անտարբեր գալիք երչանիկ օրին,
Ջրվիտեն նրա կարոտը անգոն...

Ջընչի՞ն մարդուկներ, լըրրորեն հանգիստ.
Անսիրտ, փոքրոգի, գըծուծ ու կոպիտ.
Մեհանում են, մարում նըրանց հայացքից
Մ՛վ հոգու ծըգտում, և՛ սըրտի ժըպիտ։

Հայրենիքի քաղաքական վիճակի գեղարվեստական արտացոլումները կազմում են Թումանյանի քնարերգության հիմնական և կարևորագույն մոտիվներից մեկը։ Այդ թեմայի լավագույն գործերում քնարական միջոցներով կերտված է հայրենիքի հավաքական պատկերը, որն իր էությամբ էպիկական է, ողբերգական և հերոսական միաժամանակ։

Պատանեկան տարիների՝ շատ կողմերով անկատար փորձերից հետո Թումանյանը 90-ական թվականներին գրում է բանաստեղծություններ, որոնց մեջ երգվում են հայրենիքից հեռացած մարդու տրամադրությունները («Պանդուխտն երգեց օտար երկրում...», «Գնդաթականի երգը»), հուշակում է բանաստեղծի և հայրենիքի միասնության գաղափարը («Ես վիշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի...», «Մութ ու խավար իմ հայրենիք...» և այլն)։ Սակայն այդ տարիների հայրենասիրական քնարերգության ամենակատարյալ գործը «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունն է (1893), ուր ուղերձի խոսքը, ըստ էության, վերածվում է հայրենի երկրի գեղեցկության, նրա անցյալի ու ներկայի, նրա ապագա սպասումների հոյակապ արտահայտության։

Դարասկզբին (1902—1903) Թումանյանը գրեց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք («Մեր նախորդներին», «Հայոց լեռներում», «Մեր ուխտը», «Հայոց վիշտը»)։ Դա կապված էր, անշուշտ, այն հանգամանքի հետ, որ հենց այդ տարիներին՝ ստեղծագործական ուժերի բուռն վերելքի շրջանում, Թումանյանն ամբողջ խորությամբ գիտակցեց հասազգային բանաստեղծի իր կոչումն ու դերը։

Մի ամբողջ սերնդի հոգեկան բարդ ապրումներն է արտացոլում «Մեր նախորդներին» բանաստեղծությունը։ Այն սերնդի, որին վիճակվեց ականատես լինելու ազգային-ազատագրական շատ ծրագրերի փլուզման, դարավեր-

չին հայ ժողովրդի գլխին իջած անլուր ոճիրներին։ Ահա թե ինչու բանաստեղծը երանի է տալիս նախորդ շրջանի երգիչներին՝ Պատկանյանի և Րաֆֆու սերնդին, որն ապարեզ իջավ ու երգեց հայրենիքի մոտալուտ փրկության հավատով ու «ոսկի երազներով»։ Դառն իրականությունը ջրեց այդ երազները՝ անապատում հանկարծ չքացող «միրաժի նման», «հոշոտվեցավ սիրելի հայրենիքի փայփայած պատկերը և նրա հետ՝ նոր երգիչների «ոգայուն սրտերը».

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեգից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներրս ցած,
Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սրտից և՛ երգ, և՛ աստված։

Դաժան իրականությունը անվեհեր հոգով ընկալելու, արվեստագետի և հայրենիքի անխզելի կապերի մի իսկական բանաստեղծական մանիֆեստ կարող է կոչվել «Հայոց վիշտը»՝ Թումանյանի և ողջ հայ պոեզիայի այդ հազվագյուտ մարգարիտներից մեկը։ Կարելի է ասել, որ փոքրիկ բանաստեղծության մեջ, ինչպես արևը մի կաթիլ ջրում, արտացոլվել են Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր ուժեղ կողմերը՝ բանաստեղծական մտքի և զգացմունքի զարմանալի խորություն ու միասնություն, խոսքի բացառիկ հակիրճություն, բանաստեղծի և ժողովրդի վշտի ու իդեալների նույնություն. նույնիսկ քնարական «փոքր ձևի» մեջ արտահայտվող էպիկական վիթխարի բովանդակություն։ Հայրենիքի ճակատագիրը, նրա տառապանքից դեկերոմներն ու երջանկության որոնումները խտացվում, մարմնավորվում են բանաստեղծի ես-ի մեջ։ Բայց այդ ես-ն էլ իր հերթին անսահմանորեն ընդլայնվում է, ծավալվում վիթխարի ծովի նման։ Բանաստեղծության միջով անցնում է երկու հիմնական պատկեր՝ անափ ու խավար, անհատակ ծովի պատկերը, որը հայ ժողովրդի տառապանքների մեծության այլաբանական նկարագիրն է, և այդ ծովում տառապող, նրա ծանրությունն ու խորությունը իր սրտի բոլոր զարկերով, իր բոլոր նյարդերով զգացող անհատի կերպարը։ Նա այդ վշտի ծովի անբաժան մասնիկն է, նրա իմաստուն խորերի և մեծ փոթորիկների կիզակետը։

Այսպես, Թումանյանն ընդհուպ մոտեցավ ստեղծագործական դժվարագույն խնդրի իրագործմանը՝ քնարական պոեզիայի միջոցներով իմաստավորել հայ ժողովրդի անցած բազմադարյան ուղին, բացահայտել նրա պատմության դասերն ու փիլիսոփայությունը, ապագայի սպասումներն ու հավատը։ Այդ ամենի լավագույն մարմնավորումը «Հայոց լեռներում» քերթվածն է, որը գծագրում է հայ ժողովրդի բանաստեղծական կենսագրությունը՝ ամփոփված արտակարգ մեծ տարողություն ունեցող մակդիրների, փոխաբերությունների, տողերի մեջ, վիթխարի ընդհանրացման հասցված պատկերներում։ Բանաստեղծության հիմնական պատկերները՝ լեռներում ձգվող ճանապարհն ու նրանով ընթացող քարավանը, այդպիսի ընդհանրացումներ են, որ խորհրդանշում են հայ ժողովրդի ուղին բազում աղետների և փորձությունների միջով։ Թումանյանն արտահայտել է այդ ճանապարհի ամենից բնորոշ գծերը. և՛ բազմադարյան մաքառումը գոյության ու ազատության համար, և՛ հոգևոր ուժերի մեծագույն լարումով կերտած «մեր գանձերը ծով», և՛ պատմության քառուղիներում սուացած դաժան հարվածները. և՛, չնայած այդ

ամենին, վերածնության անմարելի հավատը, որն օգնել է ժողովրդին քայ-
ելու դարերի «անլուսո մթնում» դեպի երազած ապագան.

Ու մեր աչքերը նայում են կարոտ՝
Հեռու աստղերին,
Երկնքի ծերին,
Թե ե՞րբ կբացվի պայծառ առավոտ՝
Հայոց լեռներում,
Ղանաչ լեռներում։

Հայ ժողովրդի պատմության իմաստը Թումանյանը չէր տեսնում միայն
ինքնապաշպանման համար մղած պայքարի մեջ։ Կա մի ուրիշ կողմ ևս
ավելի շատ բարձր էր գնահատում բանաստեղծը՝ ժողովրդի լավագույն զավակ-
ների մշտական ձգտումը՝ ընթանալու «միշտ դեպի լույս», «միշտ դեպի վեր»,
չնայած բախտի բոլոր հարվածներին.

Բայց գընում ենք մենք անվեհեր
Ջարկերի տակ շար բախտի,
Մեր աչքերը միշտ դեպի վեր՝
Դեպի լույսը մեր ուխտի։
(«Մեր ուխտը»)

'Դեպի վեր... Այս խոսքերը խորհրդանշում են ժողովրդի պատմության ընթացքը դեպի մարդկային բարձր իդեալների իրագործում։ Պատահական չէ, որ այդ խոսքերին մենք հաճախ ենք հանդիպում առհասարակ կրկնություններ չսիրող Թումանյանի հենց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեջ։ Բացի մեջբերված տողերից, հիշենք նաև՝ «Երկա՜ր դարերով գնում ենք դեպ վեր» («Հայոց լեռներում»), «Ու ձգտում ուվիք — ձգտել դեպի վեր» («Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց...»), «Ամեն շարժում դեպի կյանքն է, ամեն ձգտում՝ դեպի վեր» («Շուռ է գալիս ծանր քարը...») և այլն։

Համաշխարհային պատերազմի տարիներին (1914—1916) Թումանյանը գրեց հայրենիքի ճակատագրին նվիրված նոր բանաստեղծություններ, որոնք պսակում են նրա հայրենասիրական պոեզիայի շուրջ երեսնամյա ուղին։ 1916 թ. դրանք, նախորդ տարիների համապատասխան գործերի հետ միասին, լույս տեսան առանձին գրքով՝ «Հայրենիքիս հետ» բնորոշ խորագրով։

Ողբերգություն և լավատեսություն,— սրանք այս շրջանի Թումանյանի հայրենասիրական մտորումների ամենաբնորոշ տրամադրություններն են, ավետորեն զուգակցված, հաճախ միահյուսված միևնույն բանաստեղծության, միևնույն պատկերի մեջ։ Ոչ ոք հայ գրողներից այնպիսի ցնցող ուժով չզգաց և չպատկերեց հայ ժողովրդի ողբերգության խորությունը, բայց և ոչ ոք այնպիսի մեծ հավատով չներգեց նրա մտահղացումների վերածնությունը, թեև թե՛ մեկ և թե՛ մյուս տրամադրությունները հատուկ էին այդ շրջանի մեր լավագույն բանաստեղծներին. բավական է վերհիշել Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրյան», Ավետիք Իսահակյանի «Մենք նախահայրերը», Սեդրակ Զարենցի «Կապուտաչյա հայրենիքիս» ու «Դանթեական առասպելը»։

Այդ տրամադրությունների միասնության առումով, ինչպես և առհասարակ իրենց գեղարվեստական խորությամբ, բացառիկ ուժի գործեր են «Հոգեհանգիստ» և «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունները։

Հայոց [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Հայոց [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Հայոց [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Հայոց [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
Հայոց [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
Հայոց [illegible]
[illegible]

Ազգային գրադարան բանասիրության ճեռագիրը

«Հոգեվանգիստը», կարելի է ասել, մի վեմ ոսկրիկամ է, տառապալից արտի խորքից ծնված մի սաղմոսերգ, որը գնալով աճագնանում է, ծավալվում ամեհի և ողբալից ղողանջներով։ «Խոժոռ, մեծապ ու հաստատ, Մասիսի նման» կանգնել է բանաստեղծը ու դիտում է հայկական լեռնաշխարհը ծայրից ծայր, ուր գշեն ու քաղաք, սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով մարած են, մեռած, փռված ու ցրված հազար-հազարով։ Ով ահա մի վեմ, ցնցող պատկեր. հայոց ողջ աշխարհը բանաստեղծի հետ միասին հոգեվանգիստ է կարդում իր անհամար անբախտ զոհերին։ Մեկ-մեկ բոցավառվում են «հայոց աշխարհի մեծ կերտողները»՝ ամպասույլ լեռների գագաթները, խոր-խոր ձորերով հոսող գետերը վշտոտ սազմոսներ են կարդում, իսկ լեռնաշխարհի վրայով սահող ամպերը անանուն գերեզմանների, անթաղ դիակների վրա ցողում են գոհար արցունքի շիթեր... Ով այդ ամենի վրա տարածվում է բանաստեղծի ողբերգական-տառապալից կանչը.

Հանգե՛ք, իմ որբեր... Իգո՞ւր են տուժումը, իգո՞ւր և անշա՛...
Մարդակեր գազա՛ մարդը՝ դեռ երկա՛ր էսպես կըմնա...

Այո՛, ողբերգական իրադրությունը նույնիսկ մեծ մարդասեր և լավատես Թումանյանին կարող էր բերել այսպիսի տխուր եզրակացության։ Հայ ժողովրդի դժբախտությանը բանաստեղծը նայում էր համամարդկային տեսանկյունից, կապելով մարդու կոչման և զարգացման հեռանկարների հետ։ «Հոգեվանգստի» եզրափակիչ տողերին ուղղակի արձագանքում են մարդկության պատմությունը խտացնող քառյակի մտորումները (1918), որոնք ծնվել են մարդու նկատմամբ մեծ սիրուց և ատելությունից դեպի այն ամենը, ինչ ստոր է, անմարդկային է մարդու մեջ.

Բերանն արնոտ Մարդակերը էն անբան
Հազար դարում հազիվ դառավ Մարդասպան.
Ձեռքերն արնոտ գնում է նա դեռ կամկար,
Ու հեռու է մինչև Մարդը իր համփան։

Բայց Թումանյանը մեկընդմիշտ չի մնում այս տրամադրությունների տիրապետության տակ։ Նրա մոտ միշտ ի վերջո գերակշռում է լուսավոր հավատը մարդկայինի հաղթանակի, ժողովրդի փրկության և վերածնության նկատմամբ. Դրա լավագույն ապացույցը «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունն է։

Բանաստեղծությունն ունի չորս վերնագրված տներ, որոնք բոլորն էլ ավարտվում են հայրենիքին ուղղված կրկներգերով։ Դրանց մեջ մեկ-երկու իրար հետ նուրբին հանգ կազմող բառով կարծես խտացվում է տվյալ տան ամբողջ բովանդակությունը, իսկ միասին վերցրած նրանք արտացոլում են հայրենիքի քումանյանական պատկերը, բանաստեղծի հայրենասրտական մտորումների ընթացքը։ Առաջին և երկրորդ տներն իրենց ողբերգական տրամադրությամբ և պատկերներով համընկնում են «Հոգևնանգստի» հետ. գաղթականների անվերջ շարքեր, «տխուր, դատարկ ու խավար» գյուղեր ու չեներ, հայրենիքի «ծաղկավառ դաշտերը» տրորող «ջարդարար ոտ»ակները» իրենց «ավարներով, ավերներով, խնչույքներով արյունիթ... Ով այդ տներն ավարտվում են այսպիսի տողերով. «Ջարկվա՜ծ հայրենիք, Ջրկվա՜ծ հայրենիք», «Ողբի՜ հայրենիք, Որբի՜ հայրենիք»։

Բայց արդեն երրորդ տնից բանաստեղծության մեջ ծագում է հույսի այն ճառագայթը, որը հետո վարարելով պիտի ողողի պոէտի գծագրած՝ հայրենիքի ապագայի պատկերը առողջ, առնական լավատեսության շռայլ գույներով, «Հին ու նոր վերքերով» պատած հայրենիքը ոչ միայն կենդանի է, այլև կանգնած է նորի ու հին ճամփամիջին՝ տոգորված վերածնության մեծ երազանքով, եվ ոչ միայն այդ։ Անվերջ չարիքների դեմ մաքառող հայրենի երկրի պատկերը բանաստեղծի համար լի է մի հատուկ խորհրդով. նա հավատում է, որ իր հայրենիքը դեռ աշխարհին ասելու է «էն մեծ խոսքը», որի համար կոչված է նա, այսինքն՝ իր նոր ավանդն է բերելու համամարդկային մշակույթին և առաջադիմության մեծ գործին։ Ահա թե ինչու երրորդ տունն ավարտվում է այսպիսի խոսքերով. «Հույսի՜ հայրենիք, Լույսի՜ հայրենիքս։ Այս տրամադրությունը վերջին տան մեջ աճում է, խորանում, որպեսզի պսակվի հայրենիքի վերածնման և հավերժության աներկբա հավատումով.

Ու պիտի գա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հագած,
Հազա՜ր-հազար լուսապայծառ հոգիներով ճառագած,
Ու երկնահաս քո բարձունքին, Արարատի սուրբ լանջին,
Կենսաժպիտ իր չողերը պիտի ժլպտան առաջին,
Ու պոետներ, որ չեն պզծել իրենց շուրթերի անեծքով,
Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով,
Իմ նո՜ր հայրենիք,
Հրզո՜ր հայրենիք...

Կարելի է ասել, որ այս տողերը ոչ միայն տվյալ բանաստեղծության, այլև Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության յուրօրինակ հանրագումարն են։ Այստեղ է Թումանյանը՝ մարդկության կյանքում կատարվելիք մեծ վերափոխությունների սպասումով, «Հանուր կյանքի արշալույսի» և հայրենիքի փրկության խոր հավատով։ Այս տողերը դարձան հայ ազգային մեծ բանաստեղծի ազնիվ ու պայծառ պատգամը, որը հայրական իմաստությամբ և գորովանքով ուղեկցում է հայ գրողների նորանոր սերունդներին։ Դրանով իսկ այս բանաստեղծությանը վիճակվեց դառնալու մի իսկական կամուրջ հայ գրականության զարգացման նախահոկտեմբերյան և հետհոկտեմբերյան դարաշրջանների միջև։

Հայ ժողովրդի ճակատագիրը, «հայկական հարցը» Թումանյանը երբեք չի դիտել իբրև նեղ ազգային խնդիր, այլ միշտ կապել է համամարդկային հարցերի լուծման հետ։ Նա համոզված էր, որ հայ ժողովրդի փրկությունը հնարավոր է միայն արդարության և ժողովուրդների եղբայրության գաղափարների հաղթանակի դեպքում։ Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ողջ ստեղծագործությանը և հասարակական մտածողությանը սկզբունքորեն խորթ էր ազգային բացառիկության կամ էգոիզմի քարոզը։ Սերը հարազատ ժողովրդի հանդեպ մշտապես զուգակցվում էր բոլոր ազգերի ազատության և հավասարության դեմոկրատական իդեալների հետ։

Այդ իդեալների լավագույն գեղարվեստական մարմնավորումը Վրաստանին և վրաց ժողովրդին նվիրված բանաստեղծություններն են. «Հաշտություն» (1892), «Ն. Բարաթաշվիլու դամբանի վերա» (1893), «Վրաստանի համար» (1916), «Վրաստանի ոգին», «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին» (1918—1919)։ Միասին վերցրած, դրանք մի իսկական բանաստեղծական հուշարձան են՝ հարևան ժողովրդի նկատմամբ անկաշառ սիրո ու հարգանքի.

Նրա պատմության և ազգային բնավորության մեջ խորապես թափանցելու, «գարերից ի վեր եղբայր» ժողովուրդների հավերժական բարեկամության և դաշինքի: Այդ բանաստեղծությունները, մանավանդ վերջինները, գրվել են այն տարիներին, երբ ազգայնական կուսակցությունները անդրկովկասյան ժողովուրդների միջև ստեղծում էին փոխադարձ անվստահության, նույնիսկ «արյունոտ թշնամանքի» մթնոլորտ: Թումանյանի նշված բանաստեղծություններն օբյեկտիվորեն ուղղված էին այդ քաղաքականության դեմ, հումանիզմի հզոր լույսով նպաստում էին ցրելու այդ մթնոլորտը: Հայաստանի և Վրաստանի փոխհարաբերությունների մասին արված մտրումներից բանաստեղծը հանում էր համամարդկային ընդհանրացման, հռչակում ազգերի եղբայրության իր իդեալը.

Հովն. Թումանյանի «Հայրենիքիս հնչո» գրքի անվանաթերթը (1915)

Հին օրերի վերջալույսին,
Արշալույսին նոր կյանքի
Որդիներ սրտանց ու միասին
Երգը հանուր բերկրանքի:

Բաշխերը հընչի մեր երգը ինչ,
Ջարի ձենը խլացնելի,
Հընչյուններովն իր կախարդող
Երկրեն երկիր քող անցնի:

«Նոր կյանքի արշալույս» ավետող այս տողերը ուղղակի ձայնակցում են «Հայրենիքիս հնչո» բանաստեղծության մեջ արտահայտված՝ «հանուր կյանքի արշալույսին» կրթող սպասմանը,— և սա նորից ցույց է տալիս Թումանյանի ազգային և համամարդկային իդեալների միասնությունը, նրանց դեմոկրատական և հումանիստական բովանդակությունը:

Թումանյանը գրել է շուրջ երեք տասնյակ մանկական բանաստեղծություններ, որոնք մեծ մասամբ հայկական ժողովրդական բանահյուսության ստեղծագործական մշակման և օգտագործման արդյունք են: «Լուսաբեր» դասագրքերի և «Հասակեր» ամսագրի համար գրված այդ երգերի մեջ (1906—1911) կան լայն տարածում ու ժողովրդականություն գտած այնպիսի գործեր, ինչպես «Ալվինսը», «Մանուկն ու ցուրը», «Գիտակ», «Գարնան առավոտ», «Գարնան հրավեր», «Քամին», «Դժար տարի», «Ճախարակ» և այլն: Մանկական բանաստեղծություններում սերտորեն միաձուլվում են վառ պատկերավորությունն ու կենդանի գործողությունը, պարզությունն ու սրամտությունը. Թարոյախոսությունը բնականորեն բխում է գործողությունից, իրադրությունից և երբեք չի դառնում արհեստական ու ձանձրալի: Այդ բանաստեղծությունների աշխարհը գերազանցապես գյուղական կյանքի ու աշխատանքի միջավայրն է՝ իր բանաստեղծական, գեղեցիկ գծերով, ներշնչող բնությամբ, բայց և նոգսերով, երբեմն նույնիսկ ողբերգական հակասություններով: Մարդն

ու նրա աշխատանքը, կենդանին և բնությունը դիտված և ընկալված են մանկան աչքերով։

Նույն հրատարակությունների մեջ Թումանյանը տպագրեց ուրիշ լեզուներից կատարած մի շարք փոխադրություններ։ Բայց այնքան վարպետորեն են դրանք հայացված, այնքան բնական ու հարազատ են հնչում, որ թարգմանական պայմանականության, «ենթվածության» նշույլ անգամ չկա, և առանց այնպիսի գործերի, ինչպես «Փխրկի գանգատը», «Գրիչ», «Մարտը», «Շունը», «Ծաղիկները», «Ամենից լավ տունը», «Բզեզի դպրոցը» և այլն, հայ մանկական գրականությունն անհնար է պատկերացնել։

Ընդհանուր առմամբ՝ Թումանյանի մանկական բանաստեղծությունները, ինչպես նաև հեքիաթներն ու պատմվածքները, եղել և մնում են մեր մանկական գրականության ամենակատարյալ, ոչ մեկի կողմից չգերազանցված արտահայտությունը։

11

Թումանյանի պոեզիայի վերջին և շատ կարևոր բաժինը նրա քառյակներն են։ 1916—1922 թթ. նա գրեց շուրջ 70 քառյակ (դրանցից մի քանիսը մնացել են սևագրի վիճակում), որոնք դարձան նրա հոգևոր և բանաստեղծական որոնումների յուրօրինակ հանրագումարը, նրա ստեղծագործական ուղու վերջին փայլուն էջը։ Քառյակներ ստեղծմանը Թումանյանը նախապատրաստվել էր իր գրական զարգացման ողջ նախորդ փորձով՝ և՛ աշխարհի ու մարդու մասին խոր ու ինքնատիպ փիլիսոփայական մտորումներով, և՛ մեկ բառի, տողի մեջ անսահմանորեն լայն բովանդակություն արտահայտելու մշտական ձգտումով,— հատկանիշներ, որոնք այնքան կարևոր են լիարժեք քառյակի համար։ Արևելքի պոեզիայում դասական կատարելության հասցված քառյակի (ռուբայի) ձևը եկավ խտացված արտահայտություն տալու Թումանյանի ստեղծագործական խառնվածքի այդ գծերին, մանավանդ որ կյանքի վերջին շրջանում նա ավելի ու ավելի էր «գալիս դեպի Արևելքը», դեպի Օմար Խայամի, Խաքանիի և մյուսների իմաստասիրական պոեզիան (1922 թվականին նա թարգմանեց Խաքանիի վեց քառյակ)։

Թումանյանի քառյակները դասական պարզության և խորության, խոսքի բնական ազատության և հակիրճության, մտքի և զգացմունքի իդեալական ներդաշնակության անգերազանց օրինակներ են։ Հեղինակը դրանց շատ կարևոր տեղ էր հատկացնում իր ստեղծագործական համակարգի մեջ։ Վերջին տարիների գրություններում նա բազմիցս անդրադարձել է քառյակներին, դրանք համարելով «շատ ուժեղ շտրիխներ», իր «հոգու կենսագրությունը»։ «Քառյակները հրատարակելիս,— ասել է նա մի ուրիշ անգամ,— մի զգացում կար մեջս, մի ցանկություն՝ քննադատ լինել, որովհետև լավ քննադատի համար հոգեբանական և գեղարվեստական խորասուզումներ, վերլուծություններ անելու շատ ավելի բան քառյակներն են տալիս, քան որևէ մեծ գործ։ Քառյակները շատ վտանգավոր բաներ են բանաստեղծի համար, բայց մանավանդ՝ քննադատի[37]*։ Իրոք, Թումանյանի քառյակներից ամեն մեկը կարող է առիթ դառնալ արծարծելու կյանքի և արվեստի ամենաբարդ խնդիրներ, բացելու բանաստեղծի մտածողության և հոգևոր աշխարհի, նրա խոսքի վար-*

37 Նվաղ Թումանյան, Հուշեր և դրույթներ, էջ 231, 305 (տե՛ս նաև էջ 221, 224, 225)։

պետության նորանոր ծալքեր։ Լինելով բանաստեղծի մտորումների և հուլգերի անմիջական արտահայտությունը, քառյակները, իրենց պարունակած մեծ ընդհանրացումների շնորհիվ, դառնում են առհասարակ մարդու՝ հումանիստական մեծ ձգտումներով, կյանքի, աշխարհի և տիեզերքի տանջալից հարցերով ապրող Մարդու «հոգու կենսագրությունը», կարող են ուղեկցել նրան մարքի ամենաբարդ ոլորտներում։ Քառյակները առանձին-առանձին ավարտուն և ինքնուրույն, բայց և ներքնապես կապակցված, մեկ միասնական շղթա կազմող ստեղծագործություններ են։

Քառյակներում արտացոլվել են բանաստեղծի որոշ ապրումներ, որոնք րխել են կյանքի կոնկրետ հանգամանքներից։ Օրինակ, Թումանյանն այստեղ ևս արձագոլյ է Հայրենի լեռնաշխարհի կարոտի, վերադարձի, իր համար այնքան բնորոշ տրամադրություններ։ Մերթ հիշում է նա «Հայրենի ծղրիդնեբին», որոնք հիմա «հանգես են բացել», բայց ինքը չի կարող լսել նրանց երգը, մերթ աթերում ճախրող կամ լողու հանդում մոլոր նստած, ասես իր Շամփին սպասող արտուտներ են երևում նրա հոգու աչքերին, մերթ էլ «հեռվից անթիվ ձիզերով» նրան իրենց մոտ են կանչում հարազատ անտառները։ Այդ պատկերները, մանկության կարոտը նրա հոգում առաջացնում են անցյալը գեթ մի պահ վերադարձնելու քաղցր ցանկություն. «Անցած օրեր, խինդ ու սեր, Դարձե՛ք, իրար հետ եկեք»։ Արտաքուստ գուսպ, բայց ներքուստ հոգին ալեկոծող քախիթով է բանաստեղծը խոսում հարազատ, մոտիկ մարդկանց կորստյան մասին («Ո՞ւր կորան»... «Ետ չեկավ...»), մի տրամադրություն, որն իր առավել խտացված արտահայտությունը գտել է «Քանի՜ մահ կա իմ սրտում» հիրավի, սարսուռ ազդող տողի մեջ։ Բանաստեղծի սրտի վրա ծանրանում են բոլոր մահերն ու կորուստները, որոնցով այնքան լեցուն էր ժամանակը, մանավանդ հայ իրականությունը։ Պատերազմի ու եղեռնի մղձավանջային պատկերների ծանրությունից մի պահ նրա հոգում «իրառնվում են կյանք ու մահ».

Մեռա՜ն, մեռա՜ն... եվ ահա,
Խառնվել են կյանք ու մահ.
Ցեմ հասկանում աչխարհի
«Կան ու չկան» ես հիմա։

Մի բանի անգամ ծագում է սեփական անձից և գործից դժգոհ լինելու մոտիվը։ Ստեղծագործական աշխատանքի անբարենպաստ պայմանները, այն գիտակցությունը, որ ինքը չի կարողացել արտահայտել այն ամենը, ինչ բնությունից տրված էր իրեն, նրան բերում են այն տխուր մտքին, թե իր կյանքը եղել է մի «թեթև տանուլ տրված գրազ», անցել է «խափան, խոպան ու անպտուղ», «առանց արդյունքի» և այլն։

Սակայն այս և ուրիշ մոտիվներից ավելի քառյակների հիմնական գաղափար-թեմաներից մեկը հումանիստ անհատի, Թումանյանի խոսքերով ասած՝ «մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ» կերպարի ստեղծումն է։ Մտորումները սեփական անձի մասին ստանում են լայն գեղագիտական արժեք, և Թումանյանի քնարական հերոսը վերաճում է մարդու իդեալական կերպարի, ձեռք է բերում համամարդկային հավերժական գծեր։ Ահա այդ գծերից մի քանիսը։

Նա, այդ քնարական հերոսը, կյանքում շատ «ցավ, նենգ ու դավ» է տեսել, բայց այդ բոլորն ընդունել է լայնախոհ հոգով, «տարել, ներել ու սիրել» է և հաճախ նույնիսկ վատը իրրև լավ է տեսել։ Վատին լավով պատասխանելու պատրաստակամությունը տվյալ դեպքում գալիս է ոչ թե բրիստոնեական քաղցրախոսությունից, այլ հոգու հարստությունից, կյանքի և մարդու խոր ըմբռնումից։ Իր սիրած Սայաթ-Նովայի նման («Ով քիզի լիզի պարքիվե, դուն տու շաքար, Սայաթ-Նովա») Թումանյանն էլ, անգամ հոգեկան դառնության պահին, «մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, տրպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը»[38]։ Այդ պատճառով էլ անգամ նրա «զայրույթը լիքն է սիրով», և նրա հոգին կարող է ժպտալ «չարին, բարուն—ամենքին», որովհետև շատ է բարձրացել առօրյա մանր կրքերից և ամեն ինչի նայում է հումանիստական բարձր դիտակետից։ Այդ է, որ քնարական հերոսին իրավունք չ տալիս իր անցած ուղու մասին դատելու անձնազոհության հպարտ ինքնագիտակցությամբ.

Քանի՜ ձեռքից եմ վառվել,
Վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տվել,
Լույս տալով եմ ըսպառվել։

Սրանով էլ պայմանավորված է իր ժամանակին, ժողովրդի ցավերին և ձգտումներին կապված լինելու գիտակցությունը, որն այնքան ուժեղ է բանաստեղծի հոգում։ Մերժելով մարդկանցից հեռանալու, մեկուսանալու րոպեական մտորումները, Թումանյանը հռչակում է բանաստեղծի և հասարակության անխզելի կապը՝ գիտական բանաձևի նման ճշգրիտ, բայց և կենդանի հույզով ու կրքով տոգորված այսպիսի տողերով.

Ջո՜ւր եմ փախչում, ինձ խաբում,
Հաղար կապ է ինձ կապում,
Ամենքի հետ ապրում եմ,
Ամենքի չափ տառապում։

Մարդու մասին այսպիսի բարձր պատկերացում ունեցող, «բերքանիկ, հաշտ ու խաղաղ մարդկությունն» երազող բանաստեղծը, բնականաբար, նորից ու նորից ցավով մտորում է մարդկային նկարագրի անկատարության մասին, հասնելով այն ընդհանրացմանը, թե «հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»։ 1919 թ. գրած երկու քառյակներում («Հե՜յ ազա՛ մարդ...», «Ազատ օրը, ազատ սերը...») Թումանյանը կերտել է բնությունից երկար միտք, բայց կարճատև մի կյանք ստացած, տանջող, տանջվող, որոնող ու դարձյալ դրժբախտ մնացող մարդու հավաքական կերպարը։ Նվ Թումանյանը կոչ է անում՝ հրաժարվել ագա՛ մղումներից, կառուցել կյանքը բարու և գեղեցիկի, խաղաղության ու եղբայրության պատգամներով.

Հե՜յ ազա՛ մարդ, հե՜յ անգո՛ մարդ. միտքդ երկար, կյանքդ կարճ։
Քանի՜ քանիսն անցան թեզ պես. քեզնից առաջ, քո առաջ.
Ի՜նչ են տարել նրրանք կյանքից. Քե ի՜նչ տանես դու քեզ հետ.
Խաղա՛ղ անցիր, ուրա՜խ անցիր երկու օրվան էս ամփոփդ։

38 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 257։

Քառյակների մյուս առանցքային թեման կյանքի հավերժական շարժման և, ավելի լայն, կյանքի ու մահվան, մարդու և տիեզերքի առնչակցության հարցերն են, որոնք լիրիկայից և «Խեպի Անհունից» հետո այստեղ գտան իրենց նոր, խորամիտ արծարծումը։ Արևելքի հին բանաստեղծների նման, Թումանյանը տեսնում է կյանքի անընդհատ նորոգումը, ամեն օր նորից սկզբնավող հմայազոր տարվան փորձն ու գործը, տեսնում է գոյության ծայրաթևերը՝ գեղեցկուհու բիբերի և բանաստեղծի հուր լեզվի վերածվելը հողին։ Կյանքի հավերժական շարժումը նա դիտում է և՛ հին ճամփաներով գնացող ու ետ չդարձող անցորդների, և՛ մշտահունչ աղբյուրների, տենչացող ծարավների, երազող պոետների պատկերներում։

Բայց սա, կարելի է ասել, բանաստեղծի մտորումների վերին շերտն է։ Կա ավելի խոր մի երակ՝ կապված տիեզերական մեծ առեղծվածների հետ։ Թափանցելով նրանց ոլորտը, Թումանյանն աշխատում է մի վերին իմաստ գտնել մարդկային գոյության մեջ, այն դիտել ու հասկանալ բնության մեծ կյանքի հոսանքում։ Իսկ բնությունը, տիեզերքը նա, իր պանթեիստական ըմբռնումների համաձայն, աստվածացնում է, ձգտում է կռահել նրա ներքին օրինաչափությունները, նրա հավերժական կեցության բարձր բանական սկզբունքը։ Ահա այդ քառյակներից մեկը.

Ես շնչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր
Ես լսում եմ նրբա անուշ կանչն ու հունչը ամենուր.
Վեհացնում է ու վերացնում ամենայուր իմ հոգին
Տիեզերքի խոր մեզդին ու մըրմունջը ամենուր։

Այս քառյակի մնջ սխալ կլիներ տեսնել աստծո, իբրև բնությունը արարող և նրանից բարձրացված գերբնական մի էակի, սովորական եկեղեցական պատկերացում։ Աստված այստեղ ըմբռնվում է բնապաշտական ոգով, նա փաստորեն ձուլվում, նույնացվում է բնության, տիեզերքի հետ (պանթեիստական հայտնի սկզբունքի համաձայն՝ «աստված ինքը բնությունն է»)։ Այդ պատճառով էլ բանաստեղծը կարող է ամենուր և ամեն վայրկյան լսել նրա «կանչն ու հունչը», համակվել այդ անսահման աստված-բնության մի անբաժան մասը լինելու, նրա ներքին իմաստուն օրինաչափությանը հաղորդակից դառնալու բարձր գիտակցությամբ։ Բուն բանաստեղծական շնորհքը, կյանքի գաղտնիքները քննելու ունակությունը նա պատրաստ է համարելու «համաձավալ աստված-բնության մի տարր, իսկ իրևն՝ այդ հատկության ուսկ կրողը։ Չէ՞ որ «ամենքի սիրո ավազանում», աստված-բնության օրհնանքով է ինքը բանաստեղծ կնքվել («Ու կընքողս նա ինքն եղավ, որ սահմանից ինձ պոետ»), կոչվել է «երկնադիտ Մասիսի» բարձունքից «Բրոա հետ» խոսք բացելու տիեզերական գաղտնիքների մասին, քննելու ամեն ինչ՝ «անհաս բանից, ըսկզբանից... մինչև վախճանն անվախճանից։ Արարիչ-բնությունը նրա համար մի մեծ, անսպառ հանճարով օժտված Բանաստեղծ է, իսկ ինքը մի բախտավոր Ընթերցող, որին վիճակված է այդ բոլորը կարդալ, հայտնել աշխարհին ու մարդկանց.

Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնված մինչ էսօր.
Առանց խոսքի երգ ես քափում հայացքներով լուսավոր։
Ես էլ, ասենք, զարմանալի Ընթերցող ես բախտավոր,
Որ կարդում եմ էդ երգերը էսքան հնչո ու էսքան խոր։

Ուրեմն, բնության համապարփակ կյանքի մեջ մարդը մի պասիվ, կրավորական էակ չէ, այլ նրա ակտիվ ու գործուն մասնիկը՝ «տիեզերքն ընթերցելու» անհոգ տենչանքով համակված։ Տիեզերքի հետ այդ աճպարկության իմաստը գիտակցությամբ. չէ՞ որ իր մեջ խոսում է շուայլ բնությունը, որն անսահման է ու անվախճան և որից ստացածը նորից վերադարձնելու է իրեն։ Աստվածացված այդ բնությանը դիմելով է, որ բանաստեղծը բացականչում է.

Ամեն անգամ քո տրվածից երբ մի բան ես դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ նայում եմ, քե ի՞նչքան է գեռ մընում,—
Ջարմանում եմ, քե ո՞վ Շըռայլ, ինչքա՞ն շատ ես տրվել ինձ,
Ու՞րքա՞ն շատ եմ գեռ քեզ տալու, որ միանանք ուժնք նորից։

Բնապաշտական աշխարհազգացողության դիրքերից են լուծվում նաև մահվան և անմահության հարցերը։ «Մահի ահը» հաղթահարվում է տիեզերքի մեջ «հալվելու, ծավալվելու», հետևաբար և «ամենքի հետ լինելու» հումանիստական տենչանքի ճանապարհին, մարդու և բնության հավերժական միասնության գիտակցությամբ։ Իրոք, մարդուն բնության մեծ կյանքի մեջ վիճակված է միայն մի անուն և մի աճյո՞ւն ունենալ, քե՞ լինել նրա հավերժական ընթացքի մասնակիցը,— այդ հարցն է առաջադրվում հետևյալ երկխոսություն-քառյակում և լուծվում հօգուտ երկրորդ՝ պանթեիստական հայացքի.

Ասի. «Հենց լոկ էս աճյունն է ու անունը, որ ունեմ...».
Երբ ճառագեց անծայրածիր քո ժըպիտը հոգուս դեմ.
— Ի՞նչ է աճյունն էդ անկայուն, ու անունը, որ ունես,
Դու Աստվա՞ծ ես, գու անհուն ես, անանուն ես ու անես...

Միասնական և հավերժական բնության մեջ Թումանյանը տեսնում է մի բարձրագույն, սմեն ինչ կապակցող սկզբունք, որը դրսևորվում է ամենուր, ամեն մի կենդանի արարածի մեջ.

Ո՞վ անճառ Միհ, որ ամենին միացնում ես մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկե րորդրում.—
Ողջ ազատ են ու հարազատ էս աշխարհում Քեզանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմա՜հ, անվերջ՝ Քեզ են երգում Քո ձենով...

Պանթեիստորեն մտածող Թումանյանի համար այդ «անճառ Միհը» ինքը՝ աստվածացված բնությունն է՝ համահավասլ ու բանական։ Եվ ահա, գիտակցելով մարդու և բնության «վերին կապերը», բանաստեղծն արդեն կարող է ասել. «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին». կարող է զգալ իր հոգին տիեզերքի չափ մեծ, իսկ իրեն՝ նրա գաղտնիքներին տիրապետած մասնավոր-համամասլ էակ.

Հոգիս՝ տանը հաստատվել։—
Տիեզերքն է ողջ պատել։
Տիեզերքի տերն եմ ես։
Ո՞վ է արդյոք ներկատել։

Այստեղից արդեն մի քայլ է մինչև այն եզրակացությունը, որը, կարելի է ասել, Թումանյանի պանթեիստական մտորումների պսակումն է. մարդն ըն-

կալել իբրև տիեզերական կյանքի հավերժական ընթացքի և անվերջ ձևափոխումների բնական, անհրաժեշտ օղակներից մեկը, մարդուն դիտել իբրև «տիեզերքի մեծ հոգու» անկորուստ մի մասը։ Առանձին ցայտունությամբ այդ հայացքն արտահայտվել է 1921 թ. գրած հետևյալ քառյակի մեջ, որն ասեր ուղղակի արձագանքում է «Դեպի Անհունի» համապատասխան մտքերին.

Հազար տարով, հազար դարով առաջ Քե ես, ինչ կա որ.
Ես եղել եմ, կա՛մ, կլինեմ հար ու հավետ, ինչ կա որ.
Հազար էպոխա ձևեր փոխեմ, ձևը խավ է անցավոր.
Ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու մեջ, ինչ կա որ։

Այսպես են ավարտվում Թումանյանի մտորումները մարդու և տիեզերքի, կյանքի և մահվան փոխհարաբերության մասին, բանաստեղծին հանգեցնելով ողբերգական թեմայի լավատեսական լուծման։

Թումանյանը հայ նոր գրականության մեջ քառյակի մեծագույն վարպետն է։

12

Թումանյանի գեղարվեստական արձակը, որով նա, մեծ կամ փոքր ընդմիջումներով, զբաղվել է 90-ական և, մանավանդ, 1907—1914 թթ., հիմնականում բաղկացած է երկու ժանրի երկերից՝ պատմվածքներ և հեքիաթներ։ «Ճանապարհորդական նկատողություններ» ենթավերնագիր ունեցող «Բոբոշվում» ակնարկը մնաց այդ ժանրի միակ օրինակը նրա ստեղծագործության մեջ։

90-ական թվականների սկզբին (հավանաբար՝ 1892-ին) Թումանյանը ձեռնարկից գրելու վճիռ, որի պահպանված հատվածները կրում են «Դեպի հայրենիք», «Դեպի տուն» վերնագրերը[39]։ Դատելով այդ հատվածներից, ըստ մտահղացման բավական լայն ընդգրկում և բազմազան կերպարներ ունեցող այդ վեպի դեպքերը ծավալվելու էին ինչպես Թիֆլիսում, այնպես էլ հայկական գավառում։ Այս երկի մեջ արտացոլվել է դարավերջին առաջավոր երիտասարդության մեջ լայնորեն տարածված այն մտայնությունը, թե հասարակական կյանքի վերափոխման համար ամենից առաջ անհրաժեշտ է մտավորականության շրջադարձ դեպի գյուղը, դեպի հասարակ գյուղացու ցավերն ու ձգտումները։ «...Դեպի հայրենիք, դեպի ժողովուրդը, դեպի մեր եղբայրը,— ասում է հերոսներից մեկը։— Երիտասարդության մեջ, ինտելիգենցիայի մեջ, մամուլի մեջ, գրականության մեջ, հասարակության մեջ մի խուլ իրարանցում կա արդեն, որ տակավին անորոշ է, բայց յուր բոլոր ձևերով ձգտում է դեպի մի կողմ, դեպի մեր հողը, դեպի մեր ժողովուրդը, դեպի մեր եղբայրը...։ Սակայն այս ստեղծագործության մեջ Թումանյանը դեռ չէր գտել արձակի իր ինքնուրույն ուղին և ոճը, կերպարների և մոտիվների այն ինքնատիպ շրջանակը, որով նա հետո պետք է հարստացներ հայ արձակի զարգացումը։

Իր սեփական ոճին և թեմային մերձենալու առաջին լուրջ քայլերն էին «Մռավի ժամանակից» (1893) և «Աղբատի պատիվը» (1894) պատմվածքները։

---

39 Տե՛ս «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 1, էջ 303—339 և ձեռագրի ժողովածուն, հատ. III, էջ 372—377, հատ. VI, էջ 247։

Տարբեր նյութի հիման վրա հեղինակն այս գործերում արծարծել է աղքատության և փողի իշխանության հետևանքով նահապետական գյուղացու հոգեկան դեղնեցկության կործանման թեման։ Անողոք սովը, ընտանիքի ապրուստը հոգալու հաճար կատարած անզոր և հուսահատ քայլերը պատվածքի հերոսներին՝ Անդրիկին և Գոջորին ստիպում են մի պահ մտորել նույնիսկ բռնության մասին, թեև նրանք անմիջապես հրաժարվում են այդ մտքից, հենց որ լսում են սովալներին օգնության ուղարկելու միամիտ լուրերը։ Առավել ևս սուր, թեև «խաղաղ» և անարյուն վերջացող, բայց իր էությամբ ողբերգական իրադրության է ներկայացնում «Աղքատի պատիվը» Հրմենադիր Սիմոնը ի վերջո ստիպված է գյուղական դատարանում հաշտության ձեռք մեկնել իր կնոջ պատիվն արատավորողին և նույնիսկ բնազդաբար վերցնել առաջարկված դրամը։ Ուրիշ ոչ մի ելք չունի աղքատ մարդը. օրենքը, նույնիսկ հասարակական կարծիքը, որն ամեն ինչ դնահատում և արդարացնում է փողով, նրա դեմ են։

«Լեռների հովիվը» պատկերը և «Քաջերի կյանքից» պատմական հերոսապատումը (1894) նույնպես դեռ ոճի և թեմայի որոնման արտահայտություն էին։ Առաջինը կառուցված է սուր հակադրության վրա. մի կողմից բարձր, հպարտ լեռների վեհության ու գեղեցկության պատկերը և, մյուս կողմից, այդ լեռների հովիվի՝ Սասնա զավակի խղճալի վիճակը, որը կոտրածից մի կերպ փրկվել, հասել է Թիֆլիս և ստիպված է ապրուստ վաստակել բակերում ու փողոցներում նվագելով ու պարելով։ «Քաջերի կյանքից» պատմվածքում միահյուսվում են պատմա-աշխարհագրական ակնարկի, ավանդության, կենցաղային-ազգագրական նկարագրության տարրերը, բայց տիրապետողը հերոսական ասքի ոճն է, նախիների գյուղացնական ոգու պանծացման տրամադրությունը, որով և այն ուղղակի կապվում է Աբովյանի վեպի ավանդույթների հետ։

Թումանյան-արձակագրի դիմանկարն իր բնորոշ թեմատիկայով, ոճի և կառուցվածքի հատկանիշներով վերջնականապես ձևավորվեց 90-ական թվականների վերջին և, մանավանդ, նոր դարի սկզբներին, երբ նա դրեց իր պատմվածքների ու հեքիաթների մեծ մասը և կամ հապես վերամշակեց նախկինում գրած որոշ գործեր («Գիքորը», «Երկաթուղու շինությունը», «Արջառոսը», «Նեսոյի քարաքաղնիսը»)։ Այստեղ նրա պատմվածքների նյութը համանակից հայ գյուղն է՝ իր սոցիալական կյանքով ու կենցաղով, բմբրոնումներով և հարաբերություններով, բնությամբ և կենդանական աշխարհով։ Բայց այդ բոլորը նա ձգտում է, այսպես ասած, լուսավորել ներսից, ոչ միայն վերարտադրելով գյուղաշխարհի օբյեկտիվ գծերը, այլև նրա մարդկանց մտածողությունը, լեզուն, հայացքն աշխարհի նկատմամբ։ Հեղինակային գնահատականը, վերաբերմունքը մեծ մասամբ ուղղակի չեն արտահայտվում, այլ տարրալուծվում են դեպքերի եղերագրության և հերոսների խոսքի մեջ։ Հաճախ թվում է, թե հեղինակն առհասարակ ներկա չէ, որ պատմվածքը սոսկ իրական դեպքի անարվեստ արձանագրությունն է։ Առհասարակ, Թումանյանի պատմվածքներում մենք ոչ այնքան սովորական հեղինակային պատմություն ենք տեսնում, որքան զգում ենք մի հատուկ անձնավորության՝ պատմողի ներկայությունը, որն ինքն էլ օբյեկտիվանում է իր մտածողությամբ, աշխարհի ընկալման հատուկ տեսանկյունով, երբեմն իր ոճավորված պատմելաձևով։

Թումանյանի արձակը լիովին համապատասխանում է այն հատկանիշներին, որ Պուշկինը համարում էր «արձակի առաջին արժանիքները»—«ճշդություն և սեղմություն», «մերկ պարզության հրապույր»։ «Գիքորի» և հետագա շրջանի պատմվածքների համար էապես բնորոշ է զարմանալի մեղմությունը դեպքերի ու վիճակների նկարագրության, հերոսների խոսքի, նրանց հոգեկան աշխարհի բացահայտման մեջ, մանրամասների, զգացմունքների և վերաբերմունքի դրսևորման ծայրաստիճան ժլատությունը։ Գերիշխում է պարզ, կարճառոտ նախադասությունը և այն միշտ ամուր է, «արագաշարժ», «գործնական», հագեցված իմաստային ամենաբարձր հագեցմամբ։ Նվազագույն չափի են հասնում մակդիրները, մանավանդ համեմատությունն ու բառերի փոխաբերական իմաստավորումը։ Չկա ոճի «զեղեցկացման» ո՛չ մի ջանք։ Երբ փոխարեն շատ է մեծանում խոսքի բայական ձևերի կշիռն ու նշանակությունը, և դա շարադրանքին տալիս է մի հատուկ տեմպ և ակտիվություն, լցնում է շարժմամբ ու գործողությամբ։ Թումանյանը սովորաբար միանգամից անցնում է բուն գործողությանը կամ հիմնական նյութին, և դա երևում է պատմվածքների առաջին իսկ նախադասություններից («Գյուղացի Համբոյի տունը կոիվ էր ընկել», «Ես ու Գաբո քեֆն անցնում էինք Լոռու ձորով», «Պրկանոց մրսել էր, անկողին էր ընկել, տանջվում էր տաքության մեջ», «Խորն աշունքին Լոռու սարերով անցկենալիս մի գյուղում մութը վրա հասավ», «Մի խումբ ընկեր երեխաներ էինք։ Գյուղացի երեխաներ», և այլն)։

Գյուղաշխարհի առօրյա փաստերից սոցիալական մեծ ընդհանրացումների հասնելու ունակությունը ցայտունորեն դրսևորվել է Վերկաթուղու շինությունը» փորձով պատմվածքում (1897—1908)։ Դա՝ տեխնիկական և փողային հարաբերությունների ներթափանցման հետևանքով հայ նահապետական գյուղում սկսված անցման շրջանի գեղարվեստական վառ վաստաթուղթ է, որն ավելի շատ բան է ասում տեղի ունեցող տնտեսական ու հոգեբանական փոփոխությունների մասին, քան փաստերով ծանրաբեռնված որևէ հետազոտություն։ Լոռու ձորերը մուտք գործած երկաթուղին ոչ միայն հալածում է անտառի կենդանիներին, այլև արադացնում է փակ նատուրալ տնտեսության քայքայումը։ Ուշանես բիձան, որը համառորեն մերժում է նոր փողային հարաբերությունները, հին նահապետական ըմբռնումներն է ներկայացնում։ Պատմվածքում նկարագրվող վեճի մեջ բարոյական, մարդկային գերազանցությունը նրա կողմն է և ոչ թե նրա կրտսեր եղբոր, որն արդեն հասկանում է նոր տնտեսական հարաբերությունների անցնելու անհրաժեշտությունը։ Ուշանես բիձայի կողմն է նաև հեղինակի համակրանքը, թեև նա լավ գիտե, որ հին տիպի տնտեսությունը պատմականորեն դատապարտված է վերացման։ Պատմվածքի վերջում հիշատակվող գնացքն սուլոցն ասեք խորհրդանշում է հնի և նորի այդ փոխանցումը։

1910 թ. տպագրելով «Ենոքյի քարաբաղնիսը» և «Գեղի խեչանը» պատմվածքները, Թումանյանը նրանց տվել է «Մերոնց» ընդհանուր վերնագիրը։ Համաձայն այդ բաժնի մեջ է մտցվում նաև մեկ տասնամյակ առաջ (1899 տպագրված «Գիաբո բիձու չերամապահությունը»։ Ինչն է բնորոշ այդ երեք պատմվածքների համար. այն նույնը չումորը, որով ցուցադրվում է նահապետական գյուղացու հետամնացությունը, կարծրացած ըմբռնումներն ու համոզմունքը։ Հեղինակն, իհարկե, օբյեկտիվորեն քննադատում է այդ բոլո-

րը, բայց ցավով, բարեկամաբար (այստեղից էլ «Մերոնք» մտերմական վերնագիրը)։ Մի դեպքում գյուղացին իր ինքնավստահ կամակորությամբ մերժում է ամեն մի նորամուծություն և ըստ էության ծիծաղելի, բայց իր համար միանգամայն համոզիչ բացատրություն է տալիս երևույթին («Աթաբո բիձու շերամապահությունը»), մյուս պատմվածքում («Քեռի Խեչանը») նա անփղձող համառությամբ ուզում է հասնել իր նպատակին, հաշվի չնստելով ոչ մի բանի հետ, երրորդում («Նեսոյի քարաբաղնիսը») ակամայից դառնում է մի ուրիշի մահվան պատճառ։ Բայց նույնիսկ վերջին պատմվածքում, որը լավագույնն է այս շարքում, Թումանյանը դժբախտության արմատը չի որոնում այս կամ այն անհատի, տվյալ դեպքում՝ Նեսոյի մեջ, որը միայն բարի մտադրությամբ առաջարկեց քարաբաղնիս սարքել Հիվանդ Կիրակոսի համար։ Գյուղացու հետամնացությունը, տգիտ պատկերացումները դառնում են անվերջ դժբախտությունների պատճառ, թեև նա հակված է շատ շուտ էլ մոռանալու կատարվածը և նորից ու նորից կրկնելու սխալը։ Այդ միտքը ընդգծվում է արտաքուստ կամիկական տպավորություն թողնող, բայց բովանդակությամբ ողբերգական այն կոնտրաստով, որ կա պատմվածքում. սկզբում գյուղացիները հիշում են քարաբաղնիսի շնորհիվ առաջացած համագյուղացիների անունները և վերջում միայն, կիրակոսի մահից հետո, սկսում են վերհիշել թե քան՞ի-քանիսն են խեղդվել «բժշկության» այդ ձևից։ Բայց այժմ էլ նրանք հակված են դժբախտ ելքը համարելու սոսկ ճակատի գիր». դա նշանակում է, որ նոր դոհից հետո էլ ամեն ինչ մնալու է նույնը։ Այսպես, ստեղծելով կյանքի մի փոքրիկ պատկեր, հումորական երանգ տալով իր խոսքին (հումորը հատկապես ուժեղանում է այն տեսարանում, երբ, հիվանդի վրա նստած, Նեսոն հանդարտ, անշտապ պատմում է մի ծիծաղաշարժ պատմություն), Թումանյանը ոչ միայն բացահայտում է նահապետական աշխարհի ողբերգական կողմերը, այլև հաստատում է բնավորությունը, մարդկանց արարքները կյանքի ընդհանուր իրադրությամբ, հանգամանքներով բացատրելու ռեալիստական դրույթը։

Այդ դրույթը իր փայլուն արտահայտությունն է գտել նաև <u>ամբողջ</u> Նեսոն պատմվածքում (1914)։ Մանկական հուշերը, որոնց միջոցով այստեղ դիտվում և պատկերվում է ամեն ինչ, առաջացնում են մի սրտակից քնարական մթնոլորտ, կարոտի և ափսոսանքի տրամադրություն, որը գնալով ավելի ու ավելի տխուր երանգներ է ստանում, թեև այստեղ ոչ մահ կա, ոչ սպանություն։ Բայց մեր աչքերի առջև կյանքի ծանր պայմանների պատճառով բարոյապես կործանվում է պատմվածքի հերոսը՝ մանկության տարիներին իր պատմելու շնորհքով, վառ երևակայությամբ հասակակիցների մեջ աչքի ընկնող Նեսոն լցվում է «գյուղական չարքաշ կյանքի դառնություններով», կորցնում իր հոգու գեղեցկությունը, դառնում է խաբեբա, գող։

Սակայն և՛ ռեալիստական մեծոդի լայն հնարավորությունների առումով, և՛ իր ազդեցության ուժով ու գեղարվեստական արժանիքներով Թումանյանի լավագույն պատմվածքը «Գիքորն» է (գրվել է 90-ական թթ. կեսերին, բայց առաջին անգամ, վերամշակումից հետո, տպագրվել 1907-ին), որն իրավամբ մտել է հայ արձակի ամենակատարյալ երկերի շարքը։ «Գիքորը»,— գրել է Ալ. Մյասնիկյանը,— հայկական սոցիալական, աշխատավորական ու նույնիսկ բանվորական (ի բաց առյալ Ջարենցի հեղափոխական կերտվածք-

*ները) բոլոր գրվածքներից ամենաուժեղը, ամենաբովանդակալիցը և ամենաշնորհալին է։ «Գիքորը» շատ նշանակալից և անպայման խոշոր գործ է»[40]։

*Անդրկովկասի հայ հասարակութեյան կյանքի մի կոնկրետ դարաշրջանի որոշ կողմերի գեղարվեստական հայելին է այդ փոքրիկ պատմվածքը։ Բայց իր պարունակած հույզերով ու խոհերով, հասարակ մարդու ողբերգական ճակատագրի զարմանալի խոր բացահայտումով այն ձեռք է բերում մնայուն, համընդհանուր արժեք։

«Գիքորը» մեկն է Թումանյանի այն հատ ու կենտ երկերից, որոնց մեջ նա առերեսվել դուրս է գալիս իր ստեղծագործության հիմնական ուղուց՝ գյուղական աշխարհի և ժողովրդական բանահյուսության կերպարների ու պատկերների շրջանակից։ Ավելի ճիշտ՝ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ միայն երկու պատմութեյան երկ կա, որոնց գործողութեյունը ամբողջովին կամ մասամբ ծավալվում է ժամանակակից բուրժուական քաղաքում՝ «Պոետն ու Մուսան» և «Գիքորը»։ Բայց այդ երկու պատմվածքներն էլ խիստ հատկանշական են Թումանյանի աշխարհայացքի և ոճի ներքին միասնության համար։ Մի դեպքում երգիծական, մյուս դեպքում ողբերգական տեսանկյունով է մոտենում Թումանյանը բուրժուական քաղաքի և հարաբերութեյունների պատկերմանը։ Ուրիշ շեշտեր, պոետականացման արժանի գծեր բանաստեղծն այդ աշխարհում չի տեսնում։

«Գիքորի» մեջ ներկայացվող դեպքը հիմք է ծառայել հասարակական ավելի մեծ ընդհանրացման համար՝ կապված քաղաքի և գյուղի փոխհարաբերութեյան հարցի հետ։ Բուրժուական քաղաքն իր էութեյամբ թշնամի է գյուղին, դա այն տեղը չէ, ուր գյուղացի պատանին պետք է ամարդ դառնար» (մի պատուանք, որ շատերի նման բաժանում էր նաև գյուղացի Համբոն)։ Դա ժան, անսիրտ, կործանիչ միջավայր է։ Սկզբում միամիտ հույսերով տղային քաղաք տանող Համբոն պատմվածքի վերջում քաղաքից վերադառնում է մեռած Գիքորի շորերը թևի տակ։ սրա մեջ արտահայտվել է ողբերգական հագորութեյան ամբողջ խորութեյունը։ Գյուղացու բոլոր հույսերը՝ կապված քաղաքի հետ, դատապարտված են կործանման։ Այսպես, պատկերումից, Թումանյանն իր մտորումների կենտրոնում պահում է գործչյալ գյուղի ճակատագիրը, նրա ապագայի և հեռանկարների հարցը։

Թեմայի ողբերգական լուծումը նախապատրաստվում է պատմութեյան ողջ ընթացքով։ Նրան են ծառայում պատկերային զարգացման բոլոր օղակները, գեղարվեստական բոլոր մանրամասները։ Սկսած պատմվածքի առաջին իսկ տողերից՝ իր երեխային «անիրավ աշխարհը» տանելու դեմ բողոքով մոր խոսքերից, պատմվածքում ստեղծվում և քայլ առ քայլ խտացվում է մի ողբերգական մթնոլորտ։ Բայց այդ բոլորի մասին Թումանյանը պատմում է առանց արտաքին շեշտման, առանց զգայացունց մոտիվների, միշտ զարմանալիորեն զուսպ և ժլատ ոճով։ Այդ արտաքին զսպվածութեյունն ավելի է ընդգծում բովանդակութեյան ողբերգականութեյունը, ստիպում է ներքուստ վերապրել եղելութեյան դրամատիզմը, մշտապես լինել պատմութեյան ակտիվ մասնակիցը։ Ինչպես պոեզիայի շատ էջերում, այստեղ ևս Թումանյանական արվեստը գործում է ասեք «հակադարձ համեմատականի» օրենքով. որքան

40 «Նորք», գրական գիտական և քաղաքական հանդես, № 3, 1923, էջ 219։

ավելի հանգիստ, «անտարբեր» է պատմում հեղինակը, այնքան ավելի ուժեղ է ներգործում նրա խոսքն իր ներքին դրամատիզմով, կենսական և հոգեբանական ճշմարտացիությամբ։ Թումանյանն ուղղակի չի նկարագրում Գիքորի մահն ու թաղումը, Համբոյի սուգը որդու վրա, բայց նրա ընտրած «անհաս մանրամասները» շատ ավելին են ասում. այն, որ Համբոն կռնատակին տանում է մահացած որդուն շորերը, որ մերը լաց լինի վրնա», այն, որ շոթերի գրպաններում գտել էին «մի բուռ փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր, լիր կոտրներ ու մի քանի քորոց», որ Գիքորը հավաքել ու պահել էր քրոջ համար, այն, որ վերադարձի ճանապարհին ամեն ինչ ստիպում է Համբոյին հիշելու մահացած որդուն և այն, վերջապես, որ գյուղի ծայրին, եզնելուքյունից անտեղյակ, կանգնել են Գիքորի հարազատները ու սպասում են նրա վերադարձին... Թումանյանի արտաքուստ հանդարտ էպիկական պատմելաձևը պարունակում է և՛ ցնցող դրամատիզմ, և՛ քնարական հույզերի մի խոկական բուռն հորձանք։ Իզուր չէ, որ «Գիքորիկո առաջին գրախոսը՝ Ավետիք Իսահակյանը դեռ 1910 թ. գրել է. «Մարդ զարմանում է, թե ինչպես այս նախի պատմվածքը թաքցնում է իր մեջ այնքան լիրիզմ, այնքան անմիջական զգացմունք և այնքան իրական կյանք»[41]։

Թեմատիկ առումով սերտորեն կապված են Թումանյանի «Ահմադը», «Գրազը» և «Ալլահից դրկվածը» պատմվածքները, որոնք արծարծում են լեռնաշխարհում հայերի և հարևան ժողովուրդների (թուրքեր, քրդեր) փոխհարաբերության տարբեր կողմեր։ Դրանք մեծ բանաստեղծի հումանիզմի, ժողովուրդների համերաշխության դեմոկրատական իդեալների ուզակի արտահայտություններն են։ Ե՛վ մանկական հուշերի միջոցով գծագրվող պատմությունը հայ գյուղացու ընտանիքի հետ հարազատացած թուրք Ահմադի մասին, և՛ հարևան ժողովուրդների միջև տեղի ունեցած արյունոտ ընդհարումների ցավալի դրվագները լուսավորված են այդ մարդասիրական գաղափարներով։ Այդ պատմվածքները տպագրվել են 1908 և 1911 թթ., ազգամիջյան կռիվներից անմիջապես հետո. այն, ինչի համար գործում և մարտնչում էր Թումանյան-քաղաքացին, գրողը հաստատում էր կենդանի պատկերի համոզիչ լեզվով։

Առանձին խումբ են կազմում այն գործերը, որոնք պայմանականորեն կարող են կոչվել «Պատմվածքներ կենդանիների կյանքից» («Եղջերուի մահը», «Արջառոս», «Մայրը», «Ծղնեբուն», «Ագռավը», «Գելը», «Շունը», 1908—1913)։ Այդ պատմվածքները, մանավանդ վերջին երեքը, իրոք, պարունակում են նաև հավաստի տվյալներ կենդանիների վարքագծի, գրնավորության, նրանց և մարդու փոխհարաբերության մասին։ Դրանք գրելու համար Թումանյանը, բացի իր տեսածից ու լսածից, օգտագործել է նաև զանազան գիտական աղբյուրներում եղած տվյալներ։ Սակայն հիմնականը, այնուամենայնիվ, դա չէ։ Թումանյանը հետապնդում է «մարդագիտական» խնդիրներ, մարդու և կենդանիների փոխհարաբերության պատկերման միջոցով նա կերտում է լիարյուն բնավորություններ, արծարծում է հումանիզմի, կյանքի և բնության գեղեցկության հարցերը։

«Արջառոսը» և «Գելը» (վերջինս փաստորեն առանձին նովելների մի շարք է, որոնցից ամեն մեկում պատմվում է գայլի հետ կապված մի դեպք՝ իր այուժետային ամբողջական ընթացքով) կառուցված են գործող անձանց պա-

41 Ավ. Իսահակյան. Հանճարեղ «Գիքորը». «Հորիզոն», 1910, № 19։

տումի սկզբունքով։ Պատում են իրենք՝ գյուղացիները, և ոչ միայն զարմանալի հարազատությամբ վերարտադրվում են նրանց խոսքի բնորոշ հատկանիշները, այլև մեր առջև կանգնում է պատմողն իր մտածողությամբ և արարքներով, նույնիսկ արտաքինով։ Տեսնում ես բնության և կենցաղական աշխարհի հետ սերտորեն կապված, նրանց առանձնահատկությունները կենսափորձով և նույնիսկ բնազդով հասկացող նահապետական գյուղացուն, գզում ես էպիկական խոսքման և չափազանցման նրա հակումը, երբեմն էլ մեղմ ժպիտ հարուցող պարծենկոտությունը։

Սակայն Թումանյանի «կենցաղական պատմվածքներում» կա մի ուրիշ կարևոր կողմ, որը բխում է նրա հումանիստական աշխարհընդգրկողությունից, կենցաղինները աշխարհի գեղեցկության և ներդաշնակության անհրաժեշտ տարրերն են, բնության մեծ կյանքի կրողները,— մտածում է բանաստեղծը և աշխատում է նրանց մեջ էլ տեսնել, հայտնաբերել սիրտ ու հոգի, մի յուրօրինակ զբնազդային բանականություն»։ Ահա թե ինչու բնության և կենցանական աշխարհի ամեն մի եղծում ցավագին արձագանք է գտնում նրա հոգում։ Այդ մտայնությունն արտահայտվել է «Եղջերուի մահը», «Մայրը», «Ողբիդը» և մանավանդ «Եղջերուն» պատմվածքներում, որն այս շարքի լավագույն գործն է։ Պատմությունները եղջերուի մասին, որին հեղինակն անվանում է «բնության էն ամեն գեղեցկությունների տերն ու քագավորը», բնական ճանապարհով առնչվում են կյանքի ու մահվան, մարդու ճակատագրին վերաբերող դատողությունների հետ։ Եղջերուի տեսքը, նրա հայացքը (*«ամենագեղեցիկ հայացքը, որ ես տեսել եմ իմ կյանքում»*) պատմողին ստիպում են ամաչել սպանող մարդու դաժանության համար։ Այդ տրամադրությունն իր ավարտին է հասնում պատմվածքի վերջին տողերում, երբ, տեսնելով վիրավոր եղջերուի վզին փայլատակող դաշույնը, պատմողն ասում է. *«Ծս երեսս շրջեցի, իբրև թե սարերին եմ նայում։ Ետևից մի խուլ տնքոց լսեցի... ու, չգիտեմ ինչու, սկսեցի մտածել կյանքի ու մահվան մասին, և էնպես տգեղ էր թվում ինձ կյանքը...»*։

13

Ստեղծագործական ակտիվ հետաքրքրությունը հեքիաթի նկատմամբ կապված էր այն բարձր պատկերացման հետ, որ Թումանյանն ուներ ժողովրդական բանահյուսության այդ տեսակի մասին։ 1920 թ. մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Հեքիաթները անդունդներ են՝ խորը, անծայր, անվերջ... Հարուստ ու շքեղ աշխարհ է։ Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է. նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում»[42], իսկ երկու տարի անց՝ Պ. Մակինցյանին գրած նամակում Թումանյանն իր միտքը շարունակում էր այսպես. «Հեքիաթի մասին ոչ միայն մեր «երջանկիկ» աշխարհում — ավելի լավ երկրներում էլ դեռ պարզ հասկացողություն չունեն։ Կարծում են դա հեշտ ու հանաք բան է։ Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են»[43],

---

42 Նվարդ Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 233։

43 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. V, էջ 472։

Բնական է, որ իր ողջ ստեղծագործությամբ ժողովրդական բանահյուսության հետ սերտորեն կապված Թումանյանը պետք է ձգտեր հասնելու այդ «հավիտենական սիմվոլներին» նվիրական իմաստին, տալու նրանց իր մեկնաբանությունը։ Սկսած 1907 թ. նրա ստեղծագործական աշխատանքում հեքիաթի ժանրը առաջին տեղերից մեկն է գրավում։ Մեկ տասնամյակի ընթացքում Թումանյանը տվեց հայկական և արևելյան հեքիաթների ավելի քան քսան ինքնուրույն մշակումներ և նույնչափ էլ թարգմանություններ ու փոխադրություններ ուրիշ ժողովուրդների հեքիաթներից։

Թումանյանի թարգմանած հեքիաթների ազգային քարտեզը բազմերանգ է. գերմանական (10), ռուսական (3), իտալական (2), իռլանդական (1), հնդկական (2), ճապոնական (2), արաբական (1)։ Բացի պարբերական մամուլից, այդ հեքիաթները լույս էին տեսնում նաև առանձին պատկերազարդ գրքույկներով ու ժողովածուներով («Գրիմմ եղբայրների հեքիաթները», երեք պրակ, 1914—1915, «Ռուսական հեքիաթներ», 1916, «Օտար հեքիաթներ», 1916)։

Հեքիաթների նկատմամբ Թումանյանն իրեն շատ ավելի ազատ է զգացել, քան իր մյուս թարգմանությունների մեջ։ Նա հաճախ և բավական ակտիվորեն միջամտել է բնագրին, շատ հատվածներ սեղմել կամ առհասարակ վերացրել է, ավելացրել է որոշ նոր գրվագներ։ Դրանք, իրոք, ոչ թե սովորական թարգմանություններ են, այլ փոխադրություններ, որոնք ուղղակիորեն կրում են Թումանյանի ոճի, գեղարվեստական մտածողության և աշխարհայացքի կնիքը։ Այդպես է նա մոտեցել, մասնավորապես, Գրիմմ եղբայրների հեքիաթներին, որի մասին վկայում է Թումանյանն իր նամակներում[44]։

Թարգմանությունների ստեղծագործական բնույթը հատկապես ցայտուն է երևում «Ոսկի քաղաքը» հնդկական հեքիաթի օրինակով, որը շատ կողմերով կարող է ինքնուրույն երկ համարվել։ Շատ հարազատ Թումանյանական բան կա այդ հեքիաթում։ «Փարվանային» հերոսուհու նման գեղեցկուհի Քանաքարան ևս մերժում է հարստությամբ կամ քաջությամբ նրան գրավել ցանկացող երիտասարդներին և գնում է իր պայմանը. ինքը կընտրի նրան, «ով իր կյանքում գոնե մի անգամ եղած կլինի Ոսկի քաղաքում»։ Իսկ Ոսկի քաղաքը, ուր մեծ դժվարությամբ հասնում է հեքիաթի հերոսը՝ Դիվանան, ժողովրդի սոցիալական ուտոպիան է՝ ազատության և հավասարության, արդար աշխատանքի և խաղաղության երազանքը։ Հատկապես վառ է գծագրված այդ ուտոպիան հեքիաթի չափածո հատվածներում, որոնց նախատիպը թարգմանության բնագրերում չկա։ Ոսկի քաղաքից Դիվանան վերադառնում է «վերածնված մաքուր սիրով, բարի սրտով».

Տանում է նա ուժը ոգու.
Անվերջ սերը, անհատ բարին,
Երջանկությունն ամեն մարդու,
Խաղաղություն ողջ աշխարհին։

Եվ վերադառնալով «ցավերի տուն, արցունքի ծով» աշխարհը, Դիվանան հետևում է Ոսկի քաղաքի սկզբունքներին, իրագործում է կյանքի այն իդեալը, որի մասին մարդիկ երգում են.

---

44 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 391—392, 471—472։

Ինչքա՞ն լեն է աշխարքն ազատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար,
Ինչքա՞ն լիքն է, ինչքա՞ն առատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար։

Ի՞նչ ազնիվ է աշխատանքը
Առողջ ձեռքով, խաղաղ հոգով,
Ի՞նչ մեքև է անցնում կյանքը
Լիքը սիրով, ուրախ երգով։

Ինչպես քարգմանական հեքիաթներում, այնպես էլ ռուսական բիլինաների, սերբական վիպերգի, Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» հատվածների քարգմանությունների մեջ, որոնք նույնպես կատարվել են մեզ զբաղեցնող ժամանակաշրջանում (1907—1916), Թումանյանը հետապնդում էր երկու նպատակ։ Մի կողմից՝ նա ձգտում է հայ ընթերցողի գիտակցությանը հասցընել ուրիշ ժողովուրդների բանահյուսության մեջ եղած հումանիստական, համամարդկային արժեք ունեցող մոտիվներն ու գաղափարները, դրանով իսկ ցուցադրել համայն մարդկության իդեալների միասնությունը։ Մյուս կողմից՝ հետևելով ռեալիստական քարգմանության սկզբունքներին, Թումանյանը հայ բանաբանության մեջ մտցնում էր ազգային տարբեր միջավայրերի համար բնորոշ կերպարներ ու սյուժեներ, մտածողության, կյանքի և կենցաղի յուրահատուկ գծեր։ Թումանյանի համար դա ժողովուրդների կուլտուրական մերձեցման մեծ գործի կոնկրետ արտահայտություններից մեկն էր։

Թումանյանի հեքիաթների մեջ մի առանձին խումբ են կազմում կրտսեր մանկական տարիքի համար գրված գործերը («Պոչատ աղվեսը», «Ուլիկը», «Ճամփորդները», «Միտը» և այլն)։ Դրանք աչքի են ընկնում բովանդակության և արտահայտչաձևերի ծայրաստիճան պարզությամբ, այլաբանության խրատական-բարոյախոսական միտումով։ Ինորոշ հնարանքներից է շարադրանքը որևէ վիճակի աստիճանական խորացման սկզբունքով (գրադացիա) զարգացնելը, որով ոչ միայն մանուկ ունկնդիրը ծանոթանում է տարբեր երևույթների հետ, այլև նրա հիշողությանը «առաջադրանք է տրվում՝ մտքում պահել այդ բոլորի կարգն ու դերը դեպքերի ընթացքում («Պոչատ աղվեսը», «Միտը»)։

Մի հատուկ խումբ էլ կազմում են այն հեքիաթները, որոնք պարունակում են հրաշապատում և գերբնական, նույնիսկ ֆանտաստիկ այլաբանության տարրեր («Ոսկով կարասը», «Խոսող ձուկը», «Ջահյաթա քագավորը», «Կոնատ աղջիկը», «Դեմական ծաղիկը», ինչպես նաև «Գառնիկ ախպեր» չափածո հեքիաթը)։ Դրանք կառուցված են ժանրի համար ավանդական՝ շարի և բարու հակադրության վրա, որը միշտ ավարտվում է բարու, գեղեցիկի, ազնիվի հաղթանակով։ Լավ, արդար գործը միշտ հիշվում է ու վարձատրվում,— սա հեքիաթների հիմնական գաղափարներից մեկն է։ Նորից ջուրը նետված ձուկը, մարդու կերպարանք առած, գալիս ու փրկում է աղրատի ընտանիքը Հրեշի հետապնդումներից («Խոսող ձուկը»), իսկ թակարդից ազատված աղվեսը իր հնարամտությամբ հասարակ չաղացպանին դարձնում է թագավոր, անբավ հարստության տեր («Ջահյաթա քագավորը»)։ Նախանձից ու չարությունից ծնված շատ դաժան փորձությունների է ենթարկվում գեղեցկուհի Լուսիկը, բայց այստեղ էլ (ինչպես որ «Գառնիկ ախպոր» մեջ) ի վերջո

իսկութիւնը պարզվում է, չարը պատժվում և առաքինութիւնը վարձատրվում («Կոնետ աղջիկը»)։

Չարի և բարու հակադրութեան, ֆանտաստիկ ձևափոխութիւնների իրական սոցիալական իմաստը ամենից լավ երևում է «Ոսկու կարասը» հեքիաթում։ Այն կառուցված է աշխատանքի մարդու ազնվութեան, անձնազոհութեան և տիրողների ամենակուլ ագահութեան հակադրութեան վրա. այդ պատճառով էլ երկու հարևան գյուղացիներից ամեն մեկն ուզում է դաշտում գտած ոսկու կարասը մյուսին զիջել, իսկ թագավորն իսկույն հանդես է գալիս հափշտակիչի դերում («Ոչ քունն է, ոչ դրանը, իմ հողում կարասով ոսկի է դուրս եկել — իմն է»)։ Բայց ամեն անգամ, երբ թագավորն ու նրա մարդիկ գալիս են կարասին տիրանալու, նրա միջի ոսկին օձ է դառնում։ Առաջին հայացքից այդքիչ թվացող այս ֆանտաստիկ ձևափոխութիւնը հեքիաթի հիմնական միտքն է արտահայտում, այն դեմոկրատական գազափարը, թե աշխարհի բարիքները պետք է պատկանեն դրանք ստեղծող մարդկանց և ոչ թե հարստահարողներին։ «Կարասով ոսկին աղքատ հողագործներին պարգև է ղրկած իրենց աշխատութեան ու արդար աշխատանքի համար։ Ըրբ որ նրանք են գնում, իրենց արդար վարձին են գնում ու միշտ էլ ոսկի գտնում, իսկ երբ որ դու ես գնում, գնում ես ուրիշի բախտը հափշտակես, նրա համար էլ ոսկու տեղ օձ ես գտնում»,— դիմելով թագավորին, ասում են այդ հրաշքը բացատրող իմաստունները։

Թումանյանի հեքիաթների մեծ մասն ունի երգիծական բնույթ և համապատասխան ոճաբանութիւն։ Եթե թարգմանելիս նա գրեթե միշտ հավատ է դեպի կախարդական-հրաշապատում հեքիաթները, որոնց մեջ երգիծանքը բովանդակութեան միայն մի տարրն է, համենայն դեպս երբեք տիրապետող չի դառնում, ապա սեփական մշակումների մեծ մասում ակնհայտորեն գերակշռում է երգիծական տեսանկյունը։ Նրանց մեջ հիմնականում ծաղրվում է մարդկային հիմարութիւնը՝ իր մեծ ու փոքր դրսևորումներով, սեփական անձին պատճառած վնասից մինչև հասարակական աղետալի հետևանքները։

Յուրօրինակ հեքիաթ-անեկդոտներ են «Կացին ախպերը», «Անհաղթ աքլորը», «Սուտասանը», «Սուտլիկ որսկանը», որոնք կառուցված են խոսքի կամ գործողութեան ալոգիզմի, սպասվածին ճիշտ հակառակ արդյունքի պատկերման վրա։ Կացնից օգուտ ստանալու ակնկալութիւնները վերջանում են նորանոր պատուհասներով, ամենազոր արքան չի կարողանում լռեցնել իրեն խայտառակ անող աքլորին, իսկ հասարակ գյուղացին սրամտորեն հաղթում է բացառիկ սուտ ասելու առաջարկ արած թագավորին։ «Սուտլիկ որսկանն» ամբողջովին կառուցված է ոչ միայն պարծենկոտ չափազանցութեան, այլև տրամաբանական հակասութեան, անհեթեթութեան վրա («մին էլ տեսնենք երեք լիճ, երկուսը ցամաք, մէկի մեջն էլ ըսկի չուր չկա», «էս անջուր լճում լողում են ճլուռ երեք հատ սպիտակ բազ, երկուսը սատկած են, մինն էլ կենդանի չի», «հորս ձեռքին կարճ ու երկար, հաստ ու բարակ մի փետ կար», և այլն)։ Եվ սեփական խոսքի միջոցով մեր առջև գծագրվում է պատմողի սրամիտ, կենդանի բնավորութիւնը։

Երգիծական բնույթ ունեն նաև Թումանյանի բոլոր իրապատում հեքիաթները («Տերն ու ծառան», «Խելոքն ու հիմարը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահրը», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ», «Անբան Հուռին», «Քաջ Նազարը»)։ Երգիծանքն արտահայտվում է իր բազմազան

երանգներով՝ բարեշոգի կենցաղային հումորից ու հեգնանքից մինչև սոցիալ-քաղաքական սատիրան։ Որդիծանքի տեսակն ու աստիճանը կախված է ծիծաղի օբյեկտից՝ այն բանից, թե ո՞վ կամ ի՞նչն է ծաղրվում։ Գործողությունն այս հեքիաթներում տեղի է ունենում իրական հողի վրա, հաճախ բնական կենսական հանգամանքներում. դա մեծ մասամբ հայ գյուղի կենցաղային միջավայրն է իր սոցիալական և առօրյա հարաբերություններով, կան չափազանցություններ, բայց դրանք չեն վերածվում ֆանտաստիկայի, գերբնական էղելության։ Ջափազանցվածը, անսովորը, զարմանալին Թումանյանն ասեք ուզում է բացատրել և «արդարացնել» իրական հարաբերություններով ու պատճառներով։ Եվ եթե դեպքերի մեջ կան ուղղակի առումով ոչ-հավանական դրվագներ, ապա բնավորությունների ամբողջովին իրական են ու ճշմարտացի. ինչքա՜ն հավատի են, օրինակ, իրար չհավանող, անընդհատ կռվող և ասեք հիմարությամբ իրար հետ մրցող ամուսինները («Բարեկենդանը»), կամ եղբոր ունեցվածքը խլող և նրա հաշվին ավելի հարստացող մարդու պատմությունը («Խելոքն ու հիմարը»)։ Հետաքրքիր է, որ այդ երկու հեքիաթներն էլ ավարտվում են այն հավաստումով, թե նկարագրված հերոսներն ու իրադրությունը դեռ շարունակվում են («Ու ասում են, մինչև էսօր էլ խեղճ հիմարը կիսամերկ ման է գալի, պատահողին գանգատվում, բայց ոչ ոք չի հավատում, ամենքն էլ ծիծաղում են վրեն, իսկ խելոք ախպերն էլ ծիծաղում է ամենքի հետ»։ «Մինչև օրս էլ էս մարդ ու կնիկը կռվում են դեռ։ Սա նրան է ասում հիմար, նա սրան, իսկ բարեկենդանը լսում է ու ծիծաղում»)։ Այս հնարանքով (որը կա նաև «Քաջ Նազարի» վերջում) կերպարներն ասեք դուրս են գալիս կոնկրետ պատմական շրջանակներից և դառնում մարդկային հավերժական հատկանիշների ու երևույթների սիմվոլներ[45]։

Նկարագրության կենցաղային կոնկրետությունը վերժամանակային գծերի հետ է զուգակցվում նաև երբեք գոյություն չունեցած երեխայի մահը ողբացող մարդկանց («Կիկոսի մահը»), ամեն ինչ ի վնաս իրեն կատարող և ամեն ինչում ձախողվող մարդու («Ջախջախ Փանոսի հեքիաթը») և կամ բախտի քմահաճույքով երջանկության հասնող ծույլ աղջկա («Անբան Հուռին») պատմությունների մեջ։ Այս հեքիաթները, սկսած բուն վերնագրերից, իրենց շատ արտահայտություններով մտել են մեր ժողովրդի առօրյա խոսակցական լեզվի մեջ, դարձել թևավոր խոսքերի առատ աղբյուր։

Մշակելով Արևելքում տարածված հեքիաթային սյուժեներից մեկը և նրան տալով «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ» վերնագիրը, Թումանյանն այն ենթարկեց իր սիրած մոտիվներից մեկին՝ երջանկության անհրաժեշտ պայմանը նաև մարդու սրտի և հոգու հարստությունն է, յանչախոհությունը («Երջանկության աղբյուրը մարդու իրեն սիրում է»,—մի առիթով գրել է բանաստեղծը)։ Աղքատ Հասանը, չնայած կյանքի բոլոր դժվարություններին, մնում է հոգով երջանիկ, որովհետև ունի արդար աշխատանքով ապրելու գիտակցությունը և բարի, սիրառատ հայացքով է նայում աշխարհին։

Նշված հեքիաթներից իր սոցիալական վառ միտումով առանձնանում է «Տերն ու ծառան»։ Դաժան, ընչաքաղց հարստի և աղքատ եղբայրների փոխհարաբերության թափանիկ սյուժեն Թումանյանը մեկնաբանել է իբրև սոցիա-

45 Թումանյանական բեղմնավորված գեներն ընդգծվում է նաև նրանով, որ այս, ինչպես և «Տերն ու ծառան» հեքիաթներում հերոսները հասուն անուններ լինեն, այլ գեղ-ջո՜ւկ են պարզապես «խելոքը», «հիմարը», «մարդը», «կնիկը», «հարուստը», «ծառան» և այլն։

լական արդար վրեժի պատմություն»[46]։ Վրեժն իրագործում է խելացի, ճարպիկ և ձեռներեց փոքր եղբայրը, որը կարողանում է հարուստի դրած դաժան պայմանը ուղղել հենց նրա դեմ, պատժել նրան իր իսկ զենքով։ Ու թեև հարուստը տուժում է, նույնիսկ «դրամատիկ ապրումներ» է ունենում, բայց նրա նկատմամբ մեր մեջ «հավակրական էմոցիաներ» չեն առաջանում։

1912 թ. առանձին գրքով լույս տեսավ Թումանյանի լավագույն հեքիաթը՝ «Քաջ Նազարը»։ Տասը տարի անց՝ 1922-ի մի նամակում, իր ստեղծագործությունը սովորաբար շատ զուսպ և համեստ գնահատող Թումանյանը «Քաջ Նազարին» և «Մի կաթիլ մեղրի» մասին գրել է. «...իմ կարծիքով, սրանք եվրոպական մանկական գրականության մեջ էլ պիտի որ նկատվեն։ Համարձակությունն ունեմ նպես ասելու, ո՛ր ամբողջ գրական աշխարհի քննությանը առաջարկվի. «Քաջ Նազարը» և Գրիմմի «Անվախ դերձակը», որ թարգմանված է ամեն լեզվով և գովված ու հռչակված ամեն լեզվով»։ Նույն նամակի շարունակության մեջ բանաստեղծը գրել է. «Իմ կարծիքով, ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ ունենա, ով գիտի), և դա «Քաջ Նազարն» է»[47]։ Սեփական երկի այսպիսի գնահատականը բխում էր «Քաջ Նազարի» մեջ կատարած հասարակական և գեղագիտական մեծ ընդհանրացումների գիտակցումից։

Թումանյանը ծանոթ է եղել հեքիաթի շուրջ քսան տարբերակների հետ, որոնց թվում, Դ. Սրվանձտյանի գրի առած «Դրժոխոյից» բացի, կային ռուսական, գերմանական և, ավելի մեծ թվով, կովկասյան պատումներ։ Ծանոթ լինելով հայկական տարբերակը, Թումանյանը, սակայն, շատ դեպքերում էլ հետևել է մյուս պատումներին, նրանցից վերցրել ու մշակել մի շարք դրվագներ։ Կովկասյան տարբերակներից է Թումանյանը վերցրել հերոսի բուն անունը, որն այնուհետև ամուր կերպով մտավ հայ ընթերցողի գիտակցության մեջ, դարձավ անփոխո՝ հեքիաթի բոլոր մյուս մշակումների, այդ թվում և Դ. Դեմիրճյանի տաղանդավոր կատակերգության համար։

Թումանյանը պետք է իրագործեր մի դժվարին խնդիր. գեղարվեստորեն ցույց տալ և համոզել, որ առասպելական վախկոտն, իրոք, մարդկանց կողմից հռչակվում է անպարտելի հերոս, հեքիաթի սկզբում նույնիսկ իր կնոջ վրա իշխել չկարողացող մարդը վերջում դառնում է թագավոր ու տիրակալ և ամին էլ տեսնում է աշխարհը իր բռան մեջ»։ Իհարկե, կարելի է ամեն ինչ վերագրել հեքիաթի ժանրային բնույթին, հեքիաթ, ուր ամեն ինչ, նույնիսկ գերբնական ու հրաշապատում ամեն բան կարող է հեշտությամբ կատարվել։ Այո՛, բայց սա չի նշանակում, թե հեքիաթագրի խնդիրը սոսկ չեղածը չասված դեպքեր հորինելն է։ Կարևորն այն է, որ այդ դեպքերի ետևում կռահվի և ցույց տրվի կենսական ճշմարտության ինչ-որ կողմ, բացահայտվի իրականության տրամաբանությունը։

---

46 Մի[illegible]ային ֆոլկլորում տիրոջ և ծառայի մասին պատմող հեքիաթները տարբեր կերպ են լուծվում. կամ ծառան հեշ ու խոնարհ մարդ է և հնազանդվում է տիրոջ պահանջներին, կամ իր խելոք վարքագծով նա «պատիարակոմա է տիրոջը՝ տիպով է հետ հրաժարվել իր յար դիտավորություններից, և կամ, վերջապես, նա արդարացի վրեժ է լուծում՝ պատժում է չահամոզ տիրոջը։ Թումանյանը, ինչպես և ժամանակին Պուշկինը «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» հեքիաթում, ընտրել է այս վերջին՝ առցիալապես ամենից սուր տարբերակը։

47 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 471—472։

Ո՞րն է Թումանյանական «Քաջ Նազարի» հիմքում դրված իրական բովանդակությունը։ Չնայած հեքիաթային բոլոր պայմանականություններին, Թումանյանը գեղարվեստորեն ցուցադրել է անհատի ճակատագրի և միջավայրի փոխազարձ կապը։ Ընդ որում կարելի է ասել, որ Նազարի բոլոր «հաղթանակներին» մեջ վճռական դերը պատկանում է միջավայրին, շրջապատի մարդկանց և ոչ թե հերոսին։ Նրանք են հորինում և տարածում «անհաղթ հերոսի», ժողովրդի և երկրի համար ամեն մի փորձության ընդառաջ դնացող մարդու առասպելը, թեև դրա համար ոչ մի իրական հիմք չկար։ Ինքը՝ Նազարը բավական պասիվ է դեպքերի մեջ, նա ոչ մի հատուկ ջանք չի գործադրում բարձրանալու, հռչակվելու համար, չի էլ ձգտում թաքցնել իր իսկական էությունը։ Նա միայն հաճույքով օգտվում է կատարվածի արդյունքներից։ Եվ, այնուամենայնիվ, հանգամանքներն առնում են նրան իրենց ուսերին ու բարձրացնում են հասարակական աստիճաններով։ Ստացվում է այնպես, որ ամենից անարժան մարդը, ինքնաբերաբար, ակամայից, պատրաստի ստանում է բոլոր իրավունքները՝ ու բարիքները։

Իհարկե, հեքիաթն զգալի չափով ուրիշ իմաստ կստանար, եթե Նազարն ակտիվորեն աշխատեր և նախապատրաստեր իր բարձրացումը։ Դա կլիներ պատմություն ճարպիկ ու խորամանկ խաբեբայի մասին, որն օգտվելով մարդկանց թուլություններից և այլ հանգամանքներից, դիրք ու հռչակ է նվաճում իր համար։ Զգալի չափով հենց կերպարի այդ մեկնաբանությունն է դրված Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» հիմքում։ Այնինչ Թումանյանը, ինչպես ասվեց, շեշտը դնում է շրջապատի, ամբոխի վրա, որն ինքն է ստրկամտորեն ստեղծում իր կեղծ կուռքին, հետո էլ հավատում ու երկրպագում է նրան։ Դրանով իսկ երգիծանքի սլաքն ուղղվում է ոչ թե անհատի, այլ հասարակության դեմ, բացահայտելով նրա ալոգիզմը, նրա հակադրությունը բանականության և ճշմարտության սկզբունքներին։ Պաշտամունքի առարկա որոնող ամբոխային հոգեբանությունը լավ է արտահայտվել հատկապես այն չափածո երգերի մեջ, որոնք այնպիսի արագությամբ հորինվում են Նազարի անվան շուրջ.

Բարով եկար, հազար բարի,
Հըզոր արծիվ մեր սարերի,
Թագ ու պարծանք մեր աշխարհի,
Անհաղթ հերոս Քաջըդ Նազար,
Որ մին զարկես՝ չարդես հազար։

Կամ՝

Էս աշխարհքում,
Մարդկանց շարքում
Ո՛վ կըլինի քեզ հավասար.
Ո՛վ Քաջ Նազար։

Դևպքերը զարգանում են գործողության և արդյունքի սուր հակադրության սկզբունքով, և դա էլ կոմիզմի հիմնական աղբյուրն է։ Բոլոր շրջադարձային պահերին Նազարը բացահայտորեն դրսևորում է իր առասպելական վախկոտությունը, անշնորհքությունը։ Բայց մարդիկ ոչ միայն չեն տեսնում դա, այլև «տեսնում» են ճիշտ հակառակը՝ հերոսի նորանոր «քաջագործություններ», և շտապում են ավելի բարձրացնել նրան։ Դա բխում է ամբոխի ստրկամտությունից, հոգու կուրությունից, որ երգիծում է Թումանյանը։ Այսպես, տեսնելով յոթ հսկաներին, Նազարն սկսում է տերևի պես դողալ, իսկ նրանք

դա համարում են ահեղ բարկության նշան և փովում են նրա ոտքերի մոտ, փառքով ու պատվով տանում են իրենց ամրոցը։ Ահ ու դողից թուլացած Նազարը ծոից վայր է ընկնում վագրի մեջքին, և իսկույն ստեղծվում է «վագրին ձի չինած» զարմանալի հերոսի առասպելը։ Կովի դաշտին մոտենալիս սարսափահար Նազարը փորձում է կախվել ու մնալ մի ծառի վրա, բայց այստեղ էլ ամեն ինչ նրա օգտին է շրջվում. ձեռքում մնացած ելուզը դառնում է ծառերն արմատահան անող ու նրանցով թշնամուն սրբող հերոսի համբավի սկիզբ։ Թումանյանի պատկերած աշխարհում ամեն ինչ պատրանքային է, գլխիվայր շուռ տված, և այդ պատճառով էլ Նազարը հեշտությամբ հասնում ու կանգնում է «փառքի պատվանդանին»։ Հեքիաթի վերջում նա, կարելի է ասել, դառնում է մի կենդանի խորհրդանիշ, կեղծ ու անարժան փառքի մարմնացում, մարդկային հիմարությունից ծնված մի կուռք, որը, սակայն, կարողանում է լիուլի օգտագործել իր ձեռքն անցած իշխանությունը և նույնիսկ ծաղրել մարդկային իսկական արժեքները։

«Ասում են մինչև էսօր էլ դեռ ապրում ու թագավորում է Քաջ Նազարը։ Ու՝ երբ քաջությունից, խելքից, հանճարից մոտը խոսք են գցում՝ ծիծաղում է, ասում է։

— Ի՜նչ քաջություն, ի՜նչ խելք, ի՜նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը։ Բանը մարդու բախտն է։ Բախտ ունե՞ս՝ քիֆ արա։

Ով ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա»։

Հեքիաթի փիլիսոփայական և սոցիալական նշանակության սահմաններն անշափ ընդլայնվում են, ներառնում համամարդկային հարցեր։ Թումանյանն «անմահ է պահում» Քաջ Նազարին, որպեսզի մարդկանց հիշեցնի, թե որքան անհնթեթ ու վնասակար են նրանց թողտվությամբ ստեղծվող կեղծ կուռքերը։ Այդ իմաստով կարելի է ասել, որ, Թումանյանի մի շարք ուրիշ երկերի նման, «Քաջ Նազարը» ևս արծարծում է մարդու և մարդկության ներկայի ու ապագայի հարցերը։

14

Թումանյանի գրական-քննադատական և հրապարակախոսական գործունեությունը հատկապես մեծ ծավալ և հասարակական հնչեղություն ստացավ 10-ական թվականներին։ Այդ տասնամյակում նրա հոդվածներն ու ելույթները գրական-հասարակական թեմաներով՝ հասնում են հարյուրների։ Թումանյանի գեղագիտական հայացքների կարևոր աղբյուր են նաև նրա զրույցները, որ բանաստեղծի կյանքի վերջին տարիներին գրի է առել նրա դուստր Նվարդ Թումանյանը։

Թումանյանի հրապարակախոսությունը, որը նրա հասարակական գործունեության մի կարևորագույն մասն է, շոշափում է դարասկզբի հայկական կյանքի շատ էական կողմեր։ Մամուլի, դպրոցի և դաստիարակության հարցերի հետ միասին նա ինչպես համաշխարհային պատերազմից առաջ, այնպես էլ, մանավանդ, պատերազմի տարիներին, ամենից ավելի անդրադարձել է հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի, նրա քաղաքական և կուլտուրական ինքնուրույնության իրավունքի հարցերին։ Պատմական անցյալի և ներկայի փաստերով Թումանյանը հիմնավորում էր հայ ժողովրդի ռուսական կողմնորոշման, հարևան ազգերի հետ համագործակցության անհրաժեշտու-

քյունը («Երկվան պատմությունը և այսօրվան իրականությունը», «Ահա քե ինչուա», 1912, «Հայկական հարցն ու իր լուծումը», «Փորձիչը», «Անգիտակից քշնամիները», 1913, «Դեպի մեծ կյանքը», «Աղետ է, ոչ քե քաղաքականություն», 1915, «Արևելքի նոր դարպգությունը», 1916, «Հսկայի ազատությունը», 1917, «Պայծառ էջեր», 1920, և այլ հոդվածներ)։

Թումանյանն ուներ գրականագիտական ծավալուն հետազոտության ակնհայտ հակում, որը դրսևորվել է մի շարք աշխատություններում։ Դրանք գրելու համար բանաստեղծն ուսումնասիրել և օգտագործել է հսկայական քանակությամբ գրական, լեզվական, պատմական և ազգագրական նյութ։ Այս տեսակետից բնորոշ է՝ «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը» հոդվածաշարը (1911), որը թեև գրված է իբրև գրախոսություն Ա. Ջոպանյանի «Նաղաշ Հովնաթանյան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը» աշխատության առթիվ, բայց առաջադրում է ինքնուրույն հայացք հայ միջնադարյան քնարերգության մասին։ Բազմակողմանի հետազոտություններ են «Երևանի կռիվը և Ս. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն» աշխատությունը (1908—1910), «Հայ էպոսի բառարանից» հետազոտությունը (1921)։

Սակայն Թումանյան-քննադատի համար ավելի բնորոշ է սեղմ, սովորաբար մեկ-երկու էջից բաղկացած հոդվածը, որի մեջ տրվում է այս կամ այն գրական երևույթի բուն էության վառ ու զգույզ գնահատականը։ Մի շարք հոդվածներում գրական-գեղարվեստական երևույթի գնահատականը սերտորեն զուգակցվում է հուշագրական տարրերի, անձնական կենսափորձի ու տպավորությունների հետ («Երկու մեծ քիֆլիզցիներ», «Տխուր հիշողություն», «Մ. Նալբանդյանի հիշատակին», «Ադամյանի օրերից», «Վերջին ցանկությունը» և այլն)։

Գրեթե բոլոր արվեստներին անդրադարձել է Թումանյան-քննադատը։ Այսպես, 1914 թ. հայ գրողների ընկերությունում Ք. Բոդամանյանի կարդացած դասախոսության («Հայ ճարտարապետության ընդհանուր տեսությունը») առթիվ բանաստեղծի մի շարք ելույթները սոսկ հարգանքի տուրք չէին, այլ ճարտարապետության՝ այդ գաղտացած երաժշտության», և ժողովրդի հոգևոր ձգտումների կապը բացահայտելու մի փորձ։ Բոդամանյանի հայտնագործած գեղարվեստական արժեքները առիթ են դառնում խոսելու հայ ժողովրդի անցյալ մեծության մասին, նորից արծարծելու «ազգային վերածնության մեծ կոչը»։ Այդ արժեքները, ասում էր Թումանյանը, «իրանց հետ տանում են հայ ժողովրդի ստեղծագործական հանճարն ու կարողությունը, գնում են հայերի համար նվաճելու լուսավոր ազգերի սերն ու համակրությունը, հարգանքն ու հիացումը»[48]։

Թատրոնի, կերպարվեստի, երաժշտության հարցերին նվիրված հոդվածներում ու ելույթներում ևս Թումանյանն աշխատում էր հաստատել այն գիտակցությունը, որ մեր ժողովուրդն ընդունակ է կերտելու գեղարվեստական մեծ արժեքներ և համաշխարհին ներկայացնելու աշխարհի քննությանը։ Այդ ելույթների հիմնական թեմաներից մեկն էլ տարբեր արվեստների և գրականության համագործակցության հարցն է, այն միտքը, որ նրանց համագործակցությունից կարող են ծնվել գեղարվեստական հզոր երկեր։

---

48 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. IV, էջ 293։

Թումանյանի քննադատական ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում գեղարվեստական թարգմանության հարցերը (բավական է հիշել նրա ծավալուն գրախոսությունները «Համլետի» հայերեն թարգմանությունների մասին, հայ պոետիայի բրյուսովյան անթոլոգիայի առիթով գրած հոդվածները)։ Բազմաթիվ հոդվածներ ու զեկուցումներ է նա նվիրել հայոց լեզվի զարգացման ուղիների և հեռանկարների, լեզվաշինական, բառարանագրական և ուղղագրական խնդիրների քննությանը։ Այդ ելույթների հիմնական պաթոսը, անկախ առանձին վիճելի կամ այսօր արդեն հնացած դրույթներից, մեր գրական լեզվի ժողովրդայնության, կենդանության և հարստության, բարբառային լավագույն տարրերի լայն օգտագործման խնդիրն է։ Հայոց լեզվի ճակատագիրը Թումանյանը պայմանավորում էր հայրենիքի և ժողովրդի հեռանկարներով, ունենալով այն համոզումը, որ «ապագա Հայաստանն էլ կտա մեր գրական ուժեղ ու կենդանի լեզուն, որ լինելու է ժողովրդական բարբառների, գրաբարի ու եղած գրական լեզվի համազորությունը»[49]։

Շատ լայն ու բազմազան է Թումանյան-քննադատի գրական հետաքրքրությունների «քարտեզը»։ Նա թողել է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Տոլստոյի, Սերվանտեսի, Բայրոնի, Գյոթեի, Շելլիի, Սենկևիչի և ուրիշ օտարազգի հեղինակների սեղմ, բայց խորհրդատու և դիպուկ գնահատականներ, որոնք իրավունք ունեն նկատելու և հիշվելու այդ գրողների մասին ստեղծված վիթխարի գրականության մեջ։ Բայց, իհարկե, այլազգի գրողներից Թումանյանի հիմնական «հերոսը» Շեքսպիրն է, որին նվիրված հոդվածները, ելույթներն ու դիտողությունները մի ամբողջ հատորյակ են կազմում։ Ո՞րն էր Թումանյանի «շեքսպիրասիրության» հիմքն ու իմաստը։ Ամենից առաջ, Շեքսպիրը նրան գրավում էր իր համապարփակ լայնությամբ ու խորությամբ, «կյանքի ամենակողմանի ու խորին ըմբռնումով և հանճարեղ վերարտադրումով», Շեքսպիրին անվանելով «դրամատիկական բանաստեղծության անտակ ու անեզր օվկիանոս»[50], Թումանյանն ընդգծում էր հատկապես նրա ստեղծագործության համամարդկային, հումանիստական բովանդակությունը, որի շնորհիվ նա դառնում է մի հզոր միավորող ոգի ոչ միայն աշխարհով մեկ ցրված անգլիական ցեղի, այլև բոլոր մյուս ժողովուրդների համար, օգնելով «ամենքին ի մի բերել և բազմազանությունից ստեղծել ներդաշնակ ամբողջություն»։ Իր երկերի այդ և ուրիշ հատկանիշներով Շեքսպիրը ներկայանում է իբրև գեղարվեստական մեծության մի բարձրագույն իդեալ, դառնում է «մի չափ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար»։ Ջարգացնելով դեռևս 1896 թվականին արտահայտած այս միտքը, Թումանյանը քսան տարի անց ընդգծում էր Շեքսպիրի վիթխարի ազդեցությունը համաշխարհային գրականության ամբողջ հետագա ընթացքի վրա. «Եվ ամեն մի գրող, ինչ աշխարհքում էլ ասպարեզ իջնի, տեսնում է իր ուղին արդեն լուսավորված նրա շողերով...»[51]։

Հայ միջնադարյան և նոր գրականությունից Թումանյանը տարբեր առիթներով, առանձին հոդվածների կամ դիտողություններ ձևով, արտահայտվել է Խորենացու, Նարեկացու, Քուչակի, Նաղաշ Հովհաննեսի, Նալբանդյանի,

---

49 Նույն տեղում, էջ 419։

50 «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 297։

51 Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 25, 334, 339, 393։

Պատկանյանի, Ալիշանի, Պռոշյանի, Աղայանի, Շահազիզի, Սունդուկյանի, Տերենցի, Րաֆֆու, Դուրյանի, Շիրվանզադեի, Վահան Տերյանի և ուրիշների մասին։ Սակայն հայ գրականության մեջ էլ Թումանյանն ունեցել է իր խոյերգածությունների և վերլուծումների մշտական թեմաները հանձինս Սայաթ-Նովայի և Աբովյանի։ Մեկն իբրև միջնադարյան բանաստեղծության ամփոփում և ավարտ, մյուսն իբրև նոր գրականության սկիզբ ու ելակետ։

Թումանյանի դերը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության ժողովրդականացման գործում վիթխարի է և կարող է համեմատվել միայն Գ. Ալվերդյանի դերի հետ։ Եթե վերջինս Սայաթ-Նովային հայտնագործեց բառիս ուղղակի իմաստով, մոռացությունից փրկելով նրա երգերը, ապա շուրջ 60 տարի անց Թումանյանը հայտնագործեց մեծ բանաստեղծի բուն էությունը, առաջին անգամ ցույց տվեց նրա գեղարվեստական մեծությունը, նրա երգերի հիմքը կազմող բարության և մարդասիրության փիլիսոփայությունը։ Եվ կարելի է ասել, որ Սայաթ-Նովայի իսկական ժողովրդականությունը, նրա համազգային, համակովկասյան, իսկ ավելի ուշ նաև համաշխարհային ճանաչումն ու փառքը սկսվում են հենց 1910-ական թվականներից, առաջին հերթին Թումանյանի շնորհիվ։

Աբովյանի մասին, բացի նշված ծավալուն ուսումնասիրությունից, Թումանյանը 1908—1913 թթ. մի շարք հոդվածներ է գրել, տարբեր կողմերից բացահայտելով նրա ժողովրդայնության հիմքերն ու իմաստը։ «Նա ամենքին է և ամենքը նրա մեջ են»,— Աբովյանի մասին ասված այս խոսքերը սեղմ, բայց շատ տարողունակ բանաձևի նման մատնանշում են պրոբլեմի երկկողմանի բնույթը. Աբովյանն իր ստեղծագործությամբ արտահայտել է ողջ հայ ժողովրդի ձգտանքներն ու տենչանքները», դարձել նրանց յուրօրինակ սիմվոլը և, մյուս կողմից, նրա խոսքն ամբողջ ժողովրդի սեփականությունն է, նրա հոգևոր աշխարհի մի անբաժան մասը։ Սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունի նաև Թումանյանի այն հարցադրումը, թե Աբովյանի վեպը ոչ միայն «հայրենասիրի ողբ է՝ կսկիծով ու հառաչանքով լիքը», այլև «ազգային դյուցազներգություն է, որ ուժ ու հպարտություն է շնչում և բարեբարվածի ու փրկվածի ներքոյ՝ ողորմած ուրախության արտասուքներով, երախտագիտական բացականչություններով ու օրհնություններով»[52]։ Աբովյանի վեպի «մեծության գաղտնիքը» Թումանյանը տեսնում էր նրա բովանդակության այդ լայնության, «հայ ժողովրդի անօրինակ տառապանքի ու կաթոգին իղձերի ճշգրիտ ու կենդանի արձանագրությունը», մասնավորապես նրա ռուսական կողմնորոշման վառ արտահայտություններ լինելու մեջ։ Էականը Թումանյանի համար այս էր և ոչ թե աշխարհաբարով գրելու հանգամանքը, որը նա համարում էր «երկրորդական բան», քանի որ «նրանից առաջ շատերն են գրել աշխարհաբար և նույնիսկ ավելի լավ, քան ես. Աբովյանի լեզուն»[53]։

Աբովյանի և նրան հաջորդած հայ գրողների ստեղծագործության հիման վրա Թումանյանը զարգացնում էր գրականության ժողովրդայնության իր տեսությունը, որը նրա գեղագիտական հայացքների առանցքն էր։ Սկզբից ևեթ նա մերժում էր ժողովրդայնությունը արտաքին ազգագրական հատկանիշնե-

52 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 278—279։

53 Նույն տեղում, էջ 259, 331։

քրի, պատմական-աշխարհագրական անունների կամ նույնիսկ ազգասիրական գաղափարների մերկապարանոց քարոզի հանգեցնելը։ Ժողովրդայնությունը ենթադրում է ազգային կյանքի, ժողովրդի ոգու և քնավորության, նրա լավագույն ձգտումների հարազատ վերարտադրություն։ Թումանյանը «քրմական, կույր, կեղծ, անխելք հայրենասիրությունն» էր անվանում ժողովրդի կենդանի պահանջների անտեսումն ու պատմական անունների հոլովմամբ տարվելը։ «Հայոց քանաստեղծությունը այն խո չի,— գրել է նա,— որի մեջ Հայաստանի և հայ անուն կա, որի մեջ ազգասիրական քարոզներ կան, Մասիս ու Արաքս կա, այլ այն, որի մեջ հայի հոգի կա, հայի շունչ կա, հայի վիշտ կա, հայի ուրախություն, հայի սովորություն, հայի զգացմունք։ Հայ ասելով ես ժողովուրդն եմ հասկանում...»[54]։ Այս ըմբռնման ուղղակի շարունակությունն էր այն նզրակացությունը, որը և կարող է համարվել նրա ողջ կյանքի և ստեղծագործության նշանաբանը. «Ամենից առաջ ամեն բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը պետք է լինի»։ Այս մտքին Թումանյանը հասավ Բելինսկու գեղագիտության ուղղակի ազդեցությամբ, որի նկատմամբ նա կենդանի հետաքրքրություն է ցուցաբերել սկսած 90-ական թվականներից։

Ժողովրդայնության Թումանյանական ըմբռնման դիրքերից պետք է հասկանալ նրա դրույքը հայ նոր գրականության պատմության մեջ «քնաշխարհիկ» և «տարաշխարհիկ» գծերի մասին։ Առաջինի մեջ Թումանյանը մտցնում էր Աբովյանին, Պռոշյանին, Սունդուկյանին և հայրենի միջավայրի հետ սերտորեն կապված, ժողովրդի կյանքի և կենցաղի գծերը հարազատորեն վերարտադրող մյուս գրողներին։ Հայ գրականության «տարաշխարհիկ» թևը (Ալիշան, Պատկանյան, Շահազիզ) զարգացել է հայրենիքից հեռու, հայ գաղութներում։ Այդ գրողների ստեղծագործությունը տոգորված է եղել հայրենասիրական մեծ կորովով, «բայց հենց որ նրանք վերացական մտքերից դիմում են հայ կյանքի կոնկրետ ձևերին, անմիջապես ցույց են տալիս իրենց անծանոթությունն այդ կյանքին»։ Թումանյանը այդ միտքն ապացուցող շատ փաստեր էր բերում, ցույց էր տալիս, որ «ճակատագրի քմահաճույքով» հայրենիքից հեռու ապրած և ստեղծագործած մեր պոետների երգերի վրա անխուսափելիորեն ազդել է «օտար հորիզոնը», իսկ հարազատ երկրի գույները խամրել են, առաջացել են նույնիսկ կյանքի ու կենցաղի հետ կապված փաստական սխալներ։ Դա նա համարում էր ոչ թե այդ գրողների տաղանդի պակասության, այլ կյանքի աննպատակ հանգամանքների հետևանք, որովհետև «օտար երկրում բուսած մի ծաղիկ չի կարող իր երկրի շունչն ու փարթամությունն ունենալ. մի մարդ, որ իր երկիրը չի տեսել, նա չի կարող այդ երկրի իսկական պատկերը տալ»[55]։

Այսպես, իր նվաճած ռեալիզմի բարձունքից Թումանյանը չէր բավարարվում նախորդ բանաստեղծների տվածով, որոնք պատկանելով մեր պեղծիայի զարգացման ռոմանտիկական շրջանին և կտրված լինելով հայրենի միջավայրից, չէին կարող իրագործել ազգային կյանքի ճշմարիտ և հարազատ վիրարտադրության խնդիրը։ Գրական երևույթները Թումանյանը գնահատում էր պատմականության դիրքերից, և նրա առաջադրած սկզբունքը կարևոր նշանակություն ունի հայ նոր գրականության գիտական պատմության համար։

54 «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 299։
55 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 449, 436։

Առնասարակ, քէև Թումանյանի գրականագիտական ըմբռնումները մեծ մասամբ արտահայտվել են սեղմ դատողության, երբեմն անցողակի ասված կարծիքի ձևով, բայց նրանք հաճախ մի ամբողջ գիտական կոնցեպցիայի կշիռ ունեն։ Բացի բերված օրինակներից, այդպիսին է նաև Թումանյանի միտքը արևելահայ պոեզիայի երեք շրջանների մասին։ Առաջին շրջանի սկիզբը նա կապում էր Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարանի» (1856), երկրորդը՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուի (1887), իսկ երրորդը՝ Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ»ի (1908) հետ[56]։ Թումանյանի այս պարբերացումը միանգամայն ճիշտ է ներկայացնում մեր բանաստեղծության վերընթաց զարգացման փուլերի հաջորդափոխումն ու սահմանները և այս իմաստով գիտական լուրջ արժեք ունի։

Թումանյանի դիտողությունները անցյալի և ներկայի գրական երևույթների մասին միշտ թելադրված էին հայրենի գրականության ապագայի մտահոգությամբ։ Խորապես հավատալով հայրենիքի քաղաքական վերածնությանը, Թումանյանը լավատեսորեն էր նայում նաև «հայ գրականության գալիք օրվանն»։ 1915 թ. գրած իր մի հոդվածը («Վան և Երևան») Թումանյանն ավարտել է այսպես. «Գալիս է և նոր գրականություն, որ հոգևոր գերությունից է ազատագրելու հայ հոգին, մաքրելու է նրան շատ ստացական արատներից, հանդես է բերելու մի ինքնուրույն, նոր ու հզոր հոգի և մեծ աշխարհից, մեծ կյանքից ու նրանց գեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ։ Կգան և նոր գրողներ, որոնց սրտերը կոտրած չեն լինիլ, որոնք կտեսնեն իրենց թիկունքին կանգնած մի ազատ, առողջ ու ամբողջ ժողովուրդ և նրա՝ մաքուր ու կենդանի շնչով զորացած, բարձր ու զվարթ կխոսեն աշխարհի առջև, ազգերի առջև և էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ քշնամություն չի՝ նշիլ նրանց երգերում»[57]։

Այս խոսքերը, որոնք ուղղակի հիշեցնում են նույն թվականին գրած «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության նշանավոր ավարտը, մի անգամ ևս ցույց են տալիս, որ իր քննադատության և հրապարակախոսության մեջ Թումանյանը պայքարում էր այն նույն դեմոկրատական և հումանիստական իդեալների համար, որոնք կազմում են նրա գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքն ու ոգին։

* * *

Թումանյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց ժողովրդայնության և ռեալիզմի ամենաբարձր աստիճանը նախահոկտեմբերյան հայ գրականության մեջ։ Նրա շնորհիվ մեր գրականությունն ավելի սերտորեն կապվեց ժողովրդի կյանքի և ոգու հետ, էապես փոխվեցին ըմբռնումները պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության, բանաստեղծական պատկերի և գեղագիտական իդեալի մասին։ Լինելով հայ բազմադարյան գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունը, նրա ստեղծագործությունը միաժամանակ դարձավ հայրենի մշակույթի հետագա զարգացման հզոր գործոն։ Թումանյանը այն ամենամեծ և հուսալի կամուրջն է, որ նոհոկտեմբերյան հայ գրականությունը կապում է նրա դարավոր ազ-

---

56 *Տե՛ս նույն տեղում, էջ 381։*

57 *«Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 381։*

գային ավանդույթների հետ։ Թումանյանական ավանդույթը ոչ թե ինչ-որ առանձին «դպրոց» կամ «հոսանք» է, այլ օրգանական ամբողջությունը հայրենի գրականության լիարյուն ռեալիզմի և ամենախոր ժողովրդայնության սկզբունքների, որոնք ժամանակի ընթացքում փոխում են իրենց ձևերը, բայց էությամբ չեն կարող հնանալ կամ արժեքազրկվել։ Այս ճշմարտությունը խորապես գիտակցում էր Եղիշե Չարենցը, սոցիալիստական ռեալիզմի ամենամեծ արվեստագետը հայ իրականության մեջ։ Դեռ 1923-ին, Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածում, նրան անվանելով հայ բանաստեղծներից «ամենամեծը, ամենավաստակյալը, հայ նորագույն բանաստեղծության նահապետն ու մեծ վարպետը»[58], Չարենցը մեկ տասնամյակ անց նրա անկրկնելի արժեքն ու մեծությունը արտահայտեց բանաստեղծական սքանչելի պատկերով. «Թումանյա՛նն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»։

58. Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1967, էջ 81։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ

Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը սերտորեն կապված է հայ ժողովրդի ազգային մշակույթի ավանդներին, սնունդ է առել նրա դարավոր ակունքներից։ Հարազատությունը ժողովրդին, նրա ձգտումներին, կենսազգացողությանն ու աշխարհատեսությանը հնարավորություն է ընձեռել բանաստեղծին ընդլայնելու գեղարվեստական մտածողության բնագծերը, հայ պոեզիան տանելու դարաշրջանի պոետիկական արվեստի զարգացման հունով, Վ. Բրյուսովի բնութագրությամբ՝ Իսահակյանը առաջադրել ու արծարծել է խնդիրներ, որոնք զբաղեցնում էին «ժամանակի ֆրանսիական, գերմանական, ռուսական լիրիկներին»[1], Ալ. Բլոկի գնահատությամբ՝ «...Իսահակյանը առաջնակարգ բանաստեղծ է, քերևս այժմ այդպիսի պայծառ ու անմիջական տաղանդ չկա ողջ Եվրոպայում»[2]։

1

Ավետիք Իսահակյանը ծնվել է 1875 թ. հոկտեմբերի 30-ին Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական)։ Նրա հայրը Ալեքսանդրապոլից ոչ շատ հեռու՝ Ղազարապատ գյուղում, ուներ չրագաց և դրան կից մի հողակտոր. նա ինքնամփոփ մարդ էր, սիրում էր լինել իր տրամադրությունների և նարեկի հետ։ Բանաստեղծի մայրը վշտոտ ու գթառատ մի կին էր՝ ազնիվ շարժուձևերով, համավոր և չափազանց բարի։

Իսահակյանների բազմանդամ գերդաստանը տարվա մեծ մասը անց էր կացնում Ղազարապատում։ Ընտանիքի սիրած սովորույթն էր հավաքվել և խոսք ու զրույց բացել զանազան պատմություններից, առակների, ավանդությունների ու հնձքաթների շուրջը։

Բանաստեղծի մանկության մեծ աշխարհը եղել է նվիրական Շիրակը՝ Մանթաշը, Ալագյազի փեշերը, Ախուրյանի ափերը, որտեղից ստացած առաջին տպավորությունները վերապրել է ողջ կյանքում։

«Ես աչքս բացել եմ այնպիսի մի աշխարհում,— գրել է բանաստեղծը,— ուր զուտ հայացի է, Շիրակը, ուր ամեն անկյունը հայկական կնիք ունի։ Անին... և շուրջը հոծ, կենդանի հայությունն, երգ, լեզու, պար, իմաստություն. մի երկիր, ուր ժամադրավայրն է եղած հայկական բոլոր հատվածների. խոլեցու կողքին երզնկացին, մշեցու կողքին կարնեցին, վանեցին, նույնիսկ արաբկիրցին...»[3]։

---

[1] «Поэзия Армении», под редакцией В. Брюсова, М., 1916, стр. 84.

[2] *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. II, М., 1955, стр. 703.

[3] «Սովետական գրականություն», *1971, № 1, էջ 138—139։*

Իսահակյանի ուսումնառությունը սկսվել է Շուղր բարձր «դպրոցից». սա մի հետամնաց վարժարան էր, որին ստիպված էր հրաժեշտ տալ ընդամենը չորս-հինգ ամսից։ Ապագա բանաստեղծը փոխադրվում է Ալեքսանդրապոլի «Վիճակային հայոց հոգևոր դպրոցը» և շատ չուտով ճաշակում հասարակական անարդարության դառը պտուղները։ Ցարական կառավարությունը 1885-ին փակում է հայկական դպրոցները, և բազմաթիվ աշակերտների հետ Իսահակյանը ևս կանգնում է անելանելի դրության առջև։ Մեկ տարի հաճախում է ռուսական դպրոց, ապա սովորում է Հառիճի վանքի երկդասյան դպրոցում, ավարտում 1889-ին։

Այդ տարիներին Իսահակյանի պաշտամունքը եղել է գիրքը։ Գիրքը հարբուստացրել է նրա ներաշխարհը, կայծավորել քաղաքացիական նկրտումները։ Սիրած գրողներից նա զատում է Խաչատուր Աբովյանին, երկրպագում նրան, երազելով և չարունակ չհավատալով, թե երբևէ սեփական ձեռքերով կարող է շոշափել «Վերք Հայաստանին»։

Վերջապես «Հաց ու ջուր մոռացած», «Ափշտակված, վերացած» կարդում է այդ գիրքը մենակ, կարդում է ինկերների հետ — «Եվ երբեք մենք չզգացինք վերք ու ողբ, մենք չտխրեցինք, մենք չընկճվեցինք հայկական վշտով ու վերքով, թևև լցվեցինք վրիժառությամբ, այլ սակայն գերաբանցապես վառվեցինք հայրենասիրությամբ, արիությամբ, հերոսությամբ, մենք թևավորվեցինք ապագայի շքեղ տեսիլներով»[4]։

Նույն ժամանակներում Իսահակյանը ողջ էությամբ հափշտակվում է Պուշկինի և Լերմոնտովի ազատասիրական պոեզիայով։ «Մեր երիտասարդ տարիներում մեզ թևավորել է Պուշկինի ազատաբաղձ ոգին։ Նրա խիզախ, մրրկաբաշ երգերը մղել են մեզ դեպի կռիվ, դեպի զոհաբերում»[5]։ Յուրի Վեսելովսկուն ուղղած նամակում բանաստեղծը խոստովանում է, որ պատանեկության տարիներից իրեն սիրելի է եղել Կազբեկի նման վիշ. Դարյալի նման խոր Լերմոնտովի պոեզիան[6]։

1889-ին Իսահակյանն ընդունվում է էջմիածնի Գևորգյան Ճեմարանի երրորդ դասարանը։ Ճեմարանը բազմաթիվ առումներով բախտորոշ է լինում բանաստեղծի ճակատագրում. այստեղ նա աշակերտում է Հովհ. Հովհաննիսյանին և Վ. Սուրենյանցին, նվիրական պահեր ապրում Կոմիտասի հետ։

Հովհ. Հովհաննիսյանի շնորհիվ նա ձեռք է բերում դասական գրականության լայն գիտելիքներ ու ճաշակ, «յուրացնելով նրա բառերը, պատկերները, ձևերը»[7], հյուսում իր առաջին ոտանավորները։ 1890-ին Իսահակյանը խիզախում է Հովհաննիսյանին ցույց տալ իր «Երկու համբույր» ոտանավորը։ Խիստ, բայց բարեմիտ է լինում ուսուցչի խոսքը։ Եվ ահա երկու տարի անց մի նոր ոտանավորով՝ «Ծաղիկ էի նորաբողբոջ», արժանանում է նրա խրախուսանքին։

---

4 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 114. Հաջորդող մեջբերումները նույն հրատարակությունից։

5 Նույն տեղում, էջ 106։

6 Տե՛ս Ю. Веселовский, Русское влияние в современной армянской литературе. М., 1909, стр. 25.

7 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 17։

Հետագայում Խահակյանը չափազանց մեծ էր համարում Հովհաննիսյանի ազդեցությունը ոչ միայն իր, այլև իր սերնդի վրա. «...երբ հնչեց Հ. Հովհաննիսյանի քնարը — մեր պատանեկական աշխարհը շշմեց, գլուխը կորցրեցք[8],— գրում է նա, շեշտելով նաև, որ գրական նոր սերնդի աչքում Հովհաննիսյանը չէր խզում կապերը անցյալից, բերում էր քաղաքացիական պոեզիայի ավանդներ՝ այն էլ «ավելի մեծ քանակով ու ավելի բարձր որակով»[9]։

Խահակյանի ճեմարանական տարիներն անցել են ստեղծագործական, հասարակական իդեալների որոնման նշանաբանով։ Միքայել Նալբանդյանին նա համարել է նոր կյանքի ասպետ, հասակակիցների հետ կանված կարդացել խստիվ արգելված «Երկրագործությունը». «կարդում էինք աչքերով և սրտով, բազմիցս անգամ կարդում, ոգևորվում, քևավորվում էինք, ոռչում, գինվորվում պայքարի համար»[10]։

Ճեմարանում ուսանելու տարիներին Հայոց պատմության ու գրականության, ընդհանուր և ռուս գրականության հետ միասին բանաստեղծին զբաղեցնում է փիլիսոփայության պատմությունը, կարդում է տնտեսագիտական, հասարակագիտական-քաղաքական գրքեր ու գրականություն։ Ճեմարանում նա ձեռք է բերում գիտելիքների լուրջ պաշար, բյուրեղանում են կողմնորոշումները։

Այդ ժամանակից Խահակյանի միտքն սկսում է գործել նաև մի այլ ուղղությամբ։ Հովհաննիսյանը, ապա և Կոմիտասը նրա ուշադրությունը հրավիրում են ժողովրդական ստեղծագործության, ազգային սովորույթների ու արվեստների վրա։ Արդեն մանկուց ունենալով այդ սերը, նա Կոմիտասի հետ լինում է գյուղերում ու ուխտատեղիներում՝ ունկնդրելու, գրի առնելու հայ երգի, բառ ու բանի գոհարներ[11]։

Սակայն ճեմարանում անտանելի էր վերակացուական հսկողությունը։ Դժգոհ աշակերտությունը բողոքում է դրա դեմ, պահանջում փոփոխություններ։ Կաթողիկոսը մերժում է նրանց պահանջը, համարում «հանդուգն» ըմբոստություն։ Աշակերտներից 35 հոգի, որոնց թվում և Խահակյանը, հեռանում են ճեմարանից։

Գալով Ալեքսանդրապոլ, Խահակյանը մտածում է ուսումը շարունակել արտասահմանում, բայց դրա համար պետք էր վկայական, և նա, վերադառնալով էջմիածին, վերընդունվում է ճեմարան, հանձնում քննությունները. 1892-ին ստանում ավարտական վկայական։

1893-ին Խահակյանն արդեն Լայպցիգի համալսարանի ազատ ունկնդիր էր։ Այստեղ նա ամբողջապես հանձնվում է երազած զբաղմունքին՝ փիլիսոփայական ուղղությունների ուսումնասիրությանը։ Ծանոթանում է Արիստոտելի, Պլատոնի, Շոպենհաուերի, Հեգելի, Ֆոյերբախի փիլիսոփայական հայացքներին, ուսումնասիրում է «Կոմունիստական մանիֆեստը», խորհում սոցիոլոգիական, էթիկական տարբեր ուսմունքների շուրջը, կարդում համաշխարհային գրականության դասականներին։

1895-ին բանաստեղծը վերադառնում է Հայրենիք։ Հարազատ ծողովրդի

---

8 Նույն տեղում, էջ 16։
9 Նույն տեղում, էջ 16։
10 Նույն տեղում, էջ 120։
11 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 33։

ծանր վիճակը բորբոքում է նրա խռովքը, ծայր է առնում հասարակական մտահոգություններով բեռնավորված բանաստեղծի մեծ դրաման։ 1896 թ. մեղադրվելով հակացարական գործունեության մեջ, Իսահակյանը շուրջ մեկ տարի բանտարկվում է Երևանի բանտում, ապա աքսորվում Օդեսա, որտեղ ապրում է խիստ հսկողության տակ՝ «կապված-կաշկանդված»։

Անել կացության մեջ Իսահակյանը տարիներ շարունակ անհանգիստ որոնում էր փրկության ուղիներ։ 1897-ին նա մեկնում է Շվեյցարիա, Ցյուրիխի համալսարանում ունկնդրում գրականություն և փիլիսոփայություն։ 1902-ին նորից վերադառնում է Հայրենիք։ Շրջագայում է Ալեքսանդրապոլում, Կարսում, Կաղզվանում, Բասենում, Հին Նախիջևանում, Թիֆլիսում, Ախալքալաքում, Երևանում, Բաքվում, Նոր Նախիջևանում, ապա Մոսկվայում, լինում է ռուսական անեղր տափաստաններում՝ ընկերացած մեծ Գուշկինի «Նվիրական սուգերի հետ», իր երազն ու թախիծը խառնելով գնրա երազին ու թախծին», խորհելով ռուսական «հզոր գետերի ափերին, շառաչող անտառներում»[12]։

900-ական թվականները Իսահակյանի ստեղծագործական կյանքի բուռն վերելքի տարիներն են. թևակոխելով դարագման նոր շրջան, նա հանդես է գալիս չափածո և արձակ ամենատարբեր ժանրերով։ Բանաստեղծի քնարը սոցիալական-հասարակական առանձնակի ուժ և հնչեղություն է ստանում 1905 թ. հեղափոխության տարիներին, հայ ժողովրդի կյանքում նորից ծանր տարիներ, երբ՝ «Ցարական հայհոյած քաղաքականությունը ավելի խտացված շարունակվում էր։ Փոխարքա իշխան Գալիցինը հայերին ատելու մեջ ինքնամոռացության հասած՝ անվերջ շարիքներ էր նյութում հայ ժողովրդին»[13]։

1908-ի դեկտեմբերին հակացարական մեղադրանքով Իսահակյանը նորից է ձերբակալվում՝ Հովհ. Թումանյանի հետ միասին։ Վեց ամիս Մետեխում գտնվելուց հետո, նա շարունակում է մնալ ոստիկանության «տեսադաշտում»։ Խուսափելով հալածանքներից, Իսահակյանը 1911-ին հեռանում է Հայրենիքից՝ լինում Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, երկար ժամանակ բնակվում Վենետիկում։ Մոտիկ ծանոթությունը արտասահմանյան եկորների ներքին կյանքին ու վիճակին ընդարձակում է Իսահակյանի տեսադաշտը, մտորումների շրջանակը. նա տեսնում է, որ մարդկությունն իր մեծագույն մասով հեծում է բռնության ու շահագործման, ճնշումների ու արյունահեղ պատերազմների բեռի տակ[14]։

Վրա է հասնում Առաջին համաշխարհային պատերազմը, բանաստեղծ Իսահակյանը ողբերգական ծանրությամբ է ապրում հարազատ ժողովրդին վիճակված մղձավանջը։ Լարված տագնապով նա հետևում է ժողովրդի բախտին, մեծ ցնցումներով լի մարդկության պատմության ընթացքին և համոզվում, որ տիրող հասարակական կացութաձևը դատապարտված է փլուզումների։ Բանաստեղծի համար ժամանակն ինքը պարզում է շատ ու շատ հարցեր։ Հարազատ ժողովրդի անելանելի կացության ականատես բանաստեղծը՝ բազմամյա «դեպքերումներից հետո» «վերջ ի վերջո և վերջնականապես» հան-

12 Նույն տեղում, էջ 106։
13 Նույն տեղում, էջ 27։
14 Նույն տեղում, էջ 170։

գում է այն եզրակացությանը, որ միայն սոցիալիզմը կարող է փրկել մարդկությանը չարիքներից ու ոճիրներից։

Իսահակյանը մեկն էր դասական գրականության ներկայացուցիչներից, որ խորապես ըմբռնեց Հոկտեմբերյան հեղափոխության ճակատագրական նշանակությունը հայ ժողովրդի բախտում։ 1918 թ. Ց. Խանզադյանին ուղղած նամակում նա ընդգծում էր, որ հայ ժողովրդին «սուրբ Սարգսի պես հասավ հեղափոխությունը»[15], «Ակլևս կփրվ չկա զանազան ցեղերի մեջս,— գրում է նա Հովհ. Քումանյանին հասցեագրած 1921 թ. հուլիսի 1-ի նամակում։

1926-ին, Հայրենիք գալու նախօրեին խոստովանում է. «Ես ես աստված հաշտեղ, սեպտեմբերի առաջին օրերը կլինեմ Երևանում. ինչպիսի ապրումներ, հուզումներ պիտի ունենամ ...գյում եմ ինձ երիտասարդ ու ինձ են բուսել քիկոնքիս. տեսնել Հայրենի թռնկ, անգին կոլը, լսել Հայոց լեզուն, կյուղացու գերանդիի զնգոցը, հոտերի մայուները...»[16],

1926-ի աշնանը Իսահակյանը գալիս է Հայրենիք։ Նորօրյա Հայաստանի իրողության առեւ հոգում խառնվում է հինն ու նորը, միշտ վտանգված, մերկոտ ժողովրդի բախտն ու կանգուն, կենսահաստատ ներկան, գոյության պահպանման մաքառումներն ու շինարարական ստեղծագործ եռանդը. «Տեսնում եմ՝ ավերի ու մոխիրների միջից, խաղաղությամբ զրահավորված, կանգնում է աշխատավորական Սովետական Հայաստանը՝ համամարդկային գաղափարներով, համաշխարհային բովանդակությամբ և ազգային ոճով ու դեմքով»[17],

1930-ին նորից վերադառնում է ալտասհման։ Բնակություն հաստատելով Փարիզում, ծավալում է հասարակական մշակութային լայն գործունեություն, սփյուռքահայության միջավայրում պրոպագանդում Սովետական Հայաստանի տնտեսական, շինարարական, մշակութային նվաճումները։ Իսահակյանի ամենաեռանդուն նախաձեռնությամբ ու աշխատակցությամբ հրապարակվում է «ՀՕԿ» ամսագիրը, որը կոչված էր սփյուռքահայությանը կողմնորոշելու և համախմբելու մայր Հայրենիքի շուրջը։

1936-ին Իսահակյանն ընդմիշտ վերադառնում է Սովետական Հայաստան։ Այդ օրից սկսած մինչև կյանքի վերջը բանաստեղծն ստեղծագործել է, ապրել ժողովրդի վերելքի ամենօրյա մեծ ու փորր հոգսերով, ոգևորվել ամեն մի նոր նախաձեռնությունն։

Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին մի առանձին ուժով Երևաց. քե որքան հաստատուն էին Իսահակյանի հասարակական համոզմունքները։ Ֆաշիզմի դեմ պայքարում նա դառնում է իր ժողովրդի ամենահեղինակավոր տրիբունը։ Բանաստեղծն այրող խոսքով մերկացնում էր գերմանական զավթիչների գաղափարապահության ու գործնականության հակամարդկային էությունը, հետևողականորեն պաշտպանում սովետական ժողովրդի միասնությունն ու ազատագրական պայքարի արդարությունը։

Ծանր պատերազմյան տարիներին Իսահակյանը նոր ավյունով շարունակում է ծառայել սովետական ժողովրդի ընդհանուր գործին։ Նա հասարակական-

---

15 Ջարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան. Ավ. Իսահակյանի ֆոնդ. № 71։

16 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 140։

17 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 175։

բաղաքական առաջնահերթ ձեռնարկումների մշտական մասնակիցն էր, խաղաղության պաշտպանության անսասան մարտիկ։

Հայրենասեր բանաստեղծի կյանքում առանձին իրադարձություն էր ճապաոնական ժամանակների սփյուռքահայության զանգվածային հայրենադարձությունը, որին նա վերաբերվում էր բանաստեղծական ու քաղաքացիական խորունկ հետաքրքրությամբ։

Սովետական ժողովուրդների բազմազգ գրականության համերաշխ ընտանիքում Իսահակյանը վայելում էր համաժողովրդական մեծ սեր ու հարգանք, ամենուրեք կոչվում և կրում հարազատ ժողովրդից ստացած «Վարպետ» պատվանունը։ Իսահակյանը հայկական ակադեմիայի հիմնադիր անդամ էր, Հայաստանի գրողների միության անփոփոխ նախագահը։ Նա արժանացել է պետական մրցանակի, սովետական պետության բարձր պարգևների, այդ թվում Լենինի երկու շքանշանի։

Իսահակյանը վախճանվեց 1957 թ. հոկտեմբերի 17-ին։

2

Իսահակյանի անունը գրական միջավայրում հնչում է 1892-ին, երբ «Տարազում» տպագրվում է նրա «Մաղիկ էի նորաբողբոջ» ոտանավորը։ Այնուհետև նրա բանաստեղծությունները երևում են «Արաքսի», «Մուրճի», ինչպես և «Տարազի» էջերում։ Երիտասարդ բանաստեղծի շեշտված անհատականությունը նոր բնագծեր էր բացում հայ պոեզիայում, եվ երբ 1897-ին «Երգեր ու վերքեր» խորագրով, լույս է տեսնում առաջին գիրքը, քննադատությունը նշում է, թե Իսահակյանը բերում է գեղարվեստական նոր աշխարհ, որտեղ ինքը «լիագոր տեր է, մրցակից չունի»[18]։

Այս կարծիքը շուտով գրեթե դառնում է համընդհանուր։ «Երգեր ու վերքերը» բարձր են գնահատում Պ. Պռոշյանն ու Ղ. Ալշյանը, դրվատական տողվածներ են տպագրում «Մուրճը», «Նոր-դարը», «Մշակը», «Արևելյան մամուլը»։ Գնահատվում է Իսահակյանի երգերի ժողովրդական ոգին, կենդանի լեզուն և ոճը, պատկերավոր արտահայտչականությունն ու հուզականությունը։ Բայց այդուհանդերձ, քննադատությունը ժամանակին չի կարողանում բացատրել, թե որն է այդ «նոր աշխարհի» ներքին իմաստն ու էությունը։

Գրական-հասարակական կարծիքը ընտելացել էր պոեզիայի որոշ ըմբռնումների. քաղաքացիական բանաստեղծության չափանիշը Պատկանյանն էր, բնարականների՝ Հովհաննիսյանը։ Դրվատելով ու մեծարելով նորամուտ բանաստեղծին, քննադատությունը նկատի էր ավանդական չափանիշներից, Իսահակյանին վերագրում կամ իրականության գերազանցապես հուզական գաղտոզություն, կամ էլ վերացականություն ու հայեցողականություն։ Մինչդեռ «Երգեր ու վերքերի» գեղարվեստական նշանակությունը շատ ավելին էր, քան «նոր ոճն ու գրելաձևը»։

Կյանքի սոցիալական-հասարակական էությունը և անհատի հոգևոր նիրքնաշխարհը Իսահակյանը գեղարվեստորեն հայտնաբերում ու իմաստավորում էր պատկերավոր միասնական արտահայտչականությամբ։ Նա արմատավորում էր բանաստեղծական մի արվեստ, որ խտացնում էր երևույթների

18 «Մուրճ», 1898, № 6։

բազմակողմանի լինելիությունը, մերձենում դրանք հարաբերումների ու անցումների հատման կետերում ու հանգույցներում։ Հույզին, զգացմունքին միախառնվում էր փիլիսոփայական խոհը, քնարականը հագնվում էր կյանքի երակներով։

Սիրո, կարոտի կամ քաղաքացիական մոտիվները նրա քնարերգության մեջ ձեռք են բերում միանգամայն նոր որակ։ Հարուստ ու տարբեր տրամադրությունների ներթափանցումները, զուգորդումներն ու հակադրությունները տանում են դեպի կյանքի ու աշխարհի, մարդկային հոգեբանության ու ճակատագրի համակողմանի վերարտադրության լայն հուն։

«Մաղիկ էի նորաբողբոջ» (1892) երգում, օրինակ, համադրվում են սիրո և երջանկության, և՛ ողբերգությունը, տրամադրությունների դրամատիկ խաչավորումով միաժամանակ հնչեցվում են այնպիսի հակոտնյա հույզեր, ինչպես սիրո հեքիաթային պատանեկան վայելքն ու դրա հակոտնյա՝ մերժվածության ու ցավի ծանր դրաման։ Ընդամենը չորս քառատողից բաղկացած մի բանաստեղծության մեջ Խահակյանը վերցնում է սիրո զգացմունքի այսպիսի լայնք, իմաստավորում սիրո վայելքը, բայց և տառապանքը։

«Ցաված սիրտը երգեր հյուսեց» (1891) բանաստեղծության մեջ բացահայտվում է սեփական երգի էությունը, սակայն ոչ միայն ստեղծման պահի «անուշ ու տխուր» մորմոքով, այլև բանաստեղծի մահից հետո սպասվող հնոաձայոր առաքելությամբ։

Հենց սկզբից Խահակյանը ընդարձակում էր մարդկային հոգու և հոգեբանության ընդգրկման տարողությունը, հենց սկզբից մասնավորն ու կոնկրետը քնարականորեն վերացարկվում էր հուզական-խոհական բազմաւոխի հնչեցումներով։ Խորապես անձնական կամ «կենսագրական» մոտիվներում անգամ նրա խոհերը ներծծված են կյանքի, հայրենիքի և մարդու ճակատագրի վերապրումներով։

«Երգեր ու վերքերով» Խահակյանը ներկայանում է իր խորունկ հոգով ու հուզաշխարհով, որտեղ արձագանք են գտնում բնության և մարդկային կյանքի բոլոր երևույթները.

— Սիրտս երկինք է...
Ամեն արարած
Աստղ ունի այնտեղ—
Գահ ունի այնտեղ։

—Սիրտս երկինք է...
Բույր կուտա ծաղկին.
Սեր կուտա կույսին.
Կյանք կուտա անկյանք
Ջոր անապատին—
Ամայի սրտին...
— Սիրտս երկինք է...

Ստեղծագործական ճանապարհի սկզբից աշխարհի և մարդկանց հանդեպ տածած այսօրինակ անհուն սիրով է գրական ասպարեզ իջնում քնարերգու բանաստեղծը, որ ամենից առաջ արտահայտվում է նրա սիրերգության մեջ։ Խահակյանի սիրերգությունը հայ ազեգիայի լավագույն էջերից է, իր դրամատիկ տարողությամբ այն ընդգրկում է սիրո դպացմունքի ամենատարբեր դրսևորումները։

Պատանեկան սիրո անաղարտ բրիխտ՝ թևավորող, նույնչափ նեղացկոտ ու խռովկան, ուխտին անդավաճան մնալու երդումներ՝ այսպես սկսեց իր սիրո երգը Իսահակյանը, անկեղծ, հուզաթաթավ՝ ինչպես բարձրաոճ, այնպես էլ ժողովրդական ոճով գրված բանաստեղծություններով.

Օխտը տարով հեռո՞ւ բեզնից,
Քու շրվաքով ապրում եմ, յա՛ր.
Սխտը տարով բաժան բեզնից,
Քու կարոտով էրվում եմ, յա՛ր.
Դարդիս դարման, յարիս մահլամ,
Կյանք ու արև յարըս ո՞ւր է։

ԵՐԳԵՐ ՈՒ ՎԵՐՔԵՐԻ

ԿՊՉԵՓԱՆԴՐՈՎ.
ՏՈՒՐՔԵՐ ԵՎ ՀԱՅԵՐ Ս. ՍԻՄԵՈՆՈՎՈՒՄ
1897

Երգեր ու վերքերիս անվանաթերթը

Նվիրաբերման երդումներին հաջորդում է սիրո երիտասարդական պոռթկացող դրաման՝ շաղախված սոցիալական անարդարության հոգեբանությամբ։ Իսահակյանի համար սերը կյանք է, կյանքի ողջ խմաստը, ուստի և առանց սիրո աշխարհը սառն է ու ամայի.

Ա՜խ, մեր աշխարհն սառն է, սառուց,
Ջուրկ եմ սիրու արևից...

Անպատասխան սիրո ու մերժվածության մորմոքին ուղեկցում է բողոքը «զրկում աշխարքի» դեմ, նրա յանաստեղծություններին հաղորդում խռովահույզ կիրք։ Սիրո վիշտը մերթ ստանում է հայնեական ծառացման, նախատինքի ու խանդի հրանգ, մերթ էլ ալիքավորվում համակերպության գառն կսկիծով։ Ամեն դեպքում Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ սերը հավասարազոր է կենսասիրությանը, և տարիների հետ հասակ է առնում ու խորանում կենսասիրական նոր մղումներով։ Համակերպության խռովքը այնուհետև տեղի է տալիս նոր գայթակղությունների առջև, հորդում նոր սիրո և հին մորմոքների շաղախով։

Հետագայում, ավելի ուշ ժամանակների նրա ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք այրական սիրո ուժ ու ներողամտություն, հախուռն ու վայելուչ խոնարհում մարդուն երջանկություն և բախտ պարգևող սիրո առջև, սիրո գորության խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորում։ Տրամադրությունների ու ապրումների հարստությամբ, իրոք, անընդգրկելի է Իսահակյանի սերը, այն առանձնանում է բազմազան մտահղացումներով ու արտահայտչականությամբ։

Վաղ շրջանի անկեղծ զրույց-խոստովանությունները հիշեցնում են սիրո ժողովրդական դրսևորումները։ Ժամանակի նյութապաշտության ու գործարության մթնոլորտում Իսահակյանը անսփ խանդաղատանքով է հնչեցնում գեղջուկ մարդկանց մտահոգություններն ու սերը.

Մաճկալ ես, բեզարած ես,
Ադը շատ տո՛ւր, շո՛ւտ արի.
Ծովի պես քրտնած ես,
Ծղներն արձկի՛, տուն արի՛...

Իսահակյան քնարերգակը հակում ուներ սերը վեհացնելու և սրբագործելու՝ բնության երևույթների, ձևերի, գույների ու շարժումների իր գեղանկարչական աննախադեպ տեսողությամբ։ Նա, ասես, սիրում է բնության հետ միասին, մեկ առնելով իր մեջ նրա ուժը, մեկ քնքշությունը, ցասկոտ բռնկումներն ու կախարդող մեղմությունը, բազմազան, հարուստ գույներն ու երազային փոխակերպությունները, հորդ զեղումներն ու գաղտնի շունչը։

Սիրո առարկան չի զարդարվում բնության պատկերներով, համեմատություններով կամ մակդիրներով, պարզապես բանաստեղծը սերն ապրում ու վերապրում է բնության կյանքի հևքով, զգում և սիրում է բնության հնարավորություններով.

Կուզե՞ս լինեմ վշտի ցողեր՝
Աչերդ մեջ շող ցայտեմ.
Լուռ գիշերվա անուշ հովեր՝
Փունջ ծամերդ փայփայեմ...

Ճիշտ այս տրամաբանությամբ էլ, եթե մերժվածության ցավով ամպամած արտասվում է իր հոգին, ապա դա իմաստավորվում է բնության երեվույթների խմբային ձայնակցությամբ ու արձագանքով.

Դո՛րգա լացեք, սարի սըմրուկ,
Ալվան-ալվան ծաղիկներ.
Դո՛րդըս լացեք, բաղի բլբո՛ւլ,
Ամպշող երկնուց զով-հովեր...

Իրոք սահման չունեն իսահակյանական սիրո ծավալումները, ծալքերն ու երանգները։ Միմյանց մեջ ալիքավորվում են վայելքն ու տառապանքը, վիշտըն ու խնդությունը, խենթ պոռթկումներն ու նրբին զեղումները։

Նույն այս առանձնահատկություններով է բնութագրվում նաև Իսահակյանի մայրերգությունը։ Ժողովրդական քնարական ոգով գրված հայտնի «Մայրիկիս» (1893) բանաստեղծության մեջ մոր կերպարը միահյուսվում է հայրենիքի կերպարին, նրա շնչին ու կանչերին, բանաստեղծի մոր կարոտը՝ հայրենի սարերի, հավքերի ու հովերի կարոտներին.

Սարեն կուգաք, նախշուն հավքե՞ր,
Ա՜խ, իմ մորըս տեսել չե՞ք.
Ծովեն կուգաք, մարմանդ հովե՞ր,
Ախբեր բարև բերել չե՞ք։

Հավք ու հովեր եկան կըշտիս,
Անձեն դիպան ու անցան.
Պապակ-սըրտիս, փափագ-սըրտիս
Անխոս դիպան ու անցան։

Ա՜խ, քո տեսքին, անուշ լեզվին
Կարոտցել եմ, մայրի՛կ ջան.
Երեխե՛կ, երեխե՛կ, երազ լինիմ,
Քեզանիմ մոտը, մայրի՛կ ջան...

Այս բանաստեղծությամբ ձևավորվում, հետագայում խոհականորեն խոբանում է Իսահակյանական մոր կերպարը, դառնում այն, ինչ դիպուկ բնորոշել է վրաց բանաստեղծ Սիմիոն Ջիկովանին. «...Ինձ համար դժվար է մատնացույց անել մոր մի ուրիշ կերպար, որը տոգորված լինի որդիական այդպիսի քնքշությամբ և հայրենասիրական խանդավառությամբ, մոր կերպարը, որը դրա հետ միասին դառնա հայրենիքի դեմքի արտացոլումը, իրա բանաստեղծական անկրկնելի այլակերպությունը»[19]։

Իսահակյանի մոր կերպարը մեկ ձգվում, իր մեջ է առնում հայրենիքը՝ շնչով, ոգով ու առաքինություններով, խոյանում իբրև մի ամբողջ ժողովրդի ներողամտության ու տոկունության խորհրդանիշ, ապա դառնում է մարդկայնության կիզակետ, սիրո ու նվիրվածությամբ հավերժական սկիզբ ու բարձրակետ։ Իսահակյանի մայրերգության լավագույն նմուշները՝ «Մայրի՛կ, հիվանդ եմ, սիրտըս քրքրված», «Մայրի՛կ, նայի՛ր, արևն ինչպե՞ս», «Մայրս տեսավ ինձ շա՜տ տխուր», «Երազիս տեսա, որ մայրս՝ Բշվառս», «Կրտեսնեմ ան՜ա,— լուռ երևկոյին»,— տոգորված են անսփ մարդասիրությամբ, խորապես արձագանքում են բարու և մարդկայնության համամարդկային բարձր գաղափարներին։

Այսպես՝ իր պոեզիայի անգամ ամենից «անձնական» մոտիվներով ու տրամադրություններով, բանաստեղծը ընդարձակում ու ծավալում էր հայրենիքի ու հայրենասիրության, մարդկայնության ու մարդասիրության բանաստեղծական իդեալները, ընդլայնում դրանց հասարակական տարողությունն ու հնչեղությունը։ Սիրո անձնական ճակատագիրն անդրադարձվում էր հասարակական-սոցիալական պայմանավորվածությամբ, մոր կերպարը վերաճում էր հայրենիքի կերպարի, ձեռք բերում մարդասիրական բովանդակություն, հայրենի բնության պատկերներով հնչեցվում որպես տիեզերական գոյության ու կյանքի խորհուրդ։

Դեռարվեստական նման մտածողությամբ Իսահակյանի բանաստեղծությունների պատկերավոր համակարգում երևույթները ներկայանում են հակասություններով, խոովքով ու ներդաշնակումներով լեցուն բնության, կյանքի ու աշխարհի հարափոփոխ ոլորտում։ Մի բան, որ պայմանավորում է նրա պոեզիայի յուրահատուկ բնույթը, Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ խոր ողբերգականությունն ու կյանքի պաշտամունքը հանդես են գալիս իբրև ներթափանցված, միաձույլ ամբողջություն։

«Երգեր ու վերքերից» սկսած լինի ուժի և նոանդի ալիքավորում, բ[illegible] խրությունն ու գոանությունն միևնույն է, հոգեկան յուրաքանչյուր պահ ներկայանում է խոների, գոացմունքների բազմապիսի հարուստ կապակցություններով։ Ինորոշ օրինակ է «Մուրը գրված գետ ու գետին» (1895) բանաստեղծությունը։ Այստեղ ամեն ինչ փոխադրվում է բնության և մարդու ներ-

---

19 «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 15։

բին հաղորդակցության խորհրդանիշերը, որտեղ նրանք «գաղտնի» միմյանց վարակում են տրամադրությունների նորանոր առնչություններով։ Սկզբում բանաստեղծը ձայնակցում է մինչաղի «անուշ ու տխուր» շնչառությանն ու զարկերակի համաչափությանը.

Մութը գրկած գետ ու գետին
Հով ու ալիք կըշշեն.
Երկինք գրկած ասաղ ու լուսին,
Արտերն անդորր կըննջեն։

Սիրտս, սիրտս քույլ կգարկե...

Այստեղից սկսվում է հազիվ նշմարելի հակադարձ ընթացք. այժմ էլ բանաստեղծի հույզն է իրենը «թելադրում» բնությանը, բերելով բնության երևույթների նոր փոխակերպություններ, հնչեցնելով մեջ բերված տողերի ննջող համաչափությանը ընդդիմանկող հոգու խռովք.

Վառ աստղերը երկինք ընկան,
Վարդ ու շուշան թառամեց.
Ա՜խ, իմ կյանքս, անուշ կյանքս,
Կտոր-կտոր փշրվեց...

Եվ այսպես՝ նրա բանաստեղծություններում շարունակ տարուբերվում են տրամադրությունները։ Իսահակյանի բնության երգերը՝ բնապատկերի դրամատիկ անցումներով, անդրադարձնում են մարդկային դրամատիկ ներքնաշխարհ, տիեզերական կյանքի մեծ շնչառություն։ Նրան գրաղեցնում է ոչ թե կոնկրետ հույզը, ապրումը, մորմոքը կամ դրա առիթը, այլ ապրումի շարժումը, ալիքավորումը, վերաճումները։ Բնության պատկերներում էլք են գտնում բանաստեղծի հոգևոր խռովքը, աշխարհի մեծ կյանքով ապրելու կենսաերկական մղումները։

Բանաստեղծական նման մեկնակետով արդեն «երգեր ու վիրքերում» խտանում են ցրտի, բքի, խավարի, ձյուն ծանր շերտերի պատկերները։ Մերթ սիմվոլիկ պատկերներով ու այլաբանությամբ, մերթ չափազանցությամբ, մերթ էլ ռեալիստական մանրամասով Իսահակյանը զարմանալի ուժով անդրադարձնում է ժամանակի «եռյանակը»։

Ցուրտ է օրը-բո՜ւք ու խավա՛ր,
Քամին շաչում, շառաչում...

Վաղ շրջանի բանաստեղծություններից է սա՝ գրված 1892-ին։ 90-ական թվականներին արհավիրքի նման պատկերները գնալով առատանում են նրա ստեղծագործության մեջ, սաստկանում են «որոտն ու աղմուկը», «սառչում է օրը», երկիրը սառած «ճաքում-ճաքճքում», քամին սուրում է անդունդներից, դժնդակ ոռնոցով վայում և արշավում «սար ու ձորեր»։ Բանաստեղծը մերձմում է աշխարհի ռեալ իրավիճակի մեջ՝ փոթորկոտ կյանքում որոշելու սեփական քաղաքացիական նկարագիրն ու տեղը.

Քաղ անծիր ծովը եռա, փրփրի,
Թխպոտ երկինքը կայծակներ շաղ տա,

Նվ թող փարոսը մչուշում քաղվի
Փրկարար ափը այքիս լերևա՝
Ցեմ հուսահատվի՛...

Երբեմն հոգում կուտակվում են կասկածները, ապագան ներկայանում է «սառած», «ճաքճքած» ու «պատառոտված», սակայն բանաստեղծը միշտ էլ կողմնորոշվում է դեպի հասարակական առաջընթացը։

1894-ին գրած «Կենսական ծովի հուլքերի միջին» բանաստեղծության մեջ պոռթկում է նրա չհամակերպվող ոգին, հորդում ծառացող ու ազատատենչ կենսասիրությունը։ Շուրջը հածում են հողմ ու փոթորիկ, կուրծքը ծեծում են գոռ ալիքները, բայց ինքն իրեն ղգում է ժայռի պես ամուր կանգնած։ Հունավորվում է քաղաքացիական ըմբռնում կրքով ու պաթոսով ներթափանցված իսահակյանի մաքառման պոեզիան, որի խորքում տրոփում է ժողովրդի ազատասիրական ոգին։

Իսահակյան արվեստագետը ժողովրդի կենսահաստատ տարերքը չի խզում նրա աշխարհատեսության ամբողջական համակարգից։ Ազատագրական պայքարի դարավոր ավանդներ կուտակած հայ ժողովուրդը XIX դարի վերջին և XX դարի նախաշեմին կանգնած էր ծանր փոթձությունների առջև և դարձյալ անվարան ու տոկուն մաքառում էր ու ստեղծագործում։ Սակայն իրականության հանդեպ նման հայացքը պատրանային կլիներ, եթե պատմական այդ դժվարին ժամանակներում Իսահակյանը չունենար սպառնալիքի զգաստ գիտակցություն։ Ժողովուրդը չէր ընկճվում, բայց և ապրում էր խոր անհանգստություն, մոտալուտ սպառնալիքի տևական տագնապ։ Հայրենասեր բանաստեղծը չափազանց ծանր է վերապրում այդ բարդ՝ կորովով ու խռովքով լի ողբերգական կացությունը, իննսնական թվականներին Արևմտյան Հայաստանում կրկնվող չարդերը։

Բանաստեղծի ապրումների հակասականությունը, հորդացող կենսասիրությունն ու դառնությունների քանդրացումները բացատրելիս հարկ է լայն շառավիղով նայել ժողովրդի ոեալ կացությանը։ Բնորոշ է, որ ներհակ տրամադրությունները նրան երբեք չեն հանգեցնում անհույս փլզումների, ընդհակառակը ամեն անգամ հավատարակշռվում են առավել հզոր տրամադրությամբ՝ աշխարհապաշտությամբ։ Ողբերգականությունը, ինչպես շեշտում է Դ. Դեմիրճյանը՝ «...բանաստեղծի հոգում կատարեց մեծ ավերումներ, թունավորեց նրա կյանքը, սակայն հենց միևնույն տրագիզմը բարձրացրեց նրա թոիչքը, լայնացրեց նրա դիապազոնը, խորացրեց նրա սերը դեպի կյանքի հաստատումը»[20]։

Երկրային ցավերից ելք գտնելու համար Իսահակյանի որոնող ոգին մըղվում էր դեպի «վախարդող հեռուները», սակայն կասկածները չէին փարատվում, և նորից սուզվում էր կյանքի ներքին շերտերը։ Վիթխարի է Իսահակյանի խոհերի ու ապրումների կորագիծը, կարծես հոգում կուտակված են մեծ ծնունդով հղի դարաշրջանի ցավերը, հույսերն ու հուսախաբությունները։

Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտըս քրքրված.
Տես, ո՞րքան խորն են հոգուս վերքերը
Արնոտ ու խոցոտ։

---

20 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3. Երևան, 1963, էջ 285։

Մի՞թե կարող ես վերթռիր բուժել,
Որ տիեզերքի հակա վերթռիչ
Հաքիլներից ես...

Մայրի՛կ, իմ մայրի՛կ,
Ի՞նչ ես թափառիմ երկրի ոլորտում,
Ճմրթիխ վրա, ուրվականի պես.
Ճակտիս՝ կընճիռներ.
Ջանդրույթի՝ շրթիս.
Մենակ ու մրոտյլ թափառեմ խժռոտ...

Նա ձգտում է հեռուները մի կողմից աշխարհի չարիքների եգերքը գտնելու կրքով, մյուսից՝ կյանքի անհագ ծարավն ու սերն են նրան մղում հեռուները։

Այսպես վաղ շրջանից «ռանձնական» ու «քաղաքացիական» բազմալար մոտիվներով նա քնակոխում էր ստեղծագործական լայն ճանապարհ, շոշափելով հարազատ ժողովրդի ցավերն ու ճակատագիրը, մարդկային կյանքի կենսական խնդիրներ ու ձգտումներ։

900-ական թվականներին գրական քննադատության մեջ հայտնվել է այն կարծիքը, թե «կյանքի քաղցրությունը որոնող» և միաժամանակ «մարդկության ցավերով այրվող» բանաստեղծը գտնվում է «անհարիր իրողություններ» ոլորտում[21]։ Քննադատին անհամատեղելի են թվում այդ «հակառակ բևեռներ» փոխադարձ հագեցումները, մի տրամադրության պայմանավորվածությունը մյուսով։ Իրականում հենց դրանով էլ բնութագրվում է Իսահակյանի բանաստեղծական տարերքի դրամատիկ էությունը։ Բուռն կենսասիրությունն է մշտապես սրել աշխարհի չարիքների նրա զգացողությունը և հակառակը.

Եվ մարդու հոգին՝ ալաքի նման,
Փախչում է հավերժ վշտից, տանջանքից,
Ձգտում է թափով միշտ դեպի հաճույք,
Դեպի վառ ափեր և երջանկություն,
Բայց չար աշխարհի հոգմերը դաժան
Դարձնում են հաճախ ալաքը նորից,
Դեպի տանջանքը. խավարն ու թախիծ...

Իսահակյանի հոգում Նարեկացու արտահայտությամբ բուն էին դրել «հակառակորդ երկու հալոցներ», որոնց բոցն ու բռնկումները անընդհատ փոխանցվում էին միմյանց։ Այստեղից նրա պոեզիայի կրքոտությունն ու քարեբար զարկվելու մոլեգնությունը, որը հիմք է տվել քննադատներին նրան նմանեցնելու Հայնեին։ Թեև կատակով, բայց իզուր չէր Վերնատառը Իսահակյանը անվանվում Հայնե։ Հենց նույն կրքոտության առումով նշված հարազատությունը հաստատելու է գալիս այն մեկնակետը, որով 1895-ին բանաստեղծը դնահատում էր Հայնեին. «...Հայնեն միշտ երևում էր մեր գրականության մեջ նուրբ, սալոնական-մանուշակի ու շղթերի բույրիչ. այժմ նա երևում է ներվող էպիկուրիստ, հոգնած, զզված բուդիստ։ Նրա այս գլխավոր կողմը միշտ մոռացվում էր...»[22]։

21 Տե՛ս «Մուրճ» 1904, № 3։

22 ԳԱԹ Ավ. Իսահակյանի ֆոնդ, № 79։

23 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Աշխարհի ու կյանքի մեծ սիրահար, բնության հրաշքների ու հնքիաթնեբի երկրպագու քնարերգուն՝ վերպատմական միրաժներ չի ստեղծում, նա պաշտում և միևնույն ժամանակ նզովում է կյանքը։ Դա հասարակական-քաղաքական որոշակի դավանանք ունեցող մարդու սեր է կյանքի հանդեպ, և հենց դրա համար էլ ունի խռովքի ու դայրույթի նմանօրինակ լիցք։ Ներհակ խոհերն ու կրքերը սերում են անդորր ու լճացում չհանդուրժող, մարդկային կատարյալ հասարակության համար մաքառող, հումանիստ գրողի աշխարհայացքից։

Այս իմաստով նրա ողջ ստեղծագործության համար, իրոք, բնարան կարող են ծառայել 1893-ին գրած հետևյալ տողերը.

Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ,
Իմ մեջ երկինքն է երգում.
Բռնկում է սիրո հրեղեն,
Վշտի հեղեղն աղմկում...

Նախաստվեճտական տարիների գրական քննադատությունը քաղաքական սրված պայքարի մթնոլորտում կանխակալ գնահատականներով նեղացնում էր բանաստեղծի ստեղծագործության բովանդակությունն ու արժեքը, ձևավորվում են մտայնություններ, որոնք ինչ որ չափով ձեռք են բերում սովորության ուժ[23]։ Հյուսվում է լեգենդ, ըստ որի, երբ Իսահակյանը երգում է Մանթաշն ու Արագածը, երբ նրա միտքը Բինգյոլի ճամփաների հետ է կամ Արագի ջրերի, երբ նրան տանջում է մանկական հոգսը կամ Ջարոյի սերը, ապա ժողովրդինն է, նրա պատգամախոսը, իսկ երբ սուլվում է ժամանակի հակասությունների հորձանուտը, տառապում մարդկությանը միավորող սոցիալական չարիքների ու անարդարության ցավերով՝ օտարանում է իրեն, դառնում ուրիշ։

Իրականում բանաստեղծը «ժողովրդի սրտի» խորքերից էր հասնում «կախարդական անիծված հարցերի մթնոլորտը»։ Ժողովրդի ազգային, սոցիալական ու հասարակական մտահոգություններն են կանգնեցնում նրան դարաշրջանի խնդիրների, մարդկության գոյության առնչվածների առջև, նրա պոեզիայի ժողովրդայնությունը չի բացառում, այլ հակառակը՝ ենթադրում է մտածողության լայն, համամարդկային մասշտաբներ։

3

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին հայ գրականության և արվեստի գործիչներին նորից են պաշարում հայրենի երկրի ներկայի ու գալիքի տեսիլները։ Ժողովրդի ծանր ճակատագիրը երևակայությունը մղում է դեպի անհայտ ապագայի տանջող պատկերները։ «Հազար-հազար տեսքով» անողոք ցնորքի պես հայտնվում ու չքանում է հայրենիքի պատկերը Կոմիտասի երգում, Սուրենյանցի ու Սարյանի կտավներում, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Տերյանի ու Չարենցի պոեզիայում։ Ժողովրդի գոյության սպառնալիքի առջև «վերջին պատրանքով» շնչավորվում է «հնամյա երազը»՝ միախառնելով իրա-

---

23 Տե՛ս «Մուրճ» 1898, № 6, 1904, № 3, «Բազմավեպ», 1903, № 3, «Արարատ», 1908. № 2։

կանի և անիրականի եզերքը։ Հայրենիքի գաղափարը հյուսվում է առասպելին, հեքիաթին, այլաբանությանը։

Հայրենիքն ու հայրենականը հիքիաթի, տեսիլի և ռեալականության խաչավորումներով են բեկվում ու պատկերվում նաև Իսահակյանի «Ալագյազի մանկներում» (1895—1917), որը մի տեսակ եզրագծում է բանաստեղծի շուրջ քսանամյա վաստակը։ «Մանկներին» տրամագրություններն անցնում են մյուս ստեղծագործությունների միջով, արձակում հեռահար ալիքներ։ Ինչ էլ գրել է Իսահակյանը, որտեղ էլ եղել է նա՝ կրկին վերադարձել է «Ալագյազի մանկներին», Արագածի փեշերում տոկացող ժողովրդի կյանքի մեջ տեսել հայրենիքի պատկերների, նրա կենսազգացողության խտացումը։

«Ալագյազի մանկներում» հորդում է ժողովրդի բնական կյանքն ու կենսաստատ ոգին։ Պոեմում իշխում է ծիսային պատկերների և տեսիլների, խնդության ու վշտի անազարտ սիրո և ձգտումների տոհմիկ զգացողությունը։ Արձուն մուրով բանաստեղծը որոնում է սոցիալական ու քաղաքական հատատուն հենարաններ, բորբոքում ժողովրդի պատմական լինելության կորովը, վերահաստատում նրա ինքնությունը, ինչպես ասում է Դեմիրճյանը՝ «Հպարտ զարձնելու, բարձրացնելու համար իր ժողովուրդը»[24]։

Հետաքրքիր է «Ալագյազի մանկներին» շաղախը։ Ժողովրդի հին ու մնայուն գոյության, անխառն ապրելակերպի զգացողությունը սերում ու հասակ է առնում տեսլացած կյանքի և նյութականացած տեսիլի բանաստեղծական յուրատեսակ խառնուրդով։ Պատմական հուշերը, ծեսերը աշխատանքային սովորույթները գալիս հյուսվում են ժողովրդատոհմական առույգ պատկերներին, պոեմին հաղորդում քնարական վիհ շունչ։ Ի մի են ձուլվում ոամիկ ասացողների և դուսաններ տաղերն ու երգերը, պապենական քնդիրների շուրջը պատմվող զրույցներ, խաղի ու «քամաշի» պատկերներ, խմբական կենցաղի սարրեր ու հետքեր։

Լինելության բնատուր զգացողությամբ պոեմում ժողովուրդն իր արժատներով հինվում, կենսունակությամբ ձուլվում է խլրտացող բնությանը։

Իսահակյանը ներկայացնում է ոչ թե անցողիկ ու փոփոխական, այլ ժողովրդի տոհմիկ տոնահանդեսը, հնամենի դրոշմով ու հանգով զինավաոության և վարդավառի մոլեգին թափով, առնական սլացքով ու հիզ նաոանքով.

> ...Վառ վարդերի տոնն է այսօր
> Հարս ու աղջիկ զարդարուն՝
> Պտույտ կուգան օրոր-սորոր
> Վարդափթիթ լանջերում։

Միմյանց հաջորդող պարերգերը, քնարական հուզականությամբ հանդերձ, էպոսային բնույթ ունեն, խտացնում են ժողովրդի պատմության ընթացքով սերնդից սերունդ ավանդված, բյուրեղացած կենսաձև։ Նոր հնությունից եկող վարդավառը ձեզ ժամանակների հևքով կրկնվում և շարունակվում է «Հինավուրց մամոոտ» վանքի պատերի տակ, րերելով հարսներին ու աղջիկներին «օրոր-շորոր» պար, կարիճներին ուժի ու քաշելության խրախճանք։

---

24 Գ. Դեմիրճյան, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը. «Տեղեկագիր Հաս. գիտ.», 1955, № 11, էջ 7.

Ծավալվելով անցյալից, դրանք չեն ժամանակագրական սահմաններին, իրենց թափի մեջ առնում ժողովրդի ներկան։

«Ալա-զյազի մանիները» իր պարզ ու անմիջական հյուսվածքը առնում է ժողովրդական կյանքից, նրա «հինավուրց ստեղծագործության» ոգուց։ Բնորոշ է, որ ինչպես բանահյուսական զրույց-ավանդություններում, պոեմում ևս եզրագծված բեմահարթակներ չկան. գործողության ասպարեզը դաշտն է, հովիտներն ու լանջերը, որտեղ ազատ «ծոց ծորի» ելումուտ են անում գիշերային խորհրդավոր հայտնությունները ու շոշափելի, մարմնավոր արարածները, հնքիաթայինն ու իրականը։

«Մանիները» Խաչակյանը համարել է պոեմ։ Արտաքնապես, սակայն կառուցվածքով այն չի համապատասխանում ժանրի բուն հասկացողությանը. երկը բաղմաձյուղ է, ամեն «պատումով» առանձին վերցրած ամփոփ ու ավարտուն, որոնց կառուցվածքային ամբողջությունն ապահովվում է ոչ թե որևէ տրամադրության կամ դեպքի ծավալումով, այլ տարբեր տրամադրություններ Ներդաշնակ միասնության մեջ համադրելու եղանակով։ Նման վերաձուլությամբ պատումները միախառնվում են, ձեռք բերում միասնական հնչեղություն։ Երանգը երանգին միանալով՝ տարածվում է բազմաձայն այս երգը, բերելով հողագործի, հովվի, գեղչկուհու հուզերն ու ապրումները, հայրենի բնության կախարդանքը։ Սա այն մթնոլորտն է, որի մասին, բառափոխելով Պուշկինի «Там русский дух, там Русью пахнет» արտահայտությունը, կարելի է ասել՝ «այնտեղ հայկական ոգին է, այնտեղից Հայաստանն է բուրում»։ Այն խտացնում է հայրենի հողի համն ու հոտը, ծաղիկների ու տարազի զարմանահրաշ գույները, հայ մարդու կյանքի ու կենցաղի շունչը։ Բանաստեղծական խոսքը իր մեջ է առնում ժողովրդական երգին բնորոշ կրկնվող, «դարձ-դարձիկ» բառեր, զուգահեռներ, բաղդատումներ, «երկվորյակ» բառերի փոխադարձ ուժեղացում-հակադրություններով, որոնք հմայում են քնարական ինչ-որ վեհ հանդարտությամբ։ Ճիշտ է նկատել գրականագետ Ա. Ինճիկյանը, թե Խաչակյանի «լեզվական լայնածիր ընդգրկումների մեջ մտնում է մեր լեզուն իր պատմության սկզբից»[25]։

Պոեմի բանաստեղծական մթնոլորտում՝ Արագածի լանջերին, Մանթաշի հովտում, իրար մեջ «հալվում», ձևավորվում են մարդկային շունչն ու բնությունը.

Է՛յ, Մանթաշի երդ հովի՛տ,
Դո՛ւն, զմրուխտե երդո՛ց.
Ծաղիկներդ լուսափթիթ՝
Վրաս մետաքս-վառ ծածկոց։

Աղբյուրներդ՝ բյուրեղ զանգեր.
Հովերդ անուշ կերբերեն.
Մռայացամի թովիչ երգեր,
Հովերդ անուշ կօրորեն։

Հուր-հավքերդ՝ քևերն արծաթ,
Կտուցները՝ յալ-մարջան,
Ինձ կերպասմեն ոսկի հնքիաթ
Աշխարհներեն դյութական...

25 «Գրական թերթ», 1940, № 34։

Սակավ տարրերով է այստեղ ներկայանում տնասնկլին՝ միայն հովիտն է ծաղկունքով, աղբյուրներով ու հավքերով։ Չկա կուտակում, բնանկարի ավելորդ զարդարանք։ Կա տնասնկլիի զարմանալի պարզությունն։ Սակայն Խահակյանի Մանթաշը քիչ է առնում մի աննյութնէն կյանքով, օրորների և ոսկե հեքիաթների անհայտ հեռուներով։

Հայրենիքի և հայրենականի բանաստեղծական զգացողությամբ է ներծծված պոեմի քնարական հերոսուհու՝ Զարոյի ներաշխարհը։ Կիսաստվածկիսամարդ, ինչ-որ շատ լեռնական ու վայրի, բայց և եթերային նկարագրով մի արարած է նա։ Ասես հայրենի աշխարհի գեղեցկության գաղտնիքն է Զարոն, քաջքնում է նրա անորսալի հմայքն ու կախարդանքը։ Բնության միջից անսպասելի երևում է նա, ծվարում բնության մեջ և հարազատ պատկերներին ձուլված, երկրային տեսիլի նման ամեն անգամ հայտնվում բորբոքելու Մանթաշի հրեղեն սեր ու կարոտ։ Անավարտ է մնում Զարոյի համար պատմվող հեքիաթը, կյանքի ու սիրո հավիտենապես հյուսվող հեքիաթի պես։

Ոտիս վրա գլուխն հենած
Զարոս անուշ կրքնի։
Ու հեքիաթս էլ կիսատ մնաց,—
Սիրու հեքիաթը վերջ չ'ունի...

Պոեմում պատմվում են հայոց աշխարհի բուլր ու խորհուրդներով շրջապատված կյանքի ու սիրո հեքիաթի անվերջ հյուսվող պես-պես տարբերակներ։

«Ալագյազի մանիները» Արագածի փեշերին հարատևող ժողովրդական կյանքի քնարական պատում է։ Խահակյանի բանաստեղծական մտածողությունը պոեմում և՛ բովանդակությամբ, և՛ ձևով հարազատ է ժողովրդին, նրա, այսպես ասած, գեղանկարչական տեսողությանն ու ձայնային-ռիթմական ընկալմանը, հոգեբանությանը, տրամադրության ու ապրումի դրսևորման ընթացքին, լեզվին ու ոճին։

4

Ավ. Խահակյանի բանաստեղծական տեսադաշտում ժողովրդի կենսական խնդիրները սերտորեն առնչվում են դարաշրջանի բարդ տեղաշարժերին։ 1905 թ. հեղափոխություն՝ վերելք և տեղատվություն, կախաղանների շարքեր, բռնություններ, ճնշումներ, պատերազմներ, սոցիալ-դասակարգային հեղաբեկումներով ու փոթորկումներով ապրող մարդկություն՝ այս խաչուղիներում էր ներկայանում նաև հարազատ ժողովրդի բախտը։ Երկու դարի սահմանագծում՝ ծայր լարվածության հասած անցյալի և նոր թափ առնող ապագայի միջև, բանաստեղծը տևականորեն վերապրում է ժողովրդի պատմական ու սոցիալական ծանր իրավիճակը։ Մի կողմից ավերի ու կոտորածի հալածող հուշեր, սպառնալից կացություն, մյուսից՝ հասարակական առաջընթացի բնական մղում։ Մի կողմից օրվա գոյության սպառնալիք, մյուսից՝ հարատևելու հավատ։

Անշուշտ, ճիշտ չէր լինի պնդել, թե Խահակյանը ըմբռնում էր հասարակական առաջատար ուժերի պատմական դերը։ Սակայն, այդուհանդերձ, նրա խոհերն ու ապրումները, որոնումներն ու ձգտումները մշտապես պտտվել են կյանքի ամենաէական խնդիրների շուրջը։ Խահակյանի բանաստեղծական

տրամադրությունները ազգակներ ու սնունդ են ստացել իրականության կենսական բազմապիսի երակներից.

Ով անապատից, հեռո՜ւ ծովերից
Կամ դարբասներից, քե խուլ բանտերից
Լքում եմ անվե՜րջ, գիշեր ու ցերեկ
Ոդր ու հեծեծանք մի՜շտ, ամենուրեք.
Տնտնում եմ արցունք ծղոտի հետ հյուսված
Հացի հետ արյուն—վի՜շտ համատարած...

Ով ծով-արցունքներն անծայր աչխարհի
Ամեն խորշերից, ամեն սըրտերից
Կաթիլ ու կաթիլ հավաքվում, գալիս,
Թափվում են վըշտոտ, խոցված սրտիս մեջ...

Դարաշրջանի հետ կապող հազարավոր թելերը նրան հեռու են պահում շրջապատող իրականության չարիքները տենդի մեջ վերապրող այն մտավորականներից, որոնք՝ փորձելով ոգու երերուն աշտարակներից շղթա նետել դեպի կյանքը, օդից էին կախում հասարակական խնդիրների լուծումը։

Իսահակյանի տրամադրությունները բարձրանում են կյանքից, ձևավորվում՝ աշխարհի հոգսերով ու ցավերով բեռնավորված։ Այստեղից էլ ծայր է առնում նրա հոգեկան տևական խռովքը։ Այլ խոսքով, եթե դեկադենտը ժամանակի ողբերգությունը զգում էր գլխիվայր դրությունից, ապա Իսահակյանը՝ ամուր ոտքերով հողին կառչած, եթե դրա հետևանքով առաջինի ուղեղային մոլորքից ծնվում էին վերերկրային մտապատկերներ, ապա Իսահակյանը խորապես գիտակցում էր մղձավանջից դուրս գալու պատմական ուղու դժվարությունը։ Եվ ողբերգական ողջ հատակով բանաստեղծը կրում էր այդ ծանրությունը.

Ես ծունկ չոքեցի ալեկոծ կյանքի
Սեղանի առաջ. անվերներ հոգով
Ոտք դրի ուղին նոր մարգարեի,
Ով ազատության, վերնության երգով։

Ով ես գնում եմ նոր, հեռո՜ւ ափեր։
Ով այս կնճիռներն—ճակատիս պսակ.
Անխոս վկա են, որ վիշտ, տանջանքներ
Ես ճաշակել եմ, որպես հաղթանակ...

Համառորեն ընթանալով պատմական բախումներով լի ուղիներով, Իսահակյանը ծանր էր վերապրում իր ժողովրդի և մարդկության կացությունը։ Այդ ծանրությունից նրա հոգին մոայլվում է, հաճախ պոռթկում անեծքով։

Ճգնաժամից ելք գտնելու տանջագին որոնումներում նա ապրում է մեկնակության ողբերգական զգացում, ամայության սարսափ, ունենում է պահեր, երբ հետևակարը թվում է խավարով պատած։ Նման տրամադրությունների արձագանքներ են «Դարգը հետս է, հետոս կուգա» (1898), «Է՜յ դու մահվան անմահ աշխարհ» (1900), «Ես ձեզ ասում եմ՝ կրգա Ոգու սով» (1904), «Ագռավների գորշ թևերով» (1908), «Մ՜ում հետ եմ անհույս» (1911) բանաստեղծությունները։ Իսահակյանի բանաստեղծական խառնվածքի համար բնորոշն այն է նաև, որ նա տառապանքը ոչ թե մոխրացնում է կամ խլացնում, այլ հոգու մոլեգին պոռթկում-այրումով անընդհատ բորբոքում։ Իզուր չէր նա

իր սիրտը նմանեցնում «Հուր-Հնոցի», «վառ-վառվան» կրակի, լցված՝ «խո-լար-խռժռռ ցավով», «խոլ որոտումով»։

Նրա ներշնչաիարհի ալեկոծության ակունքը անկոտրելի կենսասիրու-թյունն է, կյանքի անսահման սերը, որը և հասարակական չարիքի դեմ ան-ընդհատ բորբոքում է անհաշտություն։ Բանաստեղծը նզովում է սերը՝ երա-զելով գերադրական սեր, չարանում է՝ տենչալով բարին, հուսախաբվում է՝ հավատարիմ դավանած բարեր գաղափարներին, մենակություն է զգում՝ ունենալով մարդկային ջերմության ու մտերմության կուռը։ Նմանօրինակ կենսասիրությամբ միայն 900-ական թվականների դժնդակ տարիներին կա-րելի էր ասել. «...ես կսավառնեմ դեպի արևը և արև կդառնամ այս ստոր ու անազնիվ աշխարհի համար...»[26],

Որքան էլ խճճվել են ժամանակները, նա հավատարմն ընթացել է դեպի ճշմարտությունը, որոնել ճշմարտության հասնելու ուղիներ.

Ձայնս հնչում է խավարի խորքից,—
Գրքա՛ր, հայտնվի՛ր, սո՛ւրբ ճշմարտություն.
Ես քեզ եմ փնտրել իմ կյանքի չեմքից,
Եվ տե՛ս, քարացա անհուն տանջանքում։

Բյուր ուղիներով ես դիմեցի քեզ,
Բո հետքն ու չուքը նուիիիակ չզգացա,
Տե՛ս, սրտության մեջ, մոլորության մեջ
Չախչախվեց կյանքըս... ու դու չե՛ս գթա...

Հոգնած եմ հիմա, անուժ ու հիվանդ,
Բայց հավատում եմ—ունես գոյություն.—
Բայց էլ չըմնաց մի ուղի անհայտ.—
Ա՛խ, երևացի՛ր, մեծ ճշմարտությո՛ւն...

Եվ ես ուժ կառնիմ, կրգոտեպնդվիմ,
Յուսրս կրվերցնեմ և ճամփա կերթամ,
Լուսըդ կավետեմ խավար աշխարհին,
Մոլոր մարդկության վե՛հ կյանքդ կուտամ...

Ցավն ու դառնությունը ծնունդ են առել իրականության լայն ոլորտնե-րից, այդտեղ էլ հաղթահարվել են՝ կյանքի անխափան վերելքի ներգործու-թյամբ։ Այդ պատճառով էլ լավատեսությունը նրա ստեղծագործության մեջ նույնքան խոր արմատներ ունի, որքան դառնությունն ու վիշտը։ Ներանձնա-կան ապրումներով ներփակված տնաբուլս դեկադենտը հեշտությամբ էր ցատկում տառապանքից երանության գիրկը և հակառակը։ Նա, ինչպես դի-պուկ նկատել է Գորկին, սահում էր տպավորությունների մակերեսից և հեռու մնում բուն սոցիալական ողբերգություններից։ Նմանօրինակ թեթևությունը քնա-կանից խորթ էր Խաչակյանին, այլ էր նրա խառնվածքը, որ անդրադարձնում էր հարազատ ժողովրդի ճակատագիրն ու ազատասիրական ոգին.

Նա՝ գավակ հնչված ու ցժրախտ ազգի,
Որ արյունով է իր ուղին քրջում.
Որ գաթե՛ր, դարե՛ր թափը իր բազկի
Շեղան է կրծում ժանգոտ, շառաչուն...

---

26 «Գարուն», 1971, № 11, էջ 58։

Իսկապես անհնար է հասկանալ Իսահակյանի պոեզիան՝ առանց պարզելու նրա պատմական-սոցիալական ընդգրկումների խորությունը։ Իսահակյանի բանաստեղծական ընկալումով ծվեն-ծվեն էր լինում մի ամբողջ ժողովուրդ, հարազատ ժողովուրդը։ Այս գիտակցությունից ծնված խոհվքը նրա ստեղծագործության մեջ մարմնավորվել է ամենատարբեր մտահղացումներով ու եղանակներով. սիմվոլիկ փոխակերպությամբ, այլաբանորեն, անմիջական հուզով, խոհական ընդհանրացումներով, անեծք-բողոքով, օրհնանք-հիմնով։ «Ամպ ու ջամպ էն, ջոն է գալիս, «Ալ ձին ակավ, անտեր ակավ», «սև հագած» ագռավն է՝ միայնակ ծառի ճյուղին ծվարել, երազում մայրն է «Շեն պատերի տակ, մեծ փողոցներում» անցուդարձողին ձեռը կարկառում, «խաս հավքերն» են կորել, անթև սգում է բլբուլը, «Ծխրամած եղեգնի կողքին» միայնակ ու լուռ քայլում ու մտորում է արագիլը։ Ջարագույշ ուրվականների նման հետապնդում են բութ ու բորբոնի պատկերները. ագռավների գորշ թևեր և վայրագ ամպրոպ, հետապնդող ուրուրներ, ամեհի գայլեր և անվերջանալի մի երթ, անվերջանալի ոտնաձայներ՝ այս ամենն իրար են խառնվում նրա պոեզիայում։ Սրանք ժողովրդի պատմական ու սոցիալական զոյավիճակով պայմանավորված պատկերներ ու խորհ են, որոնք Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ առանձնապես խտանում են հասարակական կյանքի ծանր ժամանակներում, ինչպես 1905 թ. հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։

Բայց այդուհանդերձ, մի «անհայտ ուղի», ինչպես ծանոթ հեքիաթներում, նրան միշտ տանում է իր ժողովրդի «թաքնված» բախտի ետևից, և նա թափառում է երկրե-երկիր, վար չդնելով ճամփորդական ցուպը։ Իսահակյանի ստեղծագործությունը լի է նաև այս անվարան ընթացքի պատկերներով։ Նրա տիեզերական անդուլ դեգերումների ներքին իմաստը ամեն դեպքում պատմական կենսահարուստ երակներ գտնելու մղումն է։ Ամենուրեք նա համոզվում էր, որ անբարեձև, անհարմար է մարդկային գոյության «հասարակական շինությունը», դրանից են հնում կամ դրան հանգում նրա բոլոր մտորումներն ու խոհերը, դա է աշխարհի հետ բախվելու հիմնական շարժառիթը։

Գնալով շարունակ ընդարձակվում են բուրժուական հասարակության անարդար ու այլանդակ բարքերի հետ անհաշտության սահմանները։ Նրա ողբերգությունը բորբոքվում է սոցիալական ոլորտում՝ անձնականից վերածում ազգայինի, ազգայինից՝ համամարդկայինի։ Իր ժողովրդի և մարդկության ուսերին ծանրացած չարիքների արմատը նա տեսնում էր հասարակության հակամարդկային կառուցվածքում, մարդկության բոլոր ցավերը բացատրում սոցիալական անարդար հարաբերություններով։ Վաղ հասակից հասնելով այդ գիտակցությանը, դեռևս 1898-ին բողոքի և ցասման ուժգին շնչտերով գրում էր.

Հեղն աղքատի հոգին դուրս գա,
Քարից-հողից հաց քամե.
Բեռով հացը հարբուտին տա.—
Հարուստն իշխե, վայելե։

Հեղն աղքատը դառը դառի.—
Դատարկ նըստի... էՀ աշխարհ,
էլ ինչու՝ ես քարը ջողնում.
Քարի վրրա, քար աշխա՛րհ...

Այնուհետև հասարակական կյանքի վերելքի հետ մեկտեղ՝ առաջադիմության ու արդարության պատգամախոսի նրա անընկճելի կամքը լիցքավորվում է ժողովուրդների ըմբոստությամբ ու պայքարով։

Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին հյուսում է կովկասյան ժողովուրդների ուժի ու հզորության երգը՝ «Ազատության Զանգը».

Ազատության Զանգ, դու վե՜հ ղողանջ՝
Կովկասյան վան՝ մ վե՜ս բարձունքներից,
Ինչպես մրրիկ՝ չայե՛, շառաչե՛,
Միևնույն սիգապանծ ազատ մասիս։

Կյանքի բուռն հորձանքներից զուսացող Խաշակյանի տրամադրությունները իրենց բազմաձայն հոսանքի մեջ ունեցել են գարգացող մոտիվներ, որոնք, թեև գերիշխող չեն եղել, բայց լրացրել և ամբողջացրել են բանաստեղծի խոհերի ու մտորումների համակարգը։ Պայքարի ոգեկոչումները, իհարկե, չեն դարձել նրա ստեղծագործության լեյտմոտիվը, սակայն անկարելի է անտեսել այն հանգամանքը, որ բանաստեղծի հոգևոր խմորումներում մեծ լարվածության է հասել հասարակության արմատական վերափոխման անհրաժեշտության գիտակցությունը։ Որքան էլ իրականության դժոխքը այրել է Խաշակյանի «թուրտ ոգին», նա երբեք չի նահանջել սեփական հավատամքից ու սկզբունքներից, հաշտության եզրեր չի ունեցել տիրող իրավիճակի հետ.

...Եվ ես չեմ բերում խոսքը հաշտության,
Որ ծանր է նստում զրկվածի ուսին։

Անհուն վրեժի և ատելության
Պատգամն եմ վառում ես ձեր սրտերում...

Կանգնեցրնում եմ բազուկդ ա՜հա,
Ինչպես ոխակալ օձն անապատի,
Եվ քո քարացած բրտունքում Հիմա
Ես սուրն եմ դնում ա՜խեղ ձրմարտի։

Եվ քո սրտի մեջ վառում եմ ա՜հա
Հուրն ազատության և իրավանքի.—
Կանգնեցրնում եմ բազուկդ ա՜հա՛,
Ինչպես ոխակալ օձն անապատի...

Կուտակված ատելության այս աստիճանում անգամ բանաստեղծը բորբոքում է զրկվածների ազատության ոգին։ Սակայն նա առավելապես կրում է հասարակության վերածնության երկունքի ցավերը, քան պատկերացնում իրկության ուղիները, այդ պատճառով էլ նրա ստեղծագործության մեջ երբեմն նկատվում են նահանջի պահեր, անսպասման ոչ տևական պահեր, որոնց հաջորդում է շարունակվող երքը դեպի գրյուրեղյա բարձունքները».

Բե՛ բյո՛ւրեղ բարձունքում մի երազ՝
Լուսազարդ, և՛ քնքուշ, և՛ զղտրիկ,
Մի երազ սրբափայլ և անհաս,
Հավիտյան հեռավոր մի աստղիկ։

Հումանիստական վեհ իդեալներ կրող բանաստեղծը մշտապես մղվել է զտնելու հասարակական չարիքների բուն արմատները։ Մարդկությանը տան-

ջող անիծյալ հարցերը պարզելու նպատակով նա բաղդատել ու քննել է փիլիսոփայական, էթիկական, սոցիոլոգիական բազմաթիվ հին ու նոր ուսմունքներ։ Հիմնավորապես ծանոթացել է Կանտի, Շոպենհաուերի, Նիցշեի, Ֆոյերբախի փիլիսոփայությանը, համեմատել-համադրել է Արևմուտքի և Արևելքի այլևայլ դավանանքներ։

Հասարակական առաջընթացի օբյեկտիվ տրամաբանության թելադրանքով նրա ստեղծագործությունն իր զարգացման ընթացքով հետզհետե ավելի էր ընդլայնում շփման եզրերը կյանքի շարժման ու գալիքի իրական ազդակների ու նախադրյալների հետ։ Պատմության քառուղիներին սևեռված նրա միտքը՝ գնալով ավելի ու ավելի էր համակվում առաջադիմության ռեալ նախադրյալների գիտակցությամբ։

1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո, երբ շուրջը լսվում էին աշխարհի կործանման ճիչեր, նա շարունակում էր վեր հանել ժողովուրդների պատմական եռանդը հավաստող իրողություններ։ Այդպիսին է «Շաքրո Վալիշվիլի» (1906) պատմվածքը, որտեղ պարզորոշ կերպով արտահայտվել է բանաստեղծի քաղաքական համակրանքը. ռուսական առաջին հեղափոխության տարին, երբ անծայրածիր երկրում «մի եզրից մինչև մյուսը, հեղափոխության ղրոշն էր ծածանվում»— պատմվածքում համարվում է գեղեցիկ տարի։ Նրա համոզմունքով այդ օրերին ոտքի էին ելել՝ «բոլոր իրավազուրկները, բոլոր տանջվածները, բոլոր ազատասերները», հասարակական դավանանքով գրողը առանց վերապահության այն մարդկանց հետ է, ում նշանաբանն էր՝ «ԱԶատություն, եղբայրություն, հավասարություն»։

Պատմվածքի հերոսը՝ Շաքրոն, հանդես է գալիս իբրև իր նրդումի, ուխտի անդավաճան ասպետ, անձնազոհ նահատակ, և ժողովուրդն էլ հավատում է, թե՝ «պիտի դուրս գնի գերհզմանից սիրելի և ազնվագոր Շաքրոն՝ նորից բռնելու հեղափոխության սրբազան դրոշակը...»։ Պատմվածքը վկայում է, որ հեղափոխության պարտությունից հետո Իսահակյանը շարունակում էր ապրել նոր հեղափոխության սպասումով, հեղափոխական բռնկումները համարում էր կենսական օրինաչափություն Ռուսաստանի ժողովուրդների կյանքում։

900-ական թվականների Իսահակյանի ստեղծագործությունը, քաղաքացիական կողմնորոշումներն ու համակրանքները բնութագրելիս անկարելի է շրջանցել նաև «Գարիբալդիականը» (1907)։ Հասարակական մքրության, մղձավանջող ռեակցիայի պայմաններում նա հարություն էր տալիս հեղափոխական, ազատասիրական ավանդների։

«Շաքրո Վալիշվիլին» և «Գարիբալդիականը» միաժամանակ հաստատում են, որ այդ տարիների Իսահակյանի ստրամադրությունների որոշ վիճակ շեշտերը երբեք չեն շոշափել նրա աշխարհայեցողության առողջ հիմքերը։ «Գարիբալդիականը» պատմվածքում յուրատեսակ անդրադարձում են գտել Իսահակյանի այդ ժամանակների հոգեկան խռովքն ու տրամադրությունները։ «ԵՒորբ հայրենիքի» քնարական մոտիվների կողքին նա վերհիշում և վերիմաստավորում է «հայրենիքից խռոված» ծերունի Ջիվանների կյանքը, նրա հոգեբանությունը։ Գարիբալդու կողքին, նրա օրինակով Ջիվաններին հղել է հայրենիքի արդարության գինվոր, հայրենիքի համար ստացած վերքերով հպարտացել է, երանի տվել այն մարտիկին, որի համար արցունք է թափել Գարիբալդին։ Եվ ահա թողած հայրենիքը, չհաշվվելով այնտեղ տիրող

անարդարությունների ու բռնության հետ, ջրվանային տեղափոխվել է օտար ափեր, որտեղ, սակայն, նա ամբողջովին ապրում է իր հայրենիքի ազատասիրական օրերի հուշերով։

Գաղափարական այս բովանդակությամբ «Գարիբալդիականը» անմիջականորեն մատնում է իսահակյանական «խորք հայրենիքի» քնարական մոտիվների իմաստն ու էությունը, միաժամանակ հուշում նրա հասարակական հայացքների խորացող ուղղությունը։

Բանաստեղծի հայացքի առջև անընդհատ ընդարձակվում են աշխարհի ցավերի բացվածքները, և նա հասկանում է, որ իրեն տանջող հարցերի լուծումը դուրս է ազգային նեղ շրջանակներից։ 1911 թ. ապրելով արտասահմանում, Իսահակյանը ամենուրեք տեսնում էր՝ «...շահագործում, հարստահարություն, աշխատավոր մասսաների՝ գյուղացիների, բանվորների, ստրկական տմարդի չարաշահություն, փողի անբարոյականացնող իշխանություն, դասակարգերի արյունոտչո հակասություն, տնտեսական վայրագ անարխիա, անագորույն կռիվ՝ ամենքը ամենքի դեմ, ամենուրեք ոճիրներ, եղեռներ, նախճիրներ...»[27]։

Ահա ամենը տևականորեն բորբոքում ու խորացնում էր Իսահակյանի խռովքը մարդկության ճակատագրի համար, մղում համառորեն քայլելու կյանքի ուղիներով, որոնելու փրկության ճանգրվանները։

Այդ համառ երթի գեղարվեստական մնձարժեք վկայագիրն է «Աբու-լալա Մահարին»։

3

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմը ստեղծվել է Ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունից հետո, առաջին անգամ մի հատված տպագրվել է 1909-ին «Գեղարվեստում», ապա ամբողջությամբ՝ 1911 թ. Կ. Պոլսում։ Պոեմում ընթացքի մեջ են դրվում և հարաբերվում կյանքն ու աշխարհը, ժամանակի սոցիալական կացությունը և մարդկային գոյության բնական օրինքները, «չհնհնմի» վերածված կյանքը և խռովված հոգու մղումները։ Ջհանդարտվող ոիթմով մեկը մյուսի հետևից անցնում են կյանքի պատկերները, անդրադառնում միմյանց մեջ, և որքան ավելի է արագանում քառավանի երթը, այնքան ավելի է ուժեղանում այդ ամենի փոխակերպման ընթացքը Մահարու հայացքի առջև։

Իբրև արվեստագետ Իսահակյանը առհասարակ երբեք չի համակերպվել միջավայրի նեղ շրջանակի, հայացքը փակող արգելակների հետ։ Իր տարերքով մշտապես ձգված է ընտրելու այնպիսի դիտակետեր, որտեղից կյանքը կարող է երևալ հնարավոր ամբողջությամբ և անվերջանալի ընթացքով։ Մինչև «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը Իսահակյանի 90-ական թվականների բանաստեղծություններում արդեն «բացվում» են մահարիական նման հորիզոններ («—Պարզրկա գիշեր...», «Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտըս բրբրվածծ», «Փշե-պսակը ճակտիս կրզնեմ», «Հեռու ափերում միտքըս թափառեց», «Դարը հետըս է, հետըս կուշա» և այլն)։

Աշխարհը հավաքական նկարագրով ընկալելը բանաստեղծի էությունն էր իր և աշխարհի միջև նա, կարծես, մի ինչ-որ տարածություն է թողնում, այն

---

27 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 169։

հեռվից՝ վարից ու վերից, զննելու, խորհրդածելու, նրա ամբողջ փայլն ու փառքը վայելելու համար։ Իրականության հանդեպ բանաստեղծի և նրա հերոսի «վերտարածական» դիրքը հավաստող ապացույցներ է ընձեռում նաև պոեմի նախաառաբերակներից մեկը՝ «Իմ քարավանը» (1906)։

Պոեմի մտահաղացումը մարմին տալու հենց առաջին փորձում քնարական հերոսը աշխարհի եղելությունները տեսադաշտի մեջ է առնում բոլոր ծայրերից.

...Հոգիս վեհ է տարածությունից՝
Միակ կշեռքն է նա աշխարհների.
Ես տիեզերքի ոգին եմ անհուն՝
Ով նա է իմ մեջ խորհում և զգում.
Ով ոգիանում, իմ ոգին դառնում,
Իսկ ոգիս նրա կշեռքն է արդար՝
Նրա արժեքի, նրա էության,
Ով օրենքների, և նպատակի...

Իսահակյանը մշտապես մղում է ունեցել «ուրիշ երկինք, ուրիշ աստղեր» գրկելու, հեռավոր, ամայի ճամփաներում թափառելու, «անծիր ու անհայտ» դաշտերում դեգերելու, տիեզերքի «հեռու եզերքում» հավերժ խորհելու։ «Աբու-լալա Մահարին» պոեմում այդ միտումը ավելի է խտացել։ Աբու-լալա Մահարին դուրս է գալիս շրջապատի նեղ սահմաններից՝ ճշտելու հարաբերությունները աշխարհի սարք ու կարգի հետ։

Անդորրաբեր սուտ հանգրվաններ չի գտնում Մահարին, և այդպիսիք չի էլ որոնում նա, ինչպես որոնում և իր երկերում ստեղծում էր Իսահակյանի ժամանակակից սիմվոլիստներից, ասենք, Ֆեոդոր Սոլոգուբը. անրջային մի այլ աշխարհ, որի միստիկական թովչանքին էին ապավինում նրա հերոսները, և դա, իսկապես, փախուստ էր իրականությունից։ Իսահակյանի հերոսը մի կողմ է նետում արգելակները՝ ներխուժելու իրականության հասարակական, սոցիալական, իրավա-քաղաքական, մարդկային-բարոյական լայն շերտերը։ Նվ անհուն է նրա վիշտը, իր ուղու չափ անվախճան, և նրան չեն կարող հմայել անուրջները.

Նվ լալիս էր նա առանց արցունքի, և նրա վիշտը նման անհունի,
Ինչպես իր ուղին, որ գալարվում է՝ անծայր օձի պես, և վախճան չունի...

Կյանքի դռները չեն փակվում Մահարու ետևից, և նա չի ընկնում մի այլ միստիկ դրախտային աշխարհ։ Հերոսին շրջապատող կյանքի շղթան պոեմում, անընդհատ ոլորվելով, լայնանում է, անվերջ հեռացնելով հեռանկարը և մեծացնելով էպոխային երևույթների ընդգրկման շրջանակը։ Դեռևս շատ հիմնավորումների կարժանանա Իսահակյանի ստեղծագործության վերաբերյալ Դեմիրճյանի հայտնած տեսակետը. «...Շատերն են մտածել,— գրում է նա,— որ Իսահակյանն իր ռոմանտիզմով շատ է թափառել կյանքից կտրված ոլորտներում, որ իրականության շոշափումը քիչ է եղել նրա մեջ։ Մինչդեռ ուշադիր լուսաբանումը մեզ տալիս է դրա ճիշտ հակառակ պատկերը։ Իսահակյանը շարունակ կապած է եղել իրականության»[28]։

Իսահակյանի, այսպես կոչված, «փախուստը կյանքից» պայմանավոր-

28 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 287։

ված էր աշխարհի դեմ լեռնացած դառնությամբ և պատմության շարժման ու ընթացքի արագացման ներքին պահանջով, դա կատարյալ հասարակության ձգտման ու կարոտի ծնունդ էր։ Նրա փախուստի վերջին հանգրվանները մըշտապես ազերսվում են գալիքի հեռանկարներին։ Ճեղքելով ու անցնելով հին ու նոր չարիքների բոլոր հորիզոնները, ի վերջո Մահարին փառաբանում է աշխարհի նոր վերածնությունը.

...Ազատությունը քող գահակալ աշխարհը հանուր,
Եվ ոսկեվառ վսեմ արեր՝ ազատությունը աշխարհասփյուռ...

է մեծ բարկություն և խռովք։ Իր հերոսի այդ շտապողականությամբ բանաստեղծը քայլում էր մարդկության առաջընթացի դարավոր երակների մայր մատույցներում։

Բանաստեղծ Իսահակյանը՝ մարդկության ազատության անձնվեր քնարերգուն, անհնազանդ ոգով մերժում էր շղթայասյաշատ գորշ իրականությունը՝ հանուն բարձր իդեալներով հիմնված նոր իրականության։ Նրա բացատման կիրքը լեցուն է հաստատման անսպառ ձգտումով։ Այդ պատճառով էլ նրա ստեղծագործությունը հարազատ արձագանք է գտել աշխարհի տարբեր ժողովուրդների միջավայրում[29]։

«Աբու-լալա Մահարին» իր ժամանակաշրջանի ծնունդն է, նրա խոր հակասությունների արտացոլումը։ Շրջադարձային այդ ժամանակներում գալիքի ճնշման տակ խարխլվում էին հին հիմքերը, ձգնաժամ էր ապրում ամեն հնչ՝ օրենքները, հասարակական կարգը, բարքերը։

Մեծ հեղաբեկումների նախօրեին մարդկությունը կանգնած էր պատմության վաղվա օրվա առջև։ Տեղաշարժերի նախազգացումը հետաքրքրություն էր արթնացնում մարդկության անցած-գնացած ճանապարհների հանդեպ, ուժեղանում էր ստեղծված արժեքների հանրագումարային գնահատման ձգտումը։ Անտեղ Ֆրանսը իմաստավորում էր ժամանակ կոչվածը՝ նրա ստեղծումները լսելացնելով մինչև պիտղինների ֆանտաստիկական աշխարհը, դարերի անհունից միջին դարերի միջով ձգելով մինչև գալիք։ Ինչպիսի՞ք են մարդկային ցեղի և պատմության փոխհարաբերությունները,— հարցնում է Ալեքսանդր Բլոկը և գուշակում պատմության հանդեպ մարդկության ցասման մոտալուտ ժամը։

Իսահակյանի այն արտահայտությունը, ըստ որի հները հավատում էին, թե երկրագունդը իր հոլովման ընթացքում մի պահ կանգ է առնում՝ ետադարձ հայացք նետելու անցած ուղու վրա, ավիլի քան տեղին է դարաոկզբի ընդհանուր մտայնության մթնոլորտում։ Մարդկության գոյության համապատկերի առջև փորձարկվում էր հասարակական միտքը։ Ոմանց դա սարսափեցնում էր, կանդնեցնում փակուղու առջև, ոմանց դատապարտում զղջման և ինքնախարազանման։ Դատափետման ու ժխտման տարերքի մեջ Իսահակյանը ոչ միայն չի կորցնում իրեն, այլև չի թուլացնում սերը կյանքի հանդեպ։ Աշխարհը, ծանրաբեռնված դառնություններով ու ցավերով, միշտ էլ նրա համար մնում է կախարդական հեքիաթ։

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմը կլում է պատմական բարդ ժամանակների անցման և ընթացքի հնքը։ Հնօրյա մարգարեներից Զրադաշտը հարցնում էր. «Իսկ հապա ե՞րբ կընթանա մարդկության քարավանը արդարության ուղիով»։ Զրադաշտի նման Իսահակյանն էլ չգիտեր, թե երբ, սակայն անհամբեր և անհանգիստ ձգտում էր արագացնել քարավանի երթը դեպի արդարության ուղին։

Ինչպիսի՞ն է պոեմի կառուցվածքը։

Պոեմը բաղկացած է նախերգից, յոթ սուրահից և վերչերգից, որոնք միմյանց հյուսվելով, իրականության բարոյական չափանիշների քննությու-

---

29 «Աբու-լալա Մահարին» թարգմանվել է ռուսերեն, ֆրանսերեն, իսպաներեն, իտալերեն, չեխերեն, գերմաներեն, արաբերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն և այլ լեզուներով։

նից հասնում են մինչև հասարակական-սոցիալական էության խորքերը, միշտ անխախտ պահելով պոեմի ներքին ամբողջականությունը։

Առաջին սուրհանդակ Մահարին ոտք է դնում կյանքի ոլորուն ուղին, այդպես ոլոր-մոլոր են և նրա քարավանի ճամփաները։ Այստեղ նա հանդիպում է «զազրիք» ու «նանիր» հոգիների, առաքինությամբ քողարկված չար լեզուների՝ մարդկանց, ստեղծած դժոխքին։ Նվ հենց սկզբից սրանով, ասես, լիցքավորվում է քարավանի երթը աշխարհի ամենատարբեր երևույթների միջով՝ դեպի փրկության խորհրդանիշ արևը.

> *— Գնա, միշտ գնա, իմ քարավանս, և քալիր մինչև օրերիս վերջը,—*
> *Այդպես էր խոսում իր սրտի խորքում Աքու Մահարին, մեծ բանաստեղծը...*
> *Դեպի արևը սլացիր անդուլ, և սիրտս այրիր արևի սրտում։*

Երկրորդ սուրհանդակում բացվում են մարդկային հասարակության նոր շերտեր. դժոխքը պատկերանում է մի նոր «չքնաղ» դիմակով, ուժեղանում են կեղծիքի կապանքները։ Մահարու հայացքի առջև կանգնած է մարդկային քնական օրենքով սահմանված ամենանվիրականը՝ կինը, կնոջ սերը։ Սրա տեսքում ամեն ինչ իջեցված է, բռնավորված չարության «տիրոմով»։ Սերը մսեղեն է, «պապաշոտ», «օձեղնէն», իժեր հեղեղող ընդերք։

Երրորդ սուրհանդակում երևում են կյանքի առավել մեծ կտրվածքներ ու շերտեր. հինում են մարդիկ համայնքի մեջ հաստատած իրենց գլուխ ու խարազանս օրենքներով, կանգնում ստրկության առջև փակ աչքերով։ Սակայն այս պատկերները առկախ չեն և շրջավորվում են աշխարհի ու կյանքի այլ՝ հակոտնյա ծալքերով։ Նույն կյանքը պոեմում միաժամանակ հորձանք է տալիս «ոսկես» հեքիաթներով և գոյության «կենտրոնից» ետ մղում հողագնդի անիծյալ զառնությունների ու անցքերը։ Խաչակյանը ի մի է բերում իրար հարաբերվող երևույթների տարբեր ծալքեր և հյուսում բարդ հակասություններով լի միություն։ Դառնության ու հիասթափության միջից հանկարծ պոռթկում է աշխարհի անմեկնելի ու անվերջանալի հրաշքը.

> *Աչխարհ էլ, ասես, մի հեքիաթ լինի՝ անսկիզբ, անվերջ, հրաշք դյութական...*

Թանձրացող խռովքը անսպասելիորեն զուգորդվում է ոգեշնչման հետ, ունայնացնող հողմին ուղեկցում են անհունի բյուր նվագները։ Կենսականության նման անհաղթահարելի տարուբերումները պոեմը հագեցնում են խոր դրամատիզմով։

Չորրորդ սուրհանդակում Մահարին արդեն մտնում է պողպատացող հակասությունների ոլորտը։ Կուտակվում են սպառնալից մրրիկներ, մոլեգին պտույտի մեջ առնում երկրային կեցության «հիմերն ու ծածկերը», իրար խառնելով, տակն ու վրա անելով ամեն ինչ։ Ոչինչ չի մնում տեղում, մարդ, պետություն, օրենք, իրավունք, անգամ հայրենիքը։ Մրրկապարի մեջ են ներքաշվում բոլոր երևույթներն ու հակացությունները։ Չթաքցնելով խռովքն ու դառնությունը մարդու, հասարակության կառուցվածքի հանդեպ, պոեմի հերոսը՝ անտուն ու մենակ, այդ մրրկապարի միջից հայացքը լարած դարձյալ հետևում է նույն մարդուն, մարդկային հարաբերություններին, մարդկության ճակատագրին։

Այս հակասությունը նրա հոդին դատապարտում է հավիտենական տառապանքի։ Բանաստեղծի և՛ երջանկությունը, և՛ ողբերգությունը հորդում է նույն

ամբողջական հիմքից՝ կյանքից։ Պատուհողմի մեջ ընկած Մահարին և՛ մոայլվում է, և՛ սթափեանում, նզովում ու օրհնում միաժամանակ։

Հինգերորդ սուրահում Մահարու լեռնացած հուզերի առջև ծառանում է կյանքի հասարակական-սոցիալական շինության վիթխարի գանգվածը՝ օրենքի և իշխանության ճնշող ուժը։ Ջախջախվող ոգով նա նայում է բռնակալության երեսին, դատապարտում «բռնության խարիսխ» դարձած ամբոխը, ահ-հատին «անշղթա գերության» մեջ առած՝ համայնքը. նորից համայնքը, այդ «հեղձուցիչ օդակը», որի և՛ լավը, և՛ վատը անհղ խարազան են մարդու համար։ Դատափետում է օրենքը՝ «մարդկանցից օրհնված, բիրա ուժեղների այդ սուրը դաժան», անգամ հայրենիքը, որտեղ «հողն արնոտ՝ անդուլ հերկողը չոր քար է կրծում», մինչդեռ տիրություն են անում ցոփ հզորները։ Որքան ուժեղանում է Մահարու ատելությունը, այնքան լայն ծավալով է ներկայանում «յոթն անգամ նզովյալ» հասարակական շինությունը։

Վեցերորդ սուրահում Իսահակյանը ձեղքում և լույս աշխարհ է հանում այդ շինության ներքին էությունը։ Խեղվել է մարդկայինը, աստծո պատկերի տակ թաքնված են սատանայի վիժվածքները, ոսկին մամլել, հավասարեցրել է տխմարին ու հանճարին, «արյան բաղնիքում» աղճատվել ու խեղվել են մարդկային մարմինն ու կերպարանքը։ Մահարին ընդվզում է նյութական տարերքի այս ամենակուլ իշխանության դեմ և խարազանում որպես հակաբնական երեվույթ։ Նա ներդաշնակության եզրեր չի գտնում մարդկային բնական կերտվածքի, նրա բնատուր էության և կյանքի սոցիալական հաստատության ձևերի միջև և շշուկով ու երկուղածությամբ չի խոստովանում դա, այլ բարձրաձայն գոչում է աշխարհով մեկ։

Բանաստեղծին հանդարտություն կարող էր բերել միայն գալիքը, և նրա ձայնը միախառնվում է ապագային։ Շտապում է Մահարին, չի համակերպվում պատմության ընթացքի հապաղումներին, և, ահա՛, Իսահակյանը միֆական արագություն է հաղորդում դեպի ապագան ձգվող մարդկության քարավանի երթին.

Իրենց աղեղի պարանոցները՝ ուղտերը լարած նետերի նման...
Զիլ վազում էին խանձված դաշտերով դեպի անհայտը, դեպի հեռաստան...

Յոթ անգամ մերժվում ու անիծվում է յոթ օրում ստեղծված աշխարհը, ապա ոգեկոչվում է արևը՝ նոր աշխարհաշինության համար։

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմի սյուժետային և գաղափարական զարգացման ընթացքը հանգում է փրկության հավատին և սպասմանը։ Կյանքի նոր հարության հույսը ներկայանում է արևի սիմվոլիկ պատկերով, որ փառաբանվում ու օրհներգվում է պոեմի վերջին մասում։ Երկրային դժոխքի ահեղ դատաստանը տեսնելուց հետո, Աբու-լալան քարավանի հրեղեն թափով սլանում է դեպի արևը, աշխարհը մաքրագործող նրա բոցեղեն գրկում տեսնում փրկության և վերածնության արարչագործությունը։

Պոեմում վիշապ հողմի բռնկման ամբողջ ընթացքը, վայրի նժույգների նման երկինք ծառանալը, հորիզոնից-հորիզոն ամպերի խավարումը, շանթն ու որոտը, երկնքի և երկրի խոովքը՝ հանգում է դիվացած ու չարացած աշխարհի լիցքաթափմանը։ Գալարվող հողմերը՝ սանձարձակ նժույգների պես, վայրի արշավում են, այրված դաշտերից հողն ու փոշին խառնում ամպերին, ահեղ որոտումով երկինքը խուժում է գբաշերին հեռու լեռների», բարձրացնում

արմավ ու նռնձու շաղ ու շառաչ։ Երկիր ու երկինք ցավերով լցված՝ աղաղակում են «Հազար ձայներով», մեկ «մռնչում մրրիկների պես», մեկ «ոռնում հողմի բերանով», պտուտահողմի երկունքից՝ «Ախ կայծակները հրեղեն սրով ծվատում էին վաշտերն ամպերի» և հրավառում աշխարհը.

Հորիզոնները հրդեհվում էին իրենց ամայի, ազատ ափերում,
Մութն հավաքում էր թանձրագր թավշյա, բոցերով բոսոր երկինքն էր ծփում...

Եվ վիշապ հողմի երկնային հրդեհի «բոցերով բոսոր» բանաստեղծը ավետում է արևի մնունդը՝

Վիշապ հողմից հետ ազատությունը թող գա-կապել աշխարհը Նանուր.
Իմ ոսկեվառ վախճ արևը՝ ազատությունը աշխարհասփյուռ...

Աշխարհը չարից մաքրագործող փրկարար արևին խոսքն ուղղվում է օրհներգության ձևով։ Կուտակված խռովքն ու հուզերը ելք են փնտրում՝ արժանին մատուցելու արևին։ Նարեկացու նման Իսահակյանը սրտի «ողբաձայն հառաչանքների աղաղակը» երկինքն ի վեր արևին է «ընծայում», օրհներգության շեշտերն ուժեղանում են հետզհետե թանձրացող նորանոր գույներով։ Ապա լեռնացող հուզերը ինչ-որ տեղ փլվում են, վերաճում ծնրադիր աղոթքի ու պաղատանքի։ Բանաստեղծը խնդրում է արևին՝ վարսերը չրնդ փռել իր վրա, սիրով կիզել իրեն, ծիրանին ձգել իր ուսերին...

Ալեկոծ տրամադրությունների մթնոլորտում, օրհներգության միջից որոշ դադարներով կրկնվում է «սուրբ, սուրբ» արտահայտությունը։ Կրկնակը բանաստեղծական կիզակետին է հասցնում խոսքի մեղեդային-ռիթմիկ շարժումը, ստեղծում վեհացման անկրկնելի պահեր։

6

Իր ժողովրդի պատմության, հասարակական պրոբլեմների հետ խորապես կապված՝ սեփական ազգային մշակույթի ավանդների միջով նոր գաղափարների և գեղարվեստական հայտնագործությունների ճանապարհով էր ընթանում Ավ. Իսահակյանը։ Նոր ժամանակների արվեստը քևակոխում էր սինթեզների մի նոր աստիճան, քևակոխում էր դեպի խուլավորվող, համալուծվող ու փոխակերպվող կյանքի ամենատարբեր շերտերը գեղարվեստորեն անդրադարձնելու ոլորտը։ Գեղարվեստական մոդելը դառնում էր բազմաշերտ ու բազմապլան, ներառնում անմիասեռ երևույթների կապակցություններ, անսպասելի անցումների պատկերավոր համակարգեր։

Գույների, հնչյունների, ներդաշնակումների ու հակադրությունների, ֆանտաստիկականի ու բնականի առանձին շարքերով մասնմաս ներկայացվող աշխարհը՝ Իսահակյանի պոեզիայում հավաքվում և մոդելավորվում է չիման ու համալուծման եզրերով, անսպասելի անցումներով։ Նրա պոեզիայի աշխարհը լի է դրամատիկ փոխակերպումներով, որի շնորհիվ պատկերը չունի ներփակ վերջավորվածություն, հյուսվում է անընդհատ նորոգվող փոխազդեցություններից ու անցումներից։

Իսահակյանի քնարերգության մեջ այս արտահայտչականությունը զարմանալի ճկունությամբ միահյուսված է դասական պոեզիայի պարզությա-

նը։ Այս իմաստով նրա ստեղծագործությունը նշանավորում է նոր աստիճան հայ պոեզիայի պատմության մեջ։

Իսահակյանի բանաստեղծական մեկնակետով աշխարհում գոյություն չունեն վերջավորված երևույթներ։ Շրջապատի բազմազան և անկրկնելի առնչություններից նա չի ձգում միայն իրեն տեսանելի թելերը, այդ թելերից չի ստեղծում պիրկ հանգույցներ։ Ինչ որ տեղ չի միացնում երկինքն ու երկիրը ու փակում հեռաստանի հեռանկարը, գորշ-մոխրագույնը չի ձուլում ողբերգականին և ստեղծում անթափանց խավար։ Նրա բանաստեղծություններում տրամադրությունները հղի են ծածուկ, դեռևս չդրսևորված, հասունացող, հորդելու պատրաստ, ներդաշնակ բնությամբ մշտապես նորոգվող զուգորդումներով։

Վերջավորվածություն չունեն Իսահակյանի գարնան և աշնան պատկերները, դրանք անընդհատ բոլորվում են ու ձևափոխվում՝ մեկ երջանկությամբ շնչահնձե անում, մեկ էլ դատապարտում անափ տխրության։ Նրան գրավում է ոչ թե բնության եղանակների այս կամ այն պահը, այլ նրանց փոխակերպման իրողությունը։ Ընկալումների, ինչպես և իրեն՝ բնության երևույթների համալուծման այս ներհոսուն վիճակը բանաստեղծական ձևերին բերում է անկաշկանդ ազատություն։ Բնապատկերի հազիվ որսալի ուրվագծերը փրոված են նրբերանգներով, խորհրդավորության շեշտերով ծավալվում բանաստեղծի հոգում.

Նայում են ցլուն աստղերը անշեջ
Լուռ անապատին քնքուշ հայացքով.
Եվ ծավալվում է մըռայլ հոգուս մեջ
Լուռ անապատը խոր գաղտնիքներով...

Նույնանման թեթև նրբերանգներով, ասես, քուլա-քուլա բարձրանալով, երբեք հաստատուն տեսք չառնելով բնության մեջ «հալվում» են, լուծվում նաև բանաստեղծի տրամադրությունները.

...Եվ խաղաղ, անդորր մի խոր լռություն
Սուրբ անապատում փռվեց, ծավալվեց,
Պահ՝ խորհրդավոր և հանգիստավոր—
Նվ հոգիս հալվեց վեհ լռության մեջ...

Իսահակյանի պատկերացումով կյանքի մակընթացության և տեղատվության չընդհատվող տարերքի մեջ, մշտապես ամեն ինչ փոխում է տեղը, նորանոր ձևեր ընդունում, նորանոր առնչությունների մեջ մտնում աշխարհի ամենատարբեր երևույթների հետ։ Յուրօրինակ է Իսահակյանի պոեզիայում արևի, լուսնի, մարդու «տեղը» աշխարհում։ Ոչ մի բան գամված չէ անմիջական միջավայրին, և թեթևած ուռենուց սկսած մինչև մարդը, ասես, հավիտենապես դիտում ու զննում են աշխարհի բանը։ Մեկը մյուսի ետևից հառնում են անչափելի մեծություններ, մի կյանքի իրավունքով ծնվածը՝ անվերջանալի հավերժության առջև։ Ժամանակի ու տարածության ընդգրկման առումով պատկերի այս նոր բնույթը կարելի է ավելի հստակ պատկերացնել, համեմատելով և պարզելով պատկերի, «տեղը» Իսահակյանի անմիջական նախորդներից մեկի՝ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ։

Վերջնենք արտաքին հատկանիշներով իսկապես նման Հովհաննիսյանի «Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա» (1884) և Խաչակյանի «Գետակի վրա» (1916) բանաստեղծությունները։ Հովհաննիսյանի բանաստեղծական պատկերը զարգանում է ժայռի ու ալիքների բախման փակ շրջանակում։ Բախման յուրաքանչյուր պահին առկա է որոշակի սահմանը՝ ժայռի և ալիքների միջև։ Բնության հրաշալիքներով վարդի անուշահոտությամբ, երանավետ նվագով, զվարթ պարով, սիրո երգով ալիքները գայթակղում են ժայռին, զարկվում, ոգեկոչում, բայց, այդուհանդերձ, ալիքները անհաղորդ են ժայռի մտայլությանը, ինչպես և ժայռը՝ ալիքների զվարթ կենսասիրությանը։ Ալիքների չուրջը բանաստեղծի «անցկացրած» գծերը լայնանում են, կեռանում, ձգվում, բայց և ինչ որ տեղ փակ է տրամադրությունների փոխանցման, փոխակերպման դուռը։

Խաչակյանի բանաստեղծական պատկերը սկզբից մինչև վերջ «անգիստ» չունի հոսող ջրերի և ուռենու հավիտենապես մոտեցող ու հեռացող, խզվող ու նորոգվող ներդաշնակությունից։ Բանաստեղծը ջնջում է բոլոր սահմանները դրանց միջև, առնչում հեքիաթային անխզելի թելերով, որտեղ նրանք հարաբերվում են երազային փոխակերպումների չընդհատվող խաղով։ Ե՛վ ուռենու լացը, և՛ վազող ջրերի ուրախությունը որսվում է ինչ-որ մի «պայքարի» պահում, որտեղ գալը գնալ է ավետում, գնալը՝ գալ, երբ վերջը սկիզբ է միևնույն կետում։ Տարբեր ուղղությամբ գնացող գծերը, կեռանալով մոտենում են, խորքության մեջ միմյանց հարազատանում և նորից հեռանում «աշխարհի» ամեն բանիս նման։

Հովհաննիսյանի պատկերներն իրենց կառուցվածքով «անխախտ» են, Խաչակյանի պատկերները՝ հղի են փոխակերպություններով, Հովհաննիսյանի պատկերներում երևույթները ինչ-որ տեղ առնվում են անկ շրջանակի մեջ, Խաչակյանի պատկերները զարգանում են հերթագայող սերտաճումներով և չունեն խորքության «գոտի»։

Գեղարվեստական նման մտածողությամբ աշխարհի այս կամ այն հատվածի ընկալումը փոխանցվում է աշխարհի երևույթների ընդհանուր հարաբերություններին, որ նշանավորվում է ներդաշնակի մշտական փոխակերպությամբ իր հակոտնյային, և հակառակը։ Բնականաբար այլ են նաև երևույթների հանդեպ գրողի դիրքորոշումն ու վերաբերմունքը։ Շրջապատը, ասես, վերակառուցվում է նորովի, տեղաշրվում են հատկանիշները, վերածնվում կապերն ու մեծությունները։ Խաչակյանի զգայական աշխարհում բոլորովին այլ, անսպասելի կողմերով կարող են ներկայանալ ու տպավորվել անասպատը, մարդիկ, սֆինքսը, հովն ու զեփյուռը։ Բազմազան ելևէջներով, գույների ձևերի փոփոխակի հերթագայող խաղով, ռիթմի ճկուն, դինամիկ անցումներով բանաստեղծը հաստատում է ոչ թե երևույթի արտաքին հավաստիությունը, այլ կյանքի, բնության, հասարակական-սոցիալական երևույթների մշտաշարժուն էությունը, զննում է հարաբերությունների եղանակը, աշխարհի կապերի դինամիկ կառուցվածքը։

Я разгадал тебя, я разгадал
Устройство мира,—

այսպես էր հաստատում Հայնեն աշխարհի ընդհանուր եղելությունների ռեալականությունը։

Իսահակյանի քնարական տարերքի ուժը աշխարհի այս կարգ ու կառուցվածքի գաղտնարանները թափանցելու մեջ է։ Այս առումով չափազանց բնորոշ է «Երկինքն հիասքանչ» բանաստեղծությունը, որին բնաբան են ընտրված Ջորդանո Բրունոյի խոսքերը՝ «Աննահմանություն, քո էության մեջ է և իմ էությունը»[30].

Երկինքն հիասքանչ, շքեղ, լուսալից,
Հոգիս արբնացուց լրումյան երգով.
Ով այս տառապուկից, կյանքի անձուկից
Թափ առավ հոգիս երազ-թևերով։

Ով տիեզերական խորությունների
Անծառ վայրերում հոգիս սավառնեց.
Ով խորախորհուրդ, վեհ գաղտնիքների
Անխոս բարբառին լուռ ունկընդրեց։

Աշխարհի կառուցվածքում հայտնաբերվող ներհակությունները խոր հակասություններ են առաջ բերում բանաստեղծի հոգում։ Մի այլ դեպքում՝ կանգնած «Արարչագործ աստղի առաջ» (1904), նա առաջադրում է իրեն տանջող հարցերը. «Ո՞վ է ստեղծում, ո՞վ է քանդում, Ինչու՞ համար, ո՞ւմ համար»։ Այս հարցերի պատասխանն այն է, որ աշխարհը գաղտնիքներ ստեղծող ու քանդող է, մեկնելի ու անմեկնելի, այսինքն՝ պատասխանը նորից հղի է հարցով, և այդ հարցերին վերջ չկա։

Հայտնությունների անլուծելի հերթափոխը աշխարհի լինելության ձևն է, և Իսահակյանի պոեզիայում «բնակեցված» ամեն արարած ու երևույթ ցանկանում է ըմբռնել լինելության ձևը, կամ ինչպես ինքն էր սկզում ասել՝ «աշխարհի բանը»։ Մայր բնության խաղերի մեջ շվարած փխրուն եղնիկից սկսած և ուռենուց, որ կորցրել է իրականության ու երազի սահմանները,— մինչև լուսափայլ աստղերը, որոնք անթարթ զննում են «երկրային կյանքի խավարն ու մռայլը», գոյության հրաշքից աչքը սառած սֆինքսից, միրաժի մեջ մոլորված բեդվինից մինչև իր երազները աշխարհի համար քավարան դարձրած Բաղդադի հոչակավոր բանաստեղծը—ամենքը քննում են աշխարհի բանը։ Այսպես դեպի «աշխարհի բանն» է հակված նաև Արարատը, որ ներկայանում է հավերժության անհատնում ընթացքի ու երթի մեջ.

Արարատի ծեր կատարին
Դար է եկել, վայրկյանի պես,
Ու անցել։

Անհուն թվով կայծակների
Սուրն է բեկվել ադամանդին,
Ու անցել։

Մահախուճապ սերունդների
Աչքն է դիպել լույս գագաթին,
Ու անցել։

Հերթը հիմա քոնն է մի պահ.
Դու էլ նայիր սեգ ճակատին,
Ու անցիր...

30 Տե՛ս Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 416։

Արարատն այստեղ հատված չէ ինչ-որ կողմնիից, այն չի պատկերված, ասենք, մուժի մեջ, լուսադեմին, կամ մայրամուտին, ինչ-որ կտրվածքով կամ վիճակում։ Այն պատյտի է ելնում անցած ու գալիք ժամանակներում, տրամադրությունների զուգորդվող շարքով փոշնպատվում պատմության, ժամանակի և տարածության ժամումճնտալ նստվածքներով, խտացնում իր մեջ դարեր և ակնթարթներ ամփոփող հավերժության անտարիք հասակը։

Այսպիսին է տիեզերական կառույցի իսահակյանական ըմբռնումը, այն չի ենթադրում փլզումներ ու խզումներ, մեկուսացում ու համարակալում, ամբողջական է անդիմադրելի անցումներով, հակասական հարաբերություններով, ամբողջական է իբրև միասնական բնություն, միասնական աշխարհ։ Եվ այդ աշխարհից նրան են հաղորդվում բազմաձայն զանգվածային ղողանջներ։ Բնորոշ է, որ 1908 թ. հրապարակած ժողովածուում Իսահակյանը հենց այդպես էլ վերնագրել է իր չափածո շարքերից մեկը՝ «Ղողանջներ»։ Ահա այդ շարքը բացող «Տիեզերական Զանգը».

...Եվ ես ապառում և անապատում
Լուռ քափառում եմ՝ հոգիս ծանրացած
Անլույծ խոհերով, վշտով անպատում,
Եվ տենչանքներով տիեզերատարած։

Եվ հանկարծորեն՝ պարզ ու աննսեմ,
Ես իսկ զգում եմ, տեսնում եմ ահա—
Տիեզերքը ողջ—մի մեծ, անհուն զանգ
Եվ հոգիս—նրա լեզվակը վսեմ...

Սա բնությանը, կյանքին ձուլվելու առինքման այն պահն է, երբ, ինչպես ասում է Ալեքսանդր Բլոկը, բարձրանում են բոլոր ծածկոցները, բացվում խորքերը, հորդում են հնչյունները հոգու մեջ և տարածական, գունային բոլոր չափերն ու ձևերը բանաստեղծի հոգում ստանում են երաժշտական մեղմ տոնայնություն։ Լուծվում են ձևերն ու հնչյունները, ներթափանցվում, վերակերպվում նոր շաղախի։ Զայնի «նյութական» նման պարունակությունը նրբորեն է դիտել նույն Բլոկը. «Տիեզերական տարածությունը լցնող եթերի ալիքների նման հնչյունային ալիքները սահում են, հոսում, այնտեղ տեղի են ունենում ռիթմիկ տատանումներ, նման այն պրոցեսներին, որոնցից գոյանում են լեռները, քամիները, ծովային հոսանքները, բուսական ու կենդանական աշխարհը»[31]։

Բազմազան ու հարուստ են «հնչյունային ալիքներին» այսպիսի «ռիթմիկ տատանումները» Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ։ Ահա նրա «Լուսինն ինչպես քընհատ կարապ» բանաստեղծությունը, որտեղ երկրային մարմինները ու շարժումները, կարծես ծխի քուլաների պես երկարում են, սուզվում ձայների լուռ ղողանջներում.

Լուսինն, ինչպես քընհատ կարապ,
Ծով—երկրեքում կը լողա.
Լուսնի թակը, ինչպես փերփուր
Թույլ ու քաղուկ կը շողա։

Զայն-ձուն չկա, սիրտս է միայն—
Մեծ լռության վեհ լեզուն՝

31 *Александр Блок*, Соч. в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 350.

Տիկերքը գերկած համայն--
Զանգի նրման զողանջում։

Այսպես Խաչակյանը որսում է և աշնան մեղեդին՝ «Ծառերի վրա աշունը դալուկ Հրծծում է մեղմիկ մի գեղին նվագ», նռիների «պլուքական մըրմունջը», հասկերի անուշ մնչյունը։

Բանաստեղծական բազմաձայն հոսանքի մեջ քնարական անհատի տրամադրությունները միախառնվում են բնության հազարատես, հազարաբույր հրաշքներին։ Նրա պոեզիայում աշխարհը բեկվում է ամբողջ հարստությամբ, նրա ընկալումներում մեծ բնությունը լեցուն է անվերջանալի վերաձևումներով։

Լուռ կրծորեն աստղը չողը՞ր
Ու ծղրիդը կրծըդրա.
Ժամին կերգե գաղտնի երգե՞ր...

Ձևերի ու հնչյունների նման սերտաճումից սկսած մինչև անլուծելի հակասությունները, բոլոր-բոլոր երևույթները աշխարհի կատուցվածքի իսահակյանական գեղարվեստական մտածողությամբ ներկայանում են իրենց կապերով, հարաբերություններով ու նորանոր վերաձևումներով։ Իրական ձևերն ու երևույթները նրա պոեզիայի դինամիկ համադրություններին բերում են առարկայական շոշափելիություն, հավաստում աշխարհի բազմազանությունը, բայց և շարունակ նորոգվում են, ստանում նոր տեսք ու կերպարանք։ Բնության մեջ բանաստեղծին ամենից ավելի գրավում են տարբեր երևույթների ու ձևերի սահուն ներհոսումների պահերը։ Սա նրա քնարերգության էությունն է։

Վերցնենք երկու նմուշ նրա տարբեր բանաստեղծություններից.

Դիշէրն եկավ, զով- հովն ընկավ.
Աստղունք լուսնին ձայն տվին.
Լուսնյակն ելավ, մով-ծովն ընկավ.
Հավքերն ինձի ձայն տվին...

Եվ ապա՝

—Քնքուշ լուսնի շուշան-փոշին
Մաղեց ինձ գետի վերա.
Մեղմիկ խըշշաց ցորեն, ցողուն.
—Սիրտս անգո՞ր կրծրփա...

Ինչպես բնությունը, այնպես էլ բանաստեղծի ապրումները այստեղ հավասարապես պարուրված են «համատիեզերական մեծ կյանքի» խորհրդավորությամբ։ Այդ խորհրդավորության բովում երևույթները պահպանում են իրենց ինքնության կենդանի գծերը, միաժամանակ անընդհատ փոխում են իրենց գոյաձևերը. գալիս է գիշերը՝ զով հովը ընկնում է, աստղերը ձայն են տալիս լուսնին՝ լուսինն ելնում ու ընկնում է մով-ծովը...

Բանաստեղծական նման հյուսվածքով փոխվում է բեկորված պատկերավոր տողերի, այսպես ասած՝ փոքր պատկերների, արժեքն ու նշանակությունը։ Ըստ էության դրանք այլևս չեն էլ հրապուրում բանաստեղծին։ Այստեղ պատկեր կոչվածը տարբեր երևույթների շարժման համադրությունից կազմված ամբողջությունն է, որտեղ կարևոր է ոչ թե պատկերների դասդասման արվեստը, այլ ներդաշնակ համակարգեր ստեղծելու վարպետությունը, տարբեր և «տարր» երևույթների, հատկությունների, ձայների, գույների, ձևերի, միաժամանակյա

ընկալումը, որ փոխաբերական, զուգորդական արտահայտչականության նոր. լայն հորիզոններ էր բացում հայ պոեզիայում։

Բնորոշ է նաև, որ Իսահակյանը սովորաբար որևէ ձև չի հասցնում ինքնասպառման ասոիճանի, այլ անսովոր զուգադրումներով ստեղծում է ձևվերի դամմա. երբեք, ասենք, «գնջուկ լուսինը» չի պարուրում այս կամ այն մակդիրներով, նրա հյուսած բանաստեղծական պատկերում լուսինը, ասես, փոշիանալով, մաղվում է, հաղորդակցվում ծովին, ցողին, թաքուն շշուկներ հարուցում իրեն՝ բանաստեղծի, ցորենի ու ցողունի միջև։ Ձևերի միջնորդվող. իրար հետաւսնդող մի ամբողջ «կասկադ», և ամեն անգամ այս նաանակով է հյուսվում ու հորդում տրամադրությունը.

Հոգնած ծովը՝ փրփուր բերնին՝
Ափին ընկած կրճես,
Ժեռ ափերից մեզը մթին
Ծովի վրա կաղալ։

Հայ պոեզիայում բանաստեղծական միանգամայն նոր մտածողություն էր սա, որով պատկերը դուրս էր գալիս ինքնակա շրջանակից, թևակոխում փոխաբերական շարժուն համադրությունների լայն հունը։ Բանաստեղծական նման մտածողության արդյունք են նաև նրա ստեղծագործության մեջ հաճախակի հանդիպող այն տողերը, որոնց մեջ իրական երևույթներն ու ձևերը, տրամադրությունները հալվում, լուծվում են մեկը մյուսի մեջ։ «Օրերն հալվում են օրերի նման», «դալուկ աստղեր, դալուկ լուսին վառ փոշու մեջ հալվում են», «ծաղկունքն... Ամպի ցողով, լուսնի շողով Հարհանդ-մարմանդ քուն մտան», «իսկն ու երազը ձուլվել են իսպառ» և այլն։

Իսահակյանը չի չեզոքացնում առանձին «իրերի» հնչեղության ուժը, նա պարզապես երևույթների «ձայնը» դարձնում է բազմահնչյուն, լի բազմապատիկ տոնայնությամբ, հղի ամենատարբեր նրբերանգներով։ Նրա պոեզիայում առարկայական պատկերը չի կորցնում իր անմիջական նշանակությունը։ Սա կարևոր մի հանգամանք է, որ արժե շեշտել, քանի որ երևույթները տեսնելու և մատուցելու այս եղանակին էլ հենց էապես ետ պահեց Իսահակյանին իսորհրդապաշտական պոետիկայից։ Նա երբեք չանետեց ու չշրջանցեց իրերի բնական ձևերը։ Բայց և նույն ատիճով հարկ է ասել, որ նրա բանաստեղծական պատկերները ունեն սիմվոլիկ որոշակի հագեցում, երբեք գամված չեն առարկային կամ նյութին՝ պատճենահարմամբ։ Դրանով նա պոեզիայում արմատավորեց ձևերի ազատ փոխաբերական-զուգորդական, նույնիսկ սիմվոլիկ անդրադարձման հնարավորության գեղարվեստական մտայնություն։

Իսահակյանի պոեզիայի առավել ընդհանուր առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նրա արվեստում սերտորեն միաձուլվում են պայմանականն ու ռեալականը, ներդաշնակն ու աններդաշնակը։ Բանաստեղծը բացում ու հաստատում է նրանց անջիվ, անկրկնելի առնչություններ, փոխադարձ հագեցման բանաստեղծական հնարավորությունը։ Ռեալ աշխարհն ու պայմանական աշխարհը հագեցման պահերին լայնորեն հարստացնում են միմյանց՝ երազին ու անուրջին բերելով ապրումների ռեալականություն, հավաստիին՝ հեքիաթայնություն։

Իսահակյանի արվեստում ռեալականը չի դառնում երևակայության խաղերում ծնված ցնորք, ինչպես և պայմանականը չի արտաքսվում երևույթնե-

րի բանաստեղծական մտապատկերից։ Դրանց փոխադարձ ներթափանցումներից ստեղծվում են նոր միացություններ, որոնք դադարում են պատճենավորված ընդօրինակումներ լինելուց և ռեալականության ներդաշնակում են ստեղծագործական խոյանքով ու հայտնագործությամբ։ Ասես աշխարհից թաքուն, աշխարհին անհայտ տեղադրումներ են կատարվում «Բինգյոլում» (1893)։ Հեքթաթային մթնոլորտում, որտեղ հորուս-մորուս ծաղիկների ծովում բուրում են «բույր ու երգել» և Շուխիկ-Հուրիի լճի ծոցում «լողանում է անրնկերս» ստեղծվում է երկրային ու երկնային էակների նոր փոխադեցություն.

Հրեշտակը երկրի կյանքից
Դյութված, ապշած լիուլի՛,
Վայր է ընկում աստղոտ երկնից—
Ընկնում դիրկը Բինգյոլի։

Բյուրեղ լճից մեկ էլ ցողը փոխում է իր տեղը, «ծիածանի ժպիտով» էլնում, նոր տեսք առած իջնում «ծաղիկների բողբոջին»։ Կախարդական մի նոր աշխարհ է հյուսում բանաստեղծը, որտեղ անընկեր Շուխիկ-Հուրիի կողքին հանկարծ կարող է երկնքից հայտնվել «հրեշտակը», բայց և այդ կախարդական աշխարհը լի է մարդկային իրական թրթիռներով ու կենդանի հույզերով.

Ջմրուխտ-երկիրն հրեշտակին
Ողջունում է, փաղաքշում.
—«Ա՜խ, երնե՛կ քո մատաղ կյանքին,
Որ պիտ ծագիկ Բինգյոլումս»։

Վառ անուրջում ուղին է մնջում,
Ծփում են սեզ ու արոտ,
Բլբուլների հույզեն է շնչում,
Ննջում է սա՛ր ու կարո՛տ...

Պայմանականն այստեղ ընդլայնում է զգացմունքների ոլորտը, ընդարձակում իրականության անկաշկանդ տեսողության հնարավորությունը։ Երբեմն էլ երևակայության մեջ իրական չունչ ու մարմնավորում են գտնում աննյութեղեն, անշոշափելի երևույթներ։ Բնորոշ օրինակ է «Իմ փերին», որտեղ գետի հոսանքի հետ բանաստեղծի միտքն, ասես, շաղվում է՝ անհայտությունից չունչ առնող պատկերներով։ Քնարական հերոսը ինքն էլ չգիտե, թե ով է «Շուշան-կրծքով, լույս թևերով Նիրհած գետը վրդովում», ով է «լուսնի շողեր» հագած «Սև մազերին գոհար-ցողեր» ցանած հավերժորեն շշնջում ջրերի ականջին և ով անհետ ցնդում՝ «մշուշային փրփուրում»։

Թերևս արժեր ընդգծել, որ բանաստեղծական մտածողության այս եղանակը ամենից ավելի կայուն և հետևողական է եղել ժողովրդական բանահյուսության մեջ։ Ժողովրդի ռեալիստական մտածողությունը միշտ էլ իրականն ու հավաստին բաղդատել է պայմանական վերացականությանը, անարգել վերացել ժամանակի և տարածության «խոչընդոտներից»։ Եվ Իսահակյանը իր ստեղծագործության այս կարևոր առանձնահատկությունն անպայման ժառանգել է բանահյուսից։

Բանաստեղծական պայմանական ոլորտում միջավայրից ամեն ինչ չդադարձելու հակումը ինչ-որ մեծ տեղահանության տպավորություն է ստեղծում։ Նրա քնարերգության մեջ կարծես պոկված իրենց «նստած տե-

դից» երևույթները ելել են ինչ-որ բան որոնելու, ելել են հրամաններով, քարավաններով և գնում են անհայտ ճանապարհներով, գնում են, և ինչ-որ տնդ «Տարազատուիչյան» նոր հանգույցներ գտնելով, նորից բաժանվում, հեռանում, կորցնում հենման, կետը, կախվում անծայր տնհունի վրա, անվերջ փոխակերպվում։ «Համր քայլերով դարեր են անցնում», գիշերի մեջ՝ «սուր Ժեռերով» անցնում են եղնիկները, կյանքը փախչում է ինչպես «ամպի ըստվեր», անսուն թափառում են «անքուն գիշերները», աշխան բամին արմատով առնում և տանում է կենաց ծառը, գալիս ու գնում են երամներ ու քարավաններ, անհետ կորչում են երազների «կանաչ-կարմիր» արեգակներ, աշխան «գորշ քևերով», քշվում են «դանդակ աղբյուրներ»... Ամեն ինչ և ամեն ոք ելել է գտնելու իրենը, դրամատիկորեն առնչվելու ուրիշին.

Ագռաւրի մեջ մի մարդ
Շուրն է տեսել եղնիկին—
Ու ման կուգա միայար
Մուրիկ-մուրիկ եղնիկին։

Այն եղնիկն էլ երազին
Մարդի ձայնն է լսել.—
Ու ման կուգա մարդին
Մուրիկ-մուրիկ գոր-գիշեր։

Երևույթների գոյությունն առնվում է համրնդհանուր պտույտի մեջ, կարծես աշխարհը ինչ-որ դինամիկ վիճակի մեջ է, և նրա շարժիչն են Հոդմն ու մրրիկը։ «Փոթորանքն է իմ Տարսը ազիզ, վիշապ-քամին է յարս անմահս՝ Հավաստում է բանաստեղծը։ Այս քամին ու Հոդմը գեղարվեստական պատկերում պայմանականորեն հեռացնում են «միջավայրից պոկված» իրերն ու երևույթները, նրանց «բնակեցման» վայրը փոխադրում լայն ու բաց ոլորտներ, նորից մոտեցնելու համար իրական մեծ կյանքին։ Բայց և դրանք երբեք չեն պոկվում աշխարհից ու թափառում քաոսային անուրջների մթնոլորտում, մի բան, որ հիվանդագին չափերի է հասնում նույն ժամանակների անկումային պոեզիայում,— այլ անցնում են աշխարհի նոր շերտերի միջով, վերաձևում ներգաղնակ նոր առնչություններ։

Մարդկության կուլտուրայի՝ գրականության, բանաՀյուսության, պատմության, փիլիսոփայության, կրոնների բազմակողմանի գիտակ Խաչակապնը, իՀարկե, հիմնավորապես տեղյակ էր ժամանակի փիլիսոփայական ու գրական Հոսանքներին։ Նրա պոեզիան, անկասկած, հնարաններ է քաղել խորհրդապաշտների բանաստեղծական կուլտուրայից։ Սակայն ամեն դեպքում արձուն է եղել կողմնորոշումը դեպի ռեալիստական արվեստը։ Բնորոշ է, որ խորհրդապաշտության հանդիպ նրա վերաբերմունքը հենց սկզբից որոշակիորեն քննադատական էր։ Դեռևս 1895-ին երիտասարդ բանաստեղծը «առույգության» պակասը համարում էր խորհրդապաշտության հիմնական թերությունը, որակում միագիծ ու միակողմանի՝ «ներկայիս կուլտուրական մարդու», ներքնաշխարհը վերարտադրելու տեսակետից։ Բնորոշ է նաև, որ հենց այդ «առույգության» ծարավն էլ մղում էր նրան դեպի Հայնեի պոեզիան, որի ստեղծագործության մեջ տխրության ու մռայլությանը ուղեկցում էր «պայծառ և ուրախ» առույգությունը[32]

[32] Տե՛ս Խաչակապնի բացիկը «Մուրճ» խմբագրին, ԳԱԹ, Խաչակապնի ֆոնդ, № 79

Եվ մինչև վերջ էլ բանաստեղծը հավատարիմ է մնում իր դավանած սկզբունքներին, կենսական-հասարակական մեծ հանգեցումներ ունեցող պոեզիային։ Ստեղծագործական տևական կուտակումներով հանդերձ, նրա պոեզիայի սնող ակունքը մշտապես մնում է աշխարհապատկերման ժողովրդական մեկնակետը. «Իմ նախատիպարը եղել է ժողովրդի երգը՝ մեր և ուրիշ ազգերի,— ըսել է Խաչակյանը.— և իմ տեսությամբ—ամենակատարյալ լիրիկան ժողովրդի երգն է»[33]։

7

Ժողովրդական իդեալների ու ձգտումների պոեզիա է Խաչակյանի ստեղծագործությունը, այն հասակ է նետել, լիքը ստանալով այդ իդեալների ու ձգտումների բուն ակունքից՝ բանարվեստից։ Դրա ցայտուն վկայություններից է նաև Խաչակյանի մեծ հետաքրքրությունը լեգենդների, հեքիաթների հանդեպ։ Լեգենդայինի հունը բանաստեղծը չի լքել գրական ճանապարհի ամբողջ ընթացքում, և դա եղել է խորապես գիտակցված, սկզբունքային վերաբերմունք։

Նրա լեգենդների սյուժեներից շատերն առնված են արևելյան ու արևմուտքի ժողովրդական ավանդություններից, բայց և իմաստավորված են սեփական ժողովրդի կենսագործունության դիտակետից։

Ձափածո լեգենդների մի մասի ոգին՝ տրամադրություններ խոհական շեշտով հանդերձ, առավելապես հուզական-քնարական է, մյուս խումբը՝ խոհական։ Էքզավորումն, իհարկե, պայմանական է, քանի որ երկու դեպքում էլ նույնն է լեգենդների մշակման ու իմաստավորման եղակերը, լեգենդի էության ըմբռնումը։ «Լեգենդները, առասպելները,— գրում է բանաստեղծը,— ցանկությունների արդյունք են։ Մարդկային տեսիլները, ձգտումները առասպելների, լեգենդների մեջ գտնում են իրականացում, բովանդակություն, վարձատրություն։ Այն, ինչ չի կարելի աշխարհում նյութապես իրականացնել, իր կենսագործումը, ուրեմն, գտնում է երազների, տեսիլների, լեգենդների, առասպելների, պոեզիայի մեջ։ Դրանով, դրանց միջոցով տեննչացող հոգին հանգստանում է ու բավարարվում»[34]։

Խաչակյանի, ինչպես և Թումանյանի, նախընտրած լեգենդները որպես կանոն չեն պատկանում այն լեգենդների շարքին, որոնց իմաստը հաճախ ժամանակը մաշում է՝ նրազանքը դարձնելով իրական։ Սովորական, բայց մարդկային գոյությանը մշտապես ուղեկցող կյանքի լեգենդն է նրանց նախընտրած ոլորտը. ձգտումների ու հրաշների այն առօրեականը, որ, փոխակերպվելով, նոր բովանդակություն ստանալով հանդերձ, ամեն անգամ պարպրվում է և նորից շարունակվում։

Այս առումով հատկանշական է Խաչակյանի չափածո լեգենդների թեմատիկան. սեր, մայրական սեր, հայրենասիրության, արդարության, ազատության ու մարդկայնության խոհական իմաստավորումներ։ Սյուժետային պարզ հյուսվածքներում բանաստեղծը սեփական «տենչացող հոգուս թելադրանքով վերնություն է հաղորդում իր հերոսների զգացմունքներին ու ձգտումներին, մարմին տալիս ժողովրդի բանաստեղծական իդեալներին։

---

33 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 139։

34 «Գրական թերթ», 1960, № 44։

«Պանդուխտ որդին» (1902), «Մայրը» (1907), «Մոր սիրտը» (1919) լեգենդների նյութը առնված է հայկական միջավայրից, դրանց մեջ մոր և որդու առօրեական փոխհարաբերությունների տարբերակներով ընդհանրացված են մայրական սիրո և անձնուրացության ժողովրդական պատկերացումներ։

Պատմողական եղանակով հյուսվող անցքը լեգենդների միջնամասում ստանում է դինամիկ լարվածություն։ Լարվածության կրողը սովորաբար որդին է, որ ժողովրդական ըմբռնումների ոգով, կյանքի հանգամանքների բերումով ստիպված է իր երջանկությանը զոհել մորը։ Այդպես է վարվում որդին «Մայրը» և «Մոր սիրտը» լեգենդներում, և երկու դեպքում էլ որդու արարքին հակադրվում է մոր անչափելի մեծահոգությունը։

«Մոր սրտում» միամորիկ տղան սիրած աղջկա սիրուն արժանանալու համար ստիպված է պոկել մոր սիրտը, լեգենդային գաղափարական-հուզական շիկացման է հասնում նովելատիպ վերջնամասում, երբ որդու արարքի դեմ խոսք է առնում մայրը.

Տղան գնաց՝ մորն ապանեց,
Երբ վազ կտար
Սիրտը՝ ձեռքին,
Ընթր սառնեց, շնկավ վար։

Եվ սիրտը մոր ասավ տխուր.
Լացակումած.
—Վա՜յ, խեղճ տղաս,
Ոչ մի տեղդ չբցավա՜ց...

Որդիական արարքին հակադրվում է մայրական մի անհուն սրտացավություն, որով մայրական սիրը բարձրացվում է մարդկային նվիրվածության ու անձնուրացության պատվանդանին։

Բանաստեղծական արտահայտչականությամբ այլ են Խաչակյանի սիրային լեգենդները։ Այդ շարքից «Վեյլի ու Մեջլումը» (1910) առանձնանում է տեսլականի և զրույցի յուրատեսակ միախառնված շաղախով, ժողովրդական պատումի ոճավորումով։ Արևելյան հայտնի սիրավեպը հուզական ու հյութեղ այդ ոճավորումով էլ վարակում է ընթերցողին, փոխադրում հարազատ միջավայր ու մթնոլորտ.

Վեյլին ծամեր քանգեց,
Մոխիր լցավ ծամերու վրա.
Գնա՜ց, գնա՜ց Բինկյոլի աղբյուրի վրա.
Տեսավ Մեջլումի ոսկորները ծաղկանց մեջ։
Կարմիր ու նխչուն ծաղկանց մեջ։
Լաց լացեց, լաց լացեց ու մեռավ
Տեսվեր Մեջլումի ոսկորների վրա...

Սիրո վշտի վերապրումը «տեղայնացվում է» ոչ միայն բնանկարային հարազատ մթնոլորտով, այլև վիշտն ապրելու էպոսային յուրօրինակ եղանակով։

Հայտնի է, որ հայոց էպոսը, մասնավորապես Փոքր Մհերի կերպարը, Խաչակյանին զրաղեցրել է դեռևս 1902-ից։ Իր արտահայտչականությամբ, ոճավորման բնույթով ու շինով «Վեյլի ու Մեջլումը» գալիս է հաստատելու այդ իրողությունը։

Ուշագրավ է նաև, որ լեգենդի ժանրային-կառուցվածքային որոշ հատկանիշներ համընկնում են Թումանյանի լեգենդների, մասնավորապես «Փարվանայիր արվեստին»։ Դա վերաբերում է պատումը հարց ու պատասխանով առաջ մղելու, լեգենդը այլափոխությամբ վերջավորելու հնարանքներին, առանձնահատկություններ, որոնք, փոխակերպությամբ և նոր հարստացումներով հանդերձ, տեսնում ենք հետագա ժամանակներում ստեղծված «Հավերժական սերը» (1914), «Ասպետի սերը» (1917), «Սիրհարար Նազոնց» (1934) և մյուս լեգենդներում։

«Հավերժական սերը» սիրո օրհներգություն է՝ գրված բանաստեղծական շքեղ պատկերներով, միջավայրի ու մթնոլորտի գունագեղ նկարչականությամբ։ Լեգենդի ամբողջ մթնոլորտը սկզբից մինչև վերջ լցված է սիրով։ Ասես վարակված էլ-Սամանի սիրուց ողջ բնությունը՝ ցերեկ ու գիշեր տրփում է սիրով։ Հրաշք-հավքերը նազուկ արմավենիներին երգում են սեր ու կարոտ, շատրվանները ծաղիկներ վրա թափում են սիրո կրակ, փերուզ ծովը անվերջ փարվում է ժայռերին, արծաթափայլ լուսնյակ՝ փայփայում ավազանի ջրերը։ Այս ամենով Խահակյանը չափում է էլ-Սամանի սերը, չափում է ու լեգենդալնորեն հզորացնում, նրա սերը հակադրելով մահին։ Համաշխարհային պոեզիայի մոտիվներից մեկը՝ սեր և մահ ներհակությունը արժանանում է ինքնատիպ մեկնության։ Լեգենդի հերոսը հանուն սիրո՝ մահվան դեմ մարտում, նրա դեմ «ասուր ու վահան» է ճոճում ոչ միայն կյանքում, այլև անդրաշխարհում։ Այդ հատվածներում պատումը ձեռք է բերում բալլադային խորհրդավոր շունչ, տրոփում զորացող ողբերգական շեշտերով.

— Կրնարտակեմ կամարները երկնային,
Ես չեմ Քողնի, ես չեմ Քողնի՝ դու մեռնիս.
Ծով կվառեմ, և՛ կհաղթեմ չար մահին,
Ես չեմ Քողնի, ես չեմ Քողնի՝ դու մեռնիս։

Նվ գրկել է դժգունացող բամբիռին,
Մահվան հանդեպ սուր ու վահան է շարժում.
Իվ բամբիռի սառած-մեռած շրթներին
Իր հրեղեն սերն ու շունչը ներարկում...

Եվ ապա՝

Օձն է սրբում սան ու փայլուն կողերով
Էլ-Սամանի ոսկորների լուռ փոշին,
Բայց էլ-Սաման կմախքային ձեռներով
Գիրկ գրկել է նորից հյուծված բամբիռին...

«Հավերժական սերը» ժանրային առումով լեգենդի ու բալլադի յուրատեսակ շաղախ է։ Խոհական փիլիսոփայական մեկնությամբ երկում արտահայտվում է այն գաղափարը, ըստ որի սերը ժամանակների հավիտենական ուղեկիցն է, նրա բերկրալից ու ողբերգական կենսական բովանդակությունը։

Խահակյանի շափածո սիրային լեգենդների շարքում ինքնատիպ երևույթ է «Սիրհարար Նազոնց»։ Ջափածո նովել հիշեցնող այս երկում հանդես է գալիս հերոսներից միայն մեկը, և Խահակյանը հետաքրքիր եղանակով նրա խոսքով բնութագրում է և՛ իրեն՝ հերոսին, և՛ նրա սիրեցյալին։ Բանաստեղծական խոսքն այստեղ մի տեսակ շրջվում է, նրա ուղղակի իմաստը անդրադարձվում է հակադարձ իմաստում։ Կանգնած Գյուլուզարի առջև «փնովելով-փնովում էր» Նազոն Գյուլուզարին, և նրա խոսքը Գյուլուզարի գեղեցկության

— Ո՞վ է ասել թեզ,
Ա՛յ ջահու խըճե,
Թե սեր ունիմ ես,
Սեր ունիմ վրաս։

Սերըդ այգերըս մուժով չէ պատել,
Սար ու ձորերը ,ի պատել մուժով։
Ունեցածդ ինչ է,
Ա՛յ ջահու խըճե,

Որ շուրիդ գերի՝
Հայվիմ ու մաշվիմ...

Այսպես՝ հատված առ հատված նորոգվելով ու երանգավորվելով, ծավալվում է սիրո ու տառապանքի դրամատիկ մի պատմություն։ Սիրո հոգեբանությունը բացահայտվում ու հաստատվում է ժխտվելով, և միայն լեգենդի նովելային վերջնամասում շրջվում ու անդրադարձվում է սրտառուչ-քնարական քուն բովանդակությամբ։

Ծ՛վ սիրային, և՛ մայրական սիրուն նվիրված լեգենդներում Խսահակյանը լեգենդայինը հայտնաբերում է մարդկային ամենօրյա կյանքում ու հարաբերություններում, իմաստավորում որպես մարդկային բնությանը հավիտենապես ինքնահատուկ երևույթ։ Նույնը տեսնում ենք մյուս լեգենդներում, որոնց շարքում առանձնակի տեղ են գրավում «Հայրենի Տողը» (1920), «Արաքսի ծնունդը» (1922), «Ժողովրդի քնարը» (1937), հայրենասիրական լեգենդները։

Ստեղծագործական նյութ դարձնելով սերբական լեգենդը, «Ժողովրդի քնարում» Խսահակյանը հայրենասիրության գաղափարն արտահայտում է հայրենիքի ճակատագիրը, ժողովրդի չհնազանդվող ոգին անդրադարձնելով նրա երգչի նկարագրում։ Սերբիան արյունով ողողած, հաղթանակած Աբդուլ-Համ փաշան հրամայում է գուսան Միրկոյին գովերգել իր փառքը՝ խոստանալով ազատ արձակել նրա չորս որդիներին։ Միրկոն տեղի չի տալիս, և, ահա՛, փաշան սպառնում է ցցի հանել նրանց։ Լեգենդի կիզակետն է սա, որտեղ պատումն ստանում է նրա հայրենասիրական բանաստեղծություններին բնորոշ շունչ.

Տեսնում է Միրկոն հեզ որդիներին
Իր այջի առաջ ցրցի են հանում,
Սարսափն է պատում ժժրալտ գուսանին,
Բռնում է գուսլին ձեռքով դողդոջուն...

Ուզում է փրկել հեզ որդիներին.
Ճգնում է հյուսել փառքի դաստանը,
Չեն նազանվում խոսքերը սրտին,
Նվ կոկորդի մեջ խեղդվում է ձայնը...

Ողբերգական իրավիճակը ձեռք է բերում դրամատիկ հնչեղություն, ապա ալիք առնում հերոսական բռնկումով։ Սեր գուսանի հայացքը որդիներից շրջվում է դիակներով ծածկված հայրենական դաշտերին և փաշայի երեսին ճչում է.

— Մ՛վ սրիկաներ. Տիվող տմարդի.
Մորքեցե՛ք, լա՛ւե՛ք ավել, առավել
Սակայն իմացե՛ք,
Որ ժողովրդի քնարը երբեչ
Չի կարող ս՛ել...

Հայրենիքի անպարտելիությունը լեգենդում առնչվում է ժողովրդի հոգևոր անընկճելիության, նրա ոգու հետ, խտացվում նրա երգի, բանաստեղծության մեջ, որը ոչ մի գնով չի կարող դավաճանել ժողովրդին։

Ժողովրդի երգը և հայրենիքի ոգին նույնանում են նաև «Հայրենի հողում»։ Անցած-գնացած ժամանակներից մնացած հերիաթի պես պատմողական հանգարտ եղանակով հյուսվում է անանուն մի քաջ զորականի կյանքի պատմությունը, որը՝ արքունի խարդավանքներից վիրավորված, թողել է հայրենիքը, հաստատվել օտար ափերում։ Եվ, ահա՛, հայրենիքը վտանգի տակ է։ Ժողովրդի պահանջով զորականին խնդրվում է վերադառնալ և պաշտպան կանգնել հայրենիքին։ Իրար հետևից գնում են պատվիրակներ և վերադառնում ձեռնունայն, որքան էլ վշտացած հայրենիքի ճակատագրով, զորականը չի կարող մոռանալ վաղեմի վիրավորանքը։

Եվ իբրև վերջին փորձ՝ պատվիրակ է ուղարկվում ժողովրդի երգիչը։ Զորականի շրթը դպչիճում տարածվում է հայրենի մեղեդին, և «Հին հայրենիքի հին մեղեդիներից» հետ փռվում են հայրենիքի պատկերները. ճերմակափայլ լիճներ, ճախրող արծիվ՝ ժայռի գագաթին, ծփան արտեր, վիթերի վազք, Տոտերը՝ գալար դաշտերում, ձիերի խրխինջը հայրենի փողոտ ճանապարհներում, ոսկի խաղողը, Հորդ Տնձաննները, խրճիթների ոլորուն ծուխը և վերջապես՝ հայրենի վարդ-աղջիկները, որոնք կանչում են զորականին, երգում նրա սխրանքների երգը.

Մոայլ ճակատը դողդոջուն ձեռքին
Եվ աչքերը դոց՝ երգով տարված.
Լսում էր քաջր դուսանի երգին,
Լսում էր՝ սրտին ականջը դրած։

Ինչպե՜ս մայրենի խոսքերով անուշ
Կանչում են նրան, կանչում կարոտած.
Եվ վազուց մեռած մոր ձայնը քնքուշ
Անհուն քաղցրությամբ լսում է Տանկարծ...

Լսպես իրար հաջորդող պատկերները բանաստեղծի հայրենիքի պատկերներն են, կանչող ձայները նրա կարոտները, և, եթե օտար ափերից հայրենիք դառնալու վերաբերյալ ԽաՏակյանը գրած չլիներ որևէ տող, ապա «Հայրենի Տողը» բավական էր պատկերացնելու նրա անհուն հայրենաբաղ ձուլությունը։

Հայրենաբաղձության քնարական շեշտերով էլ ԽաՏակյանը պատասխանում է ո՞րն է հայրենիքը Տայցին, որ կազմում է երկի գաղափարական առանցքը։ Հայրենիքը այդ ամենն է, այդ ամենի մոգական ձգողական ոգին, քանի որ դա է ծնում ու սնում մարդուն, և հայրենի Տողի, հայրենիքի կերպարանք առած անպարտելի ուժով քաշում մարդուն դեպի իրեն.

Այդ Տողն է նրան ծրնել ու սրնել,
Իր մայրն ու հայրը այդ Տողն են դառել,

Ով հայրենիքն է, ժողովուրդն անմահ,
Ով նախնիքները, որ հող են դառել։

Լսում է խորին այդ անհուն ձայնին,
Մայր ժողովրդի կուչին պարավոր,
Օ՜, ինչքա՜ն ուժով քաշում է նրբան
Հայրենի հոգի խորհուրդը երգոր...

«Հայրենի հոգում» մարմին է առել հայրենիքի ու հայրենականի այդ «հզոր խորհուրդը», մարդկային այն հավիտենական լեգենդայինը, որ մշտատապես ուղեկցել և ուղեկցում է բոլոր ժողովուրդներին՝ նրանց պատմական զարգացման ճանապարհին։

Խաչակյանի խոհական մեկնակետով լեգենդային են կյանքը, սիրո՝ իբրեև բյուր առնգծվածներով ու խորհուրդներով, լեգենդային է աշխարհի ճանաչողության հավիտենապես նորոգ մարդկային ձգտումը, խմացութիյան անհագ ոգին, գաղափարներ, որոնք մարմին են առել «Ավգուստինոսի տեսիլքը» (1932), «Մոկրատեսը» (1936) և մյուս խոհական լեգենդներում։

«Ավգուստինոսի տեսիլքում» շեշտվում է անեզր ու անբավ տիեզերքի, նրա անհատնում խորհուրդների և հրաշքների մարդկային ճանաչողության հարաբերականությունը՝ տիեզերքի և մարդկության գոյության հավիտենության մեջ։ Նույն գաղափարը հակադրվում է արժանացել «Մոկրատեսում»։ Հյուսելով անտիկ փիլիսոփայի կյանքի վերջին օրերի հայտնի լեգենդը, բանաստեղծը հնչեցնում է աշխարհի, մարդկային հասարակության, բարոյականության ու արվեստների գաղտնիքները հայտնաբերելու մարդկության լուսավոր ներկայացուցիչների ոգու կորովը։

Աշխարհի ու կյանքի, հասարակական բարքերի ու ըմբռնումների, մարդկային բարոյականության ու վարքագծի ամենատարբեր հարցեր են շոշափված Խաչակյանի չափածո առակներում, որոնք առանձնանում են խոհական բյուրեղացած նատվածքներով, ժողովրդական առակային խոսքի խիտ ու համառոտակի արտահայտչությամբ։

Խաչակյանի առակների մի մասը բնութագրվում է ժողովրդական առակի ավանդական առանձնահատկություններով։ Դրանց մեջ յուրատեսակ «դեբաշխումով» հանդես են գալիս առակային «հերոսները»՝ բուսական ու կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչներ, որոնց հարց ու պատասխանի և վարքագծի հակադրությամբ իմաստավորվում են չարի ու բարու հասկացողություններ։

Նման եղանակով են հյուսված «Առակ» (1905), «Մի հարցում», «Վարազն ու աղվեսը», «Առակ աղվեսագրքից» (1922), «Արջն ու օձը» (1927), «Կաքավն ու աղվեսը» (1932) և մյուսները։ «Առակում» ներկայացվում է ծառու ծիլերի համաժողովը. հարց ու պատասխանով հրաժարվում են թագավոր դառնալ ձիթենին, թզենին, խաղողենին, մինչև որ հերթը հասնում է փշոտ տատասկին։ «Վարազն ու աղվեսը» առակում աղվեսի հարցին հաջորդում է ժանիքները սրող վարազի պատասխանը, անդրադարձնում պատերազմի և խաղաղության ժողովրդական իմաստությունը.

Զինվորը պիտի
Խաղաղության մեջ և ո՛չ քե մարտի
Զենքերը սրե, և պատրաստ ու կազմ՝
Աչալուրջ լինի.

Դիտցիր, որ ժանգն է ՝նել պատերազմ
Սրբած քրի դեմ գուրս գալ Հակատի
Ինչամին նվազ ախորժակ ունի.

Իսահակյանի գրչի տակ հաճախ առակի տեսք են ստանում ժողովրդական առած-ասացվածքային ամենատարբեր իմաստություններ։ Այսպիսի հյուսվածքներում պատմվում կամ նկարագրվում է մարդկային որևէ վիճակ կամ դեպք, ապա վերջում առակային եզրակացությունը շրջվում է նկարագրվող վիճակի և դրան համապատասխանող հոգեբանության դեմ։ «Մոլլան և մանուկները» (1910) առակում նկարագրվում է մինարեթի ծայրին աղոթք ասող մի մոլլա, որին ներքևի մարդիկ թվում են հավ, վերջում ներքևից վևրև նայող մանուկներին էլ մոլլան թվում է ծիտ։ Առակի գաղափարական իմաստն այն է, որ որքան էլ մարդն իր խոհերով սավառնի երկնքում, եթե կտրված է մարդկանցից, մարդկանց աչքում մնում է այն, ինչ մոլլան է մանուկների աչքում՝ մինարեի ծայրին թառած ծիտ։

Առակ-ասացվածքային նման նստվածք ունեցող նրա առակները՝ «Քաղցած հավը», «Էշն ու գյուղացին» (1932), «Մարդն ու տարերքը» (1933), «Թագավորից փախչողը», «Աքլորների վեճը» (1935), «Գայլն ու եղնիկը» (1939), «Սատանան ու իր աղջիկները» (1945)—աչքի են ընկնում խոհական-փիլիսոփայական բովանդակությամբ, դիպուկ խոսքով, պատկերավորությամբ ու հումորով, պատումի խաղացկուն դարձդարձումներով։

Դրանց մեջ՝ առակային «հերոսների» հոգեբանությամբ ու բախտով դրամատիկ ամենատարբեր հնչեցումներով անդրադարձվում են կյանքի և իրականության բնորոշ երևույթներ։

Այսպես. «Աքլորների վեճում»՝ միշտ ուժեղից ուժեղը կա ժողովրդական իմաստության ոգով, աքլորների միջավայրում հաղթանակած ու փրլված աքաղաղին վրա է հասնում ահարկու ցիկը, պատժվում է նրա հոխորտող գոռոզամտությունը։

Մարդկային հոգեբանության «մոլորությունները» կյանքի, աշխարհի և մարդկային փոխհարաբերությունների ոլորտում դրամատիկ-ողբերգական այլ կտրվածքով են իմաստավորվում «Մարդն ու տարերքը» և «Գայլն ու եղնիկը» առակներում։ Ծովի փոթորկի մեջ ընկած խեղճ ձկնորսին այնպես է թվում, թե բնության օրհասը վրա է հասել հատկապես իր շար բախտից, մինչդեռ փոթորիկը ծովի բնությունն է։ Մարդկային մի այլ «մոլորության» է գայլից հոշոտված եղնիկի հոգեբանությունը, որն օրհասի պահին դիմելով գայլին ասում է.

—Ինձ ինչամու պես
Վերջ ես տացնում.
Նվ բակերի պես
Վերջրս չամրուրում։
Ցեմ հասկանում քեզ՝ ինչ հոգու տեր ես։

Իսահակյանի որոշ առակներ էլ՝ ինչպես «Հաճույքն ու մահը» (1910), «Կյանքից քանկ բաներ» (1923), իրենց բովանդակությամբ, բանաստեղծական թափով ու պատկերավորությամբ ունեն լիգենդային հուզական շունչ և որոշակիորեն մոտենում են նրա շափածո և հատկապես արձակ լեգենդներին։

8

900-ական թվականների չեմին Խաչակյանի բուռն հասունացումը նշանավորվում է նաև արձակ ստեղծագործությամբ։ Գրում է արձակ պոեմներ, լեգենդներ ու զրույցներ, հերիաթներ ու առակներ, պատմվածքախառն զրույցներ ու պատմվածքներ, 1910-ին հղանում է «Լուսատ Կարոս» վեպը։ Հասուն աշխարհատեսությամբ Խաչակյանը գնում էր մարդկային կյանքի գոյության ու լինելիության ավելի ու ավելի լայն ընդհանրացումների, հասարակական-սոցիալական հարցերի հետ միասին լայնորեն շոշափում փիլիսոփայական ամենաթազմապիսի հարցեր։ Սթե հասարակական-սոցիալական իրողություններն ու բախումները իրենց անդրադարձումն են գտնում պատմվածքներում ու զրույցներում, ապա փիլիսոփայական խոհերը՝ արձակ պոեմներում ու լեգենդներում։

Արձակ լեգենդների մեծ մասը խոհական բնույթի են և հատկանշվում են զեղարվեստական դիալեկտիկ մտածողությամբ։ Կյանքն ու աշխարհը բանաստեղծն ընկալում է իբրև անվերջանալիորեն առաջ շարժվող ընթացք, տիեզերական գոյության, հոլովվող ժամանակների և տարածության մեջ։ Նրա համար մարդկության գոյությունն իսկ՝ կյանքի ու մահվան անընդհատ վերաձումներով, հակասություններով ու հավասարակշռությամբ, մեծագույն լեգենդներից մեկն է հողագնդի վրա։

Բանաստեղծի արձակ առաջին լեգենդներից մեկը՝ «Շիդհարը» (1907) ունի փոխաբերական իմաստ։ Այն կարելի է ընկալել բազմապիսի առումներով, բայց, թվում է, նրա ստեղծագործական աշխարհին ամենից հարազատը մի առում է, որ ելնում է այն իմաստությունից, թե աշխարհի ճանաչումն էլ ունի իր լեգենդը։ Այս գաղափարը՝ ինչպես և հետագայում ստեղծված «Ավգուստինոսի տեսիլքը» չափածո լեգենդում, նրան հետաքրքրել է սուրբին հերքին որպես արվեստագետի։

Անտվոր, իսկապես միայն լեգենդներում ու առասպելներում հնարավոր, ուսով է տանում գրողը իր հերոսին՝ Շիդհարին, բացելու նրա առջև նորաձևությունների հնարավորության անսահմանությունը։ Եվ ինչքան գնում է Շիդհարը նույն վայրը, այնքան անգամ նորակերտված է տեսնում։ Նրա հարցումին, թե երբ է գոյացել անապատը, անապատի տեղը մարդաշատ քաղաք, քաղաքի փոխարեն՝ ծաղկուն դաշտ և այլն, պատասխանում են. «Ի՞նչ սարսափելի բաներ ես ասում», այն՝ ինչ տեսնում ենք (ծով, դաշտ, անապատ կամ քաղաք), եղել է աշխարհի սկզբից և կմնա...

Ջարմանում են Շիդհարի վրա, զարմանում է և Շիդհարը։ Այն ամենը, ինչ կա ու տեսնում ենք՝ եղել է և կա, աներեր ու մնայուն ասում են Շիդհարին։ Մոլորություն է՝ մտածում է Շիդհարը։ Ընդ որում անկեղծ է հնչում ինչպես պապերի-պապերի վկայությամբ տեսածը, այնպես էլ Շիդհարի անհամաձայնությունը։ Եվ երկու կողմն էլ իրավացի են յուրովի։ Տեսնում է բարավանապետը անապատը «ծարավնստ ու տատասկոտ», դեղին ալիքներ ավազի, և համարում դա աշխարհի սկիզբն ու վերջը։ Շիդհարն էլ տեսնում է անապատի վերաձևումը՝ մարդաշատ քաղաքի, ապա ծաղկավետ դաշտավայրի։

Լեգենդում քախծոտ հեգնանք են հարուցում ինչպես ամեն ինչ բացարձակեցնելու պատկերացումը, այնպես էլ նոսծ-չնչածի անկայունության

Հաստատումը։ Աշխարհի ամեն մի ձև Խաչակյանը դիտում է փոփոխվող համակարգում, հարաբերությունների ու փոխազդեցությունների միջնորտում, ուր ձևը, պահելով իր հավաստիությունը, անվերջ լցվում է նորանոր կարելիություններով ու բովանդակությամբ։ Ինչպես ամբողջական ընկալումներում բանաստեղծը երբեք չի փորձում որևէ տեղ հատել աշխարհի լինելիությունը և մշտապես ունկնդրում է նրա բյուր-բյուր ձևերի անվերջանալի հեքիաթին, այդպես էլ ամեն կոնկրետ ձև նրա արվեստում ապրում է հավտնության հարուստ ու անսպառ կյանքով։

Լեգենդայինը բոլորովին այլ կտրվածքով և այլ կողմից է ներկայանում նույն թվականին գրված «Զինգիզ-խանում»։ Պատմության ծալքերում «նկատելով» աշխարհակալ Զինգիզին, Խաչակյանը իշխանության կռվող հզորությունը հարաբերում է կյանքի շատ սովորական մի թեքիթի։ Զինգիզի կամքով՝ «Արաբստանի անապատների ծովածածան ավազը» կարող էր բարձրանալ «մինչև արևը», կարող էր «մի վայրկյանում խալիֆների հաղթադր Տիգրիսի փրփրաբաշ ալիքների տակ ծածկել»։

Խաչակյանը վերջնում է այդ «ամենազորին» և չափում կյանքի ուժի հետ։ Աշխարհներ է տիրել Զինգիզ-խանը, ծնկի բերել աշտությունները ու ժողովուրդներ և, ահա՛, մահվան շեմին տեսնում է կյանքի ու աշխարհի ծով պարունակությունը, դառնորեն գիտակցում, որ չնչին հյուղե է իր ունեցածը անհունի մեջ։ Լռել են հաղթական շեփորները, մեծ օվկիանոսից մինչև Հնդու բոցավառ ծովը բարձրացել են նահատակների բուրգեր... հաղթանակը լիակատար է ու հատատուն, և Զինգիզը իշխանությամբ ու փառքով լանջնել է կյանքի հանդիման։ Այստեղից սկսում է աշխարհակալ մոնգոլի նահանջը։ Աշխարհներ նվաճողը ետ-ետ է քաշվում կյանքի առջև, հանձնվում ուշացած խոհերի մորմոքին։ Ծանր փորձության մեջ ընկածի պես բոլոր ուժերը հավաքում է նա և այստեղ միայն հասկանում, թե որքան թշվառ ու աղքատ է ինքը։ Մղվում է Զինգիզը դեպի անդառնալիորեն կորցրածը, բայց դավաճանում են ուժերը։ Մեկը մյուսի ետևից խորտակվում են Զինգիզի երբեմնի կուռքերը, և դրա մեջ է նրա գերագույն պատիժը։ «Իմ թագավորությունը չարժե երիտասարդ հովիվի կրակե մի համբույրին»,— մռլեցնած բացականչում է նա։ Հարյուրավոր ճակատամարտերում հաղթանակ տարած ձեռնը տանուլ է տալիս, պարտվում կյանքի առջև։

Լեգենդում Զինգիզի դատն արվում է իրեն՝ Զինգիզի ձեռքով։ Հանդիսում են երկու Զինգիզ՝ աշխարհներ տիրելու համար եռանդը վատնած բռնակալն և անհատակ կյանքում փորթիկ հենակետեր ունենալու կորովը կորցրած մարդը։

Կյանքի ու մահվան հարաբերության ավելի ընդհանուր, փիլիսոփայական բնագծեր է տանում «Անանդան և մահը» (1908) լեգենդը։

Խաչվում են Անանդայի ու մահվան ուղիները, և վերջինս կմախքացած ձեռներով շնչկացնելով, հրամայում է Անանդային ենթարկվել իր կամքին։ Ընդհարման հանգույցները բացվում են. «... — Ես անհրաժեշտությունն եմ, անբեկանելի, անխուսափելի, անպարտելի։ Գնա՛ է մեռնես, Անանդա»,— որոտում է մահը։

«— Ես չեմ հասկանում դրսից եկած անհրաժեշտությունը։ Ես էլ եմ անհրաժեշտություն,— ասաց Անանդան սրտապնդվելով։ Անհրաժեշտ եմ ես էլ, հասկանում ես...»։

Բախումը ճանհրաժեշտություններին միշև աստիճանաբար պրկվում է, թևակոխում սպառնալի հունն։ Թվում է այլևս ոչ մի ուժով չի կարելի կանխել կամ ողջերգական փլուզումը և կամ էլ երջանիկ ավարտի չոհնդը, մի դեպքում՝ մահվան, մյուս դեպքում՝ Անանդայի հաղթանակը։ Սակայն ելքը անսպասելիորեն շրջվում է, տեղափոխվում է դրամատիզմի ակունքը։ Կոլիգիայի ելքը Իսահակյանը չի լարում և, ըստ էության, դրան չի էլ ձգտում։ Դրամատիկականն այստեղ կյանքի և մահվան բախման անընդհատությունն է։

Լեգենդը զարգանում է բախման անվերջանալի և անբեկանելի դրամատիկ վերաճումներով,— անդրադարձնում մարդկային գոյության խորհրդի իսահակյանական դիալեկտիկ աշխարհատեսություններ։ Դեպերում է Անանդայի միտքը կյանքի ու մահվան սահմաններում և կրկին վերադառնում նրանց բախման անվախճանության ոլորտը։ Մահվան մղձավանջից սարսափած Անանդան, կարծես տեղի է տալիս, հանձնվում նրա դաժան «թվացումներին», սակայն այստեղ անգամ չի ընդհատվում կյանքի հոսքը, որը մեկ նվազում, մեկ էլ վարարում է, ահագնանում ու տիրաբար կանգնում մահվան դիմաց։

Իսահակյանը հաստատում է չլուծվող բախման կենսասիրական, հումանիստական առումը։

900-ական թվականներին Իսահակյանը գրում է նաև «Շի-Հուանգ-տի Բողդիխանը» (1907) և «Օմար Խայամի վեճը աստծու հետ» (1909) լեգենդները, որոնց մեջ իմաստուն ժպիտով դիտում է մարդկային «մեծության» և «փոքրության» խեղման փաստերը։ Բողդիխանի տիեզերաշափ մոլուցքը հակադրվում է նրա մարդկային չնչին տարողությանը, «փոքր» մահկանացու Խայամն էլ բարձրանում է աստծու չափ։ Նույն մոտիվներով Իսահակյանը հետագայում ստեղծել է մի շարք այլ լեգենդներ՝ «Ռաբբի Հիլլելը» (1922), «Բուդդհան Յուդան» (1925), «Ջինեական մի հին զրույց» (1935) և այլն։

Լեգենդների շարքում բովանդակության հարստությամբ գեղարվեստական ուժով և բանաստեղծական պաթոսով առանձնանում է «Լիլիթը» (1921)։ Լեգենդի նյութը ավանդական է, կապված մարդկության անհիշելի նախահոր՝ Ադամի հետ, որը Իսահակյանի գրչի տակ ստացել է խոհական-փիլիսոփայական մեկնություն։ Անհեթաթ էր թվացել աշխարհը «աստծու առաջին զավակին»՝ Ադամին։ Ադամն իրեն ծնված էր զգացել անվերապահորեն տիրելու և սքանչանալու աշխարհի բոլոր հրաշալիքներով։ Բնությանն պարգևած ներշնչանք էր դա՝ առաջին մարդու գեղեցիկ մոլորություն։ Եվ, երբ նրա համար սկսվում է կյանքի հեթաթը՝ անպարփակ գայթակղություններով, հեզության խարուսիկ խաղերով, առեղծվածներով ու հայտնություններով, հեթաթը ակնթարթային վաղանցուկ պահ է թվում, աշխարհին անվերջանալիորեն տիրելու պատկերացումը՝ հավիտենական ու բացարձակ։ Անմեղ միամտությամբ նետվում է Ադամը գտնելու հեթաթի վերջը, մինչդեռ հեթաթի իր հավերժական ընթացքով տանում է նրան։ Ասես հեթաթ-աշխարհի անդուլ չուրչպարի մեջ է ընկել Ադամը և պտտվում է նրա հետ մեկտեղ։

Իսահակյանի գեղարվեստական մեկնությամբ այսպես է սկիզբ առնում իր երազանքներին հասնելու մարդկության ալացքը՝ հավերժորեն ուղեկցելու համար մարդկության բոլոր սերունդներին։

Համաշխարհային գրականության մեջ բազմիցս մշակված Ադամ-Լիլիթեվա ավանդությունը դառնում է կյանքի սիրո և ձգտման բանաստեղծական

մարմնավորման ատաղձ, խմաստավորվում որպես մարդուն զարդարող մեծ էության։

Գոյության ու լինելիության, մարդկային էության ու ձգտումների նոր ու տարբեր շերտեր է բացում Իսահակյանը արձակ պոեմներում։ Ինչպես լեգենդներում, այնպես էլ արձակ պոեմներում նա կաթծիս հանում է իրականության տեսանելի, առարկայական «կաղապարը» և ապա՝ հետամուտ աշխարհի «ներքին շինվածքին», զննում մարդկային հոգու, բնության արարածների, առարկաների ու երևույթների փոխազդեցության եղանակը, որսում անսովոր կապակցություններ ու հանգույցներ։

Նման սկզբունքով է գրված արձակ պոեմներից «Եղնիկը» (1917), որտեղ բանաստեղծը հետևում է եղնիկի և բնության առնչություններ, բնության տարերքի երանգներով թարգմանում ու անդրադարձնում փխրուն ու տագնապալից խռովահույզ մի աշխարհ, հորթություն չկա, ներդաշնակ է ամեն ինչ եղնիկի ու բնության միջև, սակայն ներդաշնակությունը երբեք չի խաղաղվում, մշտապես գերելով տագնապի ու երջանկության, կարոտի ու վայելքի չընդմիջվող ալեկոծությամբ՝ անընդհատ տարուբերվում է ու ծփում։ Անթարթ նայում է եղնիկը գամված բնությանը, որն անհոգ խաղի մեջ անընդհատ մոտենում է ու հեռանում։ Անվերջանալիորեն փոխանցվում են հակասական զգացմունքները՝ բնության հետ անսահմանորեն ներդաշնակելու և նրան լիապես չհասնելու մղումը։ Իսահակյանը արձարծում է հավերժող աշխարհի, բնության և ապրող արարածի փոխառնչության այն առումը, ինչ քնարական-խոհական ուժով մարմին է առել Չայտնի «Գետափի վրա» բանաստեղծության մեջ։ Ինչպես բանաստեղծության մեջ, այնպես էլ պոեմում, սերը աշխարհի հանդեպ միահյուսվում է անհագ կարոտի տրամադրությանը, վերածում դրամատիկ խռովքի։

Խռովահույզ նման շնչով է համակված նաև «Սաադիի վերջին գարունը» (1923) արձակ պոեմը՝ գրված ինքնատիպ մտահղացումով։ Ըստ որի արուեստի հավակնոր բանաստեղծը փորձում է կանգնեցնել ու պահել իր այրած կյանքի երջանկավետ վերջին գարունը։

Եվ, ահա՛, հանդարտ ու անշտապ Սաադիի աչքի առջևից «շարվեշարան» անցնում են գարնան հրապույրները. այդ ամենը մի անգամ ևս ձաշակելու, տեսնելու, շոշափելու տենչով՝ խենթ թափով դեպի այդ հրապույրների է նետվում Սաադին։

Նորից բնականորեն իրար են հյուսվում մարդու ճակատագիրն ու բնության «սովորույթը»։ Անսովոր վիճակի մեջ է Սաադին. իր մարդկային հույզերով, սիրով ու սպասումներով կանգնել է բնության հավիտենական խաղերի առջև։ Ասես, Վալպուրգյան գիշերների խելահեղ զվարճության մթնոլորտում խենթանում է Սաադին, Հնդու գետերի, մթին ջանգյալների, Դելհիի սիգաճեմ աղջիկների հնագեղ հրաշալիքների փայլից։ Հրաշալիքները ցատկոտում են, նաղում իրենց հրապույրներով, ապա կորչում, անէանում խելահեղորեն գալարելով իրենց հետ Սաադու հույզերն ու մտածումները։ Նետվում է Սաադին առաջ, փորձում որսալ, տիրանալ հրաշալիքներին, մինչդեռ դրանք փոխակերպվում են, ծածկվում ծանոթ ու անծանոթ նոր շղարշներով։

Իր կյանքի մայրամուտն է ապրում Սաադին, մինչդեռ աշխարհը լի է նոր սաղմնավորումներով ու ծնունդներով։ Եվ տառապանքով նա զգում է, որ անկարող է հասնել այդ երևումների հետևից, կամաց-կամաց ետ է մնում,

խակ կյանքը՝ անընդհատ արձակում է դալար նոր ծիլեր, նորոգվում, նոր հոսանքով գալիս ու գնում։ Աշխարհի այս տարօրինակ «բնության» շուրջն իր հերոսի հետ խորհում ու մտորում է Խաչակյանը, և վերջ չունեն ոչ կարոտը, ոչ էլ զարմանքը։

900-ական թվականների սկզբներին են վերաբերում նաև Խաչակյանի առաջին պատմվածքները։ 1902 թ. գրած «Մի շաքաթ մահապարտի հետ» պատմվածքում նկատվում է հոգեբանական պեղումներ կատարելու հակում. մի երևույթ, որ հետագայում տեսնում ենք նրա արձակի շատ սակավաթիվ էջերում։ Աստիճանաբար Խաչակյանը գտնում է իրեն նաև պատմվածքի ժանրում, ստեղծում գեղարվեստական վարպետ պատկերներ։

Նրա պատմվածքների մեծ մասը զրույցներ են, իրապատում հուշ-զրույցներ՝ գրված ավանդապատումի յուրատեսակ բանաստեղծական շնչով ու ոիթմով։ Բնավորություններ «բացելուն» ոլորտներ կամ սյուժետային զիգզագներ չի որոնում գրողը, կյանքի հասարակական-սոցիալական հանգույցներում անդորազարժվում են մարդկային հոգիբանություններ և ճակատագրեր, որոնք ստանում են ասքային շունչ։ Աստիճանաբար զարգացող գործողության փոխարեն դրանց մեջ էականը պոեմին, լեգենդին կամ բալլադին հատուկ հերոսների հոգեվիճակի սուր անցումներն են՝ ժողովրդական մտածողության բնորոշ անսպասելի թռիչքներով ու խաղերով։

Զրուցանման այդ պատմվածքները իրենց բնույթով հուղականորեն խտական են, ներթափանցված ոճական տարբեր հատկանիշներով. լեգենդի տարր, բալլադային կամ ակնարկային հատկանիշ պատմվածքում, արձակ շարադրանքում՝ քնարական հույզ ու ներշնչանք։ Նման հյուսվածքով այդ պատմվածքներն ստանում են ինչ-որ վհատություն, ինչ հատկանշական է ժողովրդական ասք-զրուցային պատումներին։

Ասքային-զրուցային համակող շեշտերով, ոիթմիկ ելևէջներով են գըրված «Շաքրո Վալիշվիլին» ու «Գարիբաղիականը», այդ առանձնահատկությունը տեսնում ենք նաև զրուցանման մյուս պատմվածքներում, որոնց մեջ պատումի ատաղձ են դառնում մարդկային սովորական գգտումներ, զգացմունքներ ու խոհեր։

Ինչպես ժողովրդական բանավոր զրույցներում, այդ պատմվածքներում հերոսների բախտի կամ հոգեվիճակի վերարտադրությանը նախորդում են կամ բնանկարային գունեղ պատկերներ, կամ էլ հերոսների վարքն ու գործը բնութագրող ոգեշունչ խոսք։ Նախերգ հիշեցնող պաթոսային տողեր են դրանք, որով պատմվածք համարվող նրա զրվածքներից շատերը հենց սկզբից և՛ շնչով, և՛ հյուսվածքով դառնում են արձակի վերածված ոիթմիկ զ.ույցներ։

«Շաքրո Վալիշվիլի» և «Գարիբաղիականը» պատմվածքների հետ միասին այդպիսիք են «Քուրդ Ամոն» (1907), «Ազգային երգը» (1913), «Բայրամ Ալին» (1924), «Վիկինգների կյանքից» (1925), «Զիլի Սուլթանի երգը» (1933)։

«Ազգային երգնս, օրինակ, սկսում է Արարատյան դաշտի այսպիսի նկարագրությամբ. «...Աշնան մի պայծառ առավոտ էր, Արարատյան դաշտի հրաշագեղ աշունը. փոշոտ ցանկերի միջից փայլփլում էին խաղողի ոսկեգնդն ողկույզները, նուռն ու խնձորները, սանս, հրեղեն գեղակներ լինեին. հուռթի այգիներից լիության անուշ բուրմունքն էր խնկում...»։

Բնապատկերը առհասարակ Իսահակյանի պատմվածքների օրգանական երակներից է և, ինչպես քնարերգության մեջ, զուգորդությամբ, համեմատությամբ կամ հակադրությամբ ծառայում է հերոսների ներքնաշխարհի բացահայտմանը։ Միաժամանակ բնանկարով հեղինակն արտահայտում է իր վերաբերմունքը հերոսների և նկարագրվող դեպքերի հանդեպ։

Իսահակյանի պատմվածքներում ամենուրեք ներկա է հեղինակը, որ անցքերը ներկայացնում է իբրև ականատես կամ իր անունից հյուսում ուրիշի պատմածը։ Մեծ մտերիմներ են գրողն ու նրա հերոսները՝ մի դեպքում հայ շինականը, մյուս դեպքում՝ ազատատենչ գարիբալդիականը, բմբոստ Շաբրոն, լեռների սիրահար քուրդ Ամոն, աշխատասեր թաք եղբայրները, ապերտրեն Չպարտ Բայրամ Ալին և մյուսները։ Բնորոշ է, որ այդպիսի հարազատ մարդկանց նա գտնում է մոտ ու հեռու տարբեր ժողովուրդների միջավայրում, վերարտադրում բոլոր ժողովուրդներին՝ մարդկության կոչվող ամբողջության մեջ միավորող սիրո, արդարության ու ազատության կենսասիրական մղումներով ու իդեալներով։

Պատմվածքների մյուս խումբը կենցաղային-հոգեբանական պատկերներ են, ժողովրդական բնավորությունների ու կյանքի հյութեղ նկարագրություններով։ Հայրենի գյուղը՝ Ղազարապատը, կենցաղի և բնության համ ու հոտով, տխրություններով, ուրախություններով ու հոգսերով («Հովվերգություն»—1929, «Հին գյուղը»—1934), ավանդապահ մարդկանցով («Օջախի ծուխը»—1940), հին Գյումրին՝ արհեստավորական միջավայրով, ադաթ-սովորույթներով («Խարբին Գևորգը»—1951), սեփական կյանքի դիպվածներից առանձին հոգեբանական դրվագներ ու սրամիտ էտյուդներ («Դերեզմանի վրա»—1922, «Սրտի դատողությունը»—1921, «Գրական նախանձ»—1925, «Ծառա Սիմոնը»—1934),— այդպիսին է պատմվածքների այս խմբի բեմատիկ ոլորտը։

Դրանց մի մասում խտացված բնավորություններ կան, ինչպես «Օջախի ծուխը» պատմվածքի Վարոս ամին, որ օժտված է սերնդատիրության ժողովրդական հոգեբանությամբ,— կան հոգու անսպասելի պարադոքսային ելևէջներ, որպիսին է մայրական վշտի ամոթման ասեղնագործ պատումը՝ «Սրտի դատողությունը» և վիրջապես կան վարակիչ հումորով գրված էջեր՝ «Ծառա Սիմոնը», որ առանձնանում է կատակային և, այսպես ասած՝ «առօրեական ողբերգականի» շաղախով։

Մյուս գործերում իշխող է ակնարկային տարրը, քեև դարձյալ քիչ չեն հոգեբանական հայտնությունները կամ զրույց-պատմվածքներին բնորոշ տրամադրություններ ներքին խաղերն ու անցումները։ Տեղ-տեղ անցնելով նախասիրած ասքին, բայց հիմնականում նկարագրողի խաղաղ «կեցվածքով» ու ոճով, Իսահակյանը շարադրում է հիշարժան դեպքեր, մտաբերում ծանոթ դեմքեր։ Ամենուրեք առկա է նկարագրվող կյանքի իրական բեկորի համն ու հոտը, մարդկային ու գեղեցիկի կենսազգացողությունը, որի մեկնակետից էլ վերարտադրվում են երևույթներն ու դեմքերը, հերոսների արարքները, բնությունն ու ժամանակները։ Մեկ հովվերգվում է պատանեկությունը կամ հորդում մանկության օրերի խինդը, մերթ բորբոքվում է քշվառության ցավը կամ մարդկայնության իղձը։ Բանաստեղծը ցրում է իր անհատնում մարդկայնությունը՝ կարեկցում հավքին, գուրգուրում մարդուն, սլացք ապրում նրա հետ։

Խաչակյանի պատմվածքներում, ակնարկներում ու պատկերներում առհասարակ որպես կանոն, միշտ էլ ավել կամ պակաս չափով իշխող է վերհուշի տարրը, որն իր մեջ ունի գեղարվեստական ու խոհական իմաստ։ Հետաքրքիր հայացքը՝ տարիների հեռավորությունից եղելությունը կամ անցքը քննաբերում է ավելի խորքից ու բյուրեղացած։ Նման դիտակետով ավելի հավատի են լինում ճշմարտությունները, տրամադրությունները՝ ստուգված։ Այս տեսակետից բնորոշ են «Համբերանքի լիբուխը» (1928) և «Նրանք դրոշակ ունին» (1932) պատմվածքները։

«Համբերանքի լիբուխ» հերոսը՝ Օհան ամին, դրամատիկ իրադարձության մասնակից է, միաժամանակ՝ այդ պատմության գնահատողը։ Իրադարձությունն այս է, որ վերարտադրվում է պատմվածքի առաջին էջում, գյուղում հողաբաժանություն է լինում, բերրի հողերը հարուստները բաժանում են իրենց մեջ, ստերջ հողերը տալիս խեղճերին։ Հողազուրկները Օհանի գլխավորությամբ ըմբոստանում են, ծեծում ռեսին ու հարուստներին։ Գալիս է պրիստավը և մտրակի տակ քաշում ըմբոստներին։ Արյունն առնում է Օհանի աչքերը և պատռված քորը նետում է պրիստավի վրա, ապա ապըստամբները փախչում են սարը, դառնում «դաշաղ»։ Սակայն կարճ ժամանակից փախստական գյուղացիները մեկ-մեկ վերադառնում են գյուղ, ներում խնդրում և նեղվում։ Մնում է Օհանը, որ հրաժարվում է «վիզը դնել հարուստների շեմին»։ Եվ, ահա՛, Օհանը, տարիների հեռավորությունից վերհիշելով, պատմում և գնահատում է այդ իրադարձությունը։ Խորը հիասթափություն է ապրել Օհան-ամին, դարձել «աշխարհաթող» և մինչև վերջ էլ չի կարողացել հաշտվել այն մտքի հետ՝ թե հանուն արդարության ոտքի ելած այդ մարդիկ ինչպես գնացին ստրկական հնազանդության։

Պատմվածքի զարգացմանը զուգնկատ թե առ թե հարստանում է Օհան ամու կերպարը, գծագրվում ժողովրդական լայնախոհ իմաստությամբ ու աննկուն տոկունությամբ։ Նրա համբերող ու հաստատաբար նկարագրում Խաչակյանը անդրադարձնում է հայ ժողովրդի բողոքը սոցիալական անարդարության դեմ, նրա պայքարի անընկճելի կորովը։

Սոցիալական-հասարակական լայն ընդգրկում ունի «Նրանք դրոշակ ունին» պատմվածքը։ Այստեղ նա ստեղծել է տարբեր մարդկանց փոխհարաբերությունների միջոցով զարգացող գործողության, սյուժետային գիծ, գործողության մեջ ձևավորվող բնավորություններ։ Պատմվածքի գործողության վայրը Փարիզն է, նյութը՝ հատակի մարդկանց կյանքը, որոնց միջավայրում էլ ներկայանում է գլխավոր հերոսը՝ Արշակը, իր կենսագրությամբ, խոհերով ու տրամադրություններով։ Հեղինակը վերարտադրել է ծանր մի իրականություն, նկարագրել Սենայի ափին վխտացող ցնցոտիապատ ու քաղցած ընչազուրկների մի ամբոխ։ Կապիտալիստական աշխարհի ներքևյան ճգնաժամը փողոց է շպրտել հազարավոր մարդկանց, որոնց շարքերում են թուրքական յաթաղանից փրկված հայերը՝ Արշակը և մյուսները։ Արշակի բերանով նորից գրոի բողոքի ձայնն է հնչում հանուն իր ժողովրդի նահատակների, հանուն աշխարհքի չորս կողմը սփռված նրա զավակների։

Երիտասարդ է Արշակը, ամրակազմ ու խելացի և միայն ցանկանում է ունենալ աշխատանք։ Արշակի այս ձգտման ու որոնումների և իրականության բախման վրա էլ խարսխված է գործողությունը։ Մեկը մյուսի հետևից խափանվում են նրա սպասելիքներն ու հույսերը, և Արշակի կյանքի պատմության ըն-

Թացքով դատապարտվում են բուրժուական անմարդկային հարաբերությունները ու բարքերը։ Պատմվածքը ներթափանցված է աղքատների ու ճշվառների հանդեպ խոր կարեկցությամբ ու սիրով, սփյուռքահայության գոյավիճակի մտահոգությամբ և զգաստ մտորումներով։ Սրտառուչ քնարականությամբ է հնչում «օտար ձգերքներում միմյանց սատար լինելու» իսահակյանական հորդորը, Հորդոր, որ բառացիորեն կրկնում էր նա մինչև կյանքի վերջը։

«Ընդանք դրոշակ ունին» պատմվածքը վկայում է բանաստեղծի հասարակական-քաղաքական կողմնորոշումների որոշակիությունը օտարությունից հայրենիք վերադառնալու նախօրեին, ընդհանրացնում նրա հայացքները կապիտալիստական հարաբերությունների, բուրժուական հասարակության հանդեպ։

Իսահակյանի արձակի մյուս հրակն էլ գնում է դեպի հեքիաթն ու առակը։ Նրա առաջին հեքիաթը՝ «Արևի մոտ», վերաբերում է 1905 թ., այնուհետև նա գրել է «Աղա Նազար» (1911), «Հեքիաթ» (1924), «Դուկիմ քաղաքի խելոքները» (1940) և մյուս հեքիաթները։ Թեև հեքիաթի ժանրին անդրադարձել է առիթից-առիթ, այդուհանդերձ հեքիաթային ակունքը մշտապես անել է նրա և՛ չափածո, և՛ արձակ ստեղծագործությունը։

Ավելի հաճախ նա անդրադարձել է առակին, չափածո առակների կողքին ստեղծել արձակ այնպիսի լիարժեք առակներ, ինչպիսիք են «Ակմեդի ուղտը» (1912), «Մեծ ճշմարտությունը» (1938), «Այդ ոչինչը ես եմ» (1945), «Ակմեդի ուղտը» գրված է կիսահեքիաթային-կիսասառածային հյուսվածքով, առակի իմաստը ամփոփված է հետևյալ խորհրդաստ տողերում՝ «...այս աշխարհիս բանն այնպես է, որ առաջ ուրիշի կորուստը պիտի փնտրես, ոչ ուրիշն էլ քո կորուստը փնտրե», մի դաղափար, որ մարմին է առել առակի հյուսվածքում։

Հետագայում ստեղծված արձակ առակները ճեղքում են բարոյախոսության սահմանները և մուտք գործում փիլիսոփայական ընդհանրացման ու խոհի ոլորտը, ժանրը հարստանում է նոր հատկանիշերով՝ հեքիաթի, առածասացվածքի տարրերով, զրույցի ու լեգենդի արտահայտչական-ոճական միջոցներով։ Այս առումով բնորոշ է «Այդ ոչինչը ես եմ» առակը։ Հայրենական պատերազմի օրերին ստեղծված այս առակում ծերունի մի դերվիշի ապրելու իրավունքով Իսահակյանը հնչեցնում է մարդու կյանքի, ապրելու անկասելի մեծ իրավունքը հողագնդի վրա, արևի տակ։

Իսահակյանի արձակ ստեղծագործությունների շարքում առանձին տեղ ունի «Ուստա Կարո» վեպը։ «Ուստա Կարոն» բանաստեղծի «էպիկական հատակի» ծնունդ է, ծավալուն մի երկ, որին անդրադարձել է երկար տարիների աշխատանքով, թողել ավարտված ու անավարտ տարբերակներ, մեծ թվով մշակված ու անավարտ էջեր։ Իսահակյանն այս երկով զբաղվել է հիմնավորապես. շարադրանքն սկսելով 1910 թ. ապրիլին, նա վեպը շարունակել է տարագրության մեջ և 1912 թ. հունվարին Իդմիրում ավարտել առաջին տարբերակի սևագրությունը։ Ա. Ինճիկյանի վկայությամբ՝ «ամբողջը նորից գրել, մշակելու» մտադրությամբ բանաստեղծը «Ուստա Կարոյին» վերին անդրադարձել է 1913 թ. Շվեյցարիայում, և ապա 1918 թ. վերջերին։ Առավել եռանդով վեպի վրա աշխատել է 1922—1925 թթ., հենց 1925-ին էլ երկի առաջին մասից տպագրվել է տաս գլուխ։ Հետագայում ևս անընդհատ վերադառնալով այս կամ այն պատումին, բանաստեղծը հղկել է ու վերակառուցել, որոշ

մտահղացումներ էսթետիզավորել արձակ գրույցներում ու պատմվածքներում, Այդ առիթով նրա նամակներում պահպանվել են բազմաթիվ հիշատակումներ, ծրագրային գրառումներ, որոնք, ինչպես նկատում է Ինճիկյանը՝ «պերճախոս վկայում են, որ մինչև կյանքի վերջին տարիները բանաստեղծի միտքը անդուլ աշխատել է իր մոնումենտալ վեպի վերակառուցման ուղղությամբ»[35]*։*

Օրգանական բազմաթիվ թելերով առնչվելով հանդերձ նախորդ շրջանի ստեղծագործություններին՝ քնարերգությանը և մասնավորապես «Աւագեղի մանկներին», «Ուստա Կարոն» միանգամայն ուրույն երևույթ է Խաչակյանի ժառանգության մեջ։ Ուրույն է ամենից առաջ Հայրենի աշխարհի և ժողովրդի նկարագրի, ավանդական վարք ու բարքի և սովորույթների հանգամանալից նկարագրությամբ։ Եթե նկատի ունենանք, որ Խաչակյանը տարերքով քնարերգակ բանաստեղծ է, օժտված գրական այս ամենից սեղմ ու չափավոր ժանրի խստագույն զգացողությամբ, ապա չի կարող զարմանք չպատճառել ծավալվելու, մանրամասնությունների մեջ մտնելու, երբեմն և դրանք կուտակելու նրա անսովոր հակումը վեպում։ Այստեղ նա կարծես չի կարողացել շրջանցել Հայրենի բույրերից, ուրախություններից, կարոտներից ու մղումներից ոչ մեկը և դրա համապատասխան էլ կառուցել է վեպը։ Մենմիայնակ մի հերոս՝ Ուստա Կարո, և մեկիկ-մեկիկ իրար հաջորդող Հայրենական կյանքի ոլորտներ՝ իրենց զարկով ու հմայքով, չափով ու ռիթմով։ Ժամանակագրական առումով վեպը ընդգրկում է 900-ական թվականների սկզբների շիրակը, ժողովրդական կյանքի անհամեմատ անվրդով մի մքնոլորտ, որ շնչում է հովվական երգերով, հարսանիքներով ու կնունքներով, ծեսերի ու սովորույթների ցրույցներով, հացի և խնոցիների անուշ բուրմունքով։

Հայտնի է, որ իր վեպը Խաչակյանը համարում էր էպոպեա[36]*, և, իրոք «Ուստա Կարոն» կառուցված է էպոպեայի սկզբունքով։ Վեպում ոչ թե բնավորությունների են համախմբվում գործողության շուրջը և բացվում, այլ կոպիտ ասած աշխարհն է «հավաքվում» բնավորությունների շուրջը։ Նմանօրինակ հյուսվածքով վեպում ավելի մարդկային կենսազգացողություն է բացահայտվում, քան բնավորություն։ Ավելի ճիշտ՝ բնավորությունը գալիս է կենսազգացողությանը ձուլված։*

1924-ին բնութագրելով երկը Խաչակյանը գրում էր. «Այն բոլոր ապրումները, որ ունեցա՝ պիտի բյուրեղանան Ուստա Կարոյի և Օրթե Հարութի մեջ. դա է վեպս, որ հիմքում փիլիսոփայական է, և գերազանցապես ազգային-հայկական։ «Ուստա Կարոյում» բյուրեղացել ու մարմին է առել ժողովրդական կենսազգացողությունն ու կենսափիլիսոփայությունը, որի տարերքը ամենից առաջ կենսասիրությունն է։ Վեպի էջերում ժողովրդական միջավայրից ու մքնոլորտից հորդող կենսասիրությունը փոխանցվում է գլխավոր հերոսին և հակառակը, հայրենական կյանքի ոլորտներից ու մարդկանցից քիչ է առնում ու քիչ տալիս Ուստա Կարոն, այդ ամենը անցնում են իր միջով, իսկ ինքը նրանց բովով՝ պայմանավորում երկու կողմերի հոգևոր թրծվածքի միասնությունը։

Քայլում է Ուստան, և տեղ-տեղ թվում է, թե քայլում է ինքը բանաստեղծը՝ Հայրենի հողից և հարազատ ժողովրդի աշխարհաճանաչողությու-

---

35 Ավ. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1975, էջ 491։

36 Տե՛ս b. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 728։

նից բեկորված հոգով ու իմաստությամբ, իր հերոսի բերանով արտահայտում պատվի ու արդարության, սիրո և մարդասիրության ըմբռնումները, պարգում ու պարզաբանում ճաշակած ցավերն ու դառնությունները։ Անհնար է «Ուստա Կարոյի» մասին խոսել այժմեի, ֆաբուլայի, կառուցվածքի սովորական ըմբռնումներով։ «Ուստա Կարոն» կառուցվածքով մի մարդու՝ գլխավոր հերոսի, ուղերձ է մարդկային տարբեր ճակատագրերի, վայրերի, պատկերացումների, սովորությունների, բարքերի ու ըմբռնումների միջով։ Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ վիպելու նման եղանակը ամենից ավելի բնորոշ է Վերածնության դարաշրջանի վեպին, նրա հանճարեղ նմուշներով, ինչպիսին է անմահ «Դոն-Քիշոտը»։ Այնպես որ, իզուր չէր իր վեպի առիթով Իսահակյանը հիշատակում «Դոն-Քիշոտը»։

«Ուստա Կարոյում» չկա որոշակի վիպական հանգույց, հակասություններ, որոնց շուրջը ծավալվեն գործողությունները. տխրամած ասպետի օրինակով Ուստան ինքն է ամեն տեղ լինում՝ մարդկանց և նրանց փոխհարաբերությունները առնում վիպական հյուսվածքի մեջ։ Բնորոշ է, որ ի դեմս Ջաուշի կերպարի առանձնացված է նաև մի տեսակ սանչոյական դեր։ Ուստայի սրտի և հոգու պատկերով կամ թելադրանքով են բացվում հանգես ևկող մյուս կերպարները՝ Հոշան ու Մախսոն, սանամերները, ծերունիները, գյումրեցի վաճառականները։ Բագարանի ուխտավորները, Ադամ ամին, տեր Մաթոսը և մյուսները, բացվում են գծելու համար իրեն՝ Ուստայի հոգևոր աշխարհի տարողության քարտեզը, չափվելու նրա հոգու հետ, խարխափ ծառայելու նրա աշխարհաճանաչմանը։ Անհնար է մեկ առ մեկ թվել այդ «քարտեզի» տեղանքը։ Ուստայի հոգևոր աշխարհի տարրերն ու հարաստությունները։ Ընդ որում, եթե մեխանիկորեն անջատելու էլ լինենք այդ միասնական հարստության տարրերից մեկը կամ մյուսը, ապա նորից հարկ կզգացվի ներկայացնել դրանք նորանոր շերտերով ու նստվածքներով։

Սիրելի լինելու բնական մղումով Ուստան մեկ ներկայանում է կանանց խելքահան անող հաջողակ տղամարդու շուքով և փարիսեցուն անհասկանալի «խորամանկություններով», որոնք ինչ-որ տեղ նահանջում են, տեղի տալիս նրա նահապետական զգաստությանն ու զգուշավորությանը («Ուստա Կարոյի այցը սանամերներին»)։ Մի այլ տեղում («Ուստա Կարոն Բագարանի ուխտին») մոռացած և՛ զգաստություն և՛ զգուշություն, վարկաբեկելով մըրցակցին, Ուստան ինքնամոռաց շուրջպարի մեջ է առնում սիրեցյալին, ապա նրա հետ անհետանում, երևի տանելու համար Սոնային «հեռու, հեռու այն տեզերը», որտեղ տակավին ոտք չէր դրել «ոչ իր և ոչ էլ մեկ ուրիշի քարավանը»։ Վերջապես մի երրորդ դեպքում Ուստան հանդես է գալիս որպես սերը իմաստավորող փիլիսոփա («Բուլիկենց ամբարը և Ղանդահարի բազարը»)։

Այս ամենը ներքին թելերով առնչելով «Մերուինները» դրվագի հետ, Իսահակյանը հասել է երկի խոհական երակների յուրատեսակ կենտրոնացման, խոհական կարևոր նշանաձողերով բացել հերոսի կենսագացողությունը։ Ասես պատահաբար, Ուստան լսում է ծերունիների զրույցը՝ տարբեր ճակատագրերով ապրած մարդիկ, բոլորն էլ կանգնած նույն մահվան շեմքին։ Համադրելով նրանց տրամադրությունները, Իսահակյանը ժողովրդական առածասացվածքային իմաստության ոգով երանգավորում է կյանքի և մահվան խորհուրդը։ Իր հերոսի հետ մահվան դեմ քայլ առ քայլ կովանները է որոնում Իսահակյանը, ուղեկցում վայելելու բնության հրաշալիքները, աշխատանքի

մեջ կամ Հարթաձա մարդկանց ներկայությամբ մոռանալու տխրությունը։ Հեղինակի գրչի տակ մերթ սփոփվում, կենսասիրությունից քինդ է առնում Ուստան, մերթ մքնում, մինչև որ հասցնում է գլխում հավաքել իր տեսած ու չտեսած աշխարհը, ապրածն ու չապրածը։

Ուստան քառասունհինգ տարեկան էր, և քառասունհինգ տարիների նրա քառասունհինգ հազար տեսած-ապրածը՝ «քնչուկի պես հազար թելեր իրար վրա» խառնաշփոթ մշուշվում, ելնում ու ծառանում են մասվան դեմ։ Իսահակյանական կենսափիլիսոփայության հիմքերի հիմքն է սա՝ մի կյանքում հազար կյանքով ապրելու կենսազգացողություն, որ հավասարապես տարածում է նախաշայր Ադամից, Սաադիից ու Խայամից սկսած մինչև Հովիվը, սևլվորն ու «չարվադարը»։

Վեպում բաղդատվում են ամենատարբեր մարդիկ՝ հող հերկող, տուն շինող, երեխա ծնող, երկրագործ, հովիվ ու սելվոր հայ շինականներ, խմբովին կամ մենակ՝ տղամարդիկ, կանայք, ծերունիներ, չափվում են իրենց հույզերով, ապրումներով, զգացմունքներով, տրամադրություններով ու խոհերով, և բոլորն էլ առանձնանում են հազար կյանքով ապրելու սերերով ու մղումներով։ Կրվագ առ դրվագ կենսականության հարստություններ է պետում բանաստեղծը ապրող ամեն անհատի մեջ, խնկարկում դրանց ինքնաբուխ, հարաճուն առատությունը մարդկային հոգիներում, իր ժողովրդի դարավոր երակներում։ Ով հորդում է հայոց հնամենի կյանքը, ինչպես եռացող անիմադրելի տարերք՝ մարդկանց առօրյա և տոնական զբաղմունքներով, զվարճություններով ու սովորություններ։ Փռվում է կերուխումի ախորժակը, լավաշի, խնոցու, խաշլամայի ու խորովածի բուրմունքով, պարուրված հայոց ավանդական հյուրասիրության անաղարտ շուքով, որ պատվի ժողովրդական անգիր օրենսգրքում ուղղված է ընչաքաղցության դեմ և խտացնում է մարդասիրական մեծ խմաստ։

Քինդ է առնում հարսանեքատների ժխորը՝ սիրո ու երջանկության կրակոտ քրքիջներով, շիրակ աշխարհի ավանդական սրախոսություն-մեծախոսությամբ, տարածվում է ուխտատեղերի և կնունքների եռուզեռը, անցածներին, ապրողներին ու եկողներին շաղկապող անդիմադրելի լիցքով։

Իզուր չէ, որ վիպական մտահղացումով Ուստան կնքահայր է, այն էլ տասնյակ ընտանիքների. սերնդափրության ժողովրդական հոգեբանության քնքշությամբ, անշուշտ, որ վեպի դրվագներից մեկում բացահայտվում է էպիկական առանձնակի շնչով ու կոլորիտով, Հերքական սանիկը գրկին, եռևից թափորը՝ բայլում է Ուստան գյուղամիջով, քայլում է մանկան բարուրի եզրերը համբուրող գեղուկ մեծերի օրհնանքների ուղեկցությամբ՝ տոնական շուքով ու հանդիսավորությամբ։ Ամեն ծնվածի համար կրկնվող ազգային այս սովորությը բնկերկվում է ժողովրդական հոգեբանության հարստությամբ։ Այդ հոգիբանությամբ տոնականորեն սրբագործվում է մարդ արարածի ծնունդը, ասել է՝ քե՝ ամեն նոր եկող մարդու կյանքը աշխարհում։

Զարմանալի պարագրքս՝ Իսահակյանը վեպը հղացել է իր կյանքի ծանր տարիներին, վերամշակել հարատատ ժողովրդի ճակատագրի դաժան օրերին, անհնար է պատկերացնել նրա այդ տարիների ցավի չափը։ գերվել ու ավերվել էր Հայրենիքը, մեծ ու մանուկ աստանդական նետվում էին երկրից երկիր։ Խոշտանգող տագնապներից, ասես, աշխարհում տեղ չի գտնում այն տարիների Իսահակյանը նամակներում, գրառումներում։ Իսկ «Ուստա Կա-

րոյում» նրա գեղջուկ հերոսները ապրում են մարդկային լիառատ սիրով ու կյանքով։ Իսկապես որ հանուն ժողովրդի իր ցավն այդպես ընդունակ էր շըղ-թայել միայն ժողովրդին անհունորեն նվիրված գրողը։

9

Խաչակյանի խոհերը մշտապես պտտվել են ժողովրդի պատմական լի-նելիության, սոցիալական-հասարակական վերածնության հարցերի շուրջը։ Տարիների հետ ընդլայնվել են կյանքի ընդգրկման սահմանները և ավելի ու ավելի սրվել պատմության զարկերակի զգացողությունը։ Պատմության հա-զար ու մի ծալքեր էր շրջել ու դարձրել բանաստեղծը, հետախուզել նրա աղետալի կեռմաններից շատերը և մեծ հշռաչափերով որոշել, թե իր ժողո-վըրդի համար ինչ է նշանակում խաղաղ ստեղծագործ գոյության, սոցիալա-կան ու հոգևոր առաջադիմության հնարավորությունն։

Հայ ժողովրդի ճգնաժամային, անելանելի կացության մեջ Խաչակյանը տեսնում էր ու համոզվում, որ հայկական հարցում եվրոպական պետություն-ները՝ փարիսեցիական դիմակով, կատարում են կործանարար դեր։ Ապրելով արտասահմանում, նա մոտիկից բախվում է եվրոպական պետությունների մեքենայությունների հետ, ունենալով լայն տեսադաշտ, ժողովրդի փրկության ուղի ները զատորոշում արկածային սպասելիքներից։

Նա խորապես հասկանում է, որ մղձավանջային կացությունից փրկու-թյան ելքը կապվում է ռուս ժողովրդի և ազատարար հեղափոխության հետ։ 1921-ին Վենետիկից Հովհ. Թումանյանին հասցեագրած նամակում Խաչակ-յանը գրում էր. «Ես ինքս ազգային բացարձակ անկախության ոչ կուսակից էի, ոչ հավատացող և ոչ էլ համոզված, մենք մեր ուժերով չէինք կարող ան-կախ լինել և պահել անկախությունը։ Եվրոպան ոչ միայն կօգնի մեզ, այլև ջնջամի է և հրձվում է հայկական բնաջնջումով, սյան համոզված եմ փաս-տերի վրա, ինձ համար Անգլիան և Ֆրանսիան այնքան դաժան գտնվեցին, ինչքան Գերմանիան. քրիստոնեություն, քաղաքակրթություն, մարդասիրու-թյուն դատարկ հնչյուններ են եվրոպացու աչքում, պետք է երես դարձնել այս ավազակներից և մոտենալ Ռուսաստանին... Ըստ իս Հայաստան և Հայ ժողովուրդ կարող է միայն ապրել Ռուսաստանի հետ...»[37]։

Սովետական Ռուսաստանը նա համարում էր իր հայրենիքի ամենա-հուսալի պատվարը։ 1924-ին Մ. Սարյանին գրած նամակներից մեկում Խաչակյանը հավատում է, թե՝ «...ռուսական մի կարմիր գինվորի ներկա-յությունը հայոց երկրի սահմանների վրա արժե 1000 Վիլսոն ու Ազգերի լիգա, 1000 Մակդոնալդ ու Հերիո, սա բացարձակ ճշմարտություն է»[38]։

Զգաստ և իմաստուն հայացքով բանաստեղծը կյանքի խճճված հանգույց-ների միջից զատում էր ժողովրդի վերածնունդը հատկանշող երակներ և երե-վույթները գնահատում դրանց զարգացման հեռանկարի դիտակետից։ Նրա համոզմունքով սոցիալիզմը հայ ժողովրդին ոչ միայն փրկեց կործանումից, այլև դարս բերեց պատմական մեծ առաջընթացի լայն ճանապարհ։

---

37 ԳԱՔ, Հ. Թումանյանի ֆոնդ, N 695։

38 «Պատմա-բանասիրական հանդես». 1962. N 4. էջ 174։

Խաչակյանի բանաստեղծական հոգին մշտապես խոր և մի առանձին ցավով է վերապրել հասարակական արմատական տեղաշարժերի անհրաժեշտությունը, դա ամենայն որոշակիությամբ արտահայտվել է մասնավորապես 1905 թ. հեղափոխության տարիների նրա և՛ պոեզիայում, և՛ արձակում։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության պատմական շրջադարձը խոր բեկում է առաջացնում Խաչակյանի ստեղծագործության մեջ։ 1919-ին գրում է «Մասամա Մհերը», հաջորդ տարիներին ստեղծում է մի շարք լեգենդներ, զրույցներ, պատմվածքներ՝ այդ թվում «Հայրենի հողը», «Աքքիլան և իր սուրը», «Հրեական առասպելը», «Անպարտելի ոգին», «Համբերանքի չիրուխը», «Ընդանք զրոշակ ունինք» և այլն, որոնց մեջ ակնառու է գրողի սրված հետաքրքրությունը պատմության, պատմական տեղաշարժերի ու փիլիսոփայության հանդեպ։

Հարաբերելով անցյալի և ներկայի եղելություններ, հարազատ ու օտար ժողովուրդների կենսափորձից առնված դրվագներ, Խաչակյանը հետազոտում և բացում էր պատմության իմաստն ու չիզը։

Ամենատարբեր անցուդարձեր դիտվում են բազմապիսի առումներով։ Մի կտրվածքում երևում է ազգեր, ցեղեր, քաղաքներ ծնկի բերած, ողուղների ժամանակներից հայտնի Աքքիլան, որի սուրը՝ արյան անհագ ծարավի մետամորֆոզների միջով, ի վերջո, մոլեգին թափով մխրճվում է հենց իր՝ Աքքիլայի կուրծքը («Աքքիլան և իր սուրը»)։ Ապա ուշադրության է առնում գոյության նախասկզբի առասպելը, որը մարդուն բարեկամություն էր խոստանում աշխարհի բոլոր ծայրերում («Հրեական առասպելը»), վերջապես պատմափիլիսոփայական խտացումներ է պեղում հայոց էպոսում։

«Սասմա էպոսը,— գրում է Խաչակյանը,— մեր պատմության, գրականության փիլիսոփայությունն էր, ձնա պարունակում է գրականության բոլոր ճեմանները՝ չինարարություն, աշխատասիրություն, հումանիզմ։ Նա պարունակում է մեր պայքարի բոլոր ձևերը՝ ներքին կռիվ շահագործող ու շահագործվող դասակարգերի միջև, ազգային կռիվ արտաքին, օտար բռնակալների դեմ, համամարդկային կռիվ հին, անարդար աշխարհի դեմ՝ նրա կործանման ի խնդիր, հանուն նոր, այդար և ազատ աշխարհի կառուցման։ Կռիվ աստծու դեմ—ճակատագրի դեմ, բռնության դեմ՝ հանուն բացարձակ ազատության, բացարձակ մարդու...»[39]։

Էպոսի արմատները, գրողի համոզմունքով, ձգվում են մինչև ևանհիշատակ դարերի խորքը, դիցաբանական և հեքիաթական ժամանակները։ Մշտապես թեժ է եղել այն քուրան, որտեղ ձուլվել են ժողովրդի գոյության հպկական մոտիվները։ Առասպելի ձևով կամ տեսիլքի՝ ժողովրդի ազատագրական սպասումները անցել են դարավոր խմորումների միջով և մարմին առել էպոսում։

Հայկական էպոսի պատմական հիմքն են կազմում աբաբական տերապետության դեմ IX դարում մղված Սասունի հերոսամարտերը։ Սակայն «Մասնա ծռերը» իր մեջ ամփոփում է հեռու և մոտիկ անցյալի մաքառումների լիքը ու ոգին, ինչպես և կրում է հաջորդ ժամանակաշրջանների որոշակի դրոշմը։ Էպոսում ազգի շարունակական կյանքը համաձայնվում, բեկվում է պատ-

---

39 Ավ. Խաչակյան. *Երկերի ժողովածու*. Հատ. 4. Երևան, 1951, էջ 159։

մական մի առանցքի շուրջը, սակայն ինչպես նկատում է Իսահակյանը, նրա մեջ «լրիվ կերպով շոշափվում է հայ ժողովուրդը»[40]։

Պատմական մեծ հեղաբեկումների նախօրյակին և դրանից հետո Իսահակյանի խոհերը նույնպես ձգվում են դեպի էպոսը։ Ձեռնամուխ լինելով «Սասմա Մհերը» պոեմին, նա նպատակ էր հետապնդում պատմական այդ շրջադարձի հետևանքների հետ համադրել ու բաղդատել ժողովրդի գոյության դարավոր փիլիսոփայությունը։ Այսպիսով էպոսով էր զննվում ներկան, անցածի, ապրածի իմաստության ելակետից էին դիտվում ներկայի իրադարձությունները։

«Սասմա Մհերը» պոեմի մտահղացումն ու գաղափարները բանաստեղծը կրել ու փայփայել է դեռևս 1902 թվականից։ Դրանց շուրջն անվերջ մտորել է նաև պոեմն ստեղծելուց հետո և, կրկին ու կրկին վերադառնալով, հղկել է բառը, կատարել կառուցվածքային տեղաշարժեր, պոեմի հիմնական սոցիալական մոտիվների հնչեղությունն ուժեղացնելու միտումով գրել նոր հատվածներ։

Սկզբնապես Մհերը չարի ու կործանման մարմնացում էր, որ աշխարհից դառնացած Ագռավու Քարի մեջ սպասում է աշխարհի վերափոխությանը։ Հետագայում ձեռք է բերում սոցիալական-հասարակական անարդարությունների դեմ բողոքի և ըմբոստության նոր գծեր։

Մհերի հասակ առնելու հետ մեկտեղ ձևավորվում է աշխարհի «չարյաց» բունը կործանելու, աշխարհը հիմնովին վերափոխելու նրա խոովքը։ Նա աշխարհ է մտնում բոլորովին չընտելացած ստրկությանն ու իշխանությանը, բռնության օրենքներին։ Ասես քնածելով դարերի աստիճանների վրայով, կանգնելով ստրկության ու բռնության օրենքների դեմ՝ Մհերն ասում է.— «Էդ պատիժ, օրենք, ես չեմ հասկանա», ապա զարմանքով հարցնում. «—Ի՞նչ հարկ, ի՞նչ կուռ, ի՞նչ քաղավոր, Պա՞րտք է տվել, կուզե չիմի»։

Հենց այստեղից էլ ծավալվելով հետզհետե բացվում են Մհերի ներհակությունները աշխարհի հետ։

Շրջապատի համար Մհերը ծուռ է կամ քարս։ Խորացող այս հակասությամբ աշխարհն ի վերջո իր դրվածքով, չհարմարվելով Մհերի «բնութքինն», նրան դուրս է դնում աշխարհից։ Մհերն ու շրջապատը մտնում են անհաշտ պայքարի մեջ՝ իբրև միմյանց հիմնովին բացասող ուժեր։

Իսահակյանի գրչի տակ «Մհերի տրագիկ և մարզարեական կերպարը» ստանում է խոհական-փիլիսոփայական հնչեղություն, անդրադարձնում պատմական առաջընթացի բարդությունը, միաժամանակ և ապագայի մարգարեական հավատը։ Այս առումով պոեմում հետաքրքիր է Մհերի պայքարի բնույթը։ Մհերի մաքառող ոգին կարծես բխում է բնության ընդերքից, կրում նրա վիթխարության կնիքը, բարձրանում մեծ զանգվածների ու քարակուտերի, ժամանակների ու տարածությունների խորշերից։ Միանգամայն մարդկային են կրքերն ու ձգտումները, բայց բռնկումները հիշեցնում են բնության տարերք.

Ձայրույթի պահին Մհերը՝
...Հանց փոթորանք ծովու վրա,
Որ հազարան վագրերու պես,

---

40 Նույն տեղում, էջ 76։

Կրմամա ու կրկորգե
Գատ ու պատնեշ...

Մեկ բնության ուժն է հոսում Մհերի երակներում, մի այլ տեղում նրա կամքով նոր կերպարանք է առնում ինքը՝ բնությունը։ Սակայն բնությունից ստացածը չի բավականացնում Մհերին, հասարակական չարիքների դեմ մղած պայքարում նրա ուժերը դավաճանում են։ Հենց այստեղ էլ բացվում է պոեմում ծավալվող ներհակության մի նոր ծալք, որն իր մեջ «թաքցնում» է ուժի պակասությունից ծայր առած Մհերի խոր դրաման։

Մհերը տեսնում է, թե ինչպես մարդիկ եղունգներով, ագռուններով խիճեր հանելով արտերից, այդ քարերն առած իրենց մեջքին «լուծ» ու ամուր գնդան են կառուցում իրենց համար, տեսնում է, թե ինչպես աշխարհի չարի ու բարու ծայրերն անվերջ հեռանում են և անկարելի է դառնում հանգուցելը։

Հետզհետե մեծանում է նրա ներքին խռովքի «քաշը»։ Մհերն անկարող է ուզած ձևով վերափոխել աշխարհը, միաժամանակ ընդունակ չէ հարմարվել աշխարհին, որի օրենքները ևս «անգիջող» են։ Այս գիտակցությունից Սասմա լեռների պես «բուք ու մրրկով» ծաու է լինում Մհերի էությունը։ Առանց տատանվելու ընթանում է նպատակների իրագործման ուղիով, բայց անվերջ երկարում է դեպի ապագան տանող ճանապարհը։

ԽաՀակյանի մտահղացումով պատմության ողջ ընթացքով Մհերը քայլել է ժողովրդի հետ, նրա հետ դարերով տպասել ու մաքառել հանուն աղատության, սակայն լուծն ու կապանքը թոթափելու ժամը մշտապես երկարել է, ձգձգվել։ Կապանքները ճեղքող նրա ոգին դարերի միջով տառապող ժողովրդի քենով ու վրեժով է լցվում՝ ընդդեմ նույն դարերի, պատմության քայլքի ու ընթացքի։ Այս առումով Մհերը ընդհանուր գծեր ունի Աբու-Լալայի հետ։ Մհերի կերպարում խտացված է վերածնության անհանգիստ ապատումը, հենց դրանով էլ ԽաՀակյանի ստեղծած կերպարը խորապես հարազատ է ազգային էպոսի ոգուն ու էությանը. «Իր անմահ վեպի մեջ մեր ժողովուրդը դրեց իր բովանդակ հոգին,— գրում է ԽաՀակյանը,— անվերջանալի պայքարով և դառնությամբ լի իր պատմության փիլիսոփայությունը, իր փորձն աշխարհի իրերի մասին, իր դարավոր իմաստությունը, իր նվիրական իդեալները։

Նվ կերտելով Մհերի վեպ... կերպարը, մեր վեպը ազգային շրջանակից ելնելով, ընդունում է համամարդկային որակ և դառնում է աշխարհահեղաշրջման և աշխարհավերակառուցման պատգամախոս»[41]։

«Սասմա Մհեր» պոեմով ԽաՀակյանը հնչեցնում է Մհերի կերպարում խտացված աշխարհահեղաշրջման ու աշխարհավերակառուցումի այդ «համամարդկային որակը»։

Հազարամյակներ շարունակ սոցիալական հիմքեր է ունեցել աշխարհահեղաշրջման գաղափարը, բայց միաժամանակ և զուրկ է եղել իրականացնելու սոցիալ-հասարակական նախադրյալներից։ Իր զարգացման ընթացքով պոեմի բովանդակությունը հանգում է այս հիմնական և մեծ ներհակությունը։ Ըստ որում ներհակությունն ընդլայնվում է ոչ թե մի առանցքով, նույն ուղղությամբ խորանալով, այլ հետզհետե գոյացող նոր բախումների ալիքով, որոնք անընդհատ ծավալում են պոեմի ընդգրկման սահմանները, մեծացնում նրա շրջագծերը։

41 Նույն տեղում, էջ 93։

«Խահակյանը,— գրում է Հ. Օրբելին,— Մհերի հետ կապում է նրա հոր՝ Դավթի, պապի՝ Մեծ Մհերի ու նախապապի՝ Սանասարի վիպերգներն արտացոլող գծեր. նա ի մի է հավաքում էպոսով մեկ փոված վառ կերպարները և ստեղծում ժողովրդի մի այնպիսի ամբողջական կերպար, որն իր մեջ խտացնում է իրեն ծնած ժողովրդական զանգվածների տենչերն ու ձգտումները և անխորտակելի ուժը»[42]։

«Սասնա ծռերում» Խահակյանը տեսնում էր հայ ժողովրդի պատմության և նկարագրի մարմնացումը։ Օվ, ահա, պատմության վերընթացի թելադրանքով՝ 1937 թ. վիպերգը մշակելիս, Խահակյանը գրում է «Վերջերգը», որտեղ Մհերը դուրս է գալիս «ագռավու քարից» դեպի մեծ «արև-աշխարհ» հաստատելու և պաշտպանելու «Իմամկի օրենք ու իրավունք»։

Պոեմը հյուսելիս բանաստեղծը ստեղծագործորեն խտացրել է ոչ միայն սեփական ժողովրդի պատմական ուղու խորհուրդը, այլև ազատության ու ինքնության համար մյուս ժողովուրդների մղած պայքարի հարուստ կենսափորձը։ Նա մեծապես օգտվել է հունական, գերմանական, ռուսական, պարսկական, հնդկական, ֆիննական և այլ ժողովուրդների էպոսներից։

Այս տեսակետից ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Խահակյանն իր գործունեության ընթացքում բազմիցս անդրադարձել է մոտիկ ու հեռու այլ ժողովուրդների հերոսական-ազատագրական պայքարի դրվագներին, ընդլայնելով հայ ժողովրդի և մյուս ժողովուրդների ճակատագրերի ընդհանրության ոլորտը՝ հին արևելքի ասքային ավանդներից ու հերոսական դրվագներից մինչև կարելո-ֆիննական ազգային էպոսը՝ «Կալեվալան»։ Խահակյանը ժողովուրդների ինքնության և առաջադիմության պայքարը համարում էր խորապես օրինաչափական երևույթ. «պատմության փիլիսոփայությունը,— գրում է նա,— մեզ ուսուցանում է, որ մարդկությունը վայրենի, կանիբալ վիճակից, նախամարդու անասնական դրությունից՝ միշտ խորտակելով իր ճանապարհի վրա կանգնող խոչընդոտները, դինամիկորեն գնում է առաջ, դեպի լույս ու գիտություն, դեպի տիրապետումը բնության և չար ուժերի վրա, դեպի ազատություն և կատարելագործում...»[43]։

Բանաստեղծի այցը Սովետական Հայաստան վերջնականապես փարատում է նրա տագնապն ու անհանգստությունն իր ժողովրդի ճակատագրի համար։ Նա այլևս տարակույս չուներ, որ հայ ժողովուրդը ապրում է ճշմարիտ վերածնության. «Ես կարող եմ գալ Եվրոպա կարճ ժամանակի համար,— գրում է հայրենիքից,— ես չեմ ուզում Եվրոպայում ապրել, որովհետև ինձ հոգնած եմ եվրոպական գաղջականի կյանքից և ինչ միտք հայրենիքից միշտ հեռու լինել։ Ես հայրենիքում շատ հարգված եմ ամեն կողմից... Բացի այդ, օրեցօր սիրտս կապվում է երկրի և խորհրդային կարգերի հետ և տեսնում եմ, որ այստեղ, Հայաստանում միայն կարող եմ ինձ բախտավոր զգալ... մեր երկրի ապագան այս կարգերի մեջ է և ապահովված, և լավ»[44]։

Ընտանիքը Հայաստան փոխադրելու նպատակով 1930-ին վերադառնալով Ֆրանսիա, բանաստեղծը հանդես է գալիս հետևյալ հայտարարությամբ. «Ես Սովետական Հայաստանի և նրա կառավարության բարեկամն եմ, անձ-

---

42 *Հ. Օրբելի*, О поэме, Мгер из Сасуна, «Новый мир», 1939, № 9, стр. 45.

43 Ավ. Խահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 191։

44 «Գրական-բանասիրական հանդես», 1962, № 4, էջ 181։

նրվեր ու անկեղծ բարեկամը, անդավաճան կանգնած նրա կողքին։ Հայաստանի շահերն իմ շահերն են, նրա ազնիվ մշակները՝ իմ ընկերները։ Յուրաքանչյուր աղյուս, որ դրվում է այդտեղ, ինձ ոգեւորություն է պատճառում, յուրաքանչյուր հասկ, որ հասակ է ձգում մեր նվիրական արտերում, ինձ անչափ ուրախացնում է, ապրեցնում է ինձ։

Հավատում եմ ու համոզված եմ սոցիալիզմի վերջնական, համաշխարհային հաղթանակին։ Եվ սա իմ մեջ ոչ մի զգացում է միայն, այլև իրերի լոգիկա, որովհետև գիտությունը, տեխնիկան, գանգվածների դասակարգային գիտակցությունը օրեցօր, ամեն ժամ տանում են, մոտեցնում պատմությունն իր նպատակին՝ սոցիալիզմին»[45];

10

Խաչակյանն այն եզակի արվեստագետներից է, որ զարմանալի ուժով կարողանում էր անցյալի և ներկայի ներքին միաձույլ համադրություններով պատկերել ժողովրդի պատմական առաջընթացը։ 1939 թ. «Սասնա ծռերի» տոնակատարության օրերին, գրում է «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծությունը, որտեղ էպիկական շնչով, ասես, քանդակում է տքնությամբ մինչև իսկ քարը շնչավորող ժողովրդի անընկճելի ոգին։ «Մի նշխարը», «մի կում ջուրը» «կանթեղի լույսն» է դարերով եղել ժողովրդի մարդանց բաժինը, բայց նրանք կերտել են հնօրյա մի ժողովրդի պատմությունը՝ մշակութային անհամար գանձերով ու կոթողներով, ազատասիրական պայքարի ավանդներով։

Խաչակյանը «Սասնա ծռերի» տոնակատարության ոգին էր, Սովետական Միության տարբեր ծայրերից ժամանած գրողների ու գիտնականների ուշադրության ու հիացմունքի առարկան։ Նույնը տեսնում ենք հայ գրականության տասնօրյակի օրերին Մոսկվայում (1941 թ. մայիս)՝ մշակութային օջախներում, ձեռնարկություններում հրավիրված հավաքույթներում ու հանդիսություններում։

Որպես ազգի նահապետներից մեկը, նա փայփայում ու ոգեշնչում էր տնտեսական ու կուլտուրական ամեն մի նախաձեռնություն, ապրում ժողովրդի վերելքի ամենօրյա մեծ ու փոքր հոգսերով, խանդոտ շահախնդրությամբ հետևում սովետական երկրի վերափոխման ծրագրերի իրագործմանը։ 1941-ի շեմին բանաստեղծը հիացմունքով էր նկատում, թե ինչպես Միության ժողովուրդների ստեղծագործ եռանդը սեղմում է «ժամանակի տարածությունը», արագացնում ազգերի պատմության երթը։

Ալեզարդ բանաստեղծի գործունեությունն ու եռանդը կրկնապատկվում է Հայրենական պատերազմի տարիներին։ Մարդկայնության և ազատության անդավաճան պատգամախոսը քաղաքացիական կորովով լծվում է սովետական երկրի պայքարի և հաղթանակի գործին։ «Հայ պոեզիայի ավագագույն վարպետ Ավետիք Իսահակյանը,— գրել է Ալ. Ֆադեևը,— որ հնում հռչակվել էր նրբին քնարերգությամբ, պատերազմի օրերին իրեն դրսևորեց որպես կրքոտ մարտիկ-հրապարակախոս»[46];

---

[45] «Գրական թերթ», 1958, № 8։

[46] *Ал. Фадеев.* Старейший мастер армянской поэзии. В сборнике «Ав. Исаакяна в русской критике». стр. 57.

Պատերազմի առաջին օրերին նա ասքային շնչով ու ոիթմով հյուսում է հանրահայտ «Ռազմակոչ» բանաստեղծությունը, որով վրեժի ու հերոսացման է կոչում սովետական ժողովրդին.

Էյ՛հե՛յ, լսեցեք, ձայն տվեք իրար,
Ամենքդ ե՞ք ոտքի, մարդ քնած չկա՞.
Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու զրահ.
Գոտեպնդվեցե՛ք առելությամբ վառ,
Գոտեպնդվեցե՛ք անձնազո՛ համբով,
Գոտեպնդվեցե՛ք ահեղ վրեժով,
Շառաչե՛ք ուժգին, կաղնիներ նման,
Ամլ վրնջացե՛ք, նժույգներ խիզախ,
Մրրիկի նման զարկեցե՛ք շեփոր,
Դեպի ռազմի դաշտ, դեպ հերոսացում,
Դեպի ռազմի դաշտ սուրբ դրոշի տակ...

Բանաստեղծությանը հաջորդում են հբապարակախոսական կրքոտ հոդվածները՝ «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի» (1941, օգոստոս), «Մահ գերմանական օկուպանտներին», «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը», «Անդրկովկասի ժողովուրդների եղբայրությունն անսասանելի է», «Մեր բազանքները», «Հաղթանակը պրոդրեսի կողմն է» (1942), «Փառահեղ տարեդարձ», «Մեր ժողովրդի պարծանքն ու հպարտությունը» (1943), «Մղձավանջը վերջացավ...» (1945) և մյուս հոդվածները։

Ֆաշիզմի կանխբալական կերպարանքը, նրա գաղափարաբանության անմարդկային էությունը, թերևս, քչերին է հաջողվել մերկացնել այնպիսի ուժով, ինչպիսին տեսնում ենք ազնիվ ցասումով ու ատելությամբ համակված Խահակյանի «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի» հոդվածում։ Գերմանական հրոսակների դեմ հայ ժողովրդի ատելության վկայագիր է «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» հոդվածը, որտեղ առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի՝ նրա մանուկների ու մայրերի դեմ գերմանական «վայրագ սպաների» գործած բարբարոսությունները համեմատելով նրանց նոր հրեշագործություններին, բանաստեղծը հայ մարտիկներին կոչ է անում՝ «մահի պես ատելու իր քշնամուն և սիրելու իր բարեկամին՝ ռուս մեծ ժողովրդին»[47]։

Նույնօրինակ կրքով ու ցասումով է ներթափանցված «Անդրկովկասի ժողովուրդների եղբայրությունն անսասանելի է» հոդվածը, որով ժողովուրդների բարեկամության պատգամախոսը պատերազմական ահեղ օրերին հորդորում էր եղբայրական ժողովուրդներին՝ «Կովկասյան դռները» կրծքով փակել թշնամու առաջ։

Նույն ահեղ օրերին (1942, օգոստոս) Խահակյանը հայ գրականության և արվեստի մյուս անվանի ներկայացուցիչների հետ միասին նամակ էր հղում ուկրաինական ժողովրդին՝ «Մենք ձեզ հետ ենք, Ուկրաինայի եղբայրներ», հանդիպում մարտիկների ու թիկունքի մարդկանց հետ, ելույթներ ունենում հակաֆաշիստական միտինգներում ու հավաքույթներում։

Օրինական մի առանձին հպարտությամբ էր վերաբերվում բանաստեղծը Հայրենական պատերազմի ճակատներում հայ մարտիկների գործած սխրանք-

47 Ավ. Խահակյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 194։

ներին, որոնց հավաքական կերպարը քնարական չերմությամբ գծագրել է «Սիրելի հերոս Ս. Գ. Զաքիյանի անմահ հիշատակին» բանաստեղծության մեջ։

Այդ տարիներին Խաչակյանի քնարը «զրահավորվում» է ժողովրդի դյուցազնական ավանդներով։ Սյունյաց լեռներում Դավիթ Բեկի մղած պայքարի քնմաներով գրում է «Ժողովրդի երգը», որը լի է ժողովրդական հերոսամարտի եռուզեռով, նժույգների դոփյունով, քրերի կայծակումով. հյուսում է «Քայլերգը» վերահնչեցնում Դավիթ Բեկի քաջարի մարտաերքը, Թամարի և Գայանեի երգերը, որոնք հայ կնոջ այրող կարոտի հուզական պոռթկումներ են։

Հայրենական պատերազմը նորից է բորբոքում հետաքրքրությունը հարազատ ժողովրդի անցյալի հերոսական դրվագների, նրա պատմական ճակատագրի ու նկարագրի հանդեպ։ «Հայ ճարտարապետությունը» բանաստեղծության մեջ (1942) պատկերանում են հայոց տաճարների գմբեթներն ու կամարները, իրենց խոյանքով մարմնավորում ժողովրդի անպարտելի ստեղծագործ ոգին։

Հայ ժողովուրդը ինչպես անվեհերությամբ կռվում, այնպես էլ ուրախանալու ավանդական եղանակով տոնում է հաղթանակը, և հինավուրց սովորույթով արժանին մատուցում պատերազմի զոհերին, խտացնելով հարազատ ժողովրդի ապրումներն ու խոհերը, «Մեծ հաղթանակի օրը» բանաստեղծությամբ Խաչակյանը հուշարձան է կանգնեցնում սովետական ժողովրդի հաղթությանը, նրա զոհված զավակների հիշատակին.

Մեր սուրը փառքով դրեցինք պատյան,—
Մեծ հաղթանակի օրն է ցնծալից.
Պարտվեց մահաչուն ոսոխը դաժան,
Երգեր են հորդում վարթ սրտերից։

Հոծ փողոցներում ազմուկ ու շառաչ,
Հոսում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,
Մի մարդ սեզան է բացել տան առաջ,
Լցրել քասերը ոսկեփայլ գինով։

Նվ անցորդներին կանչում է, խնդրում.—
Եղբայրնե՛ր, որդուս կենացը խմե՛ք։
Հերոս է որդիս, հաղթեց քշնամուն,
Ձեր որդիների կենացն էլ խմե՛ք...

Հետպատերազմյան տարիներին շարունակվում է բանաստեղծի եռաստղուն մասնակցությունը սովետական ժողովրդի հասարակական-մշակութային կյանքին։ Նա հանդես է գալիս հրապարակախոսական նոր հոդվածներով, որոնց պաթոսը ժողովուրդների բարեկամությունն է, ստեղծագործ աշխատանքի և խաղաղության պաշտպանության գաղափարը։

Խաղաղությունը Խաչակյանի՝ բանաստեղծի ու քաղաքացու, բոլոր մտահոգությունների առանցքն էր։ Այդ ձգտումով ու երազանքով էլ նա քևակոխեց XX դարի երկրորդ կիսամյակը, սերունդներին մաղթելով իր պատգամը. «Գնաս բարև ասելով քսաներորդ դարի առաջին կեսին, ոտք ինք դնում երկրորդ կեսը՝ նոր եռանդով և վառ հավատով մեր տնտեսական և կուլտուրական

Նվաճումները շարունակելու համար՝ նոր տարեմուտին ամբողջ սրտով մաղթում եմ ողջ աշխարհին երկարատև և կայուն խաղաղություն»[48]։

Նույն մաղթանքը կրկնում և վերակրկնում էր բանաստեղծն իր հյուրընկալ հարկի տակ, որտեղ ընդունում էր Սովետական Միությունից, աշխարհի տարբեր երկրներից Հայաստան այցելած գրականության, արվեստի, գիտության, խաղաղության պաշտպանության գործիչներին։ Իսահակյանի հյուրն են եղել բրազիլացի գրող Ժ. Ամադուն և իտալական գրող Կ. Լևին, հնդիկ գրող Հասարակական գործիչ Կ. Ջանդրան, չիլիական բանաստեղծ Պ. Ներուդան և շատ ուրիշներ։

1955-ին Իսահակյանի ծննդյան 80-ամյա հոբելյանը վերածվում է գրականության տոնի։ Ինչպես բանաստեղծի նախորդ, այնպես էլ այդ հոբելյանը, հայ ժողովրդի հետ միասին նշում են սովետական բոլոր ժողովուրդները։ Այդ առիթով նորից շարադրելով իր պատգամները, բանաստեղծը ասում է. «Կցանկանայի անցյալի հին, հրակայուն և ամուր խարիսխների վրա բարձրանար հայ ժողովուրդը, նորոգվելով և վերանորոգվելով առաջանար և ետ չմնար արդիական գիտությունների և կուլտուրայի պրոգրեսիվ առաջամարտիկների շարքից։

Կցանկանայի, որ մեր Մեծ Միությունը կազմող հանրապետությունները ավելի սերտ կապվեն միմյանց հետ, ավելի սիրեն և օգնեն միմյանց։ Միասնամուտ ջանքերով աշխատեն մեծ Միության առաջադիմության և հզորացման համար։

Հայրենասիրության դրոշի տակ՝ անդուլ և անձնազոհ պայքար սոցիալիստական արդարության, ժողովուրդների եղբայրության համար, հումանիզմի և խաղաղության համար՝ բովանդակ մարդկությունը փրկելու կործանումից և վայրենացումից»[49]։

11

Ավ. Իսահակյանի հարուստ ժառանգության մեջ գրական-պատմական մեծ արժեք են ներկայացնում նրա հուշերը, գրականությանն ու արվեստին նվիրված հոդվածները։ Իր բազմամյա գործունեության ընթացքում նա գրել է հայ դասական գրողների և արվեստի գործիչների հուշ-դիմանկարներ, անդրադարձել գրականության և արվեստի ամենատարբեր երևույթների ու հարցերի, թողել խորհրդաստ բնութագրություններ։ Ում և ինչի մասին էլ գրել է Իսահակյանը՝ Աբովյանի թե Թումանյանի, Կոմիտասի, Մ. Սարյանի թե Թրամանյանի, Պուշկինի, Շևչենկոյի, Ռուսթավելու կամ Նիզամու,— բացահայտել է նրանց արվեստի կենդանի հմայքն ու ինքնատիպ բնույթը։ Նրա գրչի տակ գրականության և արվեստի երևույթները պահպանում են իրենց ներգործոն կենդանի ուժն ու հարստությունը։

Իսահակյանի գրական-տեսական ժառանգության մեջ առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբների հայ մշակույթի հարցերը։ Ուշադրության կենտրոնում են հավասարապես գրականությունն ու ճարտարապետությունը, երաժշտությունն ու կերպարվեստը։ Նրա ստեղծած բազմաթիվ դիմանկարներից ի մի են հավաքվում մտորում-

48 Նույն տեղում, էջ 237։

49 «Սովետական գրականություն», 1955, № 11։

Ներ և խոհեր, որոնք բնութագրում են ժամանակաշրջանի գրականության և արվեստի զարգացման ընդհանուր պատկերը։ Բանաստեղծի գննող ու իմաստավորող հայացքի տակ ժամանակաշրջանի հայ մշակույթի զարգացման հիմնական միտումը եղել է ազգային մշակույթի ինքնության, նրա ինքնուրույն նկարագրի վերահաստատումը։

Երկու դարի սահմանագծում գրականությունն ու արվեստը ազգային նորոյի հասակ են ձգում՝ արմատներ նետելով ժողովրդի կյանքի ու գոյության խորքերը, նրա մշակութային դարավոր ավանդների ակունքները, վերաճաստատվում են՝ վերածնվելով։ Այս գաղափարը կարմիր թելի պես անցնում է Հ. Թումանյանի, Կոմիտասի, Մ. Սարյանի և Բ. Բորամանյանի վաստակին վերաբերող մտորումների, նրա մյուս հոդվածների միջով։ Իսահակյանի գնահատությամբ հանձին Թումանյանի, Կոմիտասի, Սարյանի ու Բորամանյանի հայոց բանաստեղծությունը, նկարչությունն ու ճարտարապետությունը ձևավորվում են՝ ներդաշնակելով ժողովրդի աշխարհատեսությանը, ժողովրդական կենսազգացողությանն ու մտածողությանը, ստեղծվում են առողջ ու ամուր հաստատուն հիմքեր նրանց հետագա զարգացման համար։

Բնութագրելով Կոմիտասի պատմական դերը ժողովրդի հոգևոր առաջնթացում, Իսահակյանը գրում է. «Նա խառնվից այդ երգերը ստեղծող ժողովրդի հետ, ներձուլվեց նրա հետ, ներապրեց նրա երգերը և սրտով հավաքեցավ, որ հայ երգի ոճը թաքնված է ժողովրդի այդ երգերի մեջ... Եվ ցույց տվեց աշխարհին մեր ազգային երգը՝ մաքրված, ինքնուրույն և անաղարտ»[50]։ Եվ ապա՝ «...մեր շինականի երգերը՝ աշխատանքի, բնության, սիրո, ուրախության և տխրության, նա բյուրեղացրեց, բարձրացրեց և որպես ազգային մեծարժեք գանձ դրեց մեր ժողովրդի հոյակապ գանձերի՝ Ճարտարապետության և Սասունի էպոսի կողքին»[51]։

Իսահակյանը շեշտում է, որ Կոմիտասի արվեստում հայ մելոսը սինթեզվում է իր երկարաձիգ պատմական լինելությամբ մինչև հերոսական հնամենի ժամանակները ձգվող ուրույն ոճով ու նկարագրով։ Ժողովրդին, ժողովրդի հոգևոր մշակույթի դարավոր ավանդներին հարազատանալով էլ բանաստեղծությունն ու արվեստները ձեռք են բերում այն նշանակությունը, ինչ մատնանշվում է Կոմիտասի վաստակը գնահատելիս. «Նա երգով մեր ժողովուրդն ավելի գիտակցաբար զգաց իրեն, ավելի կապվեց իրար հետ, ինքնաճանաչեց»[52]։

Իսահակյանի համոզմունքով XX դարի նախաշեմին Աբովյանի ստեղծագործությամբ սկսված ժողովրդի ինքնաճանաչման հունը լայնանում է, իր մեջ առնում մյուս արվեստները, հոգևոր ողջ մթնոլորտը։ Արվեստի համարյա բոլոր ճյուղերում հայտնագործվում է հայկական տոհմիկ, ինքնուրույն ոճը։ Արվեստների զարգացման մեջ նկատվում է երկմիասնական մի բնթացք՝ ճանաչվում են ավանդները, միաժամանակ ավանդների ճանաչումով ինքնահաստատվում են նոր ժամանակների պահանջներին համապատասխանող արվեստի տարբեր ճյուղերը։ Այս առումով ուշագրավ է Բ. Բորամանյանի դիմանկարը, որտեղ, հանգամանորեն բնութագրելով ճարտարա-

---

50 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 33—34։

51 Նույն տեղում, էջ 34։

52 Նույն տեղում։

պետության պատմաբանի ու տեսաբանի նրա ծառայությունները։ Խահակյանը գտնում է, որ նա օղակ առ օղակ վերականգնից հայ ճարտարապետության զարգացման շղթան, «ընդհուպ մոտեցավ հայ արվեստի արմատներին, որ գտնվում են հայ բնաշխարհում»[53] և հաստատեց նրա պատվավոր տեղը մարդկության կառուցողական արվեստում։

«Յուրաքանչյուր ազգ,— ավանդում է Խահակյանը,— պիտի ունենա իր ուրույն, ինքնահատուկ ոճը. միայն ոճ ունեցող ազգերն են ապրում, և չեն հնչվում ոչ ջարդերով, ոչ հրով ու սրով. ոճը ազգի նկարագիրն է։ Արարատի ստվերի տակ ապրող հայ ժողովուրդն իր երգով ու իր ճարտարապետությամբ պերճախոս կերպով ցույց է տալիս աշխարհին, որ ինքը դեմք ունի, իր ձևը ունի, իր սեփական-անհատական ըմբռնումն ու առարկայացումը աշխարհին, նրա իրերի և նրա խորհրդների»[54]։

Նույն այս տեսանկյունից է մեկնվում ու գնահատվում նաև Մ. Սարյանի ստեղծագործությունը, նրա արվեստի ազգային ինքնատիպ բնույթը։ Ամենուրեք շեշտվում է հունավորվող պոեզիայի ու արվեստի մյուս ճյուղերի ազգային ինքնատիպ դրոշմը, մշտապես ելակետն այն է, որ ժողովրդական արվեստի ճանապարհով է միայն, որ «անձուկ հայրենիքների և փոքր ժողովուրդների բուսահողից ծնված» արվեստագետները դառնում են համամարդկային մեծություններ[55]։ Խահակյանի տեսությամբ՝ «...գեղարվեստն իր բոլոր ճյուղերով գերազանցորեն ազգային է և որպես այդպիսին միայն իրավունք ունի ապրելու... Առանձին, ուրույն ոճ ու ձև չունեցող արվեստները՝ արդյունք դիմապուրկ ազգերի, սոսկ նմանություններ են, անշունչ կրկնություններ և դատապարտված մեռնելու»[56]։ Առանց ազգայինի համամարդկայինն արվեստում դիմազուրկ կրկնություն կամ նմանություն է, դատապարտված մոռացության ու մահացումի։ Իսկական արվեստում համամարդկայինը անդրադարձվում ու իմաստավորվում է ազգային ոճով, աշխարհի խորհուրդների ընկալման ու պատկերացման ազգային եղանակով ու արտահայտչականությամբ։

Իր ստեղծած դիմանկարներում Խահակյանը շատ հաճախ վերարտադրում է գրականության կամ արվեստի տվյալ գործիչի կարծիքը կամ վերաբերմունքը այլ գործչի հանդեպ, վերաշարադրում է մեկի կամ մյուսի ստեղծագործական սկզբունքներն ու համոզմունքները։ Վ. Տերյանի դիմանկարում վկայակոչվում է Հ. Թումանյանի կարծիքը «Մթնշաղի անուրջներին» վերաբերյալ. Հ. Թումանյանի դիմանկարում լայնորեն վերհիշվում են Թումանյանական խոհերն ու ասույթները սեփական ստեղծագործության, ժողովրդի ճակատագրի, ժողովրդական բանաստեղծության և այլ հարցերի շուրջը, կենդանի զուգնեղով ներկայացվում է Լոռու հարազատ բնաշխարհի նրա պաշտամունքը։

Ամեն անգամ Խահակյանը գտնում է գնահատվող գործչին, նրա վաստակի պատմական նշանակությունը բնութագրող տեսանկյուններ, ժամանակաշրջանի շարժուն միջավայրում ու մթնոլորտում գծագրում նրանցից յուրաքանչյուրի՝ Ա. Արոյանի, Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պռոշյանի, Ղ. Ալիշանի,

---

53 Նույն տեղում էջ 39։

54 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138։

55 Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 30։

56 Մեջ է բերվում Մ. Սարյանի «Դիտումներ իմ կյանքից» գրքից, Երևան, 1967, էջ 182։

Հ. Հովհաննիսյանի, Գ. Բաշինջաղյանի, Վ. Տերյանի, Ալ. Սպենդիարյանի, Նար-Դոսի, Հ. Հակոբյանի, Ալ. Թամանյանի և մյուսների կենդանի դիմապատկերը։

Զարմանալի մի ունակությամբ իր հոդվածներում Խաչակյանը կարողանում է շղթայել պատմական անցյալը, ներկան և ապագան, ժողովրդի ճակատագիրն ու գրականության հասարակական դերը, այդ ամենը իմաստավորել ժողովրդի, մարդկության զարգացման առաջընթացի դիտակետից։

Խաչակյանի գնահատությամբ ինչպես հայ բազմադարյա, այնպես էլ նոր ժամանակների գրականության «հավերժ շողշողացող բովանդակությունն է եղել ազատության անշեջ ծարավը, պայքարը, հայրենասիրությունը և մարդկային արժանապատվության հարգանքը»[57]։

Այն եղել է «մարտնչող, բողոքող, ազատարձակ ոգու» գրականություն, որի վկայագիրն է նախ Աբովյանի վեպը։

Հայ գրականության հետագա ընթացքը բնութագրվում է մարտնչող ու ազատաբաղձ նույն ոգով՝ «տոգորված աշխատանքի, հումանիզմի, արդրթության վսեմ իդեալներով», «Հումանիզմը և ժողովրդայնությունը հայ գրականության գլխավորագույն բնորոշ առանձնահատկությունն է»[58]։ Նրա բնութագրություններում խտացվում են ժողովրդի կյանքի, պատմության և մշակույթի ամենաէական գծերը։ Ինչպես գրականությանն ու արվեստին նվիրված հոդվածներում, այնպես էլ ժողովրդի ճակատագիրն ու վերածնված Նորոգ կյանքը ներկայացնող հրապարակախոսական էջերում ամենուրեք շեշտվում է ազատության և ստեղծագործ աշխատանքի գաղափար՝ ժողովրդի պատմական գոյության ընթացքում, կյանքում և կենսափիլիսոփայության մեջ։

Այդ գաղափով էլ Խաչակյանը բացատրում է հայ ժողովրդի բարեկամությունը ռուս ժողովրդի հետ։ Պատմական ճակատագրի տրամաբանությամբ հայ ժողովուրդը օրինաչափորեն պետք է մղվեր դեպի ազատասեր, տոհմայական-հասարակական ու կուլտուրական հեղաբեկումների ու վերընթաց զարգացման ունակ ռուս ժողովուրդը, տևական հալածանքներից ու բռնություններից փրկություն գտներ նրա հովանու տակ։ Այս կողմնորոշումով էլ ժողովուրդը գտավ իր փրկությունը՝ ամրողջ մի դար պայքարելով և իր բախտը կապելով Ռուսաստանի հետ։ «Պետրոս Մեծի երևան գալուց սկսած պարսիկ շահերի լծի տակ հյուծվող հայությունը գաղտնի ձգտում էր, երազելով երազում միանալու ռուս նորածագ պետությանը, ընդունելու նրա քաղաքակրթությունը։ Հայությունը համոզված էր, որ իր անհուն տառապանքներին վերջ կարող է տալ միայն ռուսական զորությունը, և նրա իշխանության ներքո հայությունը կսկսի աճել, զարգանալ, մանավանդ մարդկային և ազգային կյանքով ապրել։ Այս երազը իրականացնելու համար Կովկասի հայերը ամբողջ մի դար պայքարեցին զենքը ձեռքներին, արյուն թափեցին ռուս զինվորի հետ միասին և հաղթանակեցին»[59]։

Ռուս ժողովրդի հանդեպ նրա վերաբերմունքը զուգակցվում էր մեծ սիրով դեպի ռուսական կուլտուրան, գրականությունն ու արվեստը։ Խաչակ-

57 Ավ. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 86։
58 Նույն տեղում, էջ 87։
59 Նույն տեղում, էջ 118։

յանի համոզմունքով XIX դ. ռուս գրականության և արվեստի անխախտ ազդեցությունը պայմանավորված էր ժողովրդի ներքին կարողություններ կուտակման հզորությամբ։ Խոսելով Պուշկինի մասին, շեշտելով նրա ստեղծագործության խորությունն ու ապագային վեհ նվաճը, նա գրում է. «Ժողովրդի հանճարը ծնվում է ժողովրդի քաղաքության ճնշումից, ինչպես ադամանդը քարածուխի ճնշումից։ Եվ այդ ադամանդը ժողովրդի զգացմունքների, նրա տենչերի, նրա ձգտումների, նրա տառապանքների, նրա զայրույթների և կամքի խտացումն է և կոկրետացումը»[60]։

Ամենատարբեր ոճիներով բանաստեղծը նշում ու շեշտում է ռուսական գրականության մարդասիրական և ազատասիրական էությունը։ Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը, Դոստոևսկին, Չեխովը, Գորկին նրա համար եղել են ներշնչանքի մշտական աղբյուր։ Այդ սերը տարածվել է ընդհանրապես Ռուսաստանի, նրա արձակ ու անծայր բնաշխարհի, ժողովրդի հոգևոր նկարագրի վրա։

Իսահակյանը խորն էր գիտակցում նաև վրաց, ադրբեջանական և հայ ժողովուրդների միասնության ու բարեկամության նշանակությունը. բարձր գնահատում եղբայրական ժողովուրդների մշակույթն ու գրականությունը։ Նա դավանում էր այն համոզմունքը, որ անդրկովկասյան ժողովուրդներն իրենց դարավոր գոյության բոլոր հանգույցներում կապված են եղել միասնական շահերի ու համագործակցության նվիրական ավանդներով։ Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին, երբ ֆաշիստական պրոպագանդան ձգտում էր ամեն կերպ խրել սովետական ժողովուրդների, այդ թվում անդրկովկասյան ժողովուրդների միջև, Իսահակյանը հավաստում էր. «Կովկասի եղբայրական ժողովուրդները՝ վրացի, ադրբեջանցի և հայ միասին, մի կամքով ու մի բազկով կռվել են Շահ-Աբասի անգութ հրոսակների և ավերումների դեմ, արյունռուշտ ագա-Մահմեդ խանի արշավանքի դեմ...

Մեր երկնահուպ լեռները՝ տակավին հազարամյակներ առաջ ականատես են մեր նախահայրերի եղբայրական միակամ սխրագործություններին»[61]։

Անդրկովկասյան ժողովուրդների հետ միասին՝ համառուսական շարժումներին աջակցելը, Սովետական Միության մեծ ընտանիքում սերտ համագործակցությունը մյուս ժողովուրդների հետ՝ Իսահակյանը համարում էր հայ ժողովրդի գոյության ու առաջընթացի միակ հուսալի պատվարը։ Մարդկության պատմական ճանապարհի ուղեգիծը բանաստեղծի համոզմունքով եղել է պայքարը հանուն սոցիալական-տնտեսական ու քաղաքական ազատության՝ ամեն կարգի շահագործումից ու բռնություններից։ Եվ պատմության զարգացման այս հիմնական միտումները բացահայտելու մեջ էլ նա տեսնում էր գրականության ու արվեստի ուժն ու նշանակությունը։

Իսահակյանի գեղարվեստական վաստակը, նրա հրապարակախոսական ելույթները, գրականության ու արվեստի երևույթների գնահատականները, մարդկային ու քաղաքացիական դիմանկարը կազմում են մի զարմանալի ներդաշնակ ամբողջություն։ Բանաստեղծի հարուստ անհատականության յուրաքանչյուր արտահայտություն բնութագրում է նրան իբրև մեծ գրողի ու քաղաքացու։

---

60 *Նույն տեղում, էջ 106։*

61 *Նույն տեղում, էջ 197։*

ԳԼՈՒԽ ՅՈՒՐԱՔԱՐԴ

ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆ

Վահան Տերյանն իր մանկությունն ու պատանեկություննապրեց XIX դարում և գրական ու հասարակական գործունեությունն ավարտեց XX դարի առաջին երկու տասնամյակներին: Նրա մտավոր ու հոգեկան խմորումները դրոշմվեցին հայկական ավանդական կյանքի հասկացողություններով ու ազգային գաղափարաբանությամբ, որոնց նախապես վիճակված էր ռուսական երեք հեղափոխությունների և աշխարհայացքների համաշխարհային տեղաշարժերի ամենաստուր քննությունը: Բայց Տերյանն իրեն չգտավ մեր դարի արանքում. հոգեբանորեն նա արդեն անցել էր սահմանագիծը: Ապրելով Մոսկվայում և Պետերբուրգում, նա իր «փիլիսոփայական հեռվից» ավելի որոշակի նկատեց այն անջատումը, որ երկու դարերը գծում էին հայ իրականության միջև և որպես մտածող եղավ առաջիններից մեկը, որոնք հայկական աշխարհայացքը դիմորոշեցին դեպի XX դարը, իսկ որպես գեղագետ ընկալեց բանաստեղծական խոսքի ձևափոխությունը պոեմիայի համաշխարհային զուգահեռներում և իր անհատականության մեջ բևեռեց զգացմունքների, խորհրդի, ապրումների անկրկնելի նվագներ, որոնք նշանավորեցին հայ քնարերգության գեղարվեստական նոր որակը:

1

Վահան Տերյանը ծնվել է 1885 թ. Ջավախքի Գանձա գյուղում: Գեղջուկ ու խորհրդավոր էր Ջավախքի բնաշխարհը, կյանքն ու բարքերը կայուն ու ավանդական, որոնք ներհյուսվեցին ապագա բանաստեղծի գոյությունների, որպեսզի վերստին հառնեն հեռավորության մշուշից իբրև վերհուշերի անանց կարոտ. «Օ՜, Գանձայի քնարական երեկոներ,— գրում է Իսահակյանը,— դուք թոցրիք Վահանի հոգին բանաստեղծական և գերզգայական ոլորտներր, դուք անմահացաք նրա տաղանդի կախարդանքով դարձած երգ ու հեքիաթ, մաքուր սփոփանք և բարձր արվեստ...»[1]:

Նահապետական բնտանիքի հայրը՝ տիրացու Սուրիսար արտակարգ անձնավորություն էր, մտքի ու կամքի անսովոր լիցքով, կյանքի գործնական իմացությամբ և փիլիսոփայական հարցասիրությունների ինքնօրինակ աշխարհով: Հիսուն տարեկան հասակում ռուսերեն սովորեց, որպեսզի բնագրով կարդա ռուս գրողներին, մասնավորապես «մտքի և մորալի հսկա» Լև Տոլստոյին, վաթսունն անց փորձում էր ֆրանսերեն սովորել, որպեսզի Դրեյֆուսի հայտնի գործը ֆրանսիական թերթերում կարդա: «Նա տենչում էր

---

[1] Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 5. Երևան, 1959. էջ 151—152:

իրերի և երևույթների հիմքը գտնել։ Նա տանջվում էր մտքերից ու որոնումներից. փիլիսոփայական խնդիրները նրա համար վերացական պրոբլեմներ չէին, այլ գործնական, առանձնապես իր և յուրայինների կյանքին վերաբերող և ճշմարիտ ու անախալ լուծում պահանջող հարցեր։ Եվ նա մտքի որոնումների ու դեգերումների բնաշխարհում մնաց մինչև իր կյանքի վերջը[2]*։ Հազվագյուտ այդ անհատականությունն անգիր գիտեր հայոց հին մատենագրությունը, հատուկ նախասիրությամբ ուսումնասիրում էր աճգլիական ռացիոնալիզմը, հաշտեցնելով այն Պլատոնի և Արիստոտելի փիլիսոփայական սիստեմներին, կարդում էր Ջոն Դրեյպերին, Ռենանին, Բոքլին, Սպենսերին, Դարվինին, համամիտ էր գիտության դերի վերաբերյալ Բեկոնի դրույթներին, իր միտքն զբաղեցնում էր կրոնական ուսմունքների, մատերիալիզմի և սուբյեկտիվիզմի, հասարակության ու անհատի կենդոտ հարցերի քննաբանությամբ՝ ժխտելով, հաստատելով կամ լրացնելով դրանք սեփական լուծումներով։ Ազդեցիկ հոր փիլիսոփայական աշխարհը շատ բան է տվել Տերյանի մտքի նախնական լարումներին, նրա երևակայությունը լիցքավորել իմացության հորիզոններովնով։ Եվ պատահական չէ, որ հոր կերպարը ուրվագծվում է Տերյանի բանաստեղծական աշխարհում. դառնում նրա երկվորյակ մինֆեյրից մեկը.*

Սիրո քարոզիչ, այսօր ես նորից
Քեզ եմ որոնում անզուսպ կարոտով,
Հայտնվիր դու ինձ՝ խաղաղ, անթախիծ,
Ամպքիր սիրտս քո անունն սիրով։

Գյումանաչություն սովորելով հորից, Տերյանը նախնական կրթությունն ստանում է Գանձակի, ապա Ախալքալաքի պետական դպրոցներում։ 1897 թ. տեղափոխվում է Թիֆլիս և շարունակում ուսումը պետական գիմնազիայում։ Նոր միջավայրն իր կնիքն է դնում պատանի Վահանի հոգեկան ու մտավոր խմորումների վրա։ Նահապետական գյուղի պարզ, հասկանալի մտերմական առօրյայից հետո նա հանդիպադրվում է քաղաքային հոծ բնակչության բարդ, օտար, անճանաչելի հարաբերություններին ու անսովոր շարքերին, որոնք տրոհում են նրա հոգեկան ամբողջությունը անջատման ցավի զգացողությամբ։ Գիմնազիայի դասընթացը լրացնում է գեղարվեստական ու պատմագիտական գրականության ընթերցումով, համախակի ականատես լինում եղբոր՝ Արամի ընկերական ժողովների բուռն վեճերին, ուր նարոդնիկական հովերով տարված երիտասարդությունը փորձում էր լուծել «ամենաբարդ հասարակական ու տնտեսական երևույթները»[3] *և արդեն իր մեջ հայտնաբերում ինքնադրսևորման ներքին մղում՝ անձնական տետրերում գրանցելով տպավորություններ, մտորումներ, պատանեկան զգացումների բանաստեղծական նկարչնչանքներ։*

Գիմնազիան չավարտած, Տերյանը 1899-ին մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում Լազարյան ճեմարանի արևելյան լեզուների երրորդ դասարանը։ Ճեմարանական տարիները (1899—1906) բացառիկ նշանակություն են ունենում Տերյանի անհատականության ձևավորման գործում։ Հեռավոր հայրենիքի տարբեր գավառներից եկած երիտասարդները մտորում էին ազգի ողբերգական ճակատագրի, ժողովրդի ապագայի մասին, ձգտում էին ինքնակատարելագործման։ Տերյանը ևս ենթարկվում է այդ ընդհանուր տրամադրությանը։ Նա ընթերցում է Ռուսսոյի, Վոլտերի, Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության գործիչների, Ֆրանսիական հեղափոխության պատմությունը, Ֆրանսիական գրականության դասականներին, Ռուսական գրականության ոսկեդարի ստեղծագործությունները, Ռուսական հեղափոխական շարժման գրականությունը։ Ճեմարանում Տերյանը ստանում է ռուսական գրականության ուսուցչի որակավորում։

Ճեմարանական տարիներին Տերյանը ակտիվ մասնակցություն է ունենում ուսանողական շարժումներին, ընկերների հետ հրատարակում է «Ճեմարանական ամսագիր» ձեռագիր հանդեսը, որի էջերում տպագրում է իր առաջին գրական փորձերը։ Ճեմարանական տարիներին Տերյանը ստեղծագործում է ինտենսիվ, նրա գրչից դուրս են գալիս տասնյակ բանաստեղծություններ, որոնք հետագայում մտնում են «Երկեր» առաջին հատորի մեջ։ Ճեմարանական տարիներին Տերյանը ստեղծագործում է ինտենսիվ, նրա գրչից դուրս են գալիս տասնյակ բանաստեղծություններ, որոնք հետագայում մտնում են «Երկեր» առաջին հատորի մեջ։

---

2 Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 1964, էջ 55։

3 Նույն տեղում, էջ 128։

քերթական հակատագրի մասին, իրենց նվիրումը հավատում հանդիսավոր երդումներով՝ «մեր անբախտ երկրին մեր կյանքը զոհել» և միաժամանակ ուշի-ուշով հետևում զարսակզբին Ռուսաստանը համակած հեղափոխական իրադարձություններին. Ազգային-դեմոկրատական մտայնությամբ տոգորված հրիտասարդության հայացքները բախվում են սոցիալական-ազատագրական շարժման համամարդկային հեռանկարներին, լուրջ ճեղքեր առաջ բերելով ազգային ազատագրաբանության ավանդական նստվածքներում. Այս երկվության հաղթահարման ուղիով ընթացավ Տերյանի աշխարհայացքի էվոլյուցիան. Արդեն ձեմարանում նա մտերմանում է մարքսիստորեն տրամադրված մի խումբ հայ մտավորականների (Ալ. Մյասնիկյան, Յ. Խանգադյան, Պ. Մակինցյան, Օ. Օհանջանյան և ուրիշներ) հետ, որը հետագայում վերաճում է գրական-դաղափարական համախոհների գործակցության:

Ճեմարանական տարիներին Տերյանն ընդլայնում է գրական-գեղարվեստական հետաքրքրությունների ոլորտը. Առանձնահատուկ նախասիրությամբ կարդում է ռուս և եվրոպական նորագույն շրջանի բանաստեղծներին՝ Վերհարեին, Վերլենին, Բալմոնտին, Սոլոգուբին, Բրյուսովին, Իվանովին, Բլոկին և ուրիշներին, որոնք նրա պոետական զգացողությունները զգեստավորում են սիմվոլիզմի ճնճուկ հայտնություններով:

Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը, Տերյանը 1906 թ. ընդունվում է Մոսկվայի Համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը. «Դուր հարցնում եք,— մի նամակում գրում է Տերյանը,— թե արդյոք ես խորին համոզմունքո՞վ եմ ընտրել իմ մասնագիտությունը — историко-филологический факультетը, թե՞ փոփոխական մի բան է դա... Ես ընտրել եմ դյուսվորապես նրա համար, որ գրականություն, ապա պատմություն, իմ ամենասիրելի առարկաներն են և առանց առաջինի ես չեմ կարող ապրել՝ այնպես ինչպես և առանց հացի»[4]. Հիրավի, Տերյանը արտակարգ հետաքրքրություն ուներ բանասիրական գիտությունների նկատմամբ, մի հետաքրքրություն, որը կողմնակի հրապուրանք լինելուց վերաճում էր մասնագիտական նախասիրության: Նրան գրավում էր բանասիրական հետազոտությունների ասպարեզը մասնավորապես կովկասագիտության բնագավառում, և պատահական չէ, որ ավարտելով Մոսկվայի համալսարանը (1913), նա մասնագիտանալու հեռանկարով ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների բաժինը, աշակերտելով հայտնի կովկասագետ Ն. Մառին: Վերջինս, իր վաղամեռ աշակերտի հիշատակին նվիրած հոդվածում, հետևյալ կերպ է բնութագրում նրա նախումները. «Տերյանին բնավ օտար չէր գիտական հարցասիրությունը կովկասյան շրջանակում, որ պարբերակում է իր մեջ նաև նրա ազգի բախտն ու կյանքը: Նրան հատուկ էր գիտական որոնումների նուրբ ըմբռնումն, նա դաստական բավականաչափ պատրաստականություն ուներ հայվրացական ֆիլոլոգիայից՝ գիտական ստեղծագործության այդ շրջանակում աշխատելու և խորանալու համար: Նրան, քերթողին ըստ կոչման, բնականաբար հետաքրքրում էին պատմագրականագիտական թեմաները և, սրանց հետ կապված, լեզվի և ոճի խնդիրները»[5].

---

4 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1963, էջ 182:

5 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 58—59.

2

*1915 թ. գրած մի նամակում Տերյանն առանց ետին միտումի էր ակնարկում, թե «Թումանյանի գրած ամեն մի տողը ինձ համար հետաքրքրող է և նշանակալից, թեև իբրև պոեմ ես ինձ միանգամայն օտար եմ զգում նրան, այսինքն նրա պաֆոսը իմ պաֆոսը չէ՝ ես նրան երկրպագում եմ և սիրում եմ, բայց նրա աշխարհը իմ աշխարհը չէ...»[6]։ Իսկ տարիներ առաջ, երբ արդեն ամբողջացրել էր «Մթնշաղի անուրջները», ի դեմս Խաչակյանի, ճանաչում էր իր «ամենասիրելի բանաստեղծին», վկայակոչելով նրա երգերի «պատկերավոր գեղեցկության անզուգականությունը», «ձևի և ոճի» ինքնատիպությունն ու «զգացմունքի տարերային անմիջականությունը»[7]։ Տերյանը միանգամայն դիպուկ է գտնում իրեն հայ պոեզիայի զարգացման ընթացքի մեջ և հագիվ թե անչափման ու միացման եզրերի այս համադասությունը ստեղծագործական փորձի գիտակցում էր միայն։ Դա ուներ նախնական ակիզբ և վերաբերում էր նախափորձերի այն վաղ շրջանին, երբ Խաչակյանը նրա առաջին տետրերում նշմարում էր իր և Թումանյանի պոետական նմանարկումները։ Ահա թե ինչու Խաչակյանը պարզապես անակնկալի եկավ, երբ մի կարճ ժամանակ անց կարդաց «Մթնշաղի անուրջների» ձեռագիր տարբերակը. «Երկու տարվա ընթացքում հրաշքը կատարվել էր,— գրում է նա,— Վահանը գտել էր իրեն և արվեստի գաղտնիքը։ Վահանի երևումով մեր քնարերգության մեջ մի նոր էջ բացվեց, նոր մեծնակետ՝ սիմվոլիզմը, որից ծայր առան նոր բանաստեղծներ, որոնք ավելի կամ նվազ շնորհքով սկսեցին նմանվել և կրկնել այս անգերազանցելի տաղանդին»[8]։ «Շատ գեղեցիկ են և գրեթե մեր լիրիկայի մեջ բոլորովին նոր բաներ»,— բանաստեղծի հայտնությունն այսպես ընդունեց Հ. Թումանյանը։

«Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն լույս տեսավ 1908 թվականին։ Դա մարդկային հոգու բանաստեղծական արձագանքների մի անկրկնելի մատյան էր, զգացմունքների անչափելի խորությամբ, խոհերի փիլիսոփայական հագեցվածությամբ և հոգու կենսագրության միանգամայն անհատական վերապրումներով։ Պատանի հասակում հեռանալով հայրենի եզերքից, Տերյանը անջատված զգաց իրեն հավիտենական այն մասունքներից, որոնք խմորել են նրա մարմնի և հոգու բջիջները։ «Քայց դուրեկան է նստել այսպես և մտածել հեռավոր կողմերի մասին,— մի նամակում գրում է Տերյանը,— նվ ամենից հաճախ ես դառնում եմ տուն, դեպի մեր գյուղը և մեր գետը, մեր տան դիմացի բլուրը, ուր ընկերներիս հետ խաղում էինք այն ժամանակ... Շատ բաներ էին կատարվում այն ժամանակ, այնքան հրաշք կար ու չտեսնված ու դյուրական բան կար մեր գյուղում, գետի ափին, բլուրի մոտ...»[9]։ Անջատվածության այս զգացումը մի անշեղելի ճեղք ստեղծեց Տերյանի բանաստեղծական տեսողության մեջ, իրերի արտաքինատիպերը գծելով թափանցիկ ստվերների շղարշով.

Ես անջատված եմ հայրենի հողից,
Հայրենի տունըս՝ իմ սրտին օտար,

---

[6] Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 406։
[7] Նույն տեղը, էջ 186։
[8] Ավ. Խաչիկյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 118։
[9] Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 263։

Ինձ այրում է մինչ մի անհագ թախիծ,—
Հավիտյան դյութող անհայտ հանապարհ...

Ժամանակի ու տարածության միավորները Տերյանը չափեց էկզոտիկ հեռավորության վրա և անցյալն ու ներկան հարաբերեց երազ աշխարհի հույշերում, իրերի լինելությունը նրա երևակայության մեջ մշտապես ձուլվեց տեսիլքի խաղին՝ «Որ կա և չկա», «Ով հեռու, և մոտիկ», լսողության գերզգայական լարումները կախելով «ինչ-որ տարօրինակ զգացողության» առեղծվածին՝ «արդյոք երազո՞նքն է անիրականանալիի մասին, թե՞ կարոտը անդառնալի—հեռավորի մասին»[10]։

Այն, ինչ Տերյանը թողել էր հայրենի եզերքում՝ չոյող ձեռքերի քնքշանքն է, մտերիմ մարդկանց՝ առհավետ կորած գորովանքը. «Ի՞նչ կտայի,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— մի անսպասելի մտերմիկ ողջույնի, հարազատ ձայնի մի հնչյունի համար։ Դու երջանիկ ես, Օնիկ, դու քույր ունես, քո կողքին մարդ կա, որին կարող ես վստահել խոհերդ ու անուրջներդ։ Քաղցր է ունենալ մի մարդ, որը կարող է հասկանալ քեզ, որի կրծքին ազատորեն կարող ես լալ կյանքիդ, չիրականացած երազներիդ, մոլորություններիդ ու հույսերիդ ողջ դառնությունը»[11]։ «Ասենք, չգիտեմ,— գրում է մի այլ նամակում,— նրանց համար, ովքեր մայր ունեն, արդյոք հասկանալի՞ է լքվածության զգացումը, որն այնպես ծանոթ է ինձ...»[12]։

Ձևաստման, լքվածության հոգեբանական տագնապների սուր զգացողությամբ տոգորվեց բանաստեղծի ներաշխարհը, մերթ անձնատուր լինելով տնաարեկ միայնության, մերթ անցած հուշերի դյութող անուրջին, մերթ ստեղծելով մեղմ օրորների հայտնության տեսիլքը.

Սահուն քայլերով, անկշար, որպես թևթո չ մութի քև,
Մի բասվեր անցավ ծաղիկ ու կանաչ մեղմիկ չոլերով.
Իրիկնաժամին. Քիմերն օրորող հովի պես ինքն
Մի ուրու անցավ, մի գունատ աղջիկ ձերմակ չոբերով.

Արձակ դաշտերի ամայության մեջ նա մեկմ չընչաց,
Կարծես ինի սիրո թևքուշ խոսք ասաց ներհող դաշտերին.—
Ցաղիկների մեջ այդ անուշ կույսի չշուկր մնաց
Եվ ծաղիկները այդ սուրբ չշուկով իմ սիրուշ լցրին...

Պատրանքի մեջ հառնում է երջանկության պահը. բնության սովվերների հետ ձուլված գգունատ աղջիկը ներհող դաշտերն արթնացնում է սիրո շշուկներով և այդ շշուկները բանաստեղծի հոգում արձագանգում են աչատեսնակից երգը՝ կարոտի կանչը մոռացված սիրո.

Ներ կրճոգնես. կրջագագես աշխարհից՝
Դարձի՛ր իմ մոտ, վերադարձի՛ր դու ներից.—
Ցաված սիրտդս միայն թեկնով է չինչի՝
Չի կամենալ նա վերստին քեզ տանջել։
. . . . . .
Երթ հեռվում ճակատագրին անհոգի
Սիրտդ մատնե անկարելից տանջանքի,.

10 Վ. Տերյան. Նամակներ, Երևան, 1971, էջ 105։
11 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 178.
12 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 120։

Ո, գիտեցիր, իմ հոգին էլ կրցավի
Անմխիթար մորմոքումից քո ցավի...

Երբ կարոտի սպասումներն անցնում են ապարդյուն, վրա է հասնում վհատության անուժ ցավը. աշնան դալկության հետ ամայանում է հոգու երկինքը և վհատ սրտի «անզոր հույսը» փղձկում է մահացողի հեկեկանքը.

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
— Մահացողի տրխուր կյանք.
Անձրև, քամի, սև կամար...
— Սրտակոտոր հեկեկանք:

Տեղի է ունեցել հրաժեշտի դրաման. անցյալը, որ եղելությունների մի շղթա էր և մոռացվել է հոգեկան անջատումով, վերստին հառնում է անուրջի ցավով՝ իրար կապակցելու ընդհատված պատմության բեկորները.

Ինու գնում եմ՝ չգիտեմ ուր
Լուռ ու տխուր,
Հեզ գունատվող աստղի նման:

Ես գնում եմ տրտում — մենակ,
Անժամանակ
Նազկից ընկած քերթի նըման.

Ինու գնում եմ՝ չգիտեմ ուր,
Սրտակրտուր
Հացըդ պահած իմ հայացքից:

Ես գնում եմ լուռ-անտրտում,
Բայց իմ սրտում
Ցա՛վ է անվերջ, մահո՛ւ կսկիծ...

Թե ինչպես կատարվեց անջատումը, անհայտ էր ինքնին և անսկիզբ ու անվերջ դեգերումների քառսում միայնակ հոգու դռներն է բախում մի տանջող հարց՝ ճակատագրի պես սուր և ուժայնության պես անպատասխան՝ «Ինձ ո՞վ է մատնել այս մառախուղին»: Միայր է առնում տառապանքը: Մեն-մենակ մնացած բանաստեղծը իր տվայտանքներն է չափում տեսիլքի ու իրականության աներևույթ հատումներում, անցյալի ու ներկայի ստվերներից հյուսում «հուշերի երկրի» անստուտ դրախտը.

Մի քաղցր վիշտ կա անգարձ անցածում.
Վերհուշերի մեջ-մի անստուտ դրախտ.
Մի անանց վայելք, անխոր հիացում —
Կյանքից գեղեցիկ ցնորական բախտ...

Թող որ պատրանքն իր գեղեցիկ հեքիաթը հյուսեր և հոգու արթնացումը քաթախեր լմնենող կյանքի դյութող անուրջով, բայց դարձի արահետները մթագնվում են գիշերների քանձրությամբ և անցյալի հուշերը նորոգում անջատումի տառապանքով: Միայնության քախիծը ծանրանում է հոգու վրա և հուշերի տրտմաշուք սնձավներում ինչ-որ «հիացումի մի շշուկ» է թափառում ու պատմում է՝ «Երազնե՞րս, երազնե՞րս, որ անցան»: Տեսիլքի մեջ սիրտը ճչում է մտերիմ կանչի «խնդության ցավից», սակայն պատրանքը տեղի է տալիս և մնում է միայն մենակությունը որպես լուռ հավիտենություն.

Հրաժեշտ-անջատում-մենակություն-կարոտ՝ հոգու կեցության այս վիճակների ներկայումսամբ է գոյանում «Մթնշաղի անուրջներիս փխլխոփայական մեկնակետը։ Մենախոսությունների շղթան բացում է տառապանքների, երազների, կորսված իղձերի գերիրական մի աշխարհ, հոգու նվագներից հյուսելով զգացմունքների սիմֆոնիան՝ հրաժեշտի, անջատման, մոռացումի ու կարոտի ռեքվիեմը։

Մի անմեռ ցավ կա երկրում այս տխուր,
Մի ցուրտ, հոգեմաշ հուսահատություն.

Տիեզերական այս ցավը բեկվում է բանաստեղծի հոգում, նրա ներաշխարհը գունավորում տառապանքի ու անկման հիվանդագին տագնապներով՝ «Իմ մեջ սառել է հիվանդ մի կարոտ։ Ով չզգտնելու տանջանքը մաշողը»։

Իրատես աշնան տրտմությունն է քանդրանամ, մշուշոտ ու տրտում իրերն ու երևույթները մահացող բնության թախիծն են լալիս, ամպոտ երկինքը մեռնող լույսերի մարումն է սգում, երջանկության հույսերը թաղվում են անջատման ցավի մեջ, և ամեն ինչ դառնում է ունայն, անիմաստ ու անկապակից.

Անձրևն անդադար
Մաղում է վհատ թաղումի կոծով,—
Իմ հոգու մեջ էլ
Այնուն է իրել անմռայ լացով.
Իմ հոգու մեջ էլ...

Անտարբեր աշխարհն սփոփանք չունի, սիրտը խամրում է միայնության ցուրտ անձավներում, իսկ խորհրդավոր լռությունն այլ բան չի հուշում, քան հիվանդ հոգու դառնաղետ մրմունջը։ Ով երբ վերջին հույսերն են մարում՝ արձագանքում է հեռացումի և մոռացումի հուսահատ թախանձանքը.

Ո՛չ տրտունջ, ո՛չ մրմունջ սգավոր,
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավետ.
Իմ ուղին միշտ մթին, մենավոր,
Կրգնամ իմ դժկամ ցավի հետ։

Վերջալույսի հետ կյանքի շողերն են մարում, խենթ հոգմը երգում է անմռայ ցավի սրտմաշուկ նվագը, ցուրտ ու անարև օրերում մահվան ուրվականն է շրջում որպես անդարձ վերջավորություն.

Իմ գերեզմանին դուք չմոտենաք,
Թողեք, որ հանգչի իմ սիրտը հոգնած,
Թողեք, որ լինեմ հեռավոր, մենակ,—
Ջրգամ որ կա ան՛բ և ցե՛րգ և լա՛ց...

Մթնշաղի նրբահյուս ուրվագծերում լույս հնչյուններ են դողում, որ պատմում են՝ «Եվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ», իսկ բանաստեղծի սիրտն արձագանք չունի, նա արդեն հեռվում «կորած մի հեզ լույս է», որ դէի վառում ոչ անցյալը, ոչ ներկան»։ Ունկնդիր եղած տեսիլներէ խարշապլոր շղուկին. Նա հոգու խաղաղության հանգրվաններն է որոնում և իրերը միացնող կապը, սակայն ճակատագիրը երկնքի աստղերն օղակող կախարդական շղթայի մեջ գուշակում է միայն հավերժական անջատում.

Մեղմ գիշերի գեղագանգուր երակում՝
Այն աստղերը, որպես մոմեր սրբազան,
Առկայծում են կարոտագին նրագուն՝
Հավերժաբար իրար կապված և բաժան։

Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու,
Կարոտավառ երազում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան և հեռու,
Աստղերի պես և հարազատ և օտար...

Բանաստեղծի հոգին պաշարված է «ինչ-որ անուրախ անհանգստությամբ». միստիկ մի նախազգացում վանում էր նրան «անցած լույսերից», քանի որ տանջող է «հիվանդ հոգու» տատապանքը, իսկ երազների արշալույսը առհավետ փակված՝ «Իմ հոգու համար չրկա արշալույս—Անձրև՞ է, աշո՞ւն»։ Բայց հուշերը հառնում են վերստին, երազների դյութական տեսիլքում ուրվագծվում է երջանկության հովիտը, ուր «քնքուշ լույս կար», «չմեռնող մի կյանք» և հոգու խաղաղությունն էր հավերժանում բնության կախարդական հեքիաթում.

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. անտառ էր առու. .
Հեքիաթի պես էր—երազի նըման,
Եաղաղ երեկոն խոսում էր անձայն,
Արդյոք հիշո՞ւմ ես.—հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. երկիրը պայծառ
Ժպտում էր սիրով հավիտենական.
Գարունն էր երգում ձայնով դյութական,
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. առու էր, անտառ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. գիշերն էր գալու,
Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, առու...
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ,
Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու...

Որբ հուշերը ցավ են արձագանքում, «հիվանդ սիրտը» սուզվում է ամոռացումի անձավում»։ Արդեն երանելի է թվում մթնշաղը, ուր ամեն ինչ ձուլվում է «կապույտ մութի աշխարհում», ամեն ինչ թվում է անեզր ու խորհրդավոր և կյանքը դառնում է «մի անսահման քաղցր երազ...»։ Հաղաղված հոգու համար անցյալը թվում է անիմաստ՝ «Ես արդեն ոչինչ չեմ մտաբերում», ժամանակը կորցնում է իր հետագիծը՝ «Ինձ համար չրկա այսօր ու երեկ» և հուշերն են ընդհատվում անհպատակ սպասումից՝ «Ոչինչ չեմ հիշում, ոչինչ չեմ հիշում...»։ Սկիզբ է առնում հոգու անկումը, և Տերյանի ներաշխարհում լսելի են դառնում հուսահատության ճնշող նախազգացումներ՝ «Կանգնած եմ մոայլ վիհի եզերքին», «Գագաթներից ես ցած իջա Անդունդ-

ները սիրտ մաշող, «Անուրջներս երկնածին գնացի՞ն, գնացի՞ն...»։ Ահավիկ սարսափելին, սակայն, ներքին հաշտեցումն է, երբ կյանքի տեղատվությունը վերուճում է կծցության անփոփոխելի անհրաժեշտության.

Ես կանգնած եմ լուռ. անլար է հոգիս,
Քանիմս խաղաղ անուրջի նըման.
Էլ չեմ ախիժում ցավերը կյանքիս.
Էլ չեմ տրտնջում վիշակից ունայն...

Երբեմն լսելի են դառնում գեկադենտական նոտաներ, սակայն հոգու տեղատվությունը վերստին ճեղքվում է կարոտների բաղդրությամբ և բանաստեղծը կորցրած արժեքների գեղեցկությունն է որոնում մոռացված օրերի հուշերում։ Երազ աշխարհի կապույտ հեռուներում հայտնվում է սիրած աղջիկա հեռապատկերը, սիրտն արթնանում է զգացմունքի տրոփից և խաղաղ պիշերների միայնությունը ցողում սիրո գգվանքների անփոխարինելի դյութանքով.

Խաղաղ գիշերով դու կգաս ինձ մոտ,
Քնքուշ ձեռներդ ես կբռնամբուրեմ.
Կրցրեմ կյանքի հուշերը ցավոտ
Ու հեքիաթային յուսեր կրվառեմ...

Երկար մազերդ կարծակես ալատ,
Շիվանդ գլուխդ կդնեես կրծքիս,
Կբլիենս քեզո՛ւդ. մոտի՛կ. հարազա՛տ.—
Անուշ խոսքերով կրդյուրես հոգիս...

Պայծառ աշխարհում կբլիենք մենակ,
Ցավ կյանքի մեռնող յուսերից խարված.
Կերազենք անուշ. անվերջ ու անհագ.—
Հեքիաթ աշխարհում առհավետ կապված...

Սերը, որպես մարդկային հոգու ֆենոմեն, Տերյանի պոեզիայում հայտնվում է որպես փիլոսոփայական խորհրդանիշ։ Կյանքից օտարված և հեռավոր ու մութ անդունդները նեռված բանաստեղծը կարոտի կամարջներ է արձակում դեպի խաղաղ ելերքների հանգրվանը։ Նյութականը կոպիտ է ու տգեղ, հոգեկանը՝ գեղեցիկ ու մնայուն, և բանաստեղծը նորակերտում է աշխարհը սիրո աստվածային մաքրությամբ, անջատված ու տրոհված իրերը միացնում զգայուն [illegible] նյութական երգումով.

Ուռուցիկ եմ ես ամենքին
Միայն՝ քեզ եմ ես հիշում...
Մեհյան բեզ եմ ես ադոթում.
Քո հրաչքին անպատիր.—
Հայտնվիր սև անապատում.—
Ամոքի՛ր ու ադատի՛ր...

Ռոմանտիկական երևակայությամբ ստեղծված սերը խորհրդանշում է «հրաշք-աղբկա» կերպարը, որ հայտնվում է պատրանքի մեջ և հեռանում «համր ու հանդարտ՝ կյանքի ճամփին մի ակնթարթ»։ Կինը, որպես ֆենոմեն, Տերյանի համար դառնում է մարդկային իդեալների հոմանիշ։ Աստծու այդ երրորդությունը մարմնավորում է այն ամենը, ինչը բանաստեղծի համար

մնայուն է ու հավերժական, կանացիության գերիմաստ հրապույրները մոռացնում են տատապանքը, զգացմունքները մաքրում կրքերի գռեհկությունից («այնքան գռեհկություն կա այս ամենասքանչելի աշխարհում»), տրոհված հոգու բիկորները միացնում կարոտների բազձանքով։ Տառապանքներին, հուսախաբության համատարած մղձավանջում ճառագում է սերը որպես հոգու կեցության աստվածային տրվածք և բանաստեղծը սրտի զգայուն լարերի վրա նվագում է զգացմունքի շարժումը իր ամենանուրբ տատանումներով ու անմեկնելի գաղտնիքներով։ Ք՛ո՛ղ որ մաշող լինի անջատման ցավը, ք՛ո՛ղ որ ցուրտ ու անարև օրերում ծաղիկները գալկանան, բայց կա սերը, կա «Հրաշք աղբյուրը», որ Հայտնվում է «անակնկալ բախտի նման» և բանաստեղծի մութ հոգում լուսեր վառում, «մոռացության մի ակնթարթի» մեջ ընդգրկում կյանքի հավերժության հեքիաթը.

Իմ խաղաղ երեկոն է հիմա
Մեղմալույս և տխուր, և անուշ.
Քեզ երթեք սիրտըս չի մոռանա,
Իմ մաքո՛ւր, առաջին իմ անուրջ...

Տարիներ, տարիներ կրսահեն,
Կրմեռնեն երազները բոլոր—
Քո պատկերը անեղծ կրպահեմ
Սրբերում անհատատ ու մոլոր։

Իվ տանջանք, և թեկում, և թախիծ—
Ու օրեր ես դեռ շատ կրտեսնեմ.
Անունդ Քոդ փարոս լինի ինձ
Մուտ կյանքի և դարը մա՜ռու գեմ...

«Մթնշաղի անուրջներում» Տերյանը երգեց անջատման ցավի մորմոքը։ Առարկայական աշխարհը հեռավորության վրա գծագրվում է մշուշապատ ստվերների ձևով, ամեն ինչ ընկղմվում է մթնշաղի մեջ, և կյանքը դառնում է անուրջ։ Շողերը մեռնում են սարի եռանում, դաշտերը ծուլվում են կապույտ մեգի հետ և տխուր երեկոն իր վրանն է զարկում աշխարհի վրա։ Ամեն ինչ ստանում է խորհրդավոր կերպարանք, սիրտը լցվում է սև տագնապներով և կարոտի ցանկերը խլանում են հեռավոր աստղերի անհաս երկնքում։ Աշուն, քամին, անձրևը ցրտությամբ են պատում աշխարհը, մահվան տագնապ է զգում սիրտը, կարոտները դառնում են հիվանդ և խռոված հոգին ձգտում է դեպի անեզերքի ու անվախճանի լուսե հովիտը.

Հեռու երկրի լուսե հովտում
Սրբերն ուրիշ երգ են հյուսում.
Կյանքից հոգնած սիրտըս տրտում
Այն երկիրն է միշտ երազում...

3

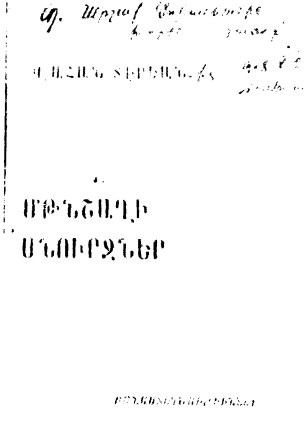
Անջատման, միայնության ու լքվածության զգացողությունը, որ Տերյանի բանաստեղծական նվագներում արտահայտություն ստացավ հայոնների եզերքի հնոավոր մտապատկերների ձևով, հոգեկան ճգնաժամի առարկայական-էմպիրիկ քաղաքն է միայն։ Էապես, սոցիումը տրաւեպրությունների շանթրույթը միջնորդում է պատմափիլիսոփայական խոր բովանդակությամբ։

*Տերյանի աշխարհայացքի կազմավորումը արտացոլում է հոգևոր վերակառուցումների և գաղափարական որոնումների այն բարդ ընթացքը, որ վիճակվեց հայ դեմոկրատական մտավորականությանը ռուսական առաջին հեղափոխությանը հաջորդած ժամանակաշրջանում, սկզբում, բայց դեռ չավարտված մի ժամանակաշրջան՝ իրեն յուրահատուկ հակասություններով, անորոշությամբ, այրատասվոր հեղաբեկումներով. 1905 թ., որ Լենինի բնորոշմամբ նշանավորեց մի ամբողջ դարաշրջանի վախճանը»[13], խոր ակոս գծեց մտածող ու գեղագետ Տերյանի ներաշխարհում: Ուշագրավ է, որ իրադարձությունների պատմական գուգահեռներում բանաստեղծը հաճախ է հիշատակել այդ թվականը որպես բեկման սկիզբ, անցյալն ու ներկան սահմանազատող խորհրդանիշ: Ակնարկելով պատմական այն շրջադարձը, որ կատարեցին «1905 թ. մակնկացությունն ու դրան հետևող տարիների ավերիչ ու հոգեպան տեղատվությունը», Տերյանը գրում է. «Եթե դուք դիտեք մեր վերջին տարիների կյանքը, չեք կարող չնկատել, որ այնտեղ կատարվել է և մասամբ կատարվում է մի խոր հեղաշրջում: Ջնշ ուզում այժմ համեմատել մեր ներկայի կյանքը մի երկու տասնյակ տարով մեզնից բաժանված կյանքի հետ: Համեմատեցեք մեր այժմյան կյանքը նախահեղափոխական կյանքի հետ, ներկա դարու սկզբի տարիների կյանքի հետ և դուք կտեսնեք, թե որքան հեռու են նրանք իրարից, որքան տարբեր, որքան միմյանց ժխտողը»[14]:

Այսպես հայտնվեց հեղափոխության ուրվականը Տերյանի առաջ: Դեմ առ դեմ կանգնելով կատարված փաստի հանդեպ, նա ավելի քան խորը վերապրեց անցյալի ու ներկայի անջատման դրաման և իր հայացքը հառեց դեպի անհայտ ու անորոշ ապագան: Միանգամայն խորհրդաստ է 1907 թ. մի նամակում Տերյանի խոստովանանքը, թե «անցյալն ինձ համար մեռավ: Ես ողջունում եմ ապագան, բայց չգիտեմ, թե ինչպիսին կլինի այն»[15]; «Ինձ սարսափեցնում են ապագայի հեռանկարները ու հեռուները», «այնքա՜ն չերմ բաղձանք կա իմ մեջ բաց սրտով ողջունելու գալիքը», այլ առիթներով ասում է նա, որոշակիորեն արտահայտելով իր հոգեբանական կողմնորոշումը իրադարձությունների բարդ ու հակասական հանգամանքներում: Ապագայի հեռանկարը սրում է Տերյանի ուշադրությունը սոցիալական գիտությունների հանդեպ. ուսումնասիրում է քաղաքատնտեսություններ, կարդում պատմական մատերիալիզմի և մոնիզմի վերաբերյալ փիլիսոփայական գրականություն, փորձելով կռահել հասարակության զարգացման օրինաչափությունների առեղծվածը: «Կարդում եմ հասարակական հարցերի վերաբերյալ գրքեր,— գրում է Տերյանը 1907 թվականին,— և սոցիալական գիտություններ ուսումնասիրելն ու հայ և առհասարակ իրականությունը դիտելը (բավական մոտից) ինձ հասցրին սոցիալիզմի, սակայն, իհարկե, ոչ այնպիսի սոցիալիզմի, որի ներկայացուցիչներն են դաշնակցականները և մեր «սոցիալիստները»: Ըստ երևույթին ես կդառնամ սոց. դեմոկրատ»[16]: Գաղափարական այս անցումը Տերյանը համարում էր իր կյանքի «նոր դարաշրջանի սկիզբը»[17]

13 «Լենինը կուսակցության և արվեստի մասին», Երևան, 1958, էջ 118:
14 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1971, էջ 277:
15 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 177:
16 Նույն տեղում, էջ 182.
17 Նույն տեղում, էջ 166.

Պատմական հանգամանքները թելադրում էին հայացքների վերանայում և աշխարհայացքային որոնում, որին Տերյանը ձեռնամուխ է լինում միանգամայն մտածված ու գիտակցորեն։ Նա արդեն կռահում է, որ հասարակական հարցերի լուծման բարդությունը պարտադրում է երևույթների խոր ու պատճառական իմացություն։ «Ես ու դու և ուրիշ շատերը մեզ հետ հիմնական խնդիրներում զգացմունքով էինք ընդունում սոցիալական հեղաշրջման անհրաժեշտությունը։ Բայց այդ զգացմունքները (և հենց այն պատճառով, որ դրանք զգացմունքներ են եղել), վերաբերելով այնպիսի բարդ պրոբլեմների, ինչպիսիք են հասարակական պրոբլեմները,—ցուցաբերեցին իրենց անուժ լինելը»[18]։ Զգացմունքի «ռոմանտիկական խոյանքն», ըստ Տերյանի, միակողմանի է հեղափոխության և հասարակական խնդիրների լուծման ասպարեզում։ Այս իմաստով նա մերժում էր ոչ միայն անարխիստների «հեղափոխական ֆրազը», այլև «ինքնագոհ մեշչանականության» ֆիլիստերական «խոհականությունը». «Ամեն ինչի մեջ գեղեցկություն պիտի լինի,— իսկ գեղեցկությունն անպայմանորեն բացասաբար է վերաբերվում դեպի մեշչանականը... Ես ըմբռնել եմ ոչ թե մեշչանական «խոհականությունը», այլ գեղեցկության բանական, և այն էլ անհրաժեշտորեն բանական լինելը»[19]։ Գեղեցկության այս ըմբռնումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ էրևույթների գիտական իմացություն, որ կարելի է ձևոք բերել բանականության զգաստ օրենքներով։ Այսպես էր Տերյանն իր համար հայտնաբերում սոցիալիզմը, մի հասարակություն, որը կոչված է ոչնչացնելու «կապիտալիստական ինդիվիդուալիզմից» ծնունդ առնող անհատի և հասարակության ներհակությունը և ստեղծելու «հոգևոր, ֆիզիկական (տնտեսական) և բարոյական եղբայրություն»[20]։



«Մթնշաղի անուրջներից» անվանաթերթը

Սոցիալիզմի այս ըմբռնումը, էմպիրիկ լինելով, միաժամանակ էկլեկտիկ էր։ Սոցիալ-դեմանիզմի ամենաբնդհանուր հայեցություններից շաղախված, այն դեռևս չի գտել իր փիլիսոփայական հիմնավորումը։ Սակայն աշխարհայացքային այդ խմորումները որոշակի նստվածքներ էին տալիս Տեր-

---

18 Նույն տեղում, էջ 168—169։

19 Նույն տեղում, էջ 169։

20 Նույն տեղում, էջ 170։

յանի բանաստեղծական ոգեշնչումներում։ Սոցիումը զբաղեցնում է նրա մտորումների աշխարհը, պոետական նախասիրություններն ուղղելով դեպի քաղաքացիական մոտիվը, ճիշտ է, ներքուստ զգալով ինչ-որ հոգեբանական օտարում. «Բանաստեղծություններ չեմ գրում, իսկ եթե գրում եմ, ապա քաղաքացիական (և հավանաբար զովելի)»[21]։ «Հիմա արդեն... մեծ մասամբ գրում եմ քաղաքացիական բանաստեղծություններ, թեև հաճախ հրին եմ մատնում, որովհետև... այնքան էլ չեմ սիրում դրանք»[22],— գրում է Տերյանը 1907 թվականի նամակներում, հավանաբար զգալով այն խզումը, որ նրա խառնվածքի մեջ ի հայտ են բերում բանաստեղծը և քաղաքացին՝ այդ կատեգորիաների գեղարվեստական միասնության այնպիսի ըմբռնմամբ, որ պիսին յուրահատուկ էր XIX դարի պոետական ավանդներին։ Անտիպ մի բանաստեղծության մեջ Տերյանը ասես թե պատասխան էր տալիս հոգեբանական այդ կացությանը.

Ո՞նչ կարող եմ անել ես, արդյոք ի՛նչ.
Եղբայրներ իմ, եղբայրներ իմ, Ձեզ համար,
Ահա բեկված իմ հոգին անեզ ու աննինջ
Ձեր քախիծով է այրվում համր ու անդադար...
Մի անակիզք. մի անվերջ—մի աղեկեզ. մի հին ճրագ
Դառն ու միալար—
Բայց չի լսում սիրտը Ձեր
Հրգեն այդ ցավագար։
Ձեզ ճշան է հարկավոր, և՛ փող. և՛ քմրուկ,
Իսկ իմ երգը միշտ տխուր. երգս վշտի ու սիրո.
Եվ ես անօգ, ես անօգ որպես մի մանուկ,
Ես երգիչ եմ. երգո՜ղ.
Աչխարհի դեմ, չարի դեմ,
Ողջակեզ եմ
Ձե՛ն։...

Բանաստեղծն ունի անկեղծ նվիրումի առհավատչյան՝ իր «արյունոտված սիրտը», որ երգի պես պարզված է արդարության ճանապհին՝ «Որպես դեպի մի նոր խաչ, Մի նոր Գողգոթա», իր «կիզված խոհերով» նա նրանց հետ է, ովքեր տվայտում են գյուղերի խղճուկ խրճիթներում և քաղաքների «ցուրտ նկուղներում», ովքիր բախտ են որոնում «այեկոծ շուկաներում» և տառապում «չիրիմամուխ հանքերում», բայց իր երգերը մահապարտի պես անզոր են ու անզեն։ Եվ նա ձգտում է փարատել իր հիվանդ հոգու տրտմությունը և վերստին զգալ տատապյալների «հուսահատ ճիչը».

Բայց այսօր ահա լսեցի կրկին
Մի հուսահատ ճիչ բանտերից փախած,
Իմ հոգին լացեց, ցավից իմ հոգին
Ու անզորության տագնապով չշաց...
Ահա կանչում են նոքա ինձ կրկին,
Մի՞թե այսօր էլ սիրտս չես վառի.
Մի՞թե առվածո գերի եմ վշտին,
Չեմ լսի նոցա ձայները արի...

«Կյանքի որբերը» ոտանավորում Տերյանը ամբողջ հոգով վերապրում է տառապող մարդկության ցավը, «բախտից հալածվածների» վշտածփրար ու անկարելիից համրությունը կարեկցում մտերիմ գուրգուրանքով՝ «Եկեք իմ գիրկը, գուգուրեմ ես ձեզ, Մենակ ոգիներ...»: Ջարության անեծքով է լցված աշխարհը և ամենուրեք լսելի է «միայն տառապանքի լաց»: Հավատարմությունը չատուցվում է չարամիտ կրքով, արևի շողերի երազանքը՝ խոնավ նկուղների շղթայակապ բանտումով, և բանաստեղծը «Չատուցման տենդ» է բորբոքում նրանց սրտում, ովքեր «Քշվառ են ու խենթ»:

Մռայլ ու ճնշող քաղաքի ժխորում «համաշափ զարկով» աղմկում են «պողպատե դևերը», իսկ կոշտ երկաթների «դժկամ լեզուն» հոհոում է մի «դժնդակ երգ», «դժոխքի մի շշուկ»: Ընդանների ու բուրգերի անողոք չարությունից «մեռնում են երգ ու սեր», բայց «զարթնում է ահավոր մի ցասում» և «կրկնակի գալստյան զանգերն» ավետում են գալիքի հատուցման ժամը: Այնտեղ, պաղ շենքերի մութ նկուղներում ու պալատների ներքնահարկերում ձևավորվում է «մի ահեղ ցիկլոն», «մի պայծառ վիշապ», իսկ մղձավանջային օրգիաների ու «խնջույքների լպիրշ քաոսում» վրեժի դաշույնն է սրում մի «ալ-ուրվական»: Մուսաներն արթնանում են մրրկի շաչյունից, և բանաստեղծը վանելով իրենից «համրորեն լացող» աշնան նվագները, ողջունում է «կովի առաջին հնչյունը».

Կրկիր իմ հոգին մարտի գնծությամբ,
Բորբոքիր սիրտս, ազատության երգ,
Շողա, մոայլում, ըղձալի եղերք,
Որոտա, շաչիր, փոթորկավետ ամպ...

«Լուսաբացին...» բանաստեղծությունը դրամատիկ մի պատկեր է, ուր բնության արթնացումի և զվարթ արշալույսի գեղեցկությունը արյունոտվում է կախաղանով դատապարտվածի ողբերգական ճակատագրով: Տերյանը պոետականացնում է տառապանքը, որովհետև այն գեղեցիկ է մարդկայնորեն. այնտեղ ստուգվում է կամքի ուժն ու նպատակի վեհությունը, այնտեղ կա պայքարի մղում և գոյության իմաստ, գաղափարական հավատ և ապագայի երազանք: «Սիրո երգ, անրջանք, վայելք ու հուզում»՝ ներանձնության այս ինքնաբավ զգացումներն արդեն անիմաստ են և ունայն: Արդարության, օրենքի և իրավունքի վեհիը դրված է ահեղ դատաստանի առաջ և օրերի երկունքը պարտադրում է այլ երգ, բարոյական այլ հավատամք: Տերյանն ստեղծում է կալանավորի կերպարը, հեղափոխության անմոռաց օրերի շղթան միացնում գալիքի փոթորիկներին և ՀավերժությԱն փառքով պսակում նահատակների առաքելությունը («Գնայլերն են ոռնում...», «Լա՜ց, լա՜ց, իմ մուսա...», «Աքսորավայրում», «Ներանի նրանց...»).

Ներանի նրանց, որ մութ բանտերում
Նվ չարչարանքում դժնի որպես մահ,
Մաշեցին այնքան օրեր հրաշրուն,
Գերված թշնամուց անարիս ու ագահ:
Ներանի նրանց, որ սրտով եռուն
Մենացին տոկուն, հպարտ ու անահ:
Փարված աչքերը դեպի լույս Հեռուն,
Արյամարելեցին և երկունք և մահ:
Ներանի նրանց, և՛ փառք, և՛ օրհնեանք...

Տերյանը միտում ուներ իր քաղաքացիական բանաստեղծություններր համատեղել «Փշե պսակ» և «Քաղաքի երգեր» շարքերում, որոնք այնպես էլ մնացին անավարտ ու չամբողջացված։ Նա փորձեց թեմայի ավանդական կառուցվածքը վերանայել գեղարվեստական նոր լուծումներով և հիրավի գեղեցիկ պատկերային ինքնատիպ մոդելներ՝ գաղափարի հրապարակախոսական կազապարը փոխանակելով հոգեբանական-զգացական տրամադրություններյամբ, սակայն ամբողջ համակարգի չավարտվածությունը և այն հանգամանքը, որ Տերյանը հեղափոխությունն ու սոցիալիզմն ընձեռել էր ոչ թե «գաղափարական-տեսական համակման ճանապարհով, այլ գործնական-բարոյական նիհար-հայեցողության միջոցով», իրենց կնիքը դրեցին նրա քաղաքացիական պոեզիայի վրա, պայմանավորելով նրա ընդհանուր-վերացական բնույթը։ «Սոցիալական քնազդների զգայուն կոմպասը», որ դրված էր նրա մեջ և որը զգաստ էր պահում նրան «փորձություններով ու զայրակղություններով» լի կյանքի ընթացքում[23], տալիս էր նրան քաղաքացիական պարտքի զգացողություն, սակայն աշխարհայացքի չավարտվածությունը նրա բանաստեղծական տաղանդի մեջ ստեղծում էր որոշակի հոգեբանական խզում։ Ինչ որ մի սահման մնաց չհաղթահարված, և դա ոչ այնքան գեղարվեստական ձևի անկատարության զգացումն էր, որքան ներքին-բովանդակային տարածքի սղության գիտակցումը։ Կոնկրետ-դասակարգային շահերի գաղափարական պատվերի փոխարեն նա իր հայացքը հառում էր դեպի «կյանքի որբերը», լյումպենը, ճոխաբակերում ու շուկաներում քավլվող թշվառ սմբոխը և նրանց անունից հնչեցնում պայծարի, արդարության, խղճի ու ճշմարտության ձայնը, որը և նրա քաղաքացիական մոտիվների ոլորտը դարձնում էր նեղ ու հայեցողական։

4

1912 թ. հրատարակելով իր երկերի առաջին հատորը, Տերյանը նախորդ շրջանի բանաստեղծություններր խմբավորեց «ամբողջական հյուսվածքը» ներկայացնող շարքերում և դասավորեց «սերտ կապակցության» ներքին հաջորդականությամբ։ Եվ այսպես, «Մթնշաղի անուրջներից» բացի ամբողջական ևս ստացան նոր շարքեր՝ «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վարդարձան»։

«Գիշեր և հուշերում» վերստին հնչում է անուրջի և հուսաբեկ միայնության մոտիվը։ Բանաստեղծի հոգու մթնոլորտը նորից գոնավորվում է աշնան քախիճով, ամեն ինչ անորոշ է, անձև ու հեռավոր, լուռ միայնությունն է ծանրանում խավար գիշերներում և վերհուշերի կապույտ հեռուներում առկայծում է «անհուն մի-վաղտոմ», որ ավա՜ղ, անցել է և անցել է առհավետ։ Ինքնորային տրամադրությունների մելամխուրիկ նվագները տվայտում է նուրբ և զգայուն հոգու ցավը, որ որոնում է լույսը, բայց չի գտնում, ձգտում է սիրել, բայց չի կարողանում։

Սև գիշե՜ր, և հուշե՜ր, և խոնե՜ր անհամար,
Մոռացված երգերի՝ չուշացներ քառամած,
Անդունդ հեռացած և անցած և անցարձ,—
Տրտմություն մենավո՜ր, միաձա՜յն միալա՜ր...

23 Ա. Հովհաննիսյան. Հուշեր և բնութագրումներ. Երևան. 1969. էջ 108։

Մշուշներն են սահում... Սոսավում է ուրին...
Ով օրեր անհատնում, անխռդում և անտուն.
Ցնորի՜ներ լուսավառ, ընդունայն, ապարդյուն,
Լողացված է հավետ արևոտ ձեր ոգին...

Ու խոհեր անսպա՜ռ, անհամա՜ր, անհամա՜ր,
Ու գիշեր. և հուշեր, և հուշեր ընդունայն,
Երգեցեք իմ անգարշ—ծև ղիկներ իմ գարնան.
Ինչ կանչով ձեզ կանչեմ, ինչպե՜ս լամ ձեզ համար.

Ընդհանրությունը «Մթնշաղի անուրջների» հետ միանգամայն ակնհայտ է. համախ կրկնվում են տողեր ու պատկերներ, նույնն են հոգեբանական իրավիճակները, գտնված էին նաև բանաստեղծական խորհրդանիշերը՝ գիշեր և հուշեր: Առաջին հայացքից թվում է, թե Տերյանը պայմանականորեն է ստորաբաժանել իր ներաշխարհի բանաստեղծական նվագները, մանավանդ, որ դրանք թեմատիկ սահմաններ չեն գծում, առավել ևս ժամանակային սահմաններ, քանի որ «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ» և «Վերադարձ» շարքերի բանաստեղծությունները գրվել են 1909—1912 թթ. ընթացքում՝ անընդմեջ հաջորդականորով: Թերևս հենց դրանով պետք է բացատրել այն փաստը, որ հետազոտողները փորձ չեն արել հայտնաբերել առանձին շարքերի ներհատուկ-իմաստային մեկնակետը և Տերյանի պոեզիան քննել են իր ընդհանրության մեջ, նրա սինթետիկ կառուցվածքը տրոհելով միագիծ մոտիվների՝ սիրային, տխրության, բնության և այլն:

Տերյանը նուրբ արվեստագետ է և միաժամանակ բարդ: Նա ունի սիմվոլների իր լեզուն, պատկերի փիլիսոփայական վերացարկված ենթաբնագիր: Այս իմաստով սիրո, բնության կամ տխրության ու թախծի մոտիվների տրոհումը նրա բանաստեղծական համակարգում, ենթադրելի է միայն տեսականորեն: Դա խորապես գիտակցում էր Տերյանը, շարքերի տարբերակման համար նկատի ընդունելով ոչ թե մոտիվների տրոհման սկզբունքը, այլ էսթետիկական ընդհանրության չափանիշը: Այստեղ արդեն «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վերադարձ» հավաքական հասկացությունները հոդու կեցության ուրույն մոտիվներ են, որ քննելի են միայն կառուցվածքային սինթետիկ միասնության մեջ, ուր ինքնին էական է դառնում թվացող ընդհանրությունների եռանում նշմարել յուրաքանչյուր շարքի գեղագիտական մեկնակետը: Ճիշտ է, որ Տերյանի բոլոր շարքերում գործում են մթնշաղ, աշուն, թախծ, գիշեր, հուշեր, ցնորք աղջիկ, ոսկի հեքիաթ խորհրդանիշ-հասկացությունները, սակայն, գեղարվեստական միանշանակությամբ հանդերձ, դրանք տարբեր շարքերում ստանում են ուրույն ֆունկցիա: Եթե այլ շարքերում խորհրդանիշ-հասկացությունները հանդես են գալիս որպես գոյացմունքային-հոգեբանական բանակներ, ապա յուրաքանչյուր մի շարքում նույն այդ խորհրդանիշը վերածում է հոգու փիլիսոփայական կեցության «Մթնշաղի անուրջներում» անհատի դրման սկիզբ է առնում Անջատման հոգեբանական դրությունից: «Գիշեր և հուշերում» որպես սկիզբ հանդես է գալիս Անդարձությունը: Այս սկիզբների անհատ հոգաշխարհում հայտնաբերում են ուրույն վերապրումներ, տրամագրություններ ուրույն գույներ ու շարժումներ: Եվ եթե «Մթնշաղի անուրջներում» գիշեր, հուշեր, թախծ խորհրդանիշերը հանդես են գալիս որպես Անջատման պրոցեսը բա-

ցահայտող ռեալություններ, ապա «Գիշեր և հուշերում» դրանք արդեն հոգեկան կեցության սուբստանցիոնալ մեծություններ են։

«Տանջանքի գիշեր — և լրիվ եզերք», «Անվվերջ գիշերի մռայլ վիհերում», «Գիշերն է փռել իր քևերը մութ», «Գիշեր է և լուսյուն», «Արդեն գիշեր, արդեն մութ. Անանց խավար է արդենս», «Անվվերջ գիշերիս անամոթական մեծնակության մեջ» չարագուշակ և ահասարսուռ այս հավիտենական մղձավանջում քամին երգում է հուսահատության լալկան մեղեդին.

Նվ անպատմելի ցավով է լցված
Այդ երգը անանց հուսահատության.—
Մթին գիշերում իմ սիրտը խոցված
Լացր հուսաբեկ ավերված իմ տան...

Երգում է քամին, լալիս է նորից,
Անհույս ու անվերջ մղկտում է նա.—
Այս մութ գիշերում այնքան կա ջախջախ,
Այնքան տրտունջ ու գանգատ կա հիմա...

Անանց ու անանուն մի ցավ տանջում է բանաստեղծի սիրտը, մի անպատճառ ու «անհնչյուն» վիշտ, որ տիեզերական սկիզբ ունի՝ «Կա անամոթ մի տխրություն Ամեն ինչում...»։

Փշրված Հոգու ավերակներում «խառնվել են իրար ապագա և անցյալ և ներկաս», մոռացվել են դարձի արտհնեները, գիշերների միալնությունը անվերջ տանջանքի մորմոքն է լալիս՝ մերթ որպես «քափառիկ երգչի» վաղրնչական հուշ՝ «կարծես թե ես եմ լալիս այդ երգում», մերթ որպես «աշնան քախիծով» շաղախված դաշնամուր, որ նվագում է «պատի հետևում և իմ Հոգու մեջ», մերթ որպես հեռվից եկող «չուրքակի հեկեկանք», որ տարածում է «տանջանք ու քախիծ».

Եվ ձայված է արդեն իմ Հոգուն,
Իմ բոլոր օրերին է ձուլված.
Տրտմությունն է իմ շուրջն ու բոկում.
Իմ Հոգում է անվերջ սուգ ու լաց...

Ա՜խ, բոլոր կողմերում է քախիծ,
Ամե՛ն տեղ է փռված տրտմություն.
Իմ արյո՛ւք՝ որտեղի՞ց, որտեղի՞ց
Սպասեմ ավետիք ու խնդրում...

«Գիշեր և հուշեր» շարքը բացվում է «Ճամփաբաժանն» քանաստեղծությամբ։ Սա մի նախերգանք է, որ բանալի է տալիս կուհայու ամբողջ շարքի փիլիսոփայական մեկնակետը։ Նորից կանգնած ահեղ անտառի «ճանապարհների բաժանումի մոտ», բանաստեղծը մտորում է անցած հուշերի և գալիք հույսերի խորհուրդը։ «Հանգչում են վերջին կրակները աղոտ. անցյալը քաղվում է անանց խավարում, և բանաստեղծն իր սիրտը պարգում է դեպի կարոտների լուսավոր հեռուն։ Բայց անտառի ձայները ոչ մի հույս չեն արձագանգում և «ուղիների լաբիրինթոսում» ճակատագիրը բախվում է անորոշ ուղենների «մթին հանելուկին»։ Անքուն գիշերների մենակության մեջ արթնանում են հուշերը, անծայր դաշտերի, ոսկեգեղ արտերի, խաղաղ երեկոնեե-

րի անբիծ տխրություններրի «ընդմիշտ անցած անուրջից» հառնում են ակ-նարկներ անձայն՝

Մի լուսե պատկեր — ցնորք աղջկա.
Ա՛յն ամենը, որ երազ էր միայն.
Ա՛յն ամենը, որ հավիտյան չըկա՛...

«Կար մի դյութական ուրիշ ժամանակ», երբ «հեռու դղյակի քնքուշ թագուհին» կանչում էր նրան և այդ «կանչի հրաշքին հլու», նա թողնում էր անհրապույր աշխարհը՝ գինովանալու «մի այլ կյանքի խնդությամբ».

Հիմա չըգիտեմ այն լուսե ուղին,
Բայց գնում եմ դեռ, գնում եմ՝ ինչպես
Հեռու դղյակի քնքուշ թագուհին
Կանչում է ինձ միշտ, կանչում է, բայց ես
Արդեն չըգիտեմ այն լուսե ուղին...

«Մթնշաղի անուրջներում» դեռ լսելի էին «հուշերի երկրի» կարոտի ձայները, իսկ «տանջանքի գիշերներում»՝ միայն «մոռացված ուղիներ» և անդարձություն: Բանաստեղծը ձգտում է վերստին գտնել «անդարձ օրերի ցնորոտ երկիրը», բայց «դավաճան հուշերում» անցյալն արդեն «անիծված կյանքի մի հեքիաթ» է, իսկ երազները՝ «ննջեցյալի, չար և այլանդակ».

Դառը մենության և անհուսության մթին վիհերում
Ես իմ քույլ սիրտը կամեցա քաղցր հուշով ամրել,
Սակայն մթնել էր, դառն էր և դաժան անցյալի ներում
—Լուսեղեն հուշեր, դավաճանել եք ինձ դուք էլ, դուք էլ:

Կորել են այն մասունքները, որ ռոմանտիկական անցյալում մնայուն էին ու հավիտենական. ավերվել է հայրենական տունը՝ «ավերված երազ-հայրենական տուն», սերը խամրել է մերժումի քամահրանքով՝ «Ինձ չես սիրում, ուրիշին, ուրիշին ես սիրում դուն», իսկ ուշացած կանչերն ապարդյուն են արդեն, քանի որ մեռած հոգում «Անդարձություն է հիմա,—Ջրկա գարձի արահետ»:

Միայնության տխուր խոհերի անձավներում արթնանում է ինքնօրորումի հուսադիր ձայնը՝ «Սիրտ իմ, հանդարտիր...», հանդիպումների անխոս կարոտը թրծվում է փրկության աղերսանքով՝ «Մի թողնիր ինձ միայնակ, անսահման այս կսկիծում», անբիծ սիրո մեղմությունը ծուլվում է մոռացված հեքիաթներին՝ «Ա՛յն մոռացված, մոռացված հեքիաթները պատմիր ինձ», սուտ երդումներն անգամ մխիթարում են սփոփանքով՝ «Հիվանդ է սիրտս.—փայփայեցիք ինձ..., սակայն սարսափի գիշերները «սև լռությամբ» են մարում պատրանքը: Բանաստեղծը հրաժեշտ է տալիս իր պայծրդյուն հուշերին («Անցեք հուշեր իմ ապարդյուն, Դարձեք ընդմիշտ մոռացված էջ») և տրրտմության հեռուների մեջ թաղում իր դեգերումները.

Տարիներն արագ, ամպերի նման, անցնում են անհետ,—
Մոխիր է հիմա իմ հոգում անուշ երազների տեղ.
Բոլոր հուշերը, բոլոր խոսքերը մարել են այնտեղ,
Եվ այն, ինչ քաղցր էր, մաքուր էր, երազ,— ննջել է հավետ:

Տրամադրությունների ներքին օղակները հոգեբանական վիճակների ուրույն պահեր են անդրադարձնում, որոնք բանաստեղծությունների մեջ հասնում են փիլիսոփայական խտացումների։ «Միայնություն», «Հոգնածություն», «Անդարձություն», «Մեղմություն», «Անտրտնջություն» բանաստեղծություններում Տերյանը մարդկային հոգեբանության ոլորտներում հայտնաբերում է միայն ինտուիցիայի զգացողություններ յուրահատուկ կտրվածքներ, շղշափում զգացմունքի տարողության հետագիծը։ Իսկ այնտեղ, ուր ավարտվում է այդ հետագծի առարկայական շարժումը, վիճակը է ստեղծում խորհրդանիշ-զգալափարի անջատումը՝ արտածելով զգացմունքային միավորի վերացարկված մոդելը, որպես հոգեկան կեցության վիճակ՝ Միայնություն, Անտրտնջություն, Հոգնածություն, Անդարձություն և այլն։ Ահա, օրինակ, «Անդարձության» բանաստեղծական պատկերը.

Շրջում եմ զարձյալ պուրակում այն հին
Աշնան թախծալի երգով օրորված։
Հողմը փոում է տերևներ դեղին.
Որպես հուշերս — երա՜զ ու մեռա՜ծ։
Մենակ եմ հիմա. և դու ո՞վ գիտե,
Ո՛ր կողմերում ես — ժպիտով անուշ—
Նետում ծիծաղդ կարկաչն արծաթե,
Վառում հայացքդ գլուխքս ջերուշ...
Եվ գիտեմ, պիտի նորից հայտնվես,
Ձիշես խոսքերը վաղուց մոռացված,—
Շրաշքին պիտի հավատամ և ես
Ու կրծքիդ դնեմ գլուխս հոգնած...
Բայց երբե՛ք, երբե՛ք էլ չի վառվելու
Ցնորքս մեռած,— պատկերդ հեռու...

Օրամադրությունների շղթան սկիզբ է առնում վերհուշից՝ անցյալի մեջ ոժելով սիրո մի պատմություն։ Պատմությունն ընդհատվում է անջատումով՝ մոռացության տալով երջանկության ակնթարթի դյուրանքները։ Թվում է, թե կորած չէ ամեն բան և կլինի հայտնության հրաշքը, բայց ավա՜ղ, օտարված հոգում առկավետ մեռել են ցնորքները։ Գործողությունների ընթացքը բացահայտում է մարդկային դրաման և դրանից արտածվում է անդարձության հոգեբանական տևողությունը։

Հոգու կեցությունը Տերյանի պոեզիայում վերածում է փիլիսոփայական կեցության, էսթետիկական ֆենոմենի։ «Գիշեր և հուշերս շարքում Տերյանը ոհտեղել է «Իմ երգերին» բանաստեղծությունը, որը թախծի փիլիսոփայության մի յուրօրինակ էսթետիկական մեկնություն է.

Այս օրերում ապական,
Կյանքի անարգ խնդությամբ —
Ո՞վ կերգվեն կուսական
Ձեր թախիծը իր հոգում։

Ո՞վ վշտաբեկ ու տրտում
Կարձագանքե ձեր խոսքին,—
Ձեր նվագը ցավագին
Ո՞վ կլսահե իր սրտում...

Ո՛չ համար եք դուք հնչում,
Մեղեդիներ սգավոր,—

Արդյոք ո՞վ կա հեռավոր
Որ ձեր ցավով է տանջվում...

Թախծի էսթետիզացիան Տերյանի պոեզիայում աշխարհի իմացության մի յուրօրինակ ձև է, ինքնաբացահայտման փիլիսոփայական մեկնակետ։ Գեղեցիկ ու խորհրդատ է Դուրյանի զեղումը. «Իմ տխրությունս կը սիրեք, զի բանաստեղծական է»[24]։ Տրամադրությունների ներքին օղակներում նույնպիսի մի իրողություն գիտակցում էր նաև Տերյանը։ Իր նամակներում նա բազմիցս անդրադարձել է թախծի հոգեբանական ու փիլիսոփայական տեղումների վերլուծությանը, գրանցել հետաքրքրական խոստովանություններ, որոնք էական նշանակություն ունեն նրա բանաստեղծական աշխարհի տատանումները մեկնաբանելու տեսակետից։ «Ով թախի՛ծ...,— գրում է նա 1907 թվականի մի նամակում,— Հենց որ իջնում է ուշ աղջամուղջը, գյուղը լռում է, իջնում է իրոք գերեզմանային լռություն, որը երբեմնակի խախտվում է շների հաչոցով։ Թվում է թե գերեզմանատանն ես ապրում։ Ահա հենց այդ ժամանակ է, որ անտանելի ծանր է լինում և հոգիդ պարուրում է ճմլող, կուրծքդ ցավելու աստիճան սեղմող թախիծը։ Ով թվում է գիշերը վերջ չունի։ Լույսի, որևէ ձայնի, թեկուզ հաչոցի խելահեղ տենչը համակում է քեզ։ Սկսում ես խոսել ինքդ քեզ հետ և վախենում ես սեփական ձայնիցդ։ Թախի՛ծ։ Անդրշիրիմյան լռությո՛ւն։ Անվախճա՛ն գիշեր։ Ինձ թվում է, թե դարեր եմ ապրել»[25],

Խոովքի անանց ու տևական ծանրությունը ներքին տագնապի առաջանգեր է արձագանքում՝ «Է՛հ, ես ինքս էլ չգիտեմ ի՞նչ է կատարվում իմ մեջ», և նա փորձում է հասկանալ իրեն, գտնել պատճառը ներքին անհանգստության, սակայն տրամաբանության թելերը խճճվում են «անհաստատ», «անուղի», «մոլոր ու մութ» օրերի անկերպարան քաոսում։ Երբեմն պատճառը ներկայանում է տեսանելի ու շոշափելի հեռավորության վրա՝ անձնական կյանքի հանգամանքների էմպիրիկ դասավորության հանգույցներում («իմ դառնությունները մեծ մասամբ առաջանում են այն անհամապատասխանությունից, որ գոյություն ունի իմ հակումների և իմ կյանքի հանգամանքների միջև»), բայց առեղծվածը մնում է անմեկնելի, «որովհետև դժվար է քմահաճ, արտասովոր տրամադրությունների ու ապրումների միակցության մեջ որսալ հիմնականը, էությունը և այն հաղորդել կարճառոտ, ընդ սմին պարզորոշ ու ճշգրիտ, երբ դեռևս ճշգրիտ սահմաններ չկան քո իսկ մեջ, երբ ամեն ինչ անորոշ մշուշի մեջ է»[26]։

Տերյանը որոշակի էր տեսնում այն, ինչ կատարվում էր գրում, թե «անհաստատ», «անուղի», օրերի տատանումը ինչպիսի ավերածություններ էր կատարում հասարակական մտայնության ոլորտներում՝ տարածելով հուսալքություն, անտարբերություն ու համակերպություն՝ դարի այդ սարսափելի «հիվանդությունը»։ Սակայն օբյեկտիվորեն դիտելով իրականությունը, նա սուբյեկտիվորեն չկարողացավ գտնել այն կապը, որ աննկատելիորեն ձգվում է իր ներքին տրամադրությունների և իրականության օբյեկտիվ հանգամանքների միջև։ Ով այս իմաստով իր հոգեկան դրամայի իրական բանաձևերը

24 Գ. Դուրյան. Երկեր, Երևան, 1947, էջ 427։

25 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 178։

26 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 64։

Նրա համար մնացին անկոտրելի. «Բայց համենայն դեպս տրամադրությունս այնքան էլ լավ չէ, և դա շատ պատճառներ ունի... Կասեմ միայն, որ պատճառների արմատը այն ներքին հակասությունների և կասկածների մեջ է, որոնք վերջին տարիներս մաշում են հոգիս։ Իմ միտքն զբաղեցնող հարցերը հաղվագեպ են պատասխան գտնում, իսկ առանց պատասխանների, թեկուզ և սխալ, ես չեմ կարող հանգիստ ապրել»[27]։

Այստեղ արդեն կա պատճառականը հայտնաբերելու կռահում։ Որ բանաստեղծին «զբաղեցնող հարցերը հազվագեպ են պատասխան գտնում», մատնացույց են անում այն անորոշությունը, որ վիճակվել է անհատին հասարակական կյանքի նույնքան անորոշ ու հակասական հանգամանքների մեջ։ «Այո՛, ես երբեք այնպես խոր չեմ զգացել մեր կյանքի ողջ սարսափը ներկա պայմաններում, երբեք այնպես չեմ զայրացել անմեղ ընկած զոհերոսների և «փոքրերի» համար, ինչպես հիմա։ Հասարակական աղետը երբեք այնպես խոր չի խոցել ինձ, ինչպես հիմա։ Բայց ես գիտեմ եմ, որ կարող էի մարդկանց սիրել միայն, մինչդեռ ստիպված եմ շատերին ատել, իսկ ավելի շատերին՝ արհամարհել։ Բայց ես քանի գնում, այնքան ավելի ու ավելի եմ համոզվում, որ միայն սիրով կարելի է անել ամեն ինչ, առանց սիրո՝ ոչինչ։ Ու մինչդեռ մարդիկ, բոլոր մարդիկ մենակ են։ Նրանք շրջում են, որոնում, սակայն նրանց վիճակված չէ գտնել իրենց երկվորյակին, կամ եթե դա պատահում է, ապա պետք է բացառիկ նրջանկություն համարել։ Մենակությունը մարդուս ամենաանտանելի վիշտն է»[28]։

Ըստմային, ներարժեք անհատի լինելիության տատապանքն ու ներքին մաքառումները խորապես վերապրում էր Տերյանը, տրամադրությունների իր աշխարհը կտրտելով անանց թախծի և վշտաբեկ միայնության ցավագին անջատումներով. «Անասելի թախիծը ճնշում է հոգիս ինչ-որ տաղտկալի ծանրությամբ. «Ի՞նչ ուրախ էր բաբախում սիրտս, ինչպե՞ս էր բրթռում լուսավոր օրվա սպասումից։ Հիմա ես ոչինչ չեմ սպասում, չեմ սպասում, այլ օրերին էլ։ Ընդհակառակը, կարծես քե սիրում եմ գորշ առօրյան։ Արդեն տխուր եմ, անսահմանորեն տխուր։ Խոհե՛ր։ Տրտո՛ւմ խոհեր». «Կամազրկությունն է։ Մի տեսակ հոգնածություն...». «Ա՜խ, նորից այս տաղտկալին, աշխատանքը, հնազանդն ու մորմոքունը, սիրտ ճմլողը։ Հավերժորե՜ն, հավերժորե՜ն»[29]։

Բայց բանաստեղծ Տերյանը ներարժեք անհատի հոգեկան ոլորտներում ուրույն իմաստ տվեց տրամադրությունների այդ սուր բեկումներին։ Խտացնելով իրականությանը հակադրելով անհատի ներաշխարհի գեղեցիկ արժեքները, նա փիլիսոփայական իմաստ տվեց թախծի հոգեկան պահերին, բիոլոգիական էության էմպիրիկ ու անպատճառ կախվածության մեջ հայտնաբերելով կեցությանն մի ուրույն երանելի վիճակ։ «Ես փախչում էի առանձնությունից ու մենությունից, որոնք այնպես սիրում եմ տրտմության րոպեներին։ Դա սարսափելի թախիծ էր։ Դուք հասկանո՞ւմ եք ինչ բան է թախիծը։ Պատճառազուրկ, անել, խոր, ծանր թախիծը։ Դուք հասկանո՞ւմ եք։ Դա գրեթե ֆիզիկական ցավ է պատճառում։ Ամենուր նա է, հասկանո՞ւմ եք, նա ամենուր

---

27 Նույն տեղում, էջ 97։

28 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 170։

29 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 65, 75, 207։

է՝ իմ մեջ, իմ շուրջը, իմ վերև, ամենուրբ»[30], բայց թախծի այս սարսափելի ծանրության մեջ կա նաև հոգու երազանքի լուսավոր ճառագայթ, որ բացում է սրտի անձկությունը «վսեմ զեղեցկության» տեսիլքով։ Այդ «թախծոտ» ուրախությունն» արդեն «չի վախենում առանձնությունից ու մենությունից, այլ ավելի շուտ ձգտում է դրան»։ «Այդ ուրախալի թախիծը կամ թախծալի ուրախությունը ամբողջովին համակել է իմ հոգին։ Լավ են այդպիսի րոպե-ները։ Դրանք իմաստուն րոպեներ են։ Այդ րոպեներին մարդ իրեն չի զգում աշխարհից կտրված, լքված ու միայնակ, ընդհակառակը, նա միաձուլվում է տիեզերական ներդաշնակության հետ»[31]։

Երանության հեռավոր պատրանքը կա այդ պահերի անուրջներում, երբ ամեն ինչ աննպատակ է ու հայեցողական, երբ «սրտի ցավե» ու «հոգու թա-խիծը» սփոփանք են գտնում լուռ արցունքների ու համակող զգացմունքների անխոս փափկության մեջ և երազկոտ հուշերը տանում են դեպի հոգու խա-ղաղության նիրվանան. «Դա մի տեսակ մեղմ, համակերպված, հեզ, թերևս նույնիսկ ուրախագին թախիծ է, որ մեր մեջ ծնվում է, երբ անձնատուր ենք լինում հուշերին՝ կամ երբ լսում ենք լավ տխուր երաժշտություն։ Այդ թախծի ժամանակ քեզ ազատ ես զգում և ոչինչ չես սպասում և ոչնչի համար չես ափսոսում։ Այնպե՞ս տխուր ու լավ է»[32]։

«Գիշեր և հուշեր» շարքում Տերյանը հայտնագործեց անդարձության թախծի պոեզիան, ընդլայնելով մարդկային հոգու կեցության սահմանները։

5

«Մարդ ազատվեր սրանից, այս անբացատրելի, այս տարօրինակ տխրու-թյունից։ Այս սարսափելի հոգնածությունից։ Այս տաղտուկից»[33],— գրում է Տերյանը իր մի նամակում։ Ազատվել թախծի «ֆիզիկական ցավից», նշանա-կում է ազատվել իռացիոնալ իրականության տաղտուկից։ Կյանքը «նավիտե-նական շրջապտույտ է, հանդիպումները պայմանական են ու մակերեսային, ոչ ոք չի գտնում իր երկվորյակին և թախիծը ծանրանում է «մաշացու հոգ-նածությամբ»։ Զեղեցիկ է միայն հեռավորը, անիրականը, որ խաղաղ է ու ինքնագոհ. «Ինձ թվում է, թե ես մեռնում եմ։ Ուզում եմ, որ երբ կմեռնեմ. և շուրջս մայվան լուսյունը կտիրի, գերեզմանիս վրա հանկարծ, բայց ան-նկատելի, երաժշտություն հնչի, որ ձերմակ շորերով մի աղջիկ բիրկրալից խաղաղ տրտմությամբ լի, մի եղանակ նվագի անիրականանալիի, հեռավո-րի, առհավետ հեռավորի մասին։ Որ շուրջս ծաղկեն փաղաքուշ, պայծառ ան-մոռուկներ, ինչպես լուսավոր տխրության և մեղմ ուրախության մեղեդի»[34]։

Այստեղ կա մի նուրբ անցում «Գիշեր և հուշերից» դեպի «Ոսկի հեքիա-թը», տխրության ֆիզիկական ցավի սարսափից դեպի մի ուրիշ աշխարհ, ուր հոգին «միաձուլվում է տիեզերական ներդաշնակության հետ», ուր այն-կողմնայինն ու երկրայինը ձուլվում են հավերժականի մեջ և գոյության ու

30 Նույն տեղում, էջ 70։

31 Նույն տեղում, էջ 72—73։

32 Նույն տեղում, էջ 146—147։

33 Նույն տեղում, էջ 207։

34 Նույն տեղում։

անգոյի սովերները հյուսում են հավիտենական նորոգության հեքիաթը։ «Ահա այդպիսի մտքերով և ապրումներով ես գնում եմ այնքան հեռու և, ինձ թվում է, նույնիսկ խորը, որ արդեն իրականության մեջ ինձնից մնում է միայն ինչ-որ մեխանիկական բան, այսինքն՝ ես չեմ լինում, հոգիպես բացակայում եմ և խոսում են շրթունքներս, իսկ հոգիս լուռ է և մտքերս հեռու»[35]։ Սեփական գոյի փոխաձևության միտիկ զգացողությունը այլ հարաբերության մեջ է առնում կյանքի ու մահվան խորհուրդը։ Վրա է հասնում հոգու հարությունը և աշխարհը նորոգվում է հայտնության լույսով։

Կյանքը դառնում է տեսիլք («ամեն ինչ տեսիլքի պես է») միալար անձրեր լուռ գիշերների տրամության մեջ արթնացնում է անցյալի վերհուշը, «որ տխուր-տխուր երգի է նման» և այն, ինչ մեղսական էր թվում ու սարսափելի, հառնում է որպես քաղցր երանություն. «Հոգիդ ճմլում է ինչ-որ տրամություն, պատճառագուրկ ու խորունկ։ Երեկոն ձգվում է երկար և գիշերն անձայն է. լուռ, ծանր։ Ունկնդիր ես լինում անձրևի երգին, կաթիլների անլռելի, ձանձրալի զրույցին ու գիշերի անաչման լուռիկներ և թվում է, թե դա վաղուց այդպես է, շատ վաղուց, և որ այդպես էլ պետք է լինի, այլ կերպ չի էլ կարող լինել։ Եվ այդ ամենը սիրում ես ինչ-որ հիվանդագին սիրով, դրա մեջ ինչ-որ առանձնահատուկ գեղեցկություն կա, ինչ-որ տարօրինակ հմայք, ասես քո սեփական հոգու լացը լինի, ասես պատմություն է քո իսկ մասին, քո անօգուտ ու տխուր կյանքի մասին...»[36]։

Գոյի և անգոյի փիլիսոփայական հաշտեցումը մի յուրօրինակ իմաստ է տալիս մահին։ Մահը («իմ մեջ այդ բացակայությունը ես լսել եմ հազար անգամ») արդեն վախեան չէ, այլ հավերժական նորոգության տիեզերական կենցություն. «Սիրո և մահվան պարը ինձ համար ոչ թե խոսքեր են, այլ փաստ։ Ամրողջ աշխարհն ինձ տարօրինակ է թվում»։ Այստեղ արդեն Տիրյանը հասնում է բացարձակի և հարաբերականի սահմանին։ Բացարձակը ճշմարիտ է, հարաբերականը՝ էմպիրիկ։ Սերը և մահը բացարձակ են և իրատ չեն բացատում։ Դրանք գոյի հավերժական փոխաձևությունն են և տիեզերական ներդաշնակության իմաստը. «Միայն մահն ու սերը կարող են կապել մարդկանց, մնացյալ ամեն ինչը սարբերում, բաժանում է...»[37]։ *Այս հայտնությունն էր, որ կատարեց Տիրյանը մի «ուրիշ աշխարհում», իր իսկ ստեղծած «Ոսկի հեքիաթում»։*

«Ոսկի հեքիաթ» շարքը կրում է «И новый мир увидел я!» բնաբաններ՝ Տյուտչևից։ Չեռազրեր նախաձև ունենցել է նաև Լերմոնտովից առնված մի այլ բնաբան. «В уме своем я создал мир иной И образ иного существованье»[38]։

Իդեալական աշխարհի ռոմանտիկական հայտնությունը միանգամայն ներդաշնակ հնչեց գերիրական եզերքների սիմվոլիստական որոնումներին։ «Մշեշազի անուրջներ» — «Գիշեր և հուշեր»—«Ոսկի հեքիաթ»՝ շարքերի այս հայորդականության մեջ տրամաբանական մի ներքին կապ կա, որով Տիրյանն ամբողջացնում է իր բանաստեղծական կառուցումների փիլիսոփայա-

---

35 Նույն անդում, էջ 147։

36 Նույն տեղում, էջ 199։

37 Նույն տեղում, էջ 213։

38 Տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1960, էջ 317։

կան սիստեմը: Անջատում, Անդարձություն, Հայտնություն՝ այսպիսին է տերյանական սիստեմի ներքին շարժումը: Իրական «կյանքի դժգունակ աշխարհում» բանաստեղծին իր հոգու արժեքներից վերակերտում է «լուսեղեն մի երկիր», ուր կյանքը հրաշք է և առասպել.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր
Ես գիտեմ դյութական մի հովիտ,
Ուր հոգին թափում է վշտակիր
Իր քևերն ու հագնում է ծրպիտ:

Եւ գիտեմ մի քովիչ առասպել,
Ուր ողջ կյանքը հրաշք է դառնում.
— Ճո անուշ անունով միշտ արբել,
Նվ երգով, որ բնավ չի մեռնում...

«Անկե նաքաքի» հայտնությունը Տերյանը կատարեց միստիկական տեսիլքում: «Հաստված» բանաստեղծությանը, որ իրապես մի նախերգանք է ամբողջ շարքի համար, քան էությանի հեքիաթ աշխարհի հայտնատեսությունն է: Մերժելով հոգին կաշկանդող «ապարդյուն ու սին» ցանկությունները և մոռացած «բոլոր հոգսերն առօրյա», բանաստեղծը մեն-մենակ նստել էր «անհայտ կողմերի մութ ճանապարհին» «աշնան օրերի գունատ մայացող ծաղիկների մեջ» և «տատրակորեն լացող անձրևների տակ», երբ անթափանց գիշերն իր քևերն է փռում աշխարհի վրա և մոռացության մեջ սուզում առօրյա հոգսերը, երևակայությունն արթնանում է անցյալի խոհերով և հիշողություններ ստուգում ունայնության խորհրդով.

Լուսեղեն և սուրբ սիրո երազը
Նավարշտին կյանքում
Նվ երջանկության ցնորքներս հին,
Նվ տատապանքի գիշերներն անքուն
Իմ սրտին ընդմիշտ օտար թվացին,
Օտար թվացին...

Նվ չըկար ոչինչ, որ սիրտըս գյութեր.—
Ոչ սիրո կարոտ, ոչ բախտի ծարավ,
Ոչ հարստություն և մեծության բեռ,
Ոչ ապարդյուն փառք և ոչ փայփայող
Ու սրբազան ցավ
Ջարչարանքի ու ինքնագոհության:

Կուպիտ ու անհրապույր աշխարհը, ուր ամեն բան անգույն է, անմիտ ու տատղտկալի, այլևս ոչ մի հրապույր չունի: Հայտնվում է «հավիտենական ազատությունը»՝ Մահը («Մահ, շշնջացին շուրթերըս տկար, Նվ այդ շշուկը դառը չըթվաց») և բացվում է այնկողմնային եդեմը, ուր չքանում են անցյալըն ու ապագան և իղձերն են սուզվում «անխոթ խնդության ասկե երազումն.

Ճիչ հանեցի ես սիրով լուսեղեն,
Աղաղակեցի օրհներգու ձայնով,
Սիրտըս նետեցի քաջին ու չրքին,
Խառնեցի հոգիս աստղերի երգին,
Գարշեցի կյանքըս պարզ ու խնդագին
Հավիտենությա՞ն,
Հավիտենությա՞ն...

Բանաստեղծն արդեն իր ստեղծած հակաաշխարհում էլ «Ոսկի հեքիաթի» ռեսիկային եզերքներում չկա հոգին կաշկանդող ոչ մի կապանք։ Տրամաբանությունների բոլոր տեսակներ մթնոլորտը չինչ է և գույները պայծառ են ու ժպտացող։ Մխաձույտ են բնկճատված պատմության քիչերը, և բանաստեղծը վճռագտնում է իր կորցրած արժեքները։

Բացված է արգեն ուրիշ մի երկիր,
Ես այստեղ եմ, բայց ուրիշ եմ ինձ համ,—
Ոսկի հայացքով կախարդել է նա,
Այլ սիրով լցրել հոգիս վշտակիր...

Բաց է իմ դռդռոց սիրտը նրա դեմ,
Ծոցված է ոսկի շղթերով նրա,—
Նրա կնքի է իմ հոգու վրա —
Եվ ես հավիտյան ուրիշ եմ արդեն...

Հայտնության երկիրը խորհրդավոր էր ու անեզերք. անամպ երկնքի արեգոտ հեռուներում աղոտանում են անցյալի ստվերները, մոռացության տակ թավալ գիշերների տանջող հուշերը։ «Անհուն երկնքի կապույտ աշխարհում» աստղերը կարոտի երգեր են հյուսում և զգացմունքներին են ջերմանում հանդիպումի ըղձանքով։

«Ոսկի հեքիաթ» և «Գիշեր և հուշեր» շարքերի համեմատությունից ըղձվար չէ նկատել գեղարվեստական մի հետաքրքիր փոխաձևություն։ Այն առարկաներն ու երևույթները, որոնցից կառուցվում է «Գիշեր և հուշերի» աշխարհը, նույնությամբ հանդես են գալիս «Ոսկի հեքիաթի» հակաաշխարհում։ Կրկնվում են հոգեկան պահերը, կրկնվում է իրերի շարժումը և ըստ այդմ կրկնվում են նաև բանաստեղծությունները՝ ներքին հակադրության մեջ ստուգելով իրականի և գերիրականի անջատման սահմանը։ «Հանդիպումը» բանաստեղծությունը «Գիշեր և հուշերում» սիրո ֆաւրուսիկ պատրանքն է և կորսված հույսերի դառը հեկեկանքը, նույն «Հանդիպումը» «Ոսկի հեքիաթում» ցոդվում է սրտազեղ զգվանքով։

Գարգեցինք իրար սրտերս տևար,
Եվ չբպահեցինք արցունքներբս տաք,
Մեր տխրությունը մեզմ էր և հատակ,
Ու շուրջն աշխարհ և կար և չկար...

«Գիշեր և հուշերում» գիշերը ցուրտ է ու անշրապույր, մտածումներն ու վիրհուշերը «սևավոր են ու ցավոտ», մինչդեռ «Ոսկի հեքիաթում» գիշերամուտը քովիչ է ու երազկոտ, անհաս երկնի աստղերը սուզվում են ջրերի մեջ և խորհրդավոր լռությունը արձագանքում է անանց հուշերի դյութական երգը.

Լսե՞լ ես արդյոք այս երգը քնքուշ,
Որ մեղմակարկաչ խոսում է չորս դին,
Իրար է խառնում երազ ու վիրհուշ
Ու սիրտը պարզում ջորին ու խաթին...

Լսե՞լ ես արդյոք այս երգը դյութող,
Երբ այրում է քեզ մի անուշ թախիծ,
Երբ ջարն ես գրկում, օրհնում ջուր ու հող,
Երբ հեկեկում ես անբարբառ թախիծ...

«Գիշեր և Հուշերի» խաբված ցնորքներում փակվում են ուղիները հայրենական տան՝ «Ավերված ես դու, հայրենական տուն», «Ոսկի հեքիաթի» արևոտ հեռուներում հույսի արտևետ է գծում հայրենիքի «թովչական ժպիտը»՝ «Դո՛ւ իմ հավատ, իմ հայրենի՛ք, Դո՛ւ իմ փրկությունն»։

«Գիշեր և Հուշերում» բնությունը հիվանդ հոգու դալկությունն է անձրևվում և անվերադարձ հուշերի թախիծը, «Ոսկի հեքիաթում» համակ անտրտունջություն է, առավոտներն արթնանում են արևածագի թարմությամբ, գարնան բուրմունքն է թևածում դաշտերում և հեռանիստ կատարների արևաշողն ավետում է հարության արշալույսը.

Արծաթաշող առուն ասվին
Ջայլ է տալիս ու երգում,
Անտրտունջ է լալկան ուռին,
Ուռին ասվի եգերքում...

Շուրջդ ահա գիշեր ու երգ—
Հանգի՜ստ, հեքիա՜թ ու երա՜զ
Կույտ ամպերը ճերմակ ու մերկ.
Աստղերն անո՜ւշ, հեզանա՜զ...

«Դյութական հովտի» առասպելները պատմում են սիրո հավերժության հեքիաթը. կապույտ երեկոների փուճանցիկ երազները տառապանքների մոռացումն են օրորում, երգը ձուլվում է կյանքին և «սիրակարոտ մի շշուկ» երջանկության հուշերի բացատում շողարձակում է «արբազան հանդիպումի արահետը».

Նիվն կողմերում հեռու-հեռավոր
Վրդովվի հոգիդ, տիրև քեզ հուզում՝
Գիտեցիր, որ իմ սիրտը մենավոր,
Միշտ մոլորված, քեզ է երազում։

Ով էթե սիրտդ սիրով բրթոա,
Ով զգաս անհայտ երգի մի հնչյուն՝
Այն ես եմ անվերջ խորհում քո վրա,
Հեռավոր-հեռվից կարոտով կանչում։

Սիրո հավերժող վայրկյանները անցյալը, ներկան և ապագան միացնում են կյանքի անսկիզբ ու անվերջ հոլովույթին, և բանաստեղծը վերին հաշտությամբ չափում է անցավոր աշխարհի քմահաճ խաղերը։ «Առավոտ» խորհրդածությունում Տերյանը օրհներգում է կյանքը սիրո և գթության պայծառ հավատով, զվարթ ու թեթև հոգով փարում հողին ու ջրին և մանն բնություն «անտրտունջ հնազանդության մեղմագին երգով», քանի որ «ողջը հեքիաթ է միայն, ցնորք է անվերջ, երազ է անուշ»։

«Կարուսել» բանաստեղծության մեջ կյանքի հավերժական շրջապտույտը հյուսում է ունայնության առաստիլը։ Պտտվում է կարուսելը և խնդության վարդագույն մշուշում հառնում են հնօրյա վայելքները՝ «Սիրո խոսք և համբույր և խոստում», որոնք սակայն խաբուսիկ էին ու վաղանցիկ.

Կար հեռու մի երկիր թովչական,
Արև էր ոսկեգին աշխարհում.
Շողաշին, ժպտացին — էլ չլսկան,
Էլ չրկան պատրանքները սիրուն։

«Ոսկի հեքիաթ» շարքում Տերյանն ստեղծեց իր սուբյեկտիվ, գեղարվեստականացված աշխարհը։ Այդ աշխարհի հերոսն արդեն բանաստեղծի երկվորյակն է, որի համար կյանքը արվնստ է։ «Սին խոսքերի մեջ, զվարթ ամբոխում Շրջում եմ, բայց միշտ հեռո՛ւ եմ, չկա՛մ», այս երկվորյակն ունի «թովիչ մի առանձնատուն», որը այնտեղ է, «ոչ այս աշխարհում» և որի միայնության մեջ նա հոգու արժէքներից ստեղծում է իր կյանքի հեքիաթը։ Աշխարհն այդ հեքիաթում թվում է առասպել, որ ունի իր միֆերն ու հրաշապատումները։ Ոճի միֆոլոգիական նստվածքները բանահյուսական հիմք ունեն և յուրովի անդրադարձնում են այն պատկերացումները, որ Տերյանը վերապրել է հոր պատմած հեքիաթները լսելիս։ Հեքիաթների վերիրական, այլաբանական պատկերները միանգամայն համահնչուն էին սիմվոլիզմի պոետիկային և Տերյանի պոեզիայում միահյուսում էին ազգային-ավանդական մտածողությունը նորագույն բանաստեղծության գեղագիտական բանաձևերին։

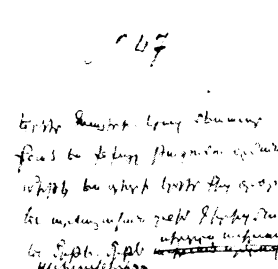
6

Բանաստեղծական շարքերի գեղարվեստական մոդելները, որոնք զգացական-տրամաբանական սիստեմի մեջ են առնում Տերյանի ներաշխարհի բարդ տատանումները, գծում են անհատի հոգեկան դեկերումների մի տառապագին ընթացք՝ խավարից դեպի լույս, մղձավանջից դեպի ազատություն։ Տրամադրությունների այդ հակասական բախումները բանաստեղծի անհատական խառնվածքի բնական էությունն են, որը նրա պոեզիան ներհյուսում է տառապանքի և ազատության փոփոխակի վերապրումներով։ «Ինչե՞ն ձեզ հնազանդությո՞ւնս։— «օրերն ու աշխատանքը»,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— գիտեք, որ ամեն ինչ ընթանում է առաջվա պես։ Աշխատում եմ, մոտգրվում եմ անել այս, այն, վհատում եմ, հուսահատվում, վերստին հուսավառվում, նորից որևէ բան եմ սկսում և այսպես շարունակ»[39]։ «Ինքնազգացողությո՞ւնս։— Գրում է նա մի այլ նամակում,— Այդ մասին միշտ դրժվար է լինում որևէ որոշակի բան ասել։ Ջէ՞ որ տրամադրությունները, հատկապես իմ, այնպես արագ են փոխվում։ Ես կարող եմ խոսել միայն ներկա

---

39 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 128։

պահի մասին»[40]։ Բնավորության այս էմպիրիկ բվացող դրսևորումները ինչ-որ տեղ վերաճում են փիլիսոփայական ինքնավերլուծության, բացատրելով նևրքին տատանումների այն պարադոքսը, որի վրա ևառուցվում է հոգեկան հավասարակշռության առանցքը։ «Զգիտեմ ի՞նչ է պատահել ինձ — սաստիկ ապատիա եմ զգում դեպի ամեն ինչ», գրում է Տերյանը Յոլակ Հանզադյանին, բայց մի այլ ափիթով փարատում նրա վհատությունը. «Չէ՞ որ ես և դու անուղղա լավատեսներ ենք։ Ով հիանալի է կարիք չկա քիթը կախելու և նվնվալու։ Պինդ կաց, սիրելիս, և մի վհատվիր, մի՛ վհատվիր՝ դա է գլխավորը»[41]։ «Անձրև է։ Ցեխ։ Գիշեր։ Միայնություն։ «Հեռվությունն»։ Ի՜նչ սարսափելի հեռավորություն։ Մարդ կարողանար բսպանել այս միայնությունը»[42], գրում է բանաստեղծը, ապա նույն հաստեղով հավաստում իր դավանանքը, թե «անտարբերությունն ինձ համար անհասկանալի է, քանի որ ես կենդանի եմ»[43]։



Մի նամուշ Վ. Տերյանի ձեռագրից

Մտքի ռացիոնալիստական լարումը Տերյանի աշխարհայեցության մեջ ոչ մի ճեղք չի թողնում անհատական կամքի տարերային ազատության։ Այս իմաստով նրա տրամադրությունների բանաստեղծական մոդելները հուսահատության ու միայնության նվագներ են արտացոլում ներաշխարհի ներհուն ոլորտներում, որոնք ենթակա են փիլիսոփայական բացատումների։ Համենայն դեպս, մտածող Տերյանը գիտե «դարի հիվանդությունը» վերլուծել զգաստ բանականությամբ. «Ես միայն ուզում եմ ասել, որ ըստ երևույթին ձեր մեջ կամքը քիչ է, ինչպես և մեր ժամանակի ինտելիգենտ մարդկանց մեծ մասի մեջ։ Պետք է իր մեջ հաղթահարել ծուլությունն ու թուլությունը, որովհետև արդեն չափից ավելի են մանրացել մարդիկ, հուսալքվել։ Այդպես չէր երկու-երեք տարի առաջ։ Այդպես չէ՞ր։ Հիմա շարունակ հանդիպում ես տղամարդկանց ու կանանց, որոնք իրենց թուլությունն արդարացնում են նրանով, թե իբր նրանց «բնավորությունն այդպես է»... Մի խոսքով, հիմա ամեն ինչ բարդում են «բնավորության» վրա»[44]։

Բնավորության սուբյեկտիվ զգացողությունը աննկատելի թելերով կապվում է «դարի հիվանդության» նախապատճառների, արտաբերելով հոգեկան այն վիճակը, որ կոչվում է ապատիա։ Որքան որ հասարակական մթնոլորտի

40 Նույն տեղում, էջ 74—75։
41 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 234։
42 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 206։
43 Նույն տեղում, էջ 220։
44 Նույն տեղում, էջ 79—79։

պատճառականությունն անհայտ էր պոետական տարերքին, նույնքան հասկանալի է մտածող Տերյանին. «Որքա՜ն հաճախ ես հիմա լսում այն. Ամեն տեղ և ամենուրեք. Ամենքի շուրթերին, աչքերում, թալլվածքի մեջ, ամեն. ամեն ինչում այդ բառն է՝ ապատհա՜... Այդ բոլոր մարդիկ, որոնք 20—25 տարեկան հասակում, երբեմն էլ ավելի վաղ, ապատհայի գիրկն են ընկնում. ունեն միայն ու միայն ցանկություն. Նրանց տրված են միայն «աղնիվ խոյանքներ», իսկ դրանք իրացնելու համար ոչինչ չի տրված, որովհետև նրանք չեն ուզում ուղիղ, նրանք ուզում են տեսնել սոսկ նվաճումը: Իսկ իմ կարծիքով դա հղճմտություն է»[45]

Կյանքի նկատմամբ այս ռացիոնալիստական հայացքը Տերյանը տարբերակում էր մարդու հոգեկան գոյության անպատճառ տատանումներից, երբ մարդն ընկղմվում է իր ներաշխարհի մեջ, իր էությունը չափում փիլիսոփայական ավելի մեծ ու հավիտենական կատեգորիաներով: Սակայն այդ ներանձնացումը բացարձակ վիճակ չէ. «Ամբողջ կյանքում անրջելը հղճմտ բան է, բայց թախծի ու տրտմության պահին առանձնանալ և մենության հովանու ներքո լալ ու անրջել՝ դա հոգու պահանջ է, նույնքան անհրաժեշտ, որքան սնունդը: Մենության անապատից վերադառնալ մարդկանց մեջ նորոգված ու լուսավոր, սիրը սրտում և կյանքի, աշխատանքի ծարավով»[46].

Տերյանի պոեզիան մարդկային հոգու կեցության այդ վիճակների փիլիսոփայական զգացողությունն է, ազատագրության բուռն ձգտումը անուրջից դեպի իրականություն: Այս իմաստով «Վերադարձի» մոտիվը Տերյանի ստեղծագործության կառուցվածքում չի կարող առանձնացվել որպես զարձակետ նշանավորող սահմանագիծ, առավել ևս պատմական կոնկրետ իրադարձությամբ պայմանավորված աշխարհայացքային բեկում: Այն ամենակա է, որպես տրամադրության ներակա զգացողություն, ուստի և «Վերադարձի» տեղադրումը «Գիշեր և հուշեր» և «Սոսկի հեքիաթ» շարքերից հետո, տրամաբանական համատ ունի, բայց ոչ պատմական.

Ով իմ հոգում,
Ցուրտ ու մեզում,
Խինդր մեռավ.
Բախտը մարավ
Անվերադա՜րձ,
Անվերադա՜րձ...

Հոգեկան այս կացության մեջ բանաստեղծի զգայությունները մշտապես շախում է մի տատապագին հարց՝ «օ՜, արդյոք կա՞ վերադարձ»: Բանաստեղծը և իր երկվորյակը կանգնում են դեմ-դիմաց, անցատելով անցյալն ու ներկան և անուրջի ու իրականության միջև տեսողությունը նշմարում է զարձի արահետը: Այս ներհակ զգացողության բանաստեղծական պատկերն է արտահայտում «Վերածնության» նախերգը.

Հաճատ կանգնած ենք մենք իրար դիմաց.
Ես ու անցյալիս սուվերն ահարկու,
Ու մոտենում ենք մեկ մեկու կամաց,
Նվ քննամարար նայում մեկմեկու.

45 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 81:
46 Նույն տեղում. էջ 111:

Զարթնել է Հոգիս նոր կյանքի համար,
Նա ինձ ժպտում է քարացած իմ դեմ,
Գներն է Հոգիս պարզում տիրաբար
Ու գնարթ չէում — նա թեզ կշռաղիեմ...

Դանթեական մի սիստեմ կա Տերյանի բանաստեղծական աշխարհի կառուցվածքում։ Մենության խավար զնդանը Հոգու յուրօրինակ քաոսն է, ուր մարդը տվչտում է անջատման ցավից, ապա մարըում իր էությունը գիշերի ու հուշերի «տանջանքի բովարանում»[47] և ապաստան գտնում տիեզերական ներդաշնակության «ոսկի հեքիաթում»։ Բանաստեղծական ալեգորիան գծում է Հոգու փրկության տառապանքի ուղին՝ անդարձությունից մինչև վերադարձ։ Սակայն «ոսկի հեքիաթը» դեռևս վերադարձ չէ և այս իմաստով փիլիսոփայական վերադարձը բացասումն է ոչ միայն «մենության խավար զնդանի», այլև «ոսկի հեքիաթի», քանի որ հեքիաթի ինքնական առասպել է, արվեստ, իսկ վերադարձը առարկայական իրականություն.

Մենության խավար զնդանից կրկին
Ես վերադարձա հզոր ու հպարտ,
Իմ ինձ ողջունեց ազմուկը գվարթ,
Ու նոր խնդությամբ այրեց իմ Հոգին...
Անխոս տանջանքիս գիշերում անքուն
Իմ հուրը վառեց մի պայծառ կարոտ,—
Նոր սիրով լեցուն՝ դարձա ես ձեզ մոտ,
Եվ նոր երգեր են հնչում իմ Հոգում։

Վերադարձի այս նորոգ կանչի մեջ պատմության հիշողությունը կա։ Տերյանը վերհիշում է ոչ միայն հեղափոխության անցյալ օրերի վեհությունը, երբ մթնոլորտը շնչում էր «հաղթական մարտի ցնծությամբ», այլև պոետական ձայնի երբեմնի հնչումը, երբ նա ընչազուրկների տառապանքն էր երգում և փառաբանում ազատագրական պայքարի նահատակներին։ Գտնվում է կապը անհատի և հասարակության միջև, կյանքի կախարդված շղթայում իրար են ձուլվում «խինդ ու կոծ», «խենթ փողոցների անթիվ բավիղներում» միախառնվում են «և մարդ և անիվ», իսկ երկաթի ու պողպատի ամեհի շչյունը «հնչում է որպես մարտակոչ»։ Մարտակոչի այս կարոտով է թարմանում վերադարձի երգը.

Այս աղմկահույզ կյանքի խնիր բոցում
Այրում է սիրտս սրբազան մի դող,
Հուզում է Հոգիս մի վեհ հիացում,
Եվ սարսափելին՝ թվում է գյուխոդ...
Մաշված է կյանքդս վշտում անգութ
Եվ տառապանքն օրևում համառ,
Բայց ցաված սիրտդս բացել եմ հպարտ,
Նորից ու նորից սիրելու համար։
Ուզում եմ վազվա ցնծության գուշակ,
Կարոտդս նետած լուսեղեն հեռուն,
Վառել երգերդս որպես դրոշակ,
Եվ մեռնել, որպես հերոսն է մեռնում...

47 Էդ. Թոփչյան. Վերածնության խորհուրդը, հատ. 1, Երևան, 1977, էջ 222։

Վերադարձի երգերով Տերյանն ընդլայնում է ներարժեք անհատի ներքին տարողությունը։ Անջատում — Անդարձություն — Ոսկի հեքիաթ — Վերադարձ՝ այս վիճակների զուգահեռներում բանաստեղծը բացահայտում է մարդկային հոգու դիալեկտիկան, ձևավորման ու լինելության ընթացքի ամենանուրբ փոխանվանություններով։

7

Ոճի տերյանական համակարգը ներհյուսված է բնկալումների, աշխարհազգացողության, հոգեկան էներգիայի խորապես անհատական գործակիցներով, անձնական կյանքի ռեալությունների պոետական զուգադրումներով։ Կենսագրական փաստերի խորագնին ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում իրողություններ, որոնք հետաքրքրական ռեֆլեքսներ են գծում նրա ստեղծագործական ներզգայություններում։ «Բացի խաղեր սարքելուց,— վկայում է հուշագրողը,— և մեզ հետ խաղալուց, հայրս շատ հմուտ և պատկերավոր պատմող էր մանկական հեքիաթների, առակների և դիպվածների։ Ինքն էլ սիրում էր հնչեցի՛ հեքիաթներ։ Բանն այն է, որ համ պատմում էր, համ էլ ասում, թե էդ բոլորը ստա՛ էն... Քանի՛-քանի՛ անգամ առանձնացած, ժամերով խորհել ու խորհրդակցել ենք — «աշխա դո՞րթ էր», «մարդ երթա, փնտրեն, գտնեն Ուխայ պահին, բերադի տորվի՛ ու քա մեր գեղը»... Եվ պետք էր տեսնել այսպիսի դեպքերում Վահանի դեմքի փայլը...»[48]։ Մանկական հոգու այս բորբոռումները չէ՞ արդյոք, որ Տերյանի պոեզիայում ձևավորեցին հեքիաթի մտապատկերն իբրև բանաստեղծական խորհրդանիշ. «Եվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ, լույս հնչյուններ, որ դողում են աշխարհում», «Աղբյուրի՛ անուշ հեքիաթի պես Իր լույս երգով ժպտում է մեզ», «Հեքիաթ աշխարհում առհավետ կապված», «Ալ՛քնդր փակիր, ինձ քնքուշ գրկիր, Ես քեզ կըպատմեմ ոսկի հեքիաթներ», «Ալն մոռացվա՛ծ, մոռացվա՛ծ Հեքիաթները պատմիր ինձ», «Ձեզնի՛ դու էլ պայծառ ու հեզ.—Հեքիա՛թ, հանգի՛ստ ու երա՛գ», «Ոսկի հեքիա՛թ, ո՞վ պատմեց Քեզ կախարդված իմ հոգուն...»։ Վերջապես, իբրև հեքիաթների վերջաբան շարունակաբար ասված «էդ բոլորը ստա՛ էն» խոսքերի ցավագին զգացողությունից չէ՞ արդյոք Տերյանի պոեզիայում ձևավորվել «ստա՛ն» վերադիրը, որպես «ալ և լվալի» անգամանալի անուրջ. «Ալ՛քնդր փակիր, ինձ քնքուշ գրկիր, Ստա՛ կյանքին խաղներ երազանքո՛ ստա՛ն», «Ես զարդարեցիր քո անուշ ստա՛նով Իմ տխուր կյանքի մշուշներո՛ չար», «Որտե՞ղ որոնեմ երջանկության ստա՛ն», «Ամեն ինչ քվաց հեքիաթի ու ստա՛ն», «Ես զարձի է ստա՛ն, քվում է երազ». «Կյանքը երազ է. Աշխարհ՛ը ստա՛ն»։

Նույն հուշագրողը ուշադրության է առնում Վահանի մանկական խաղերվածքի մի այլ բնորոշ գրսևորում։ Հրաշապատում այն դրույցները, որոնցով երեկոներն զբաղեցնում էին գյուղի պառավ կանայք, գրգռում էին «խիստ զգայուն ու տպավորվող» Վահանի երևակայությունը։ «Շատ հաճախ պատահում էր, որ կես գիշերին Վահանը անկողնում երկար շուռ ու մուռ գալուց հետո լացակումած կանչում էր. «Ալբլա, աբլա՛— ու հեծկլտում էր։ Երբ հարցնում էին, թե ինչ է պատահել, նա պատասխանում էր՝ «Ալչ՛ին բա՛ն կերևա»[49]։

---

48 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 162։

49 Նույն տեղում. էջ 195։

Անհատական խառնվածքի այս վաղ բորբոքումները չէ՞, որ Տերյանի սրեզիուսեցին ցնորքի ու տեսիլքի մտապատկերներով, նրա երևակայությունը լսրելով հնազգացության և հայոնատեսության անհանգիստ տագնապներով։

Այստեղ արդեն կարելի է կռահել տպավորականության տարերային այն սկիզբը, որ ներհատուկ է Տերյանի պոետական ենթագիտակցություններ. «Առաջին տպավորությունն ինձ համար ունի եթե ոչ վճռական, ապա, համենայն դեպս, նախալական նշանակություն», ասում է Տերյանը, ակնարկելով աշխարհը զգացմունքով ճանաչելու մի յուրօրինակ փիլիսոփայական մոտեցում. «Ես շատ հաճախ եմ անձնատուր լինում զգացմունքներիս և շատ անգամ են զգացմունքներս իշխում սառը բանականության ու դատողությանը։ Դա ոչ միայն նրանից է, որ ես «զգայուն» մարդ եմ, այլ շատ կարող է պատահել նրանից, որ բավականաչափ հիմքեր չեմ գտնում դատողությանն ավելի վստահելու և ենթարկվելու, քան զգացմունքին»[50]։ Դատողությունների ընթացքը հանգում է այնպիսի բանաձևերի. որոնց իմաստը պետք է հասկանալ հարցադրումների տերյանական ըմբռնումով։ «Աշխարհն ստեղծվել է առանց տրամաբանության և չի դեկավարվում տրամաբանությամբ»՝ սա ոչ ֆատալիզմ է և ոչ էլ մարդկային կամքի ոչնչացում։ Բանականության նպատակային գործողությունն ըստ Տերյանի ոչ միայն բացարձակ չէ, այլև ենթակա է կյանքի օրենքներին՝ «չէ՞ որ կյանքը ինքը նպատակ է։ Եվ մարդու ամեն մի արարքը պետք է նպատակ լինի, որովհետև դա կյանքի դրսևորումն է։ դա ինքը կյանքն է։... Ահա թե ինչու չեմ ուզում տրամաբանությունն որոնել, այլ գոնանում եմ փաստի գիտակցումով»[51]։ Փաստի գիտակցումը կյանքի դրսևորումն է, որը մարդկային զգացմունքների ոլորտում չի պարտադրվում տրամաբանության ստույգ օրենքներով, քանի որ պատճառականն այստեղ թաքնված է մարդու բիո-հոգեբանական կառուցվածքի անմեկնելի ծալքերում։

Խոր իմաստ ունի Տերյանի ակնարկը, թե ինքը ներշնչում է «կենդանի մարդու ողջ մերկությամբ բացվելու ցանկություն». «Բայց երբեմն մենք ուզում ենք մերկացնել մեր մարմինը, այդպես էլ հոգին է երբեմն ուզում մերկանալ... Ահա սոսկ այդ պատճառով ես չեմ սիրում, որ իմ նամակները կարդան երրորդ անձինք, թեկուզ և մտերիմ ու լավ։ Չէ՞ որ մարդիկ երկուսով միշտ ավելի մոտիկ են, մտերիմ, անկեղծ...»[52]։ Այստեղ գուտ տերյանական նուրբ զգայողություն կա և «հոգու մերկությանն» այս պահանջը մատնացույց է անում զգացմունքների աշխարհը թափանցելու այն անսահման խորությունը, որ յուրահատուկ է նրա պոեզիային։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ Տերյանը, մարդկային արժեքները գնահատելիս, բացարձակ նշանակություն է վերագրում անկեղծությանը, տալով նրան ոչ միայն բարոյական, այլև ամենից ւսոաջ էսթետիկական իմաստ, որպես հոգեկան կերտվածքի գեղեցկության չափանիշ։ «Մի՞թե մարդու ամենաթանկ սեփականությունը անկեղծությունը չէ», «այն ինչ դուք անկեղծություն եք անվանում, ես համարում եմ մարդու որեթե ամենալավ հատկությունը», «ծայրահեղ անկեղծությունը խորին խոր-

---

50 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 202։

51 Նույն տեղում, էջ 203—204։

52 Նույն տեղում, էջ 215։

հուրդ է», բանաձևում է Տերյանը, դրան վերագրելով հավատի այն ուժը, ոլ կարգավորում է «մարդկային հարաբերություններն ու կապերը»։ Դա հոգու բարձրագույն այն հատկությունն է, որ նույնքան անխառն է, որքան ազոթքն արարողությունը և «մոտենում է հոգու այն բնագավառին, որտեղ արհամարվոված են կրոնն ու հանցագործությունը՝ գագաթն ու աստված, որ ի դեպ միասնական են իրենց հիմքում»[53]*։*

Զգացմունքի շարժումը Տերյանի բնակլամամբ հոգու վերացության այն վիճակն է, ուր բառային-տրամաբանական արտաբերումը փոխարինվում է երաժշտությամբ. «Արտաբին փաստերը հետաքրքիր չեն։ Կարևորը ներբինն։ Հուզական վիճակն է», ասում է Տերյանը, ըստ էության բնութագրելով իր ոլեզիական էսթետիկական սկիզբը։ Եթե «երջանկություն կարող է տալ լոկ այն, ինչ կապված է մեր զգացմունքների հետ», ուրեմն ինքնին նախակերտ է արվեստի և ամենից առաջ երաժշտության գերիմաստությունը. «Վերջին ժամանակներս հաճախում եմ հոմերգների և համոզվեցի, որ երաժշտությունը կյանքից լավ է։ Երաժշտություն լսելիս ես զգում եմ այն, ինչը երբեք ի վիճակի չեմ ոչ մի խոսքերով արտահայտել։ Դա մի օրհնյալ արվեստ է. և երջանիկ են նրանք, ովքեր հաղորդակից են նրան»[54]*։* Տերյանը զարմանալի նրբությամբ է ընկալում հնչյունների լեզուն, շոշափում տրամագրությունների երաժշտությունն ու զգացմունքների նվագը. «Անաղարտ իրիկունով նստեցեք դաշնամուրի առաջ կիսախավարի մեջ և նվագեցեք որևէ մեղմ, թախծոտ, գգվող բան, և եթե արցունքներդ ակամա հոսեն, ձեզ լավ կզգաք, և էլն հիշեք. որ ուր-հեռու-հեռու մեկը նստել է ու թախծում է և երբեմն մտաբերում է ձեզ. ձեզ լավ կզգաք։ Ով եթե հանկարծ հիշեք, որ ձեր շուրջը եռում է «կյանքը», աղմկում ու իրար է անցնում այդ խելահեղը, նա կթվա հեռավոր ու սրանչելի, ինչպես ամեն մի հեռավոր բան...»*[55]*։*

Երաժշտության միստիկ խորհրդավորությունը գերզգայական մի գաղտնիք ունի, որ ավելին է, քան երանության պահերի ինքնաբավ Սանձալքը։ Ինչոր մեղեդի անվերջ հնչում է բանաստեղծի «Հոգու արվարձաններում» և ձայնային ազոանչանները շշնջում են այն, ինչ դժվար է արտաբերել առարկայական հասկացություններով. «Ով աշա այդ րոպեներին հոգիդ պոռթկում է դուրս, ուզում ես բացահայտել այն նրդռ, այն «երաշխությունը», որ հնչում է հոգումդ, և բառեր չկան դրա համար։ Աշա այդ պահերին զգում ես, որ հարկավոր է երաժշտություն, և միայն երաժշտությունը կարող է արտահայտել դա։ Այդ րոպեներին ես զգում եմ, որ հասկանում եմ երաժշտությունը, երաժշտության հոգին... Չէ՞ որ հոգին ինքը երաժշտություն է, միևնույն է, հոգին մեռած է, քե կենդանի»[56]*։* Սա զգայության այն աստիճանն է, ուր պոեզիան ձուլվում է երաժշտությանը։ Տերյանը ուղղակի շոշափում է լեզվի երաժշտությունը։ Վկայակոչելով դրաբարի «սլերճություն, հարստություն, ուժը, ճկունությունը», նա ասում է, թե «դա ոսկի է, դա լեզու չէ, այլ երաժշտություն»*[57]*։* Նույնպիսի երաժշտական էությունները են հայտնաբերում բառերը, իմաստային նրբերանգների մեջ դծելով զգացմունքի անորսալի շար-

---

53 Նույն տեղում, էջ 212—213։

54 Նույն տեղում, էջ 129։

55 Նույն տեղում, էջ 110։

56 Նույն տեղում, էջ 148։

57 Նույն տեղում, էջ 166։

ժամը։ Դիպուկ է բնորոշում Խահակյանը, թե Տերյանը «հայ բառերին կարծես երաժշտականություն ներշնչեց»[58]։

Նվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ,
Լույս հնչյուններ, որ գոռում են աշխարհում.
Քնքուշ աստղեր, որ վառվում են ու մարում.
— Կյա՜նքս, նա էլ մի լուսեղեն հեքիաթ էր...

Ճառագայթներ, որ չողացին ու չկան
Մթնշաղի ուրվագծեր նրբահյուս.
Կյանքս, հեռվում անհայտ կորած մի հեզ լույս,
Որ չի վառում ոչ անցյալը, ոչ ներկան։

Հեռածավալ անհայտներում պահվոտած
Հալից օրերն անհուն, անտես խավարում.
— Կյանքս հավետ քեզ անծանոթ տաճարում
Կանթեղի պես առկայծում է քո դիմաց...

Ամբողջ այս բանաստեղծությունը մի հոյակապ ներդաշնակություն է, ուր բոլոր միավորները գտել են իրենց կատարյալ ձևը։ Բառերը, առարկայական աշխարհի մոդելներն այստեղ կարծես անջատվում են իրենց ֆիզիկական հատկությունից ու նյութական խտությունից և դառնում թափանցիկ, թեթև. նույնանում հնչյունային-երաժշտական մետաֆորայի։

Այն «հնչափոխությունը», որ ֆրանսիական պոեզիայում կատարեցին Բոդլերը, Վերլինը, Ռեմբոն և մյուս սիմվոլիստները, նշանավորելով համաշխարհային պոեզիայի զարգացման նոր շրջանը[59]*, և որը ռուս գրականության մեջ Վ. Բրյուսովի, Վյաչ. Իվանովի, Ա. Բլոկի և այլոց ստեղծագործությամբ էև տվեց «նոր պոեզիա» ուղղությանը, աննկատ չմնաց հայկական իրականության համար։ Գեղարվեստական փոխանակության բարդ պրոցեսը, որ սկիզբ առավ դարավերջի հայ պոեզիայում, արդեն դարասկզբին ձևավորվում է որպես գրական ուղղություն՝ Տեմիրճիպաշյանի, Ինտրայի, Խահակյանի, Շանթի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Թեքեյանի, Մեծարենցի, Տերյանի և ընդհանուր շղթայի մեջ առնված բանաստեղծների երկերում շերտավորելով ռոմանտիզմի, դեկադանսի և սիմվոլիզմի ոճական ներհյուսումները, անջատումներն ու հաստատումները։ Մի առիթով Տերյանն ակնարկում է, թե Մաքսիմ Գորկին իր մեջ ճանաչում է մի պոետի՝ «միստիկայի և սիմվոլիզմի թեքումով»*[60]*, հաղիվ թե Գորկու խորատես ինտուիցիան վրիպեր՝ տեսնելու այն իներցիան, որ գործում է Տերյանի բանաստեղծական պատկերների հանգույցում։*

«XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ռուսական քնարերգության մեջ,— գրում է Լ. Գինզբուրգը,— չափազանց ուժեղ էր XIX դարի ռուսական քնարերգության ավանդների տիրապետությունը և երկու սկզբունքների պայքարը եղել է լարված»[61]*։ Նույն իրողությունը բնորոշ եղավ հայ իրականության համար։ Սիմվոլիզմի ծագումը զուգադիպեց մի ժամանակաշրջանի, երբ ասպրեզի վրա էին հայ պոեզիայի «երկրորդ սերնդի» բանաստեղծները՝ Հովհաննիսյան, Թաթուրյան, Մանվելյան, Թումանյան, Խահակյան։ Պոեզիայի ազ-*

58 Վ. Խահակյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 278։*

59 *Տե՛ս Д. Обломиевский.* Французский символизм. М., 1973, стр. 293—297.

60 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 401։*

61 *Л. Гинзбург.* О лирике. М.—Л., 1964. стр. 261.

գային ավանդների ժառանգորդը լինելով, Տերյանը փոխակերպեց Հայ բանաստեղծության կառուցվածքն ու սեմանտիկան, յուրացնելով ֆրանսիական և առավելապես ռուսական սիմվոլիզմի ոճական առանձնահատկությունները։

«Ռուսական սիմվոլիզմի արդի վիճակի մասին» հոդվածում (1910) Ա. Բլոկը խորհրդատ ու հետաքրքրական մեկնաբանություն է տալիս գնոզիպային ձևավորման ընթացքին՝ քնի և անտիքնեի դիալեկտիկական փոխանցման մեջ։ «Ճանապարհ ու անփորձ սիրտը շշնջում է. «Դու ազատ ես կախարդական աշխարհներում». իսկ խորհրդավոր սրի սայրը արդեն ուղղված է կրծքին. սիմվոլիստն արդեն նախապես քնուրգ է, այսինքն քարուն իմացությունները օժտված, որի նուհում կանգնած է գաղտնի գործոցությունը. բայց այդ գաղտնիքի վրա, որ միայն հետագայում է դառնում համաշխարհային, նա նայում է որպես իրենը. դրա մեջ նա տեսնում է մի գանձ, որի վրա ծաղկում է ձարխոտը՝ հունիսյան կեսգիշերին, և ցանկանում է կապույտ կեսգիշերին բաղել «կապույտ ծաղիկը»[62]։ Թվացող աշխարհի լուսաշող հեռուն գալիս, ներխուժում է քնուրգի սիրտը և նրա ականջի մեջ արձագանքում են մեղմ նվագներ, շշուկներ, կանչի դյութող ձայներ, որոնք խոստանում են մի հեքիաթային աշխարհ։ Այստեղ վերջանում է քնքը և սկիզբ է առնում «միայնակ փոխակերպության հրաշքը»։ Ոսկի շողերով ներկայուսված աշխարհը կորցնում է ծիրանավառ երանգը և գծագրվում է համատարած կապտա-մանիշակագույն աղջամուղջը[63]։ Եվ այսպես կատարվում է հրաշքը, հայտնությունն աշխարհը բանաստեղծին տրամադրում է բացարձակ ազատություն և նա ստեղծում է իր միֆերն ու ուրվականները, որոնք քափառում են կապտավուն հեռուներում և, նրա կամքին հնազանդ, բերում են իր ցանկացած բոլոր արժեքները, որը՝ ամպիկ, որը՝ ծովի շունչ, որը՝ մեղեսիկ, որը՝ սրբազան կոյաղնիզ և այլն։ Կախարդական աշխարհը դառնում է սրեսի անհատական գործունեության ասպարեզը, մի յուրօրինակ «անատոմիական թատրոն» կամ բալագան, ուր նա իր դերն է կատարում զարմանահրաշ տիկնիկների կողքին, «այլ կերպ ասած, նա իր անհատական կյանքը դարձնում է սրվեստ»[64]։ Առաջադրված հարցերը վերստուգում են «կախարդական աշխարհի» արժեքները, սիմվոլիզմը ճեղքում է իր ստեղծած արվեստի ավտոնոմիան՝ «վերադարձ դեպի կյանք», «հասարակական ծառայություն», եկեղեցի, «ժողովուրդ և մտավորականություն» պահանջներով, փորձելով այստեղ որոնել կորսված ոսկի սուրը[65]։ Այս որոնումների ընթացքում հայտնվում է «ռուսական հեղափոխությունը, այսինքն նա դադարում է ընկալվել որպես կևսբրական և նրա պատմական, տնտեսական, և այլ մասնակի բոլոր պատճառները ստանում են իրենց բարձրագույն հաստատումը... Հեղափոխությունը կատարվել է ոչ միայն այստեղ, այլև այլ աշխարհներում. նա եղավ ոսկու մաքրման և մանիշակագույն աղջամուղջի հաղթանակի դրսևորումներից մեկը, այսինքն այն իրադարձությունների, որի ականատեսներն էինք մենք մեր սեփական հոգում։ Ինչպես մեր մեջ կործանվել է ինչ-որ մի բան, նույնը կործանվել է նաև Ռուսաստանում։ Ինչպես ժողովրդական հոգու առաջ ծառացավ

իր իսկ ստեղծած կապույտ ուրվականը, այդպես էլ այն ծառացավ մեր առաջ։ Եվ ինքը Ռուսաստանը քաղաքացիականության իր այդ նոր ճառագայթով (ոչ նեկրասովյան, այլ միայն ավանդարար կապված նեկրասովի հետ) ներկայացավ որպես մեր սեփական հոգին»[66]։

Ռուսական սիմվոլիզմի այս առանձնահատկությունը շատ կողմերով բնորոշ եղավ Տերյանի պոեզիային։ Եվ եթե որոնումների հաջորդականությունը, թեկի և ան-տիթեզի գեղարվեստական ռեալությունը Տերյանի պոեզիայում ներկայացվեց նախապես, ապա դա պետք է բացատրել այն իրողությամբ, որ «կապույտ աշխարհների» ուրվականը նրա հայեցության մեջ զուգադիպեց ռուսական հեղափոխության և հայ ժողովրդի ազատագրական մաքառումների փաստին։

Սիմվոլիզմի գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ պոեզիայում հաստատեց սուբյեկտիվ գործոնի առաջնությունը։ Հայտնի է, որ ռոմանտիկները վերանայեցին բանականությանը ենթարկված զգացմունքի իռացիոնալ տարբերը կլասիցիզմի արվեստում, և ժառանգելով սենտիմենտալիզմի (կամ նախառոմանտիզմի) սուբյեկտիվ ընդգծումները, հայտնաբերեցին արտաքին առարկայական աշխարհը, որպես զգայությունների իրական հիմք։ Սա էր ռոմանտիկական քնարերգության նորարարությունը։ «Բայց ահա Բոդլերը, Վերլենը, Ռեմբոն, մասամբ Մալարմեն սուբյեկտիվ գործոնն սկսեցին դիտել ոչ թե որպես քնարերգության բովանդակության տարր, ինչպես մտածում էին Ա. Շենյեն, ռոմանտիկները, պոետ-պառնասականները, այլ որպես ներքին ձևի հատկանիշ։ Նրանք արտաքին աշխարհը պատկերում են քնարական հերոսի հոգու և մարմնի միջով, նրա զգայությունների միջով։ Նրանք իրականության պատկերմանը տվեցին կարծես լրացուցիչ չափում՝ օբյեկտի հանդեպ սուբյեկտի ունեցած հարաբերության հիմքի վրա։ Պատկերները նրանք մոտ (նախ և առաջ Բոդլերի մոտ) ստանում են երկպլան կառուցվածք, ըստ որում, էմպիրիկ աշխարհի երևույթները, զգայությունների և իրերի ոլորտը դառնում է պատկերի առաջին պլանը, նրա ետևում գտնվող ինչ-որ բանի սիմվոլ, այսինչը ներքին աշխարհի, մարդկային հոգու։ Սիմվոլ»[67]։

Սիմվոլիզմի այս էական առանձնահատկությունը ցայտուն դրսևորում է հետևյալ Տերյանի պոեզիայում.

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
— Մահացողի տխուր կյանք,
Անձրև, քամի, սև կամար...
— Սրտահատուց հեկեկանք։

Միանգամայն ուրշակի է պատկերային կառուցվածքի երկպլան ընթացքը. «Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ» առարկայական աշխարհի այս պատկերը հանդես է գալիս որպես ներհոգեկան վիճակի սիմվոլ՝ «Մահացողի տխուր կյանք»։ Հաջորդում է արտաքին աշխարհի մի այլ սիմվոլ՝ «Անձրև, քամի, սև կամար», որ խտացնում է սուբյեկտի հոգեկան վերապրումը՝ «Սրտահատուց հեկեկանք»։ Առաջին պլանի վրա դրված էմպիրիկ աշխարհի երևույթները ամենուրեք ենթարկված են սուբյեկտի հոգեկան զգայությունների չափմանը, որը հանդես է գալիս որպես ներքին ձև, պատկերի բովանդակություն։

---

66. *Նույն տեղում, էջ 153։*

67 *Д. Обломиевский*, Французский символизм, М., 1973, стр. 294.

Պատկերային կառուցվածքում ներքին և արտաքին պլանները համախ փոփոխում են իրենց տարորդականությունը, սակայն օբյեկտի հարաբերվածությունը սուբյեկտի զգայությանը մնում է անփոփոխ.

Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում,
Սիրո անուշ նվագնե՞րն են ինձ կանչում.
— Դալուկ աչեան տխուր չորերն են մարում,
Սարից իջնող ադրյուրներն են կարկաչում։

Ամբողջ բնությունը նվագում է բանաստեղծի տրամադրության վրա՝ «Յուրտ անբրևն է միգում Տեկեկում,— Տխրությունն է երգում իմ Տոգում...»

Տերյանը վերափոխեց հայ պոեզիայի սեմանտիկական կարգն ու պատկերային կառուցվածքը։ Պոեզիայի պատմության մեջ սիմվոլիզմի գեղարվեստական այս նորույթը առանձնանչում է մի շարք էական յատկանիշներ։ Խորհրդանիշը միջոց դարձնելով «ժամանակակից Տոգու իռացիոնալ, խորհրդավոր էությունը» ճանաչելու համար, սիմվոլիզմը նախ և առաջ ձգտում է նյասիցիզմի և ռոմանտիզմի պոետիկական տրամաբանությունը։ «Ստեղծվում է բանաստեղծական մտքի շարժման ոչ միայն առկախ թողնված, այլև ակնարկությունների, ալեգորիաների, ներշնչումների՝ բանականորեն անվերծանգնելի օղակների պոետիկա։ Խոսքի բազմանշանակությունը քվում է անորոշելի, պատկերի մեջ տեղադրված իմաստային պլանների միջև կապը միայն ասոցիատիվ է։ Թեման այլևս չի ընկալվում որպես ամբողջ բանաստեղծության տյուսվածքի մեջ ծավալվող ինչ-որ մտադրույթ։ Ընդհակառակը, քեման կարող է ծագել արդեն որպես մեկ կոնտեքստում միմյանց հետ առարկայական կամ տրամաբանական կապ չունեցող իմաստային միավորների զուգորդման հետևանք»[68]։

Պոետական մտածողության փոխանակությունն ուղեկցվում է նոր բառերի, կամ ավանդական բառերի նոր իմաստավորմամբ, ոիթմի և անսովոր շարադասությունների, բանաստեղծության հնչյունային կազմույթի վերակառուցումներով։ Տերյանը փոխակերպեց հայ պոեզիայի բառապաշարը, հարստացրեց բանաստեղծության բառարանը նորակազմ բառերով, «կենդանացրեց, արդիացրեց հին, արխաիկ, գրքային բառերն ու ձևերը»[69]։ Միայն «Մթնշաղի անուրջներում» կարելի է առանձնացնել մի ամբողջ շարք բառեր, որոնք անհայտ էին XIX դարի հայ բանաստեղծությանը՝ անկաթեկից, վարսաթափ, նրբահյուս, հնոաձավալ, գեղագանգուր, անդողդող, հեգնությունով, անկաթձ, հեռաստան, ուրվականորեն, ժժգունակ, բուրվառում, անհագուրդ, անամոթ, արմատչուկ, խորհրդագետներ, ճառագայթող, փայլանք, բերկրությամբ, ինքնահիացում, երկնահուպ, մշուշոտ, չարտասանված, մթնշաղված, նրբակերտ, արմատչուր, տխրադալուկ, օձանման, հնոխուլս, դևարթակարկաչ, տուվերապաճուճ, ունայնաշունչ, հոգնածորեն, մոլորաշրջիկ, անրջանքներ, առաստոս, հրդեհվառ, խորախորհուրդ, լուսակարկաչ, ամփոփիկ, քնքշաբույր, արծաթաճաճ, և այլն։

Տերյանը իրերի և երևույթների մեջ հայտնաբերեց նոր իմաստ և բնական անսովոր հատկանիշներ։ Նա ավանդական վերադիրները լրացրեց ասո-

---

68 Ю. Тынянов. О лирике, стр. 259—260.

69 Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 3. էջ 278։

ցիատիվ վերադիրներով, չոչափելի ֆիզիկական հատկությունների փոխարեն հայտնաբերելով զգայական-հոգեբանական ներգործությունը՝ «անկարեկից տանջանք», «անուժ ցավ», «վհատության հեկեկանք», «լուսեղեն նազով կարոտը անծայր», «կապույտ մեգ», «արծաթ հոսքերով», «լույս հնչյուններ», «ուրվագծեր նրբաշյուս», «հեռածավալ անհայտներում», «գեղազանգուր երազում», «անտրտունջ նիհջ», «անուրջներս երկնածին», «իրիկվա փայլ», «բստվերներն անձև», «տխուր զգվանքով», «խնդության ցավից», «հիվանդ կարոտ», «վայելքից անկարծ», «թայլերդ փափուկ», «նուրբ իրիկնաժամ», «տրտուրմության ժանյակ», «գուրգուրանքով սեթևեթ», «կապուտաչյա երազներ», «անհաղթ հրապույր», «թունավոր կասկած», «կրքոտ բերկրությամբ», «օձային ինքնահացում», «տխուր ասուպ», «կրակներն անձայն», «հիվանդ քրքրջրությամբ», «սառած հեկեկանք», «լուսե անրջանք», «խորությունը հրգեհավառ» և այլն։

Սակայն բառերի ու վերադիրների այս հոսանքի նորարարական բնույթը կարելի է ըմբռնել տերյանական բանաստեղծության սեմանտիկական կարգի վերլուծությամբ։ Նույնիսկ այն դեպքում, երբ բառային միավորները բացարձակապես ավանդական են, դասավորության ու կապակցությունների մեջ ստանում են միանգամայն նոր իմաստ.

Կյանքը լռում է, աղմուկը մեռնում.
Մի անհանոի ձեռք նուրբ մթնշաղում
Անցյալն ու ներկան իրար է խառնում,
Իմ սրտում ոսկե անձրև է մաղում։

Այստեղ դժվար թե լինի մի բառ, որ գործածված չլինի գաստական պոեզիայում, բայց ահա «կյանքը լռում է, աղմուկը մեռնում», «նուրբ մթնշաղում», «անցյալն ու ներկան իրար է խառնում», և այդ ամենի սուբյեկտիվ-զգայական խորհրդանիշը՝ «Իմ սրտում ոսկե անձրև է մաղում», ստեղծում են պատկերային նոր որակ։

Տերյանի պոետիկան առաջադրեց բանաստեղծական կառուցվածքի նոր ըմբռնում, պատկերային միավորների ֆունկցիոնալ փոփոխությամբ։ Թեմայի միագծությունը նա խախտեց բազմանշանակ օղակների ասոցիատիվ կապերով, առկախ թողնելով խոսքի տրամաբանական միասնությունը.

Ասրի ետևում չողերը մեռան.
Անուշ դայտերը պատմչ կապույտ մեգ.
Տխուր երեկոն գարկել է վրան.
— Սիրտըս կարոտով կանչում է քեզ՝ ե՛կ։

Հորհրդավոր է երկինքն երազուն.
Վարսաթա՞փ ուռի, դողդոջո՞ւն եղեգ.
Արծաթ հոսքերով աղբյուրն է խոսում.
— Սիրտըս կարոտով կանչում է քեզ՝ ե՛կ։

Այստեղ յուրաքանչյուր տող անկախ միավոր է և տրամաբանական կապ չի հայտաբերում մյուսի հետ։ Թեմայի լուծումը կատարվում է իմաստային տարբեր միավորների զուգորդմամբ։

Տերյանը նորարար եղավ բանաստեղծական չափի և ձևերի ասպարեզում։ «Հայ չափածոյի մեջ նա նորություններ ներմուծեց. մեր գրիչն սիլաբիկ, տա-

դաչափության հանդեպ՝ նա հաջող փորձեր կատարեց տոնիկ տաղաչափության։ Նա կիրառեց ոտանավորների նոր ձևեր հայ լիրիկայի մեջ՝ գազել, տրիոլետ»[70]։

8

Ապագայի հանելուկը Տերյանի համար մշտապես զբաղեցնող խնդիր էր։ Մտքի ուղղության խորհրդանիշը։ Ո՞րն է դարի նշանաբանը և ի՞նչ հարաբերության մեջ էր այն հայ իրականության հետ՝ հարցեր էին սրանք, որ Տերյանն ընկալում էր ճակատագրական սրությամբ, տեսական ու գործնական բացումները խտացնելով «գրական մտաղրությունների ու երազանքների մի ամբողջ հուլլով»։ «Գիշերում և հոգում այնքան պատկերներ, մտքեր, զգացմունքներ ու բառերի երաժշտություն կա,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— որ գլուխս կորցնում եմ, չգիտեմ ինչի ձեռնարկեմ, և մոռանալով աշխարհում ամեն ինչ, անձնատուր եմ լինում այդ ամենին։ Եվ երբեմն ինձ սկսում է թվալ, որ ես կամ քշվառական մտամոլ եմ, կամ էլ իսկական «սխրանքի» կոչված մարդ, որովհետև այլ կերպ, քան սխրանքը, չեմ պատկերացնում իմ գործունեությունը, քանի որ նյութական ու կենցաղային տեսակետից սա բացարձակապես ոչինչ չի տա»[71]։

«Մտաղրությունների ու երազանքների» այս շղթայի մի կարևոր օղակներից էր «Հայ գրականության գալիք օրը» (1914) խորհրդածություն-տրակտատը։ Ինչպիսի ներքին ճեղքվածքներ էլ ունենա տրամաբանության իներցիան, այնուամենայնիվ իր մեթոդոլոգիական ելակետով Տերյանի հարցադրումն արտացոլում է գրական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի ռեակցիան XIX դարի պոզիտիվ գիտագիտության հանդեպ, և մի քանի էական գծերով վավերացնում է ռուս սիմվոլիստների գրապատմական հայեցությունը։ «Սիմվոլիստները իրենց դիտում էին որպես օրինաչափ ռեակցիա գրականության մեջ նարոդնիկական ուտիլիտարիզմի ծայրահեղությունների և բուրժուական տափակ նատուրալիզմի հանդեպ»[72]։ *Նրանք հակված չէին ժխտելու գեղարվեստական հագեցումների նախորդ փորձը, այլև գիտակցում էին իրենց ժառանգորդությունը՝ հատկապես նախասիրելով միջնադարյան մտածողությունն ու ռոմանտիզմի պոետիկան*[73]։ *Այսուհանդերձ մաքուր գեղարվեստականության դիտակետից նրանք մերժում էին գրականության հասարակական ու փաստագրական հագեցումները, անաղարտ պահելով արվեստի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ ոլորտները։ Այս իմաստով, նրանց գրականության անցած պատմությունը դիտում են որպես միայն սկիզբ, սիմվոլիզմի, այսինքն իսկական գրականության նախերգանք*[74]։

Գրականության զարգացման ընթացքի վերաբերյալ Տերյանը պարտադրում էր պատմական հայացքը։ Սակայն «պատմական զարգացման պատճառականության» «մեթոդոլոգիականն» տեսակետը նա հիմք է դարձնում բացառելու այն էմպիրիզմը, ինչը յուրահատուկ է անցյալի գրականությանը։ «Ամեն մի պատմական երևույթ,— շեշտում է Տերյանը 1910 թ. գրած «Ալեք-

---

70 *Նույն տեղում։*

71 *Վ. Տերյան. Նամակներ. էջ 167։*

72 *В. Кулешов.* История русской критики. М., 1972. стр. 418.

73 *Տե՛ս Д. Обломиевский.* Французский символизм. стр. 13—60.

74 *Տե՛ս В. Кулешов.* Истории русской критики. стр. 422.

սանդր Մատուրյան» դիմանկար-նոդվածում,— կատարվում է ժամանակի և տարածության մեջ, պայմանավորված է որոշ պատճառական հետևողականությամբ, ենթակա է հասարակական զարգացման անխորտակելի օրենքների ներքո։ Սա ֆատալիզմ չէ, սա գիտակցական ազատության միակ ճանապարհն է»[75]. «Հասարակական զարգացման» այս օրենքներն են, որ ուրույն բովանդակություն են տվել XIX դարի գրական մի ամբողջ սերնդի գործունեությանը. «...մի ընդհանուր իդեալ, որ գերիշխողն է եղել մեր մտավորականների աշխարհայացքում մինչև վերջին ժամանակները — դա ազատ Հայրենիքի և ազգային անկախության գաղափարներն են։ Այդ գաղափարները փոփոխել են իրենց կերպարանքը, սակայն էությամբ նոքա միշտ մնացել են նույնը»[76]։

Հասարակական մտքի և գրականության նորոգության այն պահանջը, որ Տերյանն առաջադրում է «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմական մի մեծ շրջադարձի սթափեցնող ձայնը՝ «1905 թ. մակընթացությունն ու դրան հետևող տարիների ավերիչ ու հոգեսպան տեղատվությունը»։ Ինչ էինք մենք երկ և ի՞նչ ենք այսօր հարցականները բախվում են դարաշրջանի հեղաբեկումների դաժան հետևանքներին և ազգի գալիք ճակատագիրը կախում անհայտ առեղծվածների՝ կամ համաքայլ ընթանալ ժամանակի հետ, կամ կուլ գնալ դաժան մրցակցությանը։ «Եվ հիրավի որ մենք կանգնած ենք խոշոր, գուցե ճակատագրական գալիքի առջև», ասում է Տերյանը, հայ իրականության վրա կախելով տագնապալից վճիռը՝ «Արդյո՞ք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, թե մի ամբողջ կուլտուրայի»[77]։

Այս սուր կետի վրա է դնում Տերյանը «արժեքների վերագնահատության» իր դրույթը։ Ետադարձ հայացքով նա վերլուծում է XIX դարի հայ գաղափարաբանության անցած ուղին և բերում հանգեցնում մի դարձակետի, ուր պատմությունն անխուսափելիորեն գծում է անցյալի ու ներկայի հոգեբանական խզումը. «Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, նույնիսկ Րաֆֆի, Ալպայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոքա, որ դեռ կհնդանի են, որքա՜ն սրբագործված, նվիրական անուններ և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքա՜ն, որքա՜ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դոքա ինձ համար, և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»[78]։

Հայ գրականության իշխող գաղափարը, նրա առաջմղիչ ուժը, ասում է Տերյանը, եղել է «ազգային գոյության, ազգային անկախության գաղափարը», հայրենիքի երգը հնչել է եղիշեից ու նորենացուց մինչև մեր օրերը, դարեր շարունակ կունավորիլ մտավորականության «միտքն ու երևակայությունը», մղել դեպի «հերոսական մարտիրոսության, դեպի անհրաժեշտի լրումն հոգեկան ու նյութավոր էներգիայի»։ Մեր ամբողջ կյանքի այդ «հիմնադրական բնույթը» միանգամայն արդարացնում է հայ գրականության և հասարակական մտքի ուղղությունը։ Դա պատմականորեն հասկանալի է։

---

75 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու. հատ. 2, էջ 238։

76 Նույն տեղում. էջ 240։

77 Նույն տեղում. էջ 249։

78 Նույն տեղում, էջ 247—248։

Բայց որ հայկական իրականությունը չի գիտակցում այն անչափ ահռելի ուժը, որ կյանքի համաշխարհային ընթացքի մեջ բերում է XX դարը, արդեն արժանի է հիմնավոր քննության։ Բաֆֆուն և Պռոշյանին Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Բաֆֆու կենդանության ժամանակ և Ալպայանի ու Պռոշյանի օրով արտացոլել է իր լավագույն ստեղծագործություններն։ Գեղարվեստական ոճի փոփոխությունը աննկատելիորեն անցնում է հայ գրականության կողքով. «մեր օրերի եվրոպական ռեալիզմը նման չէ բնավ դեռ նույն մեր օրերի հայ գրականության մեջ տիրող ռեալիզմին, և ներկա եվրոպական ռոմանտիզմը բոլորովին այլ է, քան մեր գրականության մեջ տիրող ռոմանտիզմը», նորոգության փորձերն անցնում են ապարդյուն, «որովհետև ամբողջ մտածողությունն ու զգացողությունը մնում են հինը, ավանդականը»[79]։

Եվ այսպես, ժամանակը հոգեբանական պատնեշ է գծել հայ գրականության և հասարակական մտքի ընթացքին, ուր հինն ու նորը իրաչքակվում են ամենուրեք, չգտնելով սահմանազատման ելքը։ Ռուբեմն մեր գրականությունը և հասարակական միտքը կատարել է մի շրջանառություն և այսօր կրկին սի ժամն ենք ապրում մենք։ Այն ժամը, երբ հինը դեռ չի անցել, բայց նորն էլ հաստատ ու ամուր չէ կանգնած ոտքերի վրա։ Մի կուլտուրական ամբողջ հոսանք լրացրել է իր կյանքի օրերը, բայց նորը դեռ չի բռնել նրա տեղը— դեռ երերուն է, դեռ անհաստատ[80]։

Հին և նոր հասկացությունները Տերյանի համար տրամաբանական աբստրակցիաներ չեն։ Նա որոշակիորեն տարբերակում է ոչ միայն դրանցից յուրաքանչյուրի կոնկրետ-պատմական բովանդակությունը, այլև դրանք կրող սոցիալական ուժերը։ Վերջին տարիների ընթացքում, նկատում է Տերյանը, «հայ իրականության մեջ ծագել է մի նոր ինտելիգենցիա», որի աշխարհայացքը ձևավորվել է եվրոպական կուլտուրայի ազդեցությամբ և համեմատաբար կյանքը դիտում է ոչ թե նեղ-ազգային հայեցակետից, այլ ընդհանուր-մարդկային իդեալների լուսաբանությամբ։ Այս ինտելիգենցիայի դիտակետից է Տերյանը վերագնահատում անցյալի արժեքները։ Դարից և նկեղեցի, ազգային մտավորականություն և կղեր՝ ահա այն ուժերը, որոնք կառուցած հնամենի կուռքերին, հայ հասարակական մտքի ու գրականության մթնոլորտը մթագնում են տիրացուական, սահմանափակ մտածողությամբ, մակերեսային, ինքնաբավ սեմիհարիզմով։ Պատմությունն առաջադրում է ազգերի ու մարդկության ապագայի նոր իդեալներ, «մինչդեռ մեր ազգային հորջորջվող ինտելիգենցիան ապրում է մի ինքնամփոփ ու մեկուսացած կյանքով, որոնում է ինչ-որ միջնադարյան գաղափարներ կամ մի բանալ ու պարզամիտ ազատամըտություն, որ լի է ֆիլիստերությամբ, որ հիշեցնում է եվրոպական կղերի զզվելի ու կեղծ ազատամտությունը»[81]։ *Գրականության ասպարեզում նա օրինականացրել է մի ուրույն «ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ», որը բավականության է գտնում սեփական կաղապարի «էսքիստիկական ու գրական սակավապետությամբ»։ «Ինա կուզենար, որ Հայը բավականանար կասկածելի մի առեղծագործությամբ, որին ազգային քննադատությունը տեղիա և գեղե-*

79 Նույն տեղում, էջ 245, 246։

80 Նույն տեղում, էջ 248։

81 Նույն տեղում, էջ 265։

ցիկ գրականություն է անվանում։ Նրա համար գեղարվեստը ձոխություն է։ Եվ ինչպես քաղաքական ասպարեզում նա ստեղծել է դաշնակցություն, կուսակցության ծրագրներում ու գործերում միացրել է սոցիալիզմն ու պանթյուրքիզմը, որպես հեղափոխությունն ու ժյոն Թյուրքերի հետ բլոկ կազմելը հնարավոր է համարել, այնպես էլ արվեստի մեջ է վարվել, կամենալով խառնական արվեստը միացնել ծխականի մտածողության և սեմինարիզմի հետ»[82]։

Տերյանը «ազգային ինտելիգենցիայի» գրական-քննադատական մեծածավալ միանգամայն մտածված միացնում է նրանց քաղաքական ծրագրերի հետ։ Հենց XIX դարի գաղափարաբանությունն է, որ ծնունդ տվեց ազգայնական կուսակցությունների սոցիալական ու քաղաքական միտումներին։ Միրժելով այդ կուսակցությունների գաղափարախոսությունը, Տերյանը դրան հակադրում է արդեն ձևավորվող «նոր ինտելիգենցիայի» ազգային-քաղաքական ու կուլտուրական ծրագրերը, ինտելիգենցիա, որ իր «ընդհանուր գծերով... մոտ է ռուս առաջավոր դեմոկրատ ինտելիգենցիային»[83]։ Չգալի չափով հենց գաղափարական այս հակամարտությունը պետք է վերագրել XIX դարի աշխարհայեցության տերյանական քննադատության՝ ծայրահեղության հասնող կրքոտությունը։

Տերյանի հարցադրումն ուղղակի հանգում է քաղաքական կողմնորոշման. «Ներկայումս մեզանում իշխող ազգայնության ժխտումով է միայն, որ մենք կարող ենք առաջ գնալ կուլտուրական ասպարեզում։ Եվրոպային մենք ընդունում ենք բաց աչքերով և բաց սրտով, մենք ժխտում ենք այն ազգայնությունը, որ լավագույն դեպքում (թեպետ դա էլ անկարելի է) կարող է մեզ համար Պարսկաստանի նման մի հայրենիք ստեղծել։ Մենք չենք կամենում այդպիսի հայրենիք։ Մեր հայրենիքը Ռուսիան է և նրա ծոցում է, որ կամենում ենք մենք առաջ տանել ու պահպանել մեր կուլտուրան — եթե կարող ենք մենք յուրացնել ժամանակակից Եվրոպայի ամբողջ կուլտուրական ժառանգությունը, ուրեմն կարող ենք ապրել, եթե ոչ, մենք կմեռնենք իբրև ազգ»[84]։

Տերյանն, իհարկե, նկատում էր այն տեղաշարժերը, որ կատարվում էին հայ գրականության մեջ՝ համամարդկային ու գեղարվեստական համարժեքների ընդլայնումը Թումանյանի, Իսահակյանի, Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Փափազյանի ստեղծագործություններում։ Բայց դա սկիզբ է միայն, իսկ իր ընդհանուր կացությամբ այն դեռևս պարփակվում է «մեր հարյուր կյանքի» ներփակ կեղևի մեջ։ «Մեր մուտավոր նպատակն է,— մեկնաբանում է Տերյանը,— կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ խոսքով, արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն մտնել կուլտուրական մարդկության գերադաստանը ոչ իբրև խորթ գավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները։ Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործական բաժինը հանուր մարդկային ստեղծագործության մեջ։ Որովհետև կյանք նշանակում է ստեղծագործություն — ուր չկա ստեղծագործություն, չկա և կյանք»[85]։

82 Նույն տեղում. էջ 267։
83 Նույն տեղում. էջ 294։
84 Նույն տեղում. էջ 299—300։
85 Նույն տեղում. էջ 275—276։

Հաւատարմութիւնը փոխում է իր ֆիզիոնոմիան՝ «կապիտալը գալիս է մեր երկիրն ու հեղաշրջում է նրա համայն կերպարանքը», անխուսափելիորեն հեղաշրջվում են նաև «մտքերը, տրամադրութիւնները, զգացմունքները», շարժման մեջ է դրվում ժողովրդի ներքին ամբողջ պոտենցիալը. «Չպիտք է կուրանալ այդ ակներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել։ Ոչ մասիսի ձյունափայլ կատարներին պիտք է հառել ակնկալող հայացքով, ոչ էլ էջմիածնի խարխուլ գմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխանոցներին ու բազմաշարկ շենքերին, դաշտերի ծավածավալ լայնութիւնը, որ արդեն ճեղքում է մեջենան, և լեռների փշրվող քարակուտերին՝ դիմամիտի հզոր հարվածի տակ»[86];

Խոխտվում է ներքին կյանքի իդիլիան, ազգերը ներհյուսվում են կյանքի համաշխարհային շարժման մեջ և տեղի է ունենում «կուլտուրաների մի Նդրայրական մերձեցում», ուր ազգային ինքնութիւնն ստուգվում է միայն համամարդկայինի մեջ։ «Իւրեմն կուլտուրական մի ազգ լինելու համար մենք պետք է ամբողջապես յուրացնենք եվրոպայի ժամանակակից կուլտուրան և միայն այն ժամանակ կարող ենք ազգային կուլտուրա ստեղծել»։

Ստեղծել ազգային գրականութիւն, նշանակում է ստեղծել սեփական ոճ, որը սակայն քարացած կաղապար չէ. «անկանգ առաջընթացութիւններ կյանքի և կուլտուրայի ստեղծում է նոր ստիլ, որ հանդիսանում է մի տեսակ էպոխայի արտահայտութիւններ, նրա հոգու գեղարվեստական պատկերը»։ Ամեն մի նոր ոճ հաստատվում է հին ոճի ժխտմամբ, իսկ հեի անկումը կյանքի անկում չէ, «այլ հեղափոխութեան նշան, ժամանակի գեղեցկագիտական զգացմունքների, նոր ստիլի ծագման նշան»։ Եթե «ժամանակի ստիլը ժամանակի մտածողութիւնն է», ապա «ժամանակի ստիլ ունենալ կնշանակե կենդանի լինել ու կենսունակ»[87]։ Այս տեսակետից նա անխմաստ ու ապարդյուն է համարում ոչ միայն «ապագայի գեղարվեստ» ստեղծելու փորձերը («Այդ օրինակ ֆուտուրիզմը անհնար բան է»), այլև դարավոր արևմտահայ գրականութեան հեթանոս ուղղությունը, որը քարոզում է «վերադարձ դեպի հայկական հին կրոնը, հեթանոսութիւնը»։ «Դա սուտ հեթանոսութիւն է,— ասում է Տերյանը,— դրա բովանդակութիւնը ուրիշ է։ Դա նույն սնամեջ ազգամոլութեան ախտն է, դա նույն զարհուրելի բառերի սերն է, դա նույն անիմաստ բառերի կույտն է, որը ծանոթ է մեզ վաղուց ու վաղուց»[88]։

«Հայ գրականութեան գալիք օրը» տրակտատը շոշափում է գաղափարական ու գեղագիտական բազմաթիվ հարցեր։ Գրականագիտական տեսակետից այն ուշագրավ է գրական-պատմական երևույթների ուսումնասիրութեան մեթոդոլոգիական նոր չափանիշների առաջադրումով։ Տերյանն առհասարակ վերապահութեամբ է խոսում գրականագիտության ու քննադատության մեջ մեթոդոլոգիական սկզբունքների առկայության մասին, քանի որ, «այսպես կոչված, «ազգային ուսիլիտարիզմը» չի հայտնաբերում երևույթների գիտական բացատրության ունակություն, զուրկ է պատմականության զգացումից և գեղեցկագիտական զգացողություններից։ Այս իմաստով «Հայ գրականության գալիք օրը» որոշակի նշանակություն է ստանում հայ գրականագիտության և

86 Նույն տեղում, էջ 277։
87 Նույն տեղում, էջ 296—297
88 Նույն տեղում, էջ 293։

քննադատության պատմության մեջ։ Տերյանին, իհարկե գրականության պատմաբան չէ, և նրան չի առաջնորդել գրական-պատմական պրոցեսի օբյեկտիվ վերլուծությունը։ Աներկմիտ է նրա խոստովանությունը, թե «անցյալին ես մոտենալու եմ իբրև նեթկայի մարդ, իմ բոլոր համակրություններով ու հակակրություններով, ես անաչառ լինելու հավակնություն չունեմ, ոչ էլ ցանկություն»[89]։ Բայց դա սովորական սուբյեկտիվիզմ չէ, այլ այսպես ասած, «պատմական սուբյեկտիվիզմ», որը գիտակցում է իրերի տրամաբանությունը։ Դա Տերյանի մեթոդոլոգիայի ուժեղ կողմն է, որը հասկանալի է դարձնում նրա քննադատական կրքոտությունը, ինչպես նաև սրա իներցիայից բխող ծայրահեղությունը։ Ելնելով գեղագիտական կոնկրետ չափանիշից, Տերյանը արվեստի և գրականության նախորդ պատմությունը ենթարկում է այդ չափանիշներին, ըստ էության թերագնահատելով նրա գեղագիտական և իմացաբանական նշանակությունը։ Դրանով պետք է բացատրել XIX դարի հայ գրականության էսթետիկական արժեքայնության, արևմտահայ գրականության և մասնավորապես դարասկզբի հեթանոս ուղղության, ինչպես նաև առանձին դասականներ ստեղծագործության գեղարվեստական համարժեքի ու համամարդկային բովանդակության վերաբերյալ անստույգ բնութագրումները։

Ազգային գրականության զարգացման վերաբերյալ այն դրույթները, որ Տերյանն առաջադրեց «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմափիլիսոփայական մի ուրույն ըմբռնում, որի մեկնաբանությունը եղավ «Հոգևոր Հայաստանս» հոդվածը (1914)։ Հագիվ թե Տերյանը գիտակցեր, թե ինքը վերարժարժում է մի հարց, որ դեռևս անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին սուր բանավեճի էր կոչում ազգային-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական հոսանքների գաղափարախոսներին և հագիվ թե նա ենթադրեր, թե պատմական արդարացում է տալիս ազգային-պահպանողականներին, որոնք մերժելով «նյութական հարստությանն» պոզիտիվիստական տեսակետը, ազգային գոյության հիմքը համարում էին բարոյական, այսինքն «հոգևոր հարստությունը»։ Եվ դա աներկմիտ է այնքան, որքան Տերյանի կուլտուր-պատմական տեսությունը սնունդ էր առնում ազգերի համաշխարհային գործակցության նորագույն պատկերացումներից և մարդկության բարեկրթության գործում արվեստի ու գրականության դերի այն ըմբռնումից, որ առաջադրում էին գեղագիտական նորագույն ուղղությունները։ Ըստ այդ պատկերացման, ազգերի գալիք համերաշխությունը այլ հարաբերության մեջ է առնում մեծ ու փոքր ժողովուրդներին, պատմական իրավունք վերապահելով նրան, որ իր արժեքներն է ստեղծում արվեստի համամարդկային գանձարանում։ Այս տեսությունը մի առանձին ոգևորություն էր պատճառում փոքր ժողովուրդների գաղափարախոսներին, որոնց համար պարզապես հայտնություն էր՝ տնտեսական ու քաղաքական անկախությունից դուրս որոնելու ինքնուրույն գոյության մի այլ երաշխիք։ Իր հոդվածում Տերյանը մի ակնարկ է անում, որն ինքնին ուշագրավ է։ Վկայակոչելով Սարյանին ու Սուրենյանցին, նա ասում է, թե նրանք «արդեն ոչ միայն բնազդով, այլ գիտակցությամբ հայ են իրենց արվեստի մեջ»։ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը նախանշող մի իրողություն է այս, որ իր արտահայտու-

89 Նույն տեղում, էջ 302։

թյունն էր գոնում և՛ երաժտության (Կոմիտաս), և՛ ճարտարապետության (Թորամանյան), և՛ բանագիտության (Աբեղյան), և՛ լեզվաբանության (Աճառյան) բնագավառում։

«Հոգևոր Հայաստանս» հոդվածում Տերյանը վերստին անդրադառնում է ազգային գաղափարաբանության որոշ ուղղությունների քննադատմանը։ Այստեղ արդեն նկատելի է գնահատումների որոշ մեղմություն, մասնավորապես XIX դարի գրականության գեղարվեստական արժեքայնության հարցում։ Քննարկելով ազգային գաղափարաբանության գլխավոր միտումները, Տերյանը առանձնացնում է երկու ընդհանուր կողմնորոշում. «Մեր մտավորականության մեջ,— գրում է նա,— մի խոշոր ու այժմ իշխող հոսանք մշակել է մի տեսակետ, ըստ որի քուրքահայ խնդրի լուծման հետ է կապված հայության ամբողջ ապագայի հարցը»[90]։ Այս տեսակետի կողմնակիցները Հայաստան և հայության հասկացությունները բացառապես կապում են Արևմտյան Հայաստանի հետ և այս սահմաններում էլ լուծում հայ ժողովրդի ապագայի, նրա կուլտուրական ստացվածքների, նրա հոգեկան ինքնության» հարցը։ Տերյանի համար անընդունելի է «այդ կոնցեպցիան՝ ոչ միայն իբրև մտածողություն. այլև իբրև զգացողություն, քանի որ նրան «զրաղեցնում էր ամբողջ հայության կուլտուրական ապագայի խնդիրը»։ Դիտելով, որ երկու դիրքորոշումներն էլ վերջո ակնկալում են «ազգային կուլտուրական ապագայի հեռանկար», Տերյանը, սակայն, տարօրինակ է համարում բուրժուական մտավորականության կողմնորոշումը դեպի «ազգային մտավորականությունը», որի հանդեպ դեռ երեկ բացահայտ դժգոհությամբ էր տրամադրված։ Արտառոցը, սակայն, այդ «մետամորֆոզը» չէ, այլ հանկարծակի արթնացած այն հայրենասիրությունը, որով ոգեշնչվում է ապազգայնացած հայ բուրժուազիան, որին օտար էին հայոց լեզուն ու հայ մշակույթը։ Թե՛ ազգային և թե՛ բուրժուական մտավորականության ձգտումը հանգում է պետական կամ «նյութական Հայաստանի» ստեղծմանը։ Տերյանը մերժում է այդ գաղափարը, դրան հակադրելով «հոգևոր Հայաստանի» ըմբռնումը. «Հայության հավաքումս կամ «հայության կազմակերպում» գաղափարական իմաստով,— ահա ինչ ես հասկանում ես «հոգևոր Հարաստանն» ասելով։ Դա այն կուլտուրան է, այն կուլտուրապես կազմակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուզեինք հավատալ»[91]։ Տերյանը տարօրինակ ձևով տուրք է տալիս իդեալիզմին, շրջանցելով պատմական ու սոցիալական պատճառականության գիտական ամեն մի հիմունք։ Քաղաքական ու տնտեսական անկախության գաղափարը նա անվանում է «զոոլոգիական ազգասիրություն», «հայ ոստիկանին» հայրենիք, միանգամայն իրավացիորեն քննադատում է բուրժուական և ազգայնական մտավորականության քաղաքական ծրագրերը, չկարողանալով պատկերացնել «նյութական Հայաստանին» մի այլ տարբերակ։ «Ձպետք է կամենանք մեր հույսը և ապագան «նյութական Հայաստան» գաղափարի վրա հիմնել, այլ պիտի տենչանք ու աշխատենք «հոգևոր Հայաստանի» համար»[92], պնդում է Տերյանը, երեկայելով մի ուրույն «հոգևոր պետություն», ուր արվեստն ու գրականությունը, լեզուն ու մշակույթը միացնում են մասերը ամբողջի մեջ և զո-

90 Նույն տեղում, էջ 305։
91 Նույն տեղում, էջ 314։
92 Նույն տեղում, էջ 316։

դում ազգի ու հայրենիքի գաղափարը։ «Եթե հիրավի այսօր,— գրում է նա,— պարզված է հայութեյան սիրտը դեպի ապագան, եթե հիրավի հավատում է նա իր ապագային, ապա իր հայացքը ոչ միայն դեպի Վան կամ Էրզրում պիտի ուղղե, այլ իր ներսը, իր հոգու խորքը՝ տեսնելու համար, թե կա՞ արդյոք իր մեջ այն ամենը, որ կենդանութեյուն է ներշնչում մեր նյութական հայրենիքին, այդ Վան և Մուշ և Էրզրումին»[93]։ Ապագայի հանդեպ նման հավատը անհիմն գուշակութեյուն չի թվում. գիտական միտքը համաշխարհային կյանքի փոթորկումների մեջ կռահում է արմատական հեղաշրջումներ, որոնք «ոչ միայն աշխարհագրական սահմանագծերը պիտի փոխեն, ազգերի փոխադարձ հարաբերութեյունների մի նոր դասավորում ստեղծեն, այլև գաղափարական աշխարհում պիտի մի նոր հեղաշրջում, մի վճռական փոփոխութեյուն առաջացնեն»[94]։ Այդ նշանակում է, որ ազգերի պատմական իրավունքը մարդկութեյան ապագա համագործակցութեյան մեջ որոշվելու է ոչ թե քաղաքական կամ տնտեսական հզորութեյամբ, այլ հոգևոր արժեքների ինքնատիպութեյամբ ու հարըստութեյամբ։ Այս հավատով էր Տերյանն արթնացնում հայ ժողովրդին.

Նոր օր է բացվում ազգերի համար.—
Իմ հայրենիքում տիրում է գիշեր,
Իմ հայրենիքում անթափանց խավար.
Ջարթե՛ք, վե՛ր ելեք, կենդանի ուժեր։

«Հոգևոր հայրենիքը» խաղաղ երազանք չէ. դա մաքառում է, պայքար, ներքին կարողութեյունների գերագույն լարում, որ պահանջում է մարտիրոսական նվիրում և որի փայլուն օրինակները տվել են հայ մշակույթի պատմութեյան առաքյալները. «Մի Րաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես սոսկ տեսիլներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրենց կյանքը։

Անվերջ չարչարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկեր չէ՞ միթե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը»[95]։

«Նյութական հայրենիքն» ավերված է, բայց ավերված է նաև «հոգևոր հայրենիքը». առաջինը ողբերգական է, բայց երկրորդն ազետաբեր է ավելի, քանի որ «նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստն անդառնալի է»[96]։ Այստեղից արդեն տրամաբանական է թվում վերջնական եզրակացութեյունը, թե «ի վերջո հայ դեմոկրատիայի, ինչպես և ամեն մի դեմոկրատիայի համար «Հայաստանի» (ազգի) հարցը կուլտուրայի (այսինքն «հոգևոր») հարց է»[97]։

Տերյանը որոշ իմաստով շրջում է պատճառի ու հետևանքի դասավորութեյունը՝ սկզբնականը հատկացնելով հոգևոր հարստութեյանը, ենթադրելով, թե հոգևոր արժեքների՝ լեզվի, մշակույթի կորուստը կհանգեցնի ազգի տրոհմանը և մոռանալով, որ առանց «նյութական հայրենիքի», «հոգևոր հայրենիքը» սոսկ վերացական գաղափար է։

---

93 Նույն տեղում, էջ 317—318։
94 Նույն տեղում, էջ 318։
95 Նույն տեղում, էջ 317։
96 Նույն տեղում, էջ 319։
97 Նույն տեղում, էջ 336։

Ինչպիսի ակունքներ էլ ունենա «Հոգևոր Հայրենիքին տերյանական մտապատկերը, ուր միանգամայն հավանական է նաև «կուլտուր-ազգային ավտոնոմիայի» տեսակետը[98], *այնուամենայնիվ իր բնույթով այն չափազանց հարմար էր ձևած հայ իրականության համար։ Ժողովրդի պատմական ճակատագրով խորապես մտահոգված բանաստեղծը ձգտում էր գտնել այն ուժը, որով կարելի լիներ քաղաքականապես տրոհված, տարածքային-աշխարհագրական սահմաններից զուրկ հայրենիքը միավորել ամբողջական հասկացության մեջ։ Եթե չկա «նյութական հայրենիքը», թող գեթ լինի «հոգևոր հայրենիքը», ունենալ հոգևոր ինքնուրույնություն նշանակում է գոյություն ունենալ իբրև ազգ, այսպիսին է Տերյանի հարցադրումը, որը և գրականմշակութային նորոգության նրա նախագծումներին տալիս է խորապես քաղաքական իմաստ։*

Տերյանն ամենայն ուշադրությամբ հետևում էր հայ գրական կյանքի ներքին տեղաշարժերին, անձնական նախաձեռնություններով նպաստում նրա զարգացման ընթացքին։ Քննադատելով միջակությունն ու հակագեղարվեստական ամեն մի երևույթ, նա տաղանդի պաշտպանությունը բարձրացնում էր հասարակական հարցի, ձգտելով գրական կյանքը դնել բարոյական բարձր սկզբունքների վրա։ Գեղարվեստական արժեքայնության գիտակցումը նրա համոզմամբ անհատական բմաշճույք չէ, այլ «սկզբունք էս, «հասարակական տեսակետ էս և ազգային «արժանապատվության զգացում»[99]։

Տերյանը բացառիկ նշանակություն էր տալիս հայ գրականության համաշխարհային ճանաչմանը։ Այս իմաստով նա բարձր էր գնահատում Վ. Բրյուսովի կազմած «Поэзия Армении» և Մ. Գորկու խմբագրած «Сборник армянской литературы» գրքերի հրատարակությունը։ Թող որ դրանք ավելի «քաղաքական նշանակություն» ունենան, «քան գրական», որպես թե «դեռ չի հասել ժամանակը, որ մեր գրականությունն ինքնին հետաքրքրի օտարներին և մի էկզոտիկ բանի հետաքրքրություն չլինի լոկ», այնուամենայնիվ, արդեն վկայում են, «որ մենք ընդունակ ենք եվրոպական գաղափարները ներդնելու, որ մենք ընդունակ ենք ազգային իդեալներ մշակելու և ապրելու ժամանակից մարդու մտորումներով ու ձգտումներով»[100]։

9

Իռացիոնալ աշխարհում, ուր տրորված, անկայուն ու անիրական էին մարդկային արժեքները, Տերյանը գտավ հավիտենականը և անփոխարինելին՝ հայրենիքի մտապատկերը։ Այդ մտապատկերը հայտնվեց նրան թե անցատման անուրջներում, թե «Գիշեր և հուշերի» անդորթության քավարանում և թե հայտնության երկրի «ոսկի հեքիաթում»։ Ականատես լինելով ռոմանտիկական Հայաստանի փլուզմանը՝ «Ահ նա հոշոտվեց մեր աչքի առչև» (Թումանյան), նա հայրենիքի եզերքը ձուլեց իր հուշերի անանց կարոտներին, մինչև որ գտավ նրա գաղափարական խորհրդանիշը՝ «Երկիր Նաիրի»։ Հայ-

---

98 *Տե՛ս* Ս. Այիխանյան. *Վահան Տերյանի պետական գործունեությունը. Երևան, 1956, էջ 28—29։*

99 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 331։*

100 *Նույն տեղում, էջ 378։*

րենքի տեսիլը նա ձուլեց իր հոգու նվիրական զգացողություններին, վերապրեց հուզմբ ու վհատության փոփոխակի պահեր և սակայն չվար մնաց մի անկատար ուխտի և չիրականացած երդման հոգեբանական տեղատվության առաջ.

Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՝ ծանոթ ու տրտում.
Կիզում է կարոտ մի արծուն,
Մաշում է իմ սիրտն անդադար։
Կրծել եմ կարծես մի երգում,
Մի ուխտ եմ քողել անկատար,
Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՝ ծանոթ ու տրտում։

Անջատման այն զգացողությունը, որ նախապես տրվեց Տերյանի պոետական ինտուիցիային, էկզոտիկ հեռավորության վրա գծեց հայրենիքի մտապատկերը։ Վերհուշերի ռոմանտիկական տեսիլներում հառնում են բնօրրանի անփոխարինելի մասունքները և խռոված հոգու բաղձանքները նետում արձուն երազների խաղաղ հանգրվանը՝ «Մեր սարերը տարեք, տարեք տուն»։ Այնտեղ հայրենի եզերքի «մանիշակագույն սարերի լանջին» հոգիներն են վառվում ուխտի պես սրբազան սիրո խոստումներից, անխոս հայացքները ժպտում են «անուշ կարոտով» («Լինեի չոբան սարերում հեռու»), և կյանքը ձուլվում է հովվերգության մեջ՝ հեքիաթի պես իմաստուն, բնության նման տարերային.

Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել;
Սարերի վրա—օ՜, անո՜ւշ հեռու.
Ձայնում են անվերջ մթնում իրարու,
Հովիվներն այնտեղ կրակ են վառել։
Ախ, սիրտս թռավ աշխարհն այն հեռու,
Ուր, հին, հնչում ես բարբառ հայրենի,
Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել
Սարերում իմ բաց, օ՜, անո՜ւշ հեռու...

Հայրենիքը Տերյանի պոեզիայում ստանում է գեղարվեստական նոր իմաստ։ Ալ. Սահակյանին գրած մի նամակում Տերյանը նրա հայրենասիրական պոեզիան որակում է «պրիմիտիվ» ու «հնաշունչ», «որպիսին կարելի էր գրել վաղ ժամանակներում» և կասկածանք հայտնում, թե իր «ոտանավորները շատերին դուր չեն գա»[101]։ Սրա գեղագիտական նկատառումն ավելի խորն է, քան հայրենասիրական պոեզիան արվեստի հետ ձուլելու պահանջը, ինչպես ենթադրում են որոշ գրականագետներ։ Խնդիրն այն է, որ «վաղ ժամանակների» պոեզիայում հայրենիք և սուբյեկտ հասկացությունները գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում հանդես էին գալիս որպես անջատ ռեալություններ։ Որքան էլ ռոմանտիկները կատարելի գեղարվեստական առաջին փոխաձևությունը՝ կլասիցիզմի ռացիոնալիստական հայրենիքը փոխադրելով սուբյեկտի գաղափարական ու զգացական ընկալումների ոլորտը, այնուամենայնիվ սուբյեկտիվ գործոնն այստեղ դեռևս հանդես է գալիս որպես բովանդակության տարր։ Տերյանը հայրենիքը ձուլից սուբյեկտի զգա-

101 Նույն տեղում, էջ 362։

յուրյուններին, տալով դրանց ներքին ձևի հատկանիշ։ «Ես չեմ ազատվի դրանցից երևի մինչև վերջ,— գրում է բանաստեղծը Նվարդ Թումանյանին,— ինչպե՞ս ազատվես ինքդ քեզնից... Դուք երևակայել չեք կարող, թե ինչպես է անցնում իմ կյանքը. ոչ թե անցնում է, այլ այրվում մի ներքին դառն կրակով, և ես անզոր եմ այդ կրակի դեմ և անօգնական։ Ես եմ երբեմն մտածում եմ, որ դա ունի իր խորին և վսեմ իմաստը։ Չէ՞ որ այդպես, իմ Հոգու նման, այրվում է իմ երկիրը, «իմ Նաիրինս»—գուցե դրա համար է այրվում և իմ Հոգին, որովհետև իմ Հոգու մեջ «Նաիրյան չքնաղ Հոգին» է այրվում։ Ես ես ակտում եմ զգալ ինձ կոչված մեկը նրանցից, որոնց վիճակվել է «Նաիրյան» Հոգու բարձր տառապանքը կրել իրանց Հոգու մեջ...»[102]։

Հայրենիք և սուբյեկտ ռեալություններն այստեղ համեմատական չեն, այլ միանշանակ։ Ահա թե ինչու արտահայտել հայրենիքը, Տերյանի համար նույնն է թե, արտահայտել իրեն.

Մի հին տրտմություն անփոփ ու խոր,
Որպես վիշտն անել հայրենի հոգիս.
Երգում է սրտիս դառնագին օրոր,
Եվ անդուլ քավով մաշում է հոգիս։

Դժվար է ասել էլեգիական սկիզբը հայրենական ցա՞վն է, թե բանաստեղծի հոգու տագնապը՝ այնքան ներհյուսված են նրանք, և այնքան միանշանակ։ Նույնպիսի մի էլեգիական խոհ է «Երանի նրան...» բանաստեղծությունը, ուր «հայրենական խաղաղ հարկիր» և «գիրուտ մոր... հնամյա երգի» օրորների բաղձանքը բծկվում է խռոված հոգու «մթին կասկածներին» և «սառն ու ահավոր տեսիլքներին» սարսափը ուրվագծում է խաչվող հայրենիքի «արյունոտ ուղին».

Ո՞նչ ունեմ ես,
Ո՞նչ է իմ կյանքը հիմա.
Սի՛րտ անխնդում, իմ երկրի պես,
Դու ավերված, դու տրորված անխնա...

Ո՞նչ ունեմ ես.
Սի՛րտ իմ, անբուն, մրրկուն,
Սի՛րտ անարբված, սի՛րտ հրակեզ,
Իմ երկրի պես. իմ երկրի պես հավետ նեղված...

Սրտի և հայրենիքի նույնացումը պատկերին տալիս է երկպլան կառուցվածք, ուր հայրենիքը դառնում է զգայությունների սիմվոլ։ Բանաստեղծը կարծես խոսում է միայն իր սրտի հետ և սա արդեն ոչ մի այլ զգացում չունեի, քան «հայրենի մի վիշտ» և այլ օրոր չի ամրոում նրան, քան «հայրենական սուրբ երգը».

Ոսկե քևեր ուներ նա.
Ուներ բոցեր բորբ.
Արյունաներկ է հիմա
Ու երկրիս պես որբ։
Դրեք սիրտըս դարավոր
Հարազատ օրրան.

Որորեցեք վիրավոր
Սիրտըս Նաիրյան...

«Ու երկրիս պես որբ»—Հայրենիքի այս հեզ կացութիւնը բանաստեղծի համար դառնում է մի յուրօրինակ հոգեկան վիճակ։ Որբութեան ուրվականը ներխուժում է նրա պոետական հասկացութիւնների ոլորտը, խորհրդանշելով աշխարհը համակած չարիքի ու անտարբերութեան սարսափի զգացողութիւնը.

Մենք բոլորըս, բոլորըս
Մանուկներ ենք որբ.
Մանուկներ ենք մենք կորած—
Հավիտյան անմայր...

10-ական թվականներին Տերյանն ամբողջապես համակված էր հայրենական մտորումներով. «Վերջ ի վերջո ես սկսում եմ գալ այն եզրակացութեան, որ մեր հայրենիքի ցավը մեզ այնպես է մաշում, չլատում, կեղեքում, որ մենք դառնում ենք անընդունակ ուրիշ բան հասկանալու կամ անելու։ Դա մի հիվանդագին սեր է, դա մի անհաղթելի մոլութիւն է — դրա պրիզմայով է բացվում մեր առջև աշխարհը — այդ չափով ենք մոտենում մենք ամեն ինչի և գուցե դրա համար անզոր ենք դառնում և մեռնում ենք վաղ... Այդպես ենք մենք բոլորս — կոտրված, գետնահար խոտի նման, ընկած, պառտված, անհույս ու անհավատ։ Այդպես մեր հայրենիքի հոգին է մեռնում, իսկ մարդիկ կարծում են, որ կարելի է նրան կենդանացնել...»[103]։

Համաշխարհային պատերազմ, եղեռնի արհավիրք, կործանումի սարսափ՝ այս հանգամանքներում բանաստեղծը գտավ դարերով խոշտանգված իր հայրենիքը և նրա մասունքներից ներշնչեց «բարձր տառապանքի» բանաստեղծական մատյանը՝ «Երկիր Նաիրիս», ինքնատիպ ու գեղեցիկ ոչ միայն իբրև գաղափար, այլև հոյակապ ու անզուգական որպես պոետական հղացում։ Շարքի համար բնաբան ընտրված Լերմոնտովի բանաստղը՝ «Люблю отчизну я, но странною любовью» արդեն հուշում է ավանդական հայրենասիրությանը հակադրվելու միտում։ «Տարօրինակ սիրո» այն զեղումները, որ Լերմոնտովը հայտնաբերում է կյանքի ռուսական բնանկարի նվիրական մասունքներում, յուրովի փոխաձևություն են ստանում Տերյանի պոեզիայում, հայրենասիրությանը տալով նոր բովանդակություն։ «Դու հպարտ չես, իմ Հայրենիք, Տրտում ես դու և իմաստուն», այսպիսին է տերյանական հայրենիքի պոետական կերպարը.

Ջրշյացա խնդուն փառքիդ
Անցյալ ու հին փայլով երբեք.—
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգիդ,
Նվ երգերդ մեղմ ու բեկբեկ,
Անմխիթարելի խավար ու լուռ.
Աղոթքներդ դառն ու ցավոտ.
Ջանգակներիդ զարկը տրխուր,
Նվ խուղերիդ լույսերն ազոտ...

Միանգամայն ակնհայտ է հայրենիքի հակառոմանտիկական ապահերոսականացման տերյանական միտումը։ Մերժելով կլասիցիզմի և ռոմանտիզ-

103 Նույն տեղում, էջ 360։

Յի՝ հայրենիքի ավանդական պետական պատկերը խորհրդանշող միֆերը (Հայկ, Տիգրան, Վարդան, Արշակ...), նա հայտնաբերում է նոր միֆ՝ հոգևոր մասունքներից ձուլված երկիր Նաիրին՝ իր խեղճությամբ, ճակատագրով կնքված հեզությամբ, լուռ զոհաբերումի և երկնաբաղձ աղոթքի գեղեցկությամբ՝ «Ինչպես չըսիրեմ— Հեզությամբ լցված Դու յոթնապատիկ խոցված Տիրամայրս»:

Էթնիկական կանչի հազարամյա հնեռվորությունից կարծես լսվում է «մեղմ երգի», «ցավոտ աղոթքի», «զանգերի դողանջի» տխուր մեղեդին և որպես «դյութական տեսիլ» հառնում է քնարական հայրենիքը՝ երկիր Նաիրին՝ խորհրդավոր, ինքնաբավ ու անմեկնելի.

Մշուշի միջից,—տեսի՞լ դյութական,—
Բացվում է կրկին Նաիրին տրտում.
Ո՞ր երկրի սրտում թախիծ կա այնքան,
Իվ այնքան վերում—ո՞ր երկրի սրտում...
Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ
Ձեռների նըման պարզված երկնքին,
Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդագին...
Որտե՞ղ է խոցում այնպես չար ու խոր
Սիրոջ մարդկային դաշույնը քինոտ.
Որտե՞ղ է հոգին այնպես վերավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...

Վերհուշերի էկզոտիկ հեռվում հայրենի եզերքը ձուլվում է իրիկնամուտի մուժին, «թախծում են արոտ ու հերկ», «երգում է զանգը լալկան» և արևի վերջին շողերով չերմանում է «մեղմ ու հիվանդ բարի մի մայր»: Իրականը հայտնվում է պատրանքի մեջ՝ «Կարծես քե դարձել եմ ես տուն, Բոլորն առաջ վանն է կրկին» և մանկության օրերի հեթիաթները վերստին օրորում են երազների դյութանքով.

Նորից ես մանուկ եմ այսօր,
Դրախտ է նորից իմ հոգում:
Արեը Հանգչում է հեռվում,
Գետից բարձրանում է մշուշ,
Հեքիաթըդ անվերջ օրորում,
Իրիկուդ խոսում է անուշ...

Էկզոտիկ հուշերը մթագնվում են արյունի սարսափներով՝ կլինի՞ արդյոք Նաիրցին, կմնա՞ արդյոք Նաիրականը և մահվան տեսիլները հալածում են բանաստեղծի երևակայությունը, կործանման երկյուղի չարագուշակ տագնապներով՝ «Մի՞թե ես պիտի երգեմ քեզ օրոր Եվ արքայական դեմ գեղեցկանուս»:

Բայց անհնության ողբերգական շեշտերը տեղի են տալիս «անվերջ հավատին» ներքին զգացողությանը: Բանաստեղծը «անկման համբերությամբ է ցողում տառապանքը «նոր Բեթղեհեմի» առաքելությամբ («Պետք է համառ ղեռ կիզհևյ) և, ինչպես ոգի առած Լույս-Անցորդ, շրջում հայրենի ավերակներր, ավետելու հարության առավոտը.

Ոխտավոր անդուլ. դարերի ժառանգ
Մի .ւեր նաիրցի գնում եմ անկանգ,—
Քաղ գուժկան գիշերն ահասաստ դավե—

Որքան մութը սև՝ այնքան ես հմայո,
Երկնի՛ր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պսակդ վեհ...

Ստեղծելով հայրենիքի իր պոետական սիմվոլը, Տերյանը մեկնաբանում է, *թե «նախիրի» պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեական իմաստով»*[104]. Պատմականի և իդեականի այս տարբերակումը որոշակիորեն համընկնում է նյութական և հոգևոր Հայաստան հասկացություններին: «Իդեական Նախիրին» ըստ էության «հոգևոր Հայաստանին» բանաստեղծական խորհրդանիշն է, իսկ «հոգևոր Հայաստանը»՝ «երկիր Նախիրի» պատմափիլիսոփայական մեկնակետը: Պատմականի և իդեականի սահմանազատումն արտացոլում է այն ճգնաժամը, որ հայ ազատագրական միտքը վերապրեց ռոմանտիկական Հայաստանի փլուզումից: «Երկիր Նախիրն» այդ փլուզման ռեակցիան էր, երկունքի վերջին ծիգը, որ հավատ էր առնում ոչ թե պատմության դասերի նորոգումից, այլ դարերով ստուգված դասերի անխմաստ կրկնությունից, ոչ թե ֆիզիկական զորությունից, այլ հոգևոր մեծությունից:

Միանգամայն բնորոշ է, որ Տերյանը «Երկիր Նախիրի» շարքում տեղադրել է «Վյաչեսլավ Իվանովին» բանաստեղծությունը: Նոր ժամանակների այդ միֆը, որ թափանցել էր ժողովուրդների անտիկ ու միջնադարյան հոգևոր կյանքի ոլորտները, իր իդեալը որոնել անցյալի առասպելական ու միստիկական սիմվոլների աշխարհում և փորձում էր ստեղծել սուբստանցիոնալ-ժողովրդական հիմունքով «բացահայտված ինչ-որ ապագայի արվեստ», ուր հանդես պիտի ունենա ամբողջ մարդկությունը, կամ հավակնում էր «ժամանակակից կյանքի աններդաշնակություններն իմաստավորել տառապանքի ու հարության աստծու՝ Դիոնիսի պատվին անտիկ-հելլենիստական ցոփ տոնախմբություններով», նմանեցնելով այն քրիստոնեական հարության գարնան — վարդավառի տոնախմբությանը[105], երևի ներշնչում էր Տերյանին որոնելու իր ժողովրդի հարության առեղծվածը.

Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիդ երդվում եմ ես.
Ջրկար երկրիս նրման պարտեզ—
Ով նա ավե՛ր, չարին ավա՛ր...

Սրտի երգիչ, դու բոցավառ
Լուսե երգով ասա հրկեզ
Արդյոք «Հարյա՛վ» պիտի երգես,
Վառ սիրտ երգիչ, երկրիս համար:

Տերյանն ինքը երգեց այդ «Հարյավը»: Ցրվում է սև ամպերի մշուշը, երկնակամարը դառնում է չինչ և տեսիլքի մեջ հառնում է Երկիր Նախիրին՝ գարնան ծաղկունքի, երգի ու սիրո պայծառ ժպիտով.

Բարեկիրթ Նախրուհին ինձ ժպտաց,
Նախրուհին տխուրաչյա և համեստ.
Այնպես վառ էր լեռնադաշտեր դեմքը բաց,
Նայվածքն այնպես հրեղեն ու անարվեստ:

---

104 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 337:

105 *В. Кулешов*, История русской критики, стр. 436—437.

Ով հյուսիսյան հեռուներում ու ցրտում,
Կարծես ցոլաց իմ նախրյան արևն ալ,
Կարծես բոցի մի վարդ բացվեց իմ սրտում,
Ով չի կարող արբած հոգիս լուռ մնալ,
Ով չի կարող սիրաբոց չերգել այդ անթիթ
Հուրը, որ ինձ ժպտաց այսօր ցուրտ հեռվում.
Այդպես արևն է դուրս նայում մութ ամպից
Իմ նախրյան բա՜րձր, բա՜րձր աշխարհում...

«Երկիր Նաիրի» շարքը հայ պոեզիայի անկրկնելի էջերից է։ Ստեղծելով հայրենիքի բանաստեղծական մտապատկերը, Տերյանը փոխանձեց նրա ռեալության էսթետիկական համարժեքները և հայրենասիրական պոեզիան բարձրացրեց որակական նոր աստիճանի։

10

«Հայ գրականության գալիք օրը» և «Հոգևոր Հայաստան» ծրագրային մտորումները որոշ իմաստով նախանշում էին Տերյանի պոետական զգացողությունների արդեն ձևավորվող նոր միտումները։ 1913 թ. մի նամակում բանաստեղծն ակնարկում է, թե ուսումնասիրում է «հայոց և արևելյան լեզուներ» և զբաղվում է հայ հին գրականությամբ և տեսնում, թե «ինչպես էինք մենք, ինչպես էինք ապրում, ինչպես գիտեինք խոսել, ինչպես կարող էինք սքանչելի ստեղծագործել»[106]։ Հայ միջնադարյան պոեզիայի այս երակներից Տերյանն առավ ոչ միայն բանաստեղծական ձևեր, այլև կյանքի զգացողության նոր հոսանքներ։ Նրա պոետիկական խայտանքները քաֆեխվեցին հայ տաղերգության ու հայրենների հիասքանչ պարզության, զգացմունքի անմիջական զեղումներով[107]։ Արտաքին աշխարհն արդեն ռեալություն է։ Հեռավորության, անջատման ու անդարձության ուղիները հատվում են բանաստեղծի հոգում, տեսիլների ստվերները փոխանձվում են նյութական հատկության և նա իր սրտի գանձերն է փոում աշխարհի առաջ՝ հյուսելով բանաստեղծական պատկերների «Ոսկե շղթան»։

Ծագիել է նորից իմ այգին.
Սրտում իմ գարուն է արդեն.
Սիրում եմ այնպես քնքշագին,
Սիրում եմ, բայց ո՛ւմ — չգիտեմ.
Դողում է սիրտս նորբաց.
Նորրաց մի հուրվարդի պես,
Շրջում եմ սիրուց արբած.
Շրջում ու երգում եմ ես...

Նոր են պատկերները, նոր են զգացմունքի որոնումները՝ թեթև, զվարթ, խաղացկուն։ Թվում է մի քաֆեխոհ երգիչ է ապրում սիրով և որոնում իր

106 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 166։

107 Միջնադարյան հայ քնարի ազդեցությունը Տերյանի պոեզիայում առաջին նշմարել է Ա. Հովհաննիսյանը 1920 թ. տպագրած «Վահան Տերյանս հոդվածում (տե՛ս «Հուշեր և քննադատություններ», էջ 109)։ Ավելի հանգամանորեն այդ հարցին անդրադարձել է Վ. Փարսիդունին «Վահան Տերյան» մենագրության մեջ (էջ 571—578)։

սերը։ Բնությունը տրամադրող է ու հմայիչ, հոգին ազատվում է կաշկանդումներից և զգացմունքները դառնում են մեղմ, նուրբ ու մտերմիկ։ Կյանքը հոլովում է իր ընթացքը, աշխարհը նորոգվում է նոր խնդությամբ ու նոր ցավով և «հավատ ցնորքով» ու «հազար երգով» արբած բանաստեղծի սիրտը լացի ու խնդության երգն է հյուսում, քանզի «տխրություն է ամեն ինչ— երազ է և մոռացում».

Աշուն է. օրերը ցրտում են...
Դիշերը աուզվում է մեզում.
Այնքան քնքշություն կա սրտում իմ
Այնքան մեղմություն իմ հոգում,
Այնքա՞ն տխրություն, և անուշ է,
Անուշ է այս ցավը հետին,—
Իոլորը երազ է և հուշ է,
Ոսկի է — թափվում է գետին...

Տխրությունը, երազն ու մոռացումը «Ոսկե շղթայում» այլ զգացողություն են արձագանքում։ Մենության անուրջի անհնչա երազներն ու ապարդյուն կաղտերը տեղի են տալիս կյանքի իրական հոսքին, ուր կա վայելք. արբեցում, արևի նազանք և կիզող ծարիտ.

Որքան այտնե բիբեռ,
Ջեռներ, ձեռներ բարակ.
Որքան կինով ու չեռ,
Որքան պուրպուր շուրթեր,
Որքան գովանք — կրակ.
Շուրթեր ալ մարչանե,
Քնքշություններ —թույներ,
Որքան չանե՞չ, չանե՞ր...

Իր թաքուն խոհերից, նվիրական զեղումների վայրկենական պահերից, տպավորությունների բեկորներից, զգացումների անմիջական արձագանքներից Տերյանը հյուսում է պոետական նվիրումների ոսկե շղթան, ալբոմների մեջ գրանցելով իր հոգու կենսագրության գաղտնի խոստովանանքները։ Այստեղ էլ նա հայտնաբերում է բանաստեղծության մոռացված ձևի՝ տրիոլետի գեղարվեստական հնչեղությունը՝ նմանարկելով ժողովրդական խաղիկների թափանցիկ մթնոլորտն ու անսեթևեթ տողանցումը.

Ինր են քո հուր աչքերը,
Հուրըդ իմ հուրն է այրում,
Սիրտըս Լրգում է հրում,
Ինր են քո հուր աչքերը.
Հուր են քո սուր տեգերը,
Հուրըդ վառված իմ հրում,
Ինր են քո հուր աչքերը,
Հուրըդ իմ հուրն է այրում։

Ապա ասպարեզ են գալիս աշուղական չափը, գազելը, որոնք հարստացնում են Տերյանի պոետական աշխարհի խճանկարը։ Բանաստեղծության արևելյան ավանդական ձևը գեղարվեստական նոր իմաստ է հայտնաբերում Ստեփան Շահումյանի հիշատակին նվիրած «Գազելում», ուր Տերյանը ձո-

նում է հեղափոխության նահատակի հավերժության երգը, ներարկելով այն մարդկային. ընկերական սիրո անքնելի կարոտով։

«Ոսկե շղթա» շարքը արդեն բացահայտում է պոետական խառնվածքի այն բազմապլան կտրվածքները, որ յուրահատուկ է դառնում Տերյանի ստեղծագործական զարգացմանը։ Դիտելով Բլոկի պոետական շարքերի ներքին կառուցվածքը, Լ. Գինզբուրգը նկատում է հետաքրքիր անցում «միանվագությունից» դեպի ոճական սինխրոն ու բազմապլան ներհյուսումները. «Ծերկրրող երգի ցիկլերը գրանցում են հոգու տարբեր վիճակներ՝ վերցված սինխրոն կտրվածքներում»[108]։

Ոճական սինխրոնիզմն առհասարակ յուրահատուկ էր Տերյանի պոետական խառնվածքին, հանգամանք, որ արտացոլվում էր «Մթնշաղի անուրջներ», «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վերադարձ» շարքերի զուգահեռականությամբ։ Բայց եթե այդ շարքերին, առանձին վերցրած, բնորոշ էր ներքին միասնականություն և «միանվագություն», ապա «Ոսկե շղթայում» խախտվում է այդ համաչափությունը, ասպարեզ տալով տրամադրությունների բազմաթիվ օղակների։ «Տրիոլետներ նվարդին», «Տրիոլետներ», «Իմ բալիկիս», ինչպես նաև ոճական ընդհանրության կտրվածքով միանշանակ ցիկլային այլ օղակներում. բանաստեղծություն նամականիներում («Պատկերներ, «Նամակ», «Ափսոս չէ՞ Մարգո, այն երեկոն», «Ով հիշեցի ես այն հորդ անձրևի տակ», «Հանաք», «Ինչո՞ւ ես այդպես դու ինձ նախատում») Տերյանը պոետականացնում է մարդկային հոգու կեցության նորանոր շերտեր, մերթ վերապրելով չարիքներով ծանրացած աշխարհի ողբերգական զգացումը, մերթ ընծայաբերելով սիրո ու վայելքի շռայլ զեղումը. մերթ քնարական հիասքանչ էտյուդներում քանդակելով հոգու երկնային զգայություններ հարատև արձագանքներ.

Արեգակը ծովն է իջնում,
Ծովը չղոցաց գալարին,
Մարի լանջից հովն է փչում.
Աստղը չղոցաց կամարին։
Անճառելի վայելչությամբ
Իջավ տխուր իրիկուն.
Արևմուտքում մի ոսկի ամպ
Ծեորում է ու խոհում։
Իմ քախիծն էլ այն ամպի պես
Ծեորում է քնքշաբար.
Բոցավառվում հիշելով քեզ
Եվ արտասվում քեզ համար։

Գեղագիտական իմաստով ուշագրավ է այն փաստը, որ Տերյանը թեմատիկը տրոհում է հոգեբանական կոնկրետ օղակների՝ հայտնաբերելով ոչ միայն զգայությունների բոլորովին նոր տարբերակներ, այլև պոետական խոսքի նոր մոդելներ։ Այս տեսակետից հետաքրքրական է, օրինակ, սիրային երկու ցիկլերի համեմատությունը։ 1916 թ. մայիսի 22—24-ը Տերյանը գրնլ է վեց բանաստեղծություն՝ նույն հաացեով, որոնք դրանցում են հոգու կենսագրության մի էջը («Մևերով, սևերով կրպատմեմ...» «Լուսավորել եմ կար-

---

108 Л. Гинзбург, О лирике. стр. 286—287

միր մոմերով», «Ես գիտեմ մի աշխարհ...», «Կարդում եմ ահա նամակդ ինձ գրած...», «Ուրախ օրերի, ճաճանչ օրերի...», «Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն պարզ երեկոն...»)։ Պատմությունն սկիզբ է առնում սպասումի կարոտից. անցատումը եղել է անպատճառ և հոգու բաղձանքը կախվում է զղջումի հույսին, լուսավորելով այն վերադարձի հավատով։ Բանաստեղծն իր «երազների պարտեզը» լուսավորում է «կարմիր մոմերով», հոգու փարթամ ծաղիկների «ալ քերթիկները» փռում սիրածի ճամփին, նրան խոստանալով «երազ-հույզերի անուրջով երիզված» այն աշխարհը, ուր ակնազարդ սերը ապրում է «վարդերի խնկավետ բույրերով», ուր անհոգ կյանքում երջանկությունն է պարուրող և «գգվանքն է քնքուշ... հովի պես»։ Սերն այլ խոչընդոտ չունի, բացի հեռավորությունից և երբ սպասումն ու վերադարձը ձուլվում են զգացմունքի անկեղծ քրթռումին, կարոտի մղումը վերհուշերի մեջ արթնացնում է «անդարձ օրվա» երանելի պահը.

Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն պարզ երեկոն...
Դու նստած էիր մութ պատշգամբում,
Դլուխդ ցավից քեքած չոր փայտին,
Ու ես էլ անուժ ընկա քո կողքին։

Դու տառապանքով ձեռքդ պարեցիր...
Ես բռնեցի այն ու համբուրեցի...
Համբուրեցի քո աչքերը ծավի,
Շուրթերդ ալ-նուռ, վիզդ կարապի։

Ոճական տարբեր կառուցվածքի և տրամադրության տարբեր հոսանքի այս ցիկլի կողքին հայտնվում է երկրորդ ցիկլը՝ «Կատվի դրախտը», միանգամայն ինքնատիպ թե՛ ոճական կառուցվածքով և թե՛ փիլիսոփայական իմաստավորմամբ։ Վերստուգման կարիք ունեն այն մեկնաբանությունները, որ գրականագետները տվել են Տերյանի այդ շարքին։ Ոմանք այն գնահատել են ռեալիզմի չափանիշներով, այնտեղ նշմարելով որոշակի անցում անիրական, «ցնորք աղջկա» տեսիլային կերպարից դեպի իրական կինը[109], այլ գրականագետներ հակված են ընդունելու, որ Տերյանը պսակազերծում է իր բանաստեղծական շարքի հերոսուհուն, հեգնելով բարձր դասի կանանց սիրախաղ-կոկետությունը, Վ. Պարտիզունին մի քանի էական նշգրտումներ կատարելով առաջադրված մեկնաբանությունների փաստարկներում, տերյանական շարքի ոճական համակարգի մեջ տեսնում է սատիրայի և քնարերգության «համաձուլվածքը»։ Ընդունելով, որ «դրանք ուղղված են սալոնային պոեզիայի, քաղքենիական սիրո ու աշխարհի, «Կատվի դրախտին» հետամուտ տիկնոջ դեմ», գրականագետը սահմանում է բանաստեղծական շարքի դեղագիտական միտումը, թե «Տերյանը, ըստ էության, հայ գրականության մեջ առաջին անգամ, ծաղրում է պատնաստական պոեզիան, այդ պոեզիայի ներկայացուցիչների ոճի ու ձևերի խիստ նուրբ հեգնական նմանողությամբ՝ դրանով իսկ հասնելով դրանց ծաղրանմանացմանը»[110]։

Սոցիոլոգիական կոպտացման հանգամանքն անշուշտ իր կնիքն է դրել Տերյանի այդ շարքի մեկնաբանության մեջ և այս իմաստով միանգամայն

109 Տե՛ս Ս. Սարգսյան, Սուփան Ջորյան, Երևան, 1960, էջ 76—78։
110 Վ. Պարտիզունի, Վահան Տերյան, էջ 139—144։

իրավացի են Խ. Սարգսյանն ու Վ. Պարտիգունին տերյանական շարքն աղաոեղով «քաղքենի հերոսուհուն» պսակադրծելու միտումից.

Ո՞վ կարող է չբախրել Ձեզ.
Ջրատրկանալ Ձեր կամքին.
Ո՞վ կարող է հյու և հեզ
Ցաղոթել Ձեզ. օ. տիկին։
Դուք այնպիսի խոսքեր գիտեք
Եվ այնպիսի նուրբ նազեր...

Շարքը բացող այս բանաստեղծության մեջ «պատնաստական» ինչ-որ հանդիսավորություն կա, սալոնային կեցվածք, բանաստեղծի և հերոսուհու միջև ձգված մի «հեռավորություն», որը սակայն ռոմանտիկ սկիզբ ունի, բայց ոչ երբեք հեգնական։ Եվ դա որոշակի է երևում երկրորդ բանաստեղծությունից, ուր սիրո պատմությունը անցյալի մեջ գծում է հանդիպումի մի դեղեցիկ վերնուշ.

Այս երեկո կրկին Դուք
Նկաք, որպես հուշ,
Այնպես մեղմ ու անաղմուկ
Եվ այնպե՛ս անուշ.
Ու երբ ասիք, որ ես Ձեզ
Փայփայեմ այսօր
Թվացիք ինձ Դուք այնպես
Անօգ ու անզոր...[111]

Հայտնի է, որ Տերյանն իր բանաստեղծությունների երկրորդ հատորի նախնական կառուցվածքում «Կատվի դրախտ» շարքի համար ընտրել է երկու բանաստեղծություն (*«Ո՞վ կարող է չբախրել Ձեզ», «Այս երեկո կրկին Դուք»*)։ Թե շարքի ամբողջությունը ինչ բանաստեղծություններով կլրացվեր, դժվար է գուշակել։ Սակայն դժվար չէ ռեական ընդհանրության տեսակետից ենթադրել որոշ բանաստեղծություններ այդ շարքի մեջ տեղադրելու հնարավորությունը, հանգամանք, որ հիմք է տվել Պ. Մահինցյանին՝ Տերյանի երկերի քառահատոր հրատարակության մեջ «Կատվի դրախտը» լրացնելու «ընդհանուր տրամադրության համահնչունությամբ հատկանշվող այլ բանաստեղծություններով»[111]։ Եվ բանաստեղծություններն այդ շարքը բացում է սիրո անմոդր պատմություն, ուր հատվում են ռոմանտիկականն ու ողբերգականը։ Սիրավեպի հերոսը մի տիկին է, որ կյանքն ապրել է յուրովի, սիրել է, բայց կորցրել իր սերը, և որի համար պահվածքի՝ չափավորությունը պայմանականություն չէ, այլ տոհմիկ առաքինության ներքին ոլորվածք.

Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվագուն,
Ձեր ձայնում, երբ ասում եք «Տերյանն»,
Ձեր բարակ ժպիտում նախրյան
Մի թախիծ կա մեղմած ու թաքուն։
Շուրթերում Ձեր մաքուր ու բուրյան,
Ձեր պարում հեգնանք ու հրկուն,
Հաշտարեն խռնարհված Ձեր հոգում
Նախրյանն է երգում, Տերյան...

---

111 Այս մասին տե՛ս Վ. Տերյան Երկերի ժողովածու, հատ. I, էջ 345. Վ. Պարտիգունու ծանոթագրությունները։

Այստեղ արդեն ռոմանտիկական մի սկիզբ կա և զգացմունք շարժող զեղեցկություն, որ տրամադրում է բանաստեղծին «նախիրյան նվագով» երգել նրա «Տրախանդ նայվածքի» թաքուն հմայքները։ Միայն անսովոր պատմությունը հյուսվում է հայացքների անխոս զրույցում, հոգու գաղտնի ներքնախորշերում. զգացմունքները չեն գոնում հատման կետ և ամեն ինչ թվում է անհերևույթ ու անմեկնելի։ Միայն օբյեկտը բանաստեղծի համար մնում է մի հեռավոր առեղծված և նա ձգտում է տիկնոջ հայացքի մեջ որսալ ցանկալին, սակայն զգացմունքի ռոմանտիկական մաքրությունը «բուխարու կրակի» և «աղոտ լույսի» տրամադրող պահերին անգամ վանում է վայելքի մեղսական հաճույքը և հոգու «խաղաղ նայվածքի» և «մաքուր ու անմեղ» աչքերի մեջ ցոլանում է մտերմության գգվանքը քրոջական սրբության.

Մի ազնվություն կա ժպիտում Ձեր այդ խոր,
Ձեր մեջ միշտ մաքուր են և՛ կիրք, և սե՛ր,
Քնքուշ են, գգվող են, մեղմող օրոր—
Ձեր ձայնը, Ձեր ձայնը, նայվածքը Ձեր...

Այսպես չարունակվում է անսկիզբ ու անվերջ սիրավեպը. հայացքների անխոս ժպիտը թարգմանում է զգացմունքի փոխադարձ զեղում, բայց խոստովանությունը մնում է չարտաբերված և սիրո տվայտանքը մեղմանում է մի այլ վշտի անվերադարձ կսկիծով.

Սիրում եմ այդ անվրդով
Մառնությունը Ձեր սրտի,
Եվ չեմ ուզում իմ վշտով
Հուզել վիշտը Ձեր հոգիի։

Այնքան չքնաղ եք. Տիկին,
Դուք այդ ազնիվ սևերում...
Գիտեմ, գերի եք մեկին.
Որ չիրմից է Ձեզ սիրում...

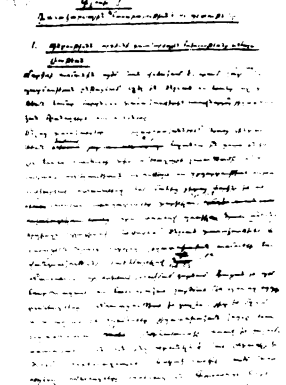
Հենց այստեղ էլ թաքնված է «Կատվի դյահտի» խորապես ողբերգական ենթիմաստը։ Տերյանն ստեղծել է բարդ մի կառուցվածք, ուր խաչաբեկվում են զգացմունքի երկու հոսանքներ՝ կողք-կողքի, բայց և անշատված։ Բանաստեղծը սիրում է տիկնոջը, նրա նուրբ, գեղաքանդակ արտաքինն ու կանացիորեն մեղմ ու ներհուն հոգին, այնինչ տիկինը նրա զգացմունքի ռոմանտիկ գեղեցկության մեջ վերապրում է իր կորած սերը։ Նրանք սիրում են միմյանց, բայց միաժամանակ չեն սիրում, հավիտենապես կապված են և միաժամանակ օտար, քանի որ միմյանց մեջ սիրում են իրենց սերը, մեկը՝ պոետական, մյուսը՝ ողբերգական։

11

Սոցիալ-դեմոկրատիզմի և մարքսիզմի անջատման պարագրքը Տերյանի աշխարհայեցության ուղեկցեց մի ամբողջ տասնամյակ։ «Ես մարքսիստ չեմ,— գրում է նա 1915 թվականին,— և չեմ կարող լինել, բայց կարող եմ լինել, և գուցե եմ արդեն (հոգով) սոց. դեմոկրատ — այսինքն ընդունում եմ նրանց սոցիալական ու քաղաքական հիմնական գաղափարները (ծրագիրը), բայց չեմ ընդունում նրանց փիլիսոփայությունը (և մատերիալիզմը)։ Իհարկե

նրանք այդ տեղնար են համարում (որ մարդ լինի ս—դ և ոչ «մարքսիստ»; բայց դա ինձ համար միևնույն է...»[112],

Ինչպես երևում է, Տերյանի մեջ արվեստագետը իր որոշակի կնիքն է դնում սոցիալական և փիլիսոփայական հայեցողության վրա, գունավորելով այն ընդհանուր-հումանիստական մտայնությամբ։ «Տերյանը, ամենից առաջ լինելով բանաստեղծ և արվեստագետ,— գրում է Ա. Կարինյանը,— հասարակական-քաղաքական հոսանքների լուսաբանմանը հաճախ մոտենում էր հումանիստ-ուտոպիստի դիրքերից։ Իր հին պատրանքների դառնապարտումից հետո էլ նա երկար ժամանակ չէր հրաժարվում դեմոկրատական հասարակայնության այլատարր հոսանքների հաշտեցման համար ընդհանուր հող գտնելու հույսից[113],



Բայց Տերյանը չմնաց կիսամանապարհին։ Շրջադարձի սկիզբը դրվեց 1916 թվականին, երբ նա սկսեց ուսումնասիրել Լենինի աշխատությունները և գաղափարական հենակներ գտավ լենինյան քևի հայ մարքսիստների, մասնավորապես Ստ. Շահումյանի հայացքներում։ Նա հաղթահարեց «դեմոկրատական հասարակայնության» հումանիտար-ուտոպիստական իր պատրանքները և սոցիալիզմը միացրեց մարքսիզմի հետ։ 1917 թվականին Տերյանն ընդունվում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը և հոկտեմբերյան հեղափոխությունը դիմավորում որպես մարքսիստ-հեղափոխական, գաղափարական իր հավատամքը կենսագործելով և՛ իբրև պետական-հասարակական գործիչ, և՛ իբրև բանաստեղծ ու հրապարակախոս։ Այդ տարիներին նա քարգմանում է Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և հեղափոխություն», «Կարլ Մարքս» աշխատությունները, գրում է «Նամակներ հայ գյուղացիներին ու բանվորներին», «Ինչ է ասում Լենինը գյուղացիներին» հոդվածները, որոնց մեջ հիմնավորում է, թե «հայ աշխատավոր ժողովրդի փրկությունը Իռւսաստանի Բանվորական և Գյուղացիական Խորհուրդների իշխանության հզորության մեջ է[114], և ցույց տալիս «համայնական տնտեսության ձևերին անցնելուց ան-

112 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 394։

113 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 356։

114 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 347։

Հրաժեշտությունը գյուղացիության սոցիալական ազատագրության գործում[115]։

Ռուսական հեղափոխության մեջ Տերյանը տեսնում էր մարդկության պատմության նոր դարաշրջանի սկիզբը։ «Պրոլետարնե՛ր բոլոր երկրների, միացե՛ք» պատվիրանը, նրա համոզմամբ, լուծում է մարդու և ազգերի ազատության գարավոր երազանքը և կոչ է անում հայ աշխատավորությանը իր ձայնը միացնելու «համաշխարհային բանվորական ու աշխատավորական ձայնին — համաշխարհային ինտերնացիոնալին»[116]։

1918 թ. Տերյանն ընտրվում է Համառուսաստանյան կենտրոնական գործադիր կոմիտեի անդամ և պատասխանատու աշխատանքի անցնում Ազգությունների կոմիսարիատում։ 1920-ին կուսակցության հանձնարարությամբ նա ուղևորվում է Միջին Ասիա, սակայն հյուծախտը նրան անկողնին է գամում Օրենբուրգում, ուր և մահանում է հունվարի 7-ին։

10-ական թվականների երկրորդ կեսին Տերյանի ստեղծագործական աշխարհն ավելի է խտանում գծային գուգորդումներով, բազմազան օղակների ինվարիանտ քանակներով։ «Ոսկե շղթա», «Երկիր Նաիրի», «Կատվի դրախտ», հեղափոխական երգեր, տակավին ցիկլային համակարգի չենթարկված պոետական բազմաթիվ միավորներ, որոնք ընդլայնում են ժամանակաշրջանի ամբողջ հոգևոր փորձի գեղարվեստական արտացոլման սահմանները։ Հոգևոր այդ փորձի մեջ ուրույն նշանակություն ունեցավ հոկտեմբերյան հեղափոխությունը։ Հեղափոխության իրական արժեքաբնութագրումը Տերյանը գտավ ոչ թե իբրև դրսում կատարված իրողություն, այլ որպես իր սեփական հոգու հայտնության։ Պատմության շրջադարձը բանաստեղծի համար եղավ հոգեկան վերածնության խորհրդանիշ.

Հարյավ հավետ, հարյավ հոգին իմ որբ
Մահաննրման քնից, քնից անարգ.
Քե՛զ եմ երգում, կարմի՛ր, արյունաթորը
Ազատության դրոշ—քեզ փա՛ռք...

Հոգու կենսագրության շղթայում վերստին հատվում են անցյալն ու ներկան, անջատումն ու վերադարձը, և Տերյանը նոր տենչերի դողանջն է լսում հեղափոխության ահազանգերում, վերապրում «նորածին կյանքի» զվարթ տրամադրությունը։ Փոխվում են պոետական աշխարհի գույները. պարզվում է հոգու մթամած երկինքը, անթափանց մշուշը ցրվում է արևոտ օրերի պայծառ ժպիտներով և բանաստեղծի հույսերը թարմանում են գարնան արթնացումի կարկաչով.

Իմ երկինքը հիմա բացված է,
Բացված է հուրերի ծո՛վ,
Իմ աչքերը հիմա լցված են,
Լցված են զվարթ ոսկով.
Կարկաչում են գարնան ջրերը,
Երգում են բարակ հովեր,
Արևոտ են գարնան օրերը,
Քնե՛ր ինձ. ոսկի քնե՛ր...

Պոետը ուրդեն պատմության քաղաքացին է. տեղի է ունենում հին ու նոր աշխարհների դաժան գոտեմարտ, ուր կրքերն են շիկանում դարերի վրեժով

115 Նույն տեղում, էջ 369։
116 Նույն տեղում, էջ 365։

և մահն է սրբագործվում նպատակի վեհությամբ։ Բանաստեղծը իր խոսքն է ուղղում դեմոկրատիային, ոգեկոչում նրան մարտակոչի հիմներով («Ե՛լ, դեմոկրատիա», «Մեր քշնամիներ... Զարդեցեք անդուլ», «Բանվորական երգ»).

Զարդեցե՛ք անդուլ, անթօթի, անխնա,
Ջեղեցեք աշխարհն ապակուն ու հին,
Թող թարը թարի վերա չըմնա,
Ոչըչ մառնեցե՛ր հերին ու մահին։
Ով կործանեցեք բանտերը վերջին,
Փշրեցեք վերջին շղթաները պիրկ,
Որ կաշկանդել են մեր միտքն ու հոգին։
Որպես փոթորիկ, իջե՛ք ավերիչ
Ով խորտակեցեք աշխարհն այս գազիր,
Փոչի դարձըրեք այստեղ ամեն ինչ։

Համակրանքը հեղափոխության նկատմամբ, հին աշխարհը կործանելու կրքոտությունը արտացոլում են Տերյանի հոդու պատմության դիալեկտիկան։ «Որ կաշկանդել են մեր միտքն ու հոգին» ազատագրումը ներքին այս ձգտնաժամից սրում էր բանաստեղծի ընդվզումը այն իրականության դեմ, որը նրա էությունը տրոհել էր անջատումի ու տառապանքի սուր վերապրումներով և մթագնել նրա ոսկե երազների արահետները։

Հետազոտողները սովորաբար Տերյանի պոետական աշխարհը ենթարկում են վերջավորված սխատեմի, հարմարեցնելով այն «մթնշաղից-մըրկահավը գծային համաչափություններ։ Մինչդեռ բանաստեղծի միկրոաշխարհն ավելի բարդ կառուցվածք ունի և հենց վերջին տարիների ստեղծագործությամբ հերքում է հետագծային միանշանակ ավարտվածության պատրանքը։ Ինչպես բոլոր մեծ բանաստեղծները, Տերյանը ևս ուներ գեղարվեստական աշխարհի իր ներքին օրենքները, որոնք վերացարկվում են սոցիումի մոդելներից և ձեռք բերում ինքնուրույն ձևույթ։ Ով ինչպիսի իրական արժեքներ էլ ներխուժեն այդ աշխարհը, որքան էլ այն հարստանա կյանքի ամբողջ հոգևոր փորձով, այնուամենայնիվ նրա նախակրտ օրենքների հինլրցիան մնում է անդիմադրելի։ Բանաստեղծն արգելն չէր կարող հաղթի ընտել այդ օրենքների հետ, որովհետև դրանք իր ստեղծածն են, իր անցյալը, իր հոգու պատմության ռեալությունները։ Դրանով պետք է բացատրել տիպաբանական-կառուցվածքային այն ընդհանրությունը, որ յուրաքանչյուր են տերյանական բոլոր շարքերին և վաղ շրջանի մոտիվների վերստին հնչումը վերջին տարիների պոետական նվագներում.

Որքան դեռ տրտունջ, քանի տրտմություն
Պիտի օրորեն օրերըս կրկին,
Մորմոքուն դողան խռնված իմ սրտում,
Զուլվեն թառնությամբ լեցուն իմ երգին...
Ով որքա՜ն, որքա՜ն պիտի գա վազդ
Հոգիս, մահու չափ թախիծ ու խոցում,
Քանիքրս պիտի դողաս անփարատ
Երկու աշխարհի սահմանագծում...

Թախիծ այս հավիտենական կախվածությունը վերստին վկայակոչում է իր պոետական սիմվոլները։ Երկրայինը ըվում է տգեղ ու մեղսական, և երեվակայությունը որոնում է երկնային մի աշխարհ, ուր ամեն ինչ մաքուր է

ու անեղծ՝ «Երկնի ծաղկունք այն աստղերն եմ ես սիրում», Անցյալը թվում է անխմաստ՝ «Ինչ մնաց ինձ — ոսկյա մի ցանց — ուրիշ ոչինչ», «Թույն ու թախիծ» են բերում հուշերը՝ «Երազներից իմ հրավառ մնաց փոշի», շարը իր ոստայնն է հյուսում, ճանապարհն իջնում է դեպի «մի սև աշխարհ» և «չկա ոչ մի մոլար ուրվական», որ ազատեր «այս կոշմարից մոգականս»։ Ճակատագիրը մղում է «դիպի կորուստ» և ապագան գուժում է ահավոր անկում.

Օ՛, կրգան օրեր ավելի տրտում
Ու դժնի, դժնի, առավել դժնի.
Վրդովնա հանկարծ բոլորն ապարդյուն,
Օ՛, կրգան օրեր ավելի տրտում։

Իհարկե, այս մռայլ խոհերի չարագուշակ տագնապներն իրենց վրա կրում էն բանաստեղծին հետապնդող մահվան ողբերգական զգացողությունը, սակայն միակողմանի կլիներ տրամադրությունների այդ հոսանքը չափել անձնական-էմպիրիկ կտրվածքով։ Նրանք ունեն ընդհանուր փիլիսոփայական սկիզբ, որը չափում է հոգու կեցության առեղծվածը «Երկու աշխարհի սահմանագծում»։ Ինչ որ տեղ սկսվում է կյանքը և ինչ-որ տեղ վերջանում. բանաստեղծն իր փիլիսոփայական բարձունքից կշռում է աշխարհի բանը և հրաժեշտի ողբերգական զգացողությունը ներդաշնակում տիեզերական հաշտության հումանիստական օրհներգությամբ.

Ամեն վայրկյան սիրով տրտում ասում եմ ես մնաս բարով.
Բորբ արևին իմ րոպ արտում ասում եմ ես մնաս բարով։

Մնաք բարով, ասում եմ ես, բոլոր մարդկանց չար ու բարի,
Ճանչվող ու որը Ադամորդուն ասում եմ ես մնաս բարով։

Մնաք բարով, ասում եմ ես, ընկերներիս մոտ ու հեռու,
Ոսոխներիս չար ու արձուն, ասում եմ ես մնաք բարով։

Երկնի մովին, կանաչ ծովին, անտառներին խոր ու մթին,
Գարնան ամպին լույս ոլորտում, ասում եմ ես մնաք բարով։

Ոսկեշղթա իմ հուշերին, իմ գիշերին, իմ փշերին,
Արտուտներին ոսկի արտում, ասում եմ ես մնաք բարով։

Ծաղիկներին դեռ չբացված, դեռ չկիպված հոգիներին,
Մանուկներին վաղ-խլրտուն, ասում եմ ես մնաք բարով։

Կնում եմ ես մի մութ աշխարհ, հեռու երկիր, էլ չեմ գալու,
Բարի հիշեք ինձ ձեր սրտում, մնաք բարով, մնաք բարով։

Այսպես ավարտեց Տերյանը իր կարճատև, բայց մեծ ու բովանդակալից կյանքը։ Նա թողեց հոգու մի անկրկնելի մատյան՝ հուշերի, խոհերի, սիրո, կարոտների, երազների ներհուն գրանցումներով, որոնք հարստացնում են մարդկային հոգու արժեքները։ Խորապես կապված ազգային գրականության ավանդույթներին և յուրացնելով մարդկության գեղարվեստական փորձը, Տիրյանը հայ քնարերգությունը հասցրեց համաշխարհային պոեզիայի բարձունքներին։

ԳԱՌՆԻ ՀԱՅԿԱԶՈՒՆԻ

ԱՏՈՄ ՅԱՐՃԱՆՑԱՆ (ՍԻԱՄԱՆԹՈ)

Երբ 30-ականների գրական սերունդը սահմանազատվում էր ռոմանտիզմի գաղափարական ու գեղագիտական չափանիշներից, երևի չէր նեքադրում, որ տասնամյակ հետո հայ իրականությունը կարիք պիտի զգար Աբովյանի, Ալիշանի, Բաֆֆու և Պատկանյանի ազատագրական-հայրենասիրական ավանդների նորոգությանը, այս անգամ արդեն ներհյուսված գրական մի նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի հետ։ Հայ գրականության գեղարվեստական որոնումների այս հանգույցում ձևավորվեց Յարճանյանի բանաստեղծական ուհատականությունը։ Կրքոտ ու հախուռն տարերքով նա արտահայտեց հայ ժողովրդի տառապանքի ու մաքառման երգը և իր ինքնատիպ ու անկրկնելի արվեստով հարստացրեց XX դարի հայ քնարերգությունը։

1

Ատոմ Յարճանյանը (Սիամանթո) ծնվել է 1878 թ. Արևմտահայաստանի Ակն քաղաքում, վաճառականի ընտանիքում։ Յարճանյանների նահապետական գերդաստանում բանաստեղծական շատ բան կար, որ բնաշխարհի անսովոր գեղեցկության հետ օրորել են գալուն ու տպավորվող Ատոմի մանկությունը։ Սակայն հայրենի եզերքը վաղորդյան երազ մնաց Ատոմի հիշողություններում։ 1891 թ., նա, հոր հետ, տեղափոխվում է Կ. Պոլիս։ Տասնհինգամյա Ատոմը այստեղ նախ սովորում է Գում-Ղափուի Մխիթարյանների դպրոցում, ապա Սկյուտարի Պերպերյան վարժարանում։ Բայց ապագա բանաստեղծի համար Կ. Պոլիսը նույնպես կայուն հանգրվան չդարձավ։ Սուլթանի սատրապները ավերվածությունները էին կատարում հայկական գավառներում, իսկ հայրենի Ակնից եկող չարագուշակ լուրերը զարհուրանքով էր լցնում պատանի Ատոմը։ Նրա հիշողության մեջ խաթարվում է հարազատ ու սիրելի բնօրրանի գեղեցկությունը, երևակայությունն ուրվագծում է մղձավանջային տեսիլներ, որոնք հետագայում դարձան բանաստեղծական պատկերի հոլովումներ։

Ջարդերի ալիքը շուտով հասնում է Կ. Պոլիս և վերահաս աղետներից խուսափելու համար բազմահազար հայեր քողնում են հայրենի երկիրը և ապաստան որոնում օտար երկնքի տակ։ 1896 թ. այս տարագիրների հետ Յարճանյանը մեկնում է Եգիպտոս։ Շուրջ մեկ տարվա անորոշ, տարտամ ու ցավագին ապրումներից հետո, նա, 1897 թ. մեկնում է Եվրոպա, նախ՝ Ժնև, ապա Փարիզ, ուր հաճախում է Սորբոնի համալսարանի գրականության բաժնի դասախոսություններին։ Սկսվում են Յարճանյանի անհանգիստ որոնումները՝ ազգային ճակատագրի առեղծվածների ոլորտում։

Հայկական մտավոր կյանքի այն մթնոլորտը, ուր իրեն գտավ Յարճանյանը, մեծապես նպաստեց նրա աշխարհայացքի և գեղագիտական ըմբռնումների ձևավորմանը։ Գրական մտավորականությունը հայ ազգային գրականությունը համաշխարհային դեղարվեստական առաջընթացի փորձով նոր հարթուղիներ էր որոնում, «Ուսանողական միությունները» դարի մտավոր հայտնություններն էին քննաբանում, ազգայնական կուսակցությունները «Ազատագրության», «Հնչակ» և «Դաղափարի» պատրանքներն էին շեփորում, այդ ամենը պճնազարդելով անարխիզմի և աղանդավորական սոցիալիզմի տեսական կցմցումներով։ Ազգի փրկությամբ խանդավառված Յարճանյանը ներգրավվում է որոնումների ընդհանուր տարերքի մեջ և հայրենասիրական անխառն երդումին նվիրաբերում բանաստեղծի իր կոչումը։ Առաջին քերթվածը, որ «Կոտորած» խորագրով լույս տեսավ 1898 թ. «Վաղվան ձայնը» (Մանչեստր) թերթում և հետագայում «Մահվան տեսիլ» վերնագրմամբ բացեց «Հոգեվարքի և հուսի ջահեր» շարքը, մի փայլուն նախերգանք էր, որ շատ կողմերով ուրվագծում է ապագա բանաստեղծի գեղագիտական նախասիրությունը.

Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ,
Հայրենի քաղաքներուն մեջ և քաղաքներէն դուրս,
Եվ բարբարոսները ավարով և արյունով կգոռնան,
Մեռելներուն և ոգևավարներուն վրայեն,
Ագռավներու բազմություններ կ'անցնին վերերեն,
Արյունոտ բերաններով և դինովի քրքիչներով...։

Սարսափների տեսիլքը երևակայության հեռուներից ներխուժում է զգայությունների ոլորտը և չարագուշակ ստվերները բանականության հավասարակշռությունը խախտում են ոճիրների հետապնդող հալածանքով.

Մտիկ ըրե՛ք, մտիկ ըրե՛ք, մտիկ ըրե՛ք,
Փոթորիկին գոլը ծովուն ալիքներուն մեջ,
Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ...
Մտիկ ըրե՛ք, մտիկ ըրե՛ք, մտիկ ըրե՛ք
Մահաձայն ոռնումը զարհուրյալ շուներուն,
Հովիտներեն ու գերեզմաններեն ինծի հառնող,
Ո. պառուհանները փակեցեք ու ալքերնիդ ալ...
Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ...

Գտնված էր ոչ միայն ասելիքը, այլև ոճը։ Երիտասարդ Յարճանյանի անունը սկսում է հաճախակի երևալ «Անահիտ», «Բանբեր», «Ազատամարտ», «Հայրենիք» և այլ պարբերականների էջերում, իսկ երբ 1902 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Դյուցազնորեն» ժողովածուն, գրական քննադատությունը հավատացեց նոր ու ինքնատիպ բանաստեղծի հայտնությունը։

Սիամանթոն հանդես եկավ որպես պատգամախոս-բանաստեղծ։ Շարքն ամբողջացնող հինգ քերթվածները հայ երիտասարդությանն ուղղված պատգամներ են, որոնց առաքելական խորհուրդն ուղենշում է Ռիգ-Վեդայից քաղված բնաբանը՝ «Այնքա՜ն արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...»։ Դա սյալքարի ու սթափումի նշանաբան էր, որ բանաստեղծը ավանդում էր ժամանակակիցներին, իմաստավորելով այն պատմության՝ ոգի առած ուրվականների պատգամախոսությամբ։ Ահա կանգնած է նա ժամանակների մոլոր

ուղիներում՝ հուսահատ, վարանոտ և ցավատանջ։ Ու մինչդեռ միայնակ հոգին քափառում էր ավերակների տարտամ լռության մեջ, դարերի խորքից հառնում են «հնախաւձև ոահվիրաները մարմարեղեն հույսին» և ավետում գալիք արշալույսների բերկրանքը։ Արհավիրքը սպասափելի է և ցավը ահավոր, բայց Դու, որ գալարվում ես կործանումի ավերակների վրա և ողրում կորուստը նահատակների, ձնվիրական ցավը ինքն իր մեջ ձգես և տառապանքը դարերի համար քանգակիր, բայց մի մոռացիր նրա աչքերը, բերանն ու հոգին կարկառելու դեպի ընդվզումի ստինքները», քանդի դեռ պիտի երազնանաս, դեռ պիտի մեղյաները ժայթքեն, ծնվեն դյուցազուններ և առնական կեցվածքով քայլեն դեպի «Հայկի բացատաններին» ահեղ դոտմամարտը.

Բայց հիմա, որ առավոտը պայծառորեն մոտեցավ.
Ու դուն մեր հոգիները ճաճկեցար.
Ո՞վ երազելեն զգեստդ նգաբ՝ յր.
Նկո՞ւր, որպեսզի մեր շրթունքները քու շրթունքներդ
Ընդունին
Վայրկյանի մը ու հավիտենականության մը համար...:
Ու դեռ Արյունին ներքևան պզծումեն չկարմրած՝
Սա՛ փայլակե սուրը կորինթոսեն ձեռդ ա՜ռ,
Ու անով մեր ամէհուն սուրերը սա՛ աստգերուն մաքրությանը տակ.
Երդումներուն երդումը ընելեն խաչանձե՛...
Ու գեր անգամի մը համար՝ ինքներմեդ դուրս գահավիժելեն՝
Իլիե կրնաս, մեկի հետ քալե։ Ահավասի՛կ ճամփան։

Երևակայության էկզալտացիան բացատանների հորիզոնում ուրվագծում է տեսիլներ, ուր մարգարեացած ոգիները «ըմբոստացողների ամբոխի» հաղթական երթն են փառաբանում, առնական նախնիների կամաքացած ուրվականները աստվածացում են գուշակում նահատակներին («Աստվածացում»), իսկ դյուցազնածին մայրերը օրհներգում են հերքիաքային արշալույսների ծագումը և նահատակ հայրերի արյան հետ խառնած իրենց կաթը ընծայաբերում որպես պարտքի ու հատուցման սուրբ նշխարք («Արշալույսները»)։ Ապա տեղի է ունենում ճակատամարտը և ահարկու գիշերի հորիզոնում երևում է «հին փառքի օրերի» նախավկան՝ արքայական կեցվածքով և դարերի իրականացած բաղձանքները քրծում հաղթանակի ցնծության երգով։ Իսկ երբ դարավանդի գագաթը բաղձրացած ամբոխը հաղթանակ էր տոնում, մեկը «իր արյունաթաթավ քրտինքը հովան, իր գիսախուռիվ ջահին բոցովը մեռելակուտերը լուսավորելեն» ավետում է հավիտենական խաղաղության արշալույսը, քանզի ավարտվում է արյունոտ դարերի ատառապանքը.

Ու հետո, վերջապես, ինձի հետևեցիք դեպի թավուիյունը սա՛
Մթնկոտ ջուրին՝
Որ. ավա՜դ, մեր հայրերուն դիակներովը բեռնավորված.
Իր արյավիրքին զանոնք այնչափ տաճն սա ապառաժներուն
Դեմացը կը փշրեր...
Ծկե՛ք ձեր արյունոտ դաստակներն հուժկու,
Իմ արյունոտ դաստակներուս հետ,
Անոր սրբագործող ալիքներուն մեջը մաքրելու,
Քանզի. այն Հանապ՝ զոր մեր երիտասարդի մտածումը պայծառ
Մեր դարավոր հոգին համար սրբորեն քանդակեց
Ներե՛ք, և ճշմարիտ, ճշմարիտ կ՝ըսեմ ձեզի,

Այլևս ո՛չ հաղթանակներու ազատաբեր սուրերուն,
Եւ ո՛չ ալ արյունին ահագնությանը պետք ունի։

Հաղթանակած ամբոխը դեպի հանգրվան է ընթանում, ուր հույսի երազները իր թևերն է բացել և հորիզոնի վրա հայտնվում են «սնուցանող կուրծքերնին իրենց բողերին մերկացուցած» մայրերը՝ պաշտամունք մատուցելու «ազատության Տողին համար»։ Հայրենի Տղի շռայլ բարիքների հետ, նրանք իրենց արժանի որդիներին ընծայաբերում են գեղատեսիլ հովիտների անբասիր շուշաններ, մաքրակրոն քրմահիների արծաթյա խնկամաններն ու հինավուրց նվաններնի անապակ գինին, և նահատակ հայրերի հոգուն զոհ մատուցված անընկճելի ցուլերի կրակե արյան հոսանքը ու այնքա՜ն կարոտած մայրական համբույրը։

Այսպես ավարտվում է վրեժի, ըմբոստացման և խաղաղության հանգրվանների երգը, որ բանաստեղծը հորինել էր երևակայությամբ, գաղափարը ձուլելով միստիկական տեսիլքին։

2

«Դյուցազնորենը» Յարճանյանի ստեղծագործության նախերգանքը հանդիսացավ։ Դա գաղափարի ընդհանուր-փիլիսոփայական հայտնությունն էր, որ պիտի գտներ ժամանակի ու տարածության կոնկրետ հանգրվանը։ Եվ քանի որ անխախտ էր մնում գաղափարական սևեռումը, ուստի և նման անցումը ինքնակա էր բանաստեղծական մտապատկերի զուտ տրամաբանական լուծմանը, քան աշխարհայացքային որոնումների։ Ըստ էության հենց մտապատկերի տրամաբանական հակադրությամբ Յարճանյանը հայտաբերեց «Հայորդիներ» ընդհանուր խորագիրը կրող բանաստեղծական շարքերի գեղագիտական համակարգը (առաջին շարք՝ 1905, երկրորդ շարք՝ 1906, երրորդ շարք՝ 1908)։ Բանաստեղծության ներքին կառուցվածքի հատկանիշները ըստ էության մնում են անփոփոխ, սակայն երևակայականն ու պատրանքայինը վերածվում է իրական մտապատկերով, դյուցազունների կմախքացած ուրվականներին փոխարինում է նորօրյա հայորդին, դարերի իմաստության՝ ոգի առած պատգամախոսի դերն ստանձնում է ինքը՝ բանաստեղծը։

Այդ անցման գեղագիտական նշանակությունը երկակի է. եթե իրականի ոգացողությունը «Հայորդիներում» առավելություն է ստանում «Դյուցազնորենին» յուրահատուկ հայեցողականության ու պատրանքայնության հանդեպ, ապա մյուս կողմից նկատելի է դառնում բանաստեղծական երևակայության կասեցումը խոսքի հասարակացումով, մերկապարանոց տիրադով ու ներքնդայնությամբ։ Յարճանյանն ուժեղ էր որպես բանաստեղծ, բայց քույլ էր որպես մտածող։ Ապրելով Եվրոպայում և ականատես լինելով համաշխարհային-պատմական բուռն իրադարձությունների, նա քիչ զբաղեցրեց իրեն ազգի սոցիալ-քաղաքական կացության փիլիսոփայական վերլուծությամբ։ Նախապես կրելով մանրբուրժուական սոցիալիզմի ինտելիգենտական պատրանքները, նա այդ ամենն ընկալեց որպես սևեռալ գաղափար, մաքառման բարոյականն աղերսելով կամքի բացարձակության, բիոլոգիական բնազդի և գոյության կռվի նիցշեական փիլիսոփայություններ։ Սակայն գաղափարական ու փիլիսոփայական «կգբունքը ուրույն ներկայացում գտան Մխիթարիոյի բանաս-

տեղծական մտածողության համակարգում, Լինելով ճշմարիտ գեղագետ, նա պոետական իր ընկալումներից հետզհետե վանում էր գաղափարական մերկ կաղապարները՝ բանաստեղծական խոսքը բարձրացնելով ընդհանուր-փիլիսոփայական խորհրդանիշի։ Այս իմաստով, գեղագետ Սիամանթոն, հիրավի իշխյուն հաղթանակ է ձեռք բերում մտածող-Սիամանթոյի հանդեպ, ազատասիրական-հայրենասիրական պոեզիան բարձրացնելով համամարդկային հնչեղության։

«Հայորդիներին» երրորդ շարքը բացվում է Նիցշեից քաղված մի բնաբանով. «Հերոսի մը համար ամենագեղեցիկ կյանքը այն է, մահվան համար հասունացել, մարտնչելով»։ Մաքառումի, ազատության ու հերոսացման մի բարոյական է պատգամում բանաստեղծը, որը ոչ միայն ծրագրային ուղենիշ էր, այլև անցյալի իմաստասերների բարոյախոսությունը թոթափելու ազդարար «Դարերու վրեժ» քերթվածում Սիամանթոն սուր կետի վրա է դնում պատմության դասերի հրամայող կոչը։ Հալածանքի ու խոշտանգումի դարերը վրեժի ու հատուցման պատգամն են ազատվակում, ուրեմն պետք է դեն նետել հին փառքերի սնոտի քղամիդը, որ ազոթքով էր գոհանում և թողության տալցում պաղատանքով.

Իմաստությանս և ցասումիս արեգակին տակ իմ հուժկու իրանս
անկյունաքար,
Այլևս չուզեր այդ սնոտի փառքը հավերժորեն իր վրա կրել։
Նվ պաղատանքի, ազոթքի, լաց ու կոծի և ոդրի այն
մատնաններուն մնչ
Որ դար առ դար իմ սերունդներս իրենց արյուներ և
տառապանքն են լացեր։
Մեկ կողմ նետեցի ևս զանոնք, պարտությենն ստրկացում
և ազատության արցունք չերթալու համար...
Նվ մտածումովս և գայրույթովս ձեր ցավերուն ամենախոր
արմատները չտիեցի։
Տեսա՛ որ ձեր փրկության մուրացողի բոպիկ ոտքերն
ավերակներու մոխիրներեն այրեյան...
Տեսա՛ որ դուք արցունքին մեջ երջանիկ էիք և կենաքեր
կոիվին դեմ ա՜նարեկ...
Տեսա՛ որ արդարություներ ստեղծել պետք էր և ազատություներ
մոլեգնաբար ոափչտակել։
Նվ այսօր, ա՜նավահ՛կ, իմ անկշռելի բարկությունս
իր բոլոր հուրերը վառեց...

«Հավիտենական մաքառումներու հողին ձայները» գնրագույն մարտահրավերի աղաղակն է արձագանքում դարերի խորքից՝ կամքի գերիշխանությունը հունավառում ազատության բացարձակ խորհրդով։ Նվ նորահայտ առաքյալը, որ իմաստասեր է և բանաստեղծ, իր էսքեմտիկական իդեալը հանգեցնում է քաղաքացիական հավատամքին, անձնավորելով գաղափարի ու կամքի մի հզոր Ես, որի անունը Պայքար է, իսկ վախճանը՝ Հաղթանակ։

Գիշերային խորհրդավոր լռության մեջ մտորում էր Մենախոսը. Նա տեսավ սարսափները հայրենի երկրի՝ արյունի քաղաքներ, լեռնակուտակ ավերակներ, արոտավայրեր՝ ոոոգված արյունով, և հնձանների՝ գերեզմանոցների նման ու ամենուրեք դիակնե՜ր, դիակնե՜ր։ Մի՞թե վերջացավ ամեն բան,

Մի՞թե մարեցին բոլոր հույսերը, մի՞թե կործանումն անվերադարձ է և ոչընչացումը՝ հավիտենական։ Բայց ոչ. դեռ լսելի են կյանքի ձայները, դեռ կա հայրորդին, որ վրեժի ու ատելության պատգամն է կռփում, թե «Գիտությունը մենք չենք ճանչնար, միայն Վրեժն է ճշմարիտ («Մենախոսություն»), դեռ մեծ պայքարի ասպարեզ կգան խրոխտ ու զինավառ «հրաշող խումբերը»՝ խոշտանգված դարերի ատելության կոչն աղաղակելու և ազդարարելու քաջության ոգու Տարուբյունը («Ատելության կոչ»).

Եվ դուք մտածումի վարպետներ, էմաստության
մատյաններնիդ փոշիներուն հանձնեցե՛ք,
Եվ ձգեցե՛ք ձեր արժեքները, ձեր խորհուրդները, ձեր կանոնները
և ձեր երազանքի սրահներեն դուրս ելե՛ք,
Եվ լայնաձեռն ցանեցե՛ք պայքարի հողին վրա ինչ որ ունիք
հերոսական, ինչ որ ունիք ազատաշունչ...
Եվ դուն միսիթիք վեզարավոր, քու քառաթև խաչիդ երկու
թևերը փշրելեն՝ գինվե՛ անով,
Քշնամիիդ և խռնարհությունն Տրամայող Աստծուդ առջեր
ծառանալու համար...
Եվ դուն անթվելի ըշվառության և անօրինակ տառապանքի
տրտում ծովովուրդ,
Հուրդ սևկտեղ դուրս նետվեցե՛ք ամե՛ն դուռե, ամե՛ն
քաղաքե, ամե՛ն գյուղե և ամե՛ն աստղի տակե,
Որովհետև ալ կբավե՛ որչափ որ մեր քշնամին իր
ափերովը—օ՜ դժոխային բաժակ—
Մերիններուն ազնվական արյունը, մեր սեղանին առյն
նստած՝ գազանաբար խմեց...

Իսկ հայրենի՞քը... Սարսռեցնող և ահազդու է Չարճանյանի գրիչը հայրենի երկրի սարսափները նկարագրելիս։ «Որբերու ճակատագրեն», «Սովամահ», «Բանտերու խորանեն», «Կախաղաններու կատարեն» քերթվածներում նա ճշում է անվորո վիշտը, տառապանքի ողբը երկինք առաջում, բայց և դեն նետում պատրանքները գիտության աղերսների։

Հախուռն ու պաթետիկ է գաղափարի բանաստեղծը և միաժամանակ զգայուն ու խորհրդածող։ Մտորումների համապատկերները զուգորդում են տրամադրություններ ու խոհեր՝ մերթ իմաստասիրական, մերթ հուզական. մերթ իրական ու մերթ տեսլային։ Ատելության կոչերից պրկվում են քնարի լարերը, իսկ երբ երևակայությունն ուրվագծում է հայրենի եզերքի երջանկության հովիտը, խոհերը բեկվում են կարոտի ռոմանտիկական թախիծով։ Հիրավի գեղեցիկ է վերհուշերի հովվերգական տեսիլքը՝ առուները մամուռների մեջտեղի միջով հոսում են, ինչպես մանկահասակ մերկուլյուն, երդիկներից ծուխ-ծուխ ելնում է ինչպես խունկ և մարմարիոնի հարսները կծեր առած դեպի աղբյուրների ադամանդն են իջնում։ Ալնտեղ, հեռվում հուռթի հունձքերի ավետարանական եղանակներն են սվսրվում, բնությունը հղի է իր մեծ պարգևներով և երկրագործը գերանդին ուսին անդաստան է ելնում՝ հունձի օրհնության արշալույսն արարելու։ Իսկ երբ օրհնության աղոթքն է ավարտվում, սկիզբ է առնում կյանքի արարչության երջանիկ համանվագը՝ հնձի հևք, արդար կալս, ցորենի հոսք, ջրաղացների պտույտ և թոնրի բույրն ևվ մի՞թե սա չէ գոլորշ իմաստը, բոլոր պատճառը, բոլոր օրենքը, նպատակը, մաքրությունը և մեծությունը չհասկացված կյան-

քին...»։ Իսկ կարելի՞ է չափել բանաստեղծի տառապանքը, երբ պատրանքը տեղի է տալիս իրականությանը և երջանկության հովիտը մթագնում ոճիրնե-րի սարսափով.

Ո՛վ տառապանքիս օտար մտածումներ, այս իրիկուն
...բոլորդ մեկ հեռացեք ինձմե...
Եվ ապերջանիկ երազս մոխիրներու մեջ է որ իր
վիրավոր նալվածքները բացավ...
Ցեսա՛ց, անցյալի ասկի դաշտերն անծայրածիր
գերեզմաններու ահավոր տեսիլքն ունին.
Եվ քանզած ազբյուրներուն չուրերը, մահամերձի
հեծեծանքին աչերուփ նման...
Կերքան՝ ողբացող առուներուն հետ սոսկումի
ավերակներուն սեր քրչելու։
Յորյանի հավկրուն անհուն բարութլանը տեղ՝
դեղին տատասկներ են բուսեր,
Լռ պտղատու այգիներուն վրա, երկաթե ագռավներուն
մութ կռինչը կը մահանա...
Դժխեմ ու նիհար ծառերը հորիզոններուն մեջ,
իրենց բազուկները տարածած,
Անթվելի մեռելներու կմախքներուն նման, հողմերու
ժամուն, զիրա՞ր, զիրա՞ր, զիրա՞ր կը չախչախեն...

Այսպես է ներկան, այսպես էր և անցյալը։ Ողբարձիգ ու զարհուրելի դարերը որբերի ճակատագիրը հյուսեցին Հայաստան աշխարհում, իսկ ժառանգ-մուտքի կեղծապատիր ձեռքերը... բաժին մը չոր հացի հետ անգութ սրբության մատյաններ կարկառեցին, որպեսզի փրկության դռների աստվածային խորհուրդով ամատաղ հոգիներուն մեջ իրենց ստութլան սերմերը ցանեն։ Ուրեմն մեր մաքառումը պատմության դասերով է երաշխավորված, մեր գաղափարը, մեր սուրն ու հեղած արյունը և՛ արդարացում են, և՛ իրավունք.

Որովհետև ինքն ալ նախահայր էր և՛ գեղեցկության
և զգացումի և ազդերո՛ւ,
Որովհետև հպարտ էր իր անցյալեն, իր մտածումեն,
իր ուժեն և իր կարմիր փառքեն,
Որովհետև ինքն ալ իր ասկի ձայնը ունեցած էր հնօրյա
մարդկության մրրկին մեջ...
Որովհետև ինքն ալ երգած էր, ինքն ալ հաղթած, ինքն ալ
Ճարտարապետուած և ոստաններ կառուցած...
Ինքն ալ եղած էր չահակի՛ր, սերմնացան, գաղափարապա՛շտ,
և արքա՛, և դյուցազո՛ւն։
Եվ վերստին ապրի՛լ կուգեր, գեղեցկանալ և իրականանալ կուզեր.
կյա՞նք կուզեր հափշտակե՛լ, կյա՞նք, կյա՞նք...

«Հայորդիները» շարքը ավարտվում է «Դավաճանները» քերթվածով։ Սա և՛ բարոյական դաս էր և՛ միաժամանակ պատմության փորձի ընդհանրացում և երևի Յարճանյանը չպիտի շրջացներ Հայոց ճակատագրի դատակնիքը խոր-հրդանշող XIX դարի ռոմանտիկների հայտնությունը, եթե գաղափարի վե-հությունը գոյության իրավունքով է հաստատվում, իսկ նպատակի իրականա-ցումը սուրբ միասնությամբ, ապա հաղթանակի հույսն ապարդյուն է, եթե չի ստարված դավաճանության ախտը։ Սակայն, դավաճանությունն իբրև բարո-յական կատեգորիա Յարճանյանը չի ենթարկում պատճառի ու հետևանքի

բննութիւնը։ XIX դարի ռոմանտիկները գէթ փորձում էին որոնել դավաճանութեան սոցիալական դրդումները, մինչդեռ Սիմանթոն այն հատկացնում է բիոլոգիական բնազդին։ Եթէ դավաճանութիւնը բարոյական ախտ է, ապա բնութիւնն այն արարում է այնտեղ, ուր տգեղն ու ալլանդակը կրքի և չարութեան իրենց տարերքն են արտահոսում.

Դժոխատիպ դեմքով կին մը. տիփին կատազաբեն,
իր միսին տիրոջը կը տարածե,
Ծնեղմանորեն ահավոր խրճիթի մը դագաղաշեն
տախտակամածին վրա.
Ահ մարդ մը, ծամածուռ, խուժդուժ, չիլ,
ապաժառանգ, խաթարյալ և սպասող,
Մեղսակից խավարը ձեղքելեն և լորձունքոտ
և շնչասպառ և անասնակերպ՝
Տարտարոսյան իժի մը հանգույն, փորիս վրա սողալով
իգուհյան մը կը մոտենա...
Եվ ապականութեանց զուլպը կը գալարվի և ահա՛
իրենց ոճրալից ուղեղին գոհուներեն,
Հազարեն քաղալեղոր կանցնին, կը սպաննեն
կը ծնին և կը զուգվին,
Դավաճանութեան և չարիքի և մատնութեան
բոլորգները դամբանածին...

Բանաստեղծը, կարծես, ձգտում է միանգամից մաքրել ազգի պատմութեան բնազդածին արատը և պիղծ հոգիների արյունը «կաթիլ-կաթիլ բաժին հանելով... նախնիքրակիր բորենիներու ծարավին», իր մաքրված քնարը տրամադրել հայրենիքի սուրբ առաքյալների մարմարակերտ քանդակումին։

Եվ այսպես, սկսած «Դարերու վրեժը» քերթվածից մինչև «Դավաճանները» Սիմանթոն առաջադրում է բանաստեղծական մի ամբողջ ծրագիր։ Պատմութեան դասերի մեջ խտացնելով դարերի վրեժը և շիկացնելով այն փլատակված հայրենիքի ապրումներով, նա ազատագրական պայքարի է հանում հայորդուն, և սրա հերոսական մաքառումները հուսավառում փրկութեան հավատով։

3

Պայքարի ու գաղափարի պոեզիան ծրագրային նույնպիսի ավարտվածութեամբ այլևս չկրկնվեց Յարճանյանի հետագա բանաստեղծական շարքերում։ Հույսի ջահերը չէին մարել, սակայն իրականութիւնը տարիների մաքառումների հետ ավելի էր մթագնում հայրենի երկնակամարը։ Ռոմանտիկական ոգևորութիւնը կարծես տեղի է տալիս, և բանաստեղծը անձնատուր է լինում տառապանքի փիլիսոփայական վերապրումներին։ Այդ տրամադրութիւնների բանաստեղծական թանձրացումը հանդիսացավ «Հոգևվարքի և հույսի ջահեր» (Փարիզ, 1907) շարքը։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը ինքն իր հետ է և տարրերի հոգեկան լարումներից, վրեժի ու ատելութեան ցասկոտ պոռթկումներից, պայքարի ու նահատակութեան կրքոտ կոչերից հետո կարծես իր հավատամքի գիտական ու գաղափարական խորհուրդն է չափում՝ իրագործութիւնների ողբերգական ընթացքի հանդեպ։ Մի մյանց են հաջորդում մտորումները՝ ցավագին ու հակասական։ Վերհուշերը քրծվում են կարոտի դառնաղի արցունքներով, հույսերը խամրում են կորսված երազների մշուշում և բանականութիւնը մթագնվում է չարագուշակ տեսիլների հալածանքով։

Տրամադրությունների այս բեկումն է, որ ստիք տվեց գրականության որոշ պատմաբանների «Հոգեվարքի և Հույսի ջահեր» բանաստեղծական շարքի մեջ որոնելու Յարճանյանի տուրքը սիմվոլիզմին ու անկումայնությանը։ Սակայն դա կանխակալ վերագրում էր։ Իրականում բանաստեղծությունների այդ շարքը ոչ միայն չի խախտում Յարճանյանի ոճի միասնությունը, այլ ի հայտ է բերում նրա գեղագիտական համակարգի ամբողջությունը։ Այս իմաստով, նրա ներքին կառուցվածքը փիլիսոփայական ու հոգեբանական ավելի խոր նստվածքներ է արտացոլում, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից, քան կարող է բազադրվել անձնական տրամադրությունների ներքին տատանումներից։ Այս իրողությունը միանգամայն ճիշտ կրոահնեց Դ. Վարուժանը. «Քերթողը նման էր այն մարտիկին,— գրում է նա,— որ բոցավառ թափով մը կը սկսի կռվիլ, և նախ իր խառնուրդին մեջ չի զգար այրուցքն իր ստացած հարվածին՝ մինչև որ ան պաղի վիրավորին խանդին տես՝ զգացնելով սուր ցավը և կոտտումբր։ «Հոգեվարքի և Հույսի ջահերբ տետր միայն երեսն եկող այդ ցավն էր, խառնված զարհուրանքով։ Զարհուրանքի և միևնույն ատեն տառապանքի քերթողը կըլլար ան... Հայրդիները դյուցազնորեն կռվեր էին հաղթանակներ, մարբերով հայ հողին ստրկության թունին և ցեղին ճակատը վատության խարանեն, բայց կեղեքումը կը մնար կեղեքում, տառապանքը՝ տառապանք, ձարյունեին հոգեվարքի ջահերը, հակառակ ոչ. Նոն հորիզոնին վրա, կը տեսաներին նշողիլ ջահերը դարավոր հույսին»։

Հիրավի, «Հոգեվարքի և հույսի ջահերը» արտացոլում է հոգեբանական այն երկվությունը, փիլիսոփայական ինքնաստուգման այն ներքին պրոցեսը, որն իբրև այդպիսին, յուրահատուկ էր հայկական ազատագրական շարժմանը։ Հոների և մոորումների այս հանգույցում իրեն գտավ գաղափարի բանաստեղծը՝ Սիամանթոն։

Մոռացության մոխիրների մեջ նա պատանեբեց իր սերը, երգ չձոնեց և ոչ էլ խարտյաշ Հղեգներից գահին հյուսեց նրան, ինչը եսանվեր էր ու սնուտի։ Նա չսուզեց իր հայացքը երկնի կապույտ անդորրում, չերգեց ոչ քուրմերի ԵՒրևելքը և ոչ էլ իգնապաշտ ոստաններն Արևմուտքի, չզգաց տարերքի վե-

«Հոգեվարքի և Հույսի ջահեր» ժողովածուի անվանաթերթը

1 Ե՛րեկան աուլիաներ», Զ. Գոլիս, 1913, էջ 25—26։

Հուիլյունը փոթորկուն ծովի, մեհենական անտառների թարմութիւնն ու ծագող արշալոյսի և մարող վերջալոյսի գեղեցկութիւնը։ Իմաստասէրի ուրվականը կյանքի ու վայելքի այլ խորհուրդ էր հուշում, նա, որ իր քնարի պարտեզներից վարդի թերթեր հյուսեց, երգեց գինին և բլբուլի հայրենացաւը իր սրտի մէջ կաթեցրեց, խունկեր մատուցեց աստվածների պատվանդանին և տառապանքը Յոռանալու համար մոխիրով պատեց իր կերպարանքը, երգեց մարմնի գեղեցկութիւնը և ծնրադիր պաղատեց սեր աղերսող շրթունքների առջև։ Բայց ինչ փույթ, քե արվեստը գեղեցիկին է պաշտում և բանաստեղծին շնորհված է երգելու զգացմունքի քրքիջ, բնութեան հմայք ու հոգու կարօտ, երբ գարունների խենթացնող գեղեցկութեան տեղ տրտմութեան երկաթի, ձյունն է իջնում մեր անմխիթար որբութեան վրա, երբ քինահուշ չուչկակները զօր ու գիշեր մեր մև օրերի խոնավ պատանքն են հյուսում, իսկ ծագող արշալոյսներն իրենց կարմիրն են ներկում մեր արյունով («Արյուն է, որ կը տեսնեմ»).

Բայց քո գերեզմանէդ ի վեր, Քերթողահա՛յր, ըսի,
Տխրասութիւններու օրեր հասան,
Ոտքերուս տակ ավերակնե՛ր իմ տեսած, և լուսամուտս
գուրս հազարավոր մեղուաձեւեր...
Եվ տուե՛ր շողացին... ձգեցե՛ք զիս, ո՛վ տկարութեան
կապանքներ, դեռ աուրեր կը շողան,
Եվ բանաստեղծի աչուըներս, արյո՛ւն, արյո՛ւն, արյո՛ւն է,
որ կը տեսնեն...

Պատրանքի մէջ բանաստեղծը հայրենի հովիտների գեղեցկութիւնն զգաց ու երազ աշխարհում նրա քայլերը թեթև էին, անհոգ զվարթութեամբ արբեցած, աչքերը՝ հուսով, իսկ հոգին աստվածներով լեցուն։ Նա շշնջաց հրաշքը բնութեան և նրան արձագանքեցին աստվածային աղբյուրների մեղեդիներն ու առավոտյան զեփյուռը՝ այնքա՜ն նման քրոջական գորովանքի։ Բայց ավա՜ղ, նա զգաց միայն պատրանքը, իսկ սրինգը մրմնջաց անամոթ քախիծը հայրենի ողբերգութեան («Արցունքներս»).

Ալա գիշեր երազի՜ս մէջ ձեռքս առի քեզ,
ո՜վ քաղցրախոս Սրինգ,
Շոթունքներս գթով ճանչցան՝ ինչպես համբույր մը
հին օրերու,
Բայց չունչս հիշատակներու զարթնումեն, հանկարծորեն
մեռավ,
Եվ երգիս տեղ՝ շիթ առ շիթ, շիթ առ շիթ,
արցունքներս էին, որ ինկան վար...

Երբ մարում են հույսերը և միայնութիւնը սփոփանք է գտնում երազների աշխարհում, անցյալի հուշերն են հառնում որպես մխիթարանք։ Հոգեվարքի տխուր մտորումների մէջ բանաստեղծը շատ անգամ վերհիշեց հայրենի եզերքը, վերհիշեց և մտովի ողբաց գեղեցկութեան հովիտների անդառնալի հեռուն և ավերումի սարսափը.

Արցունքո՜վ, արցունքո՜վ լսեցի, որ ավերակ առ ավերակ,
Քո լայնանիստ պատերդ իրարու վրա կործանեցին,
Սարսափի օր մը, կոտորածի օր մը, օր մը արյունի...
Զքեզ հերիոտ պարտեզիդ ծաղիկներուն վրա։

Մոխրացել է այն տունը, ուր իր երջանիկ մանկությունն էր հրճվում ու հոգին ուռճանում գեղեցիկ երազներով, փշրվել է այն հայելին, որի մեջ ամեն խորությամբ մեզ ցոլանում էր իր սերը, ցամաքել է այն աղբյուրը, որ այդու գեղեցկությունն էր լրացնում իր խոխոջումով և չկա կաքավը, որ ծագող արշալույսների երգն էր ավետում զվարթ կարկաչով («Ախ մը մոխիր՝ Հայրենի տուն...»։

Հայրենի՛ տուն, հավատա՝ որ մահես հետո,
Քու ավերակներուդ սևին վրա իմ հոգիս
Պիտի գա, որպես տատրակ մը տարագիր,
Իր գժրախտ երգն և արցունքը լալու...։

Բայց ա՛վ պիտի բերե, ո՛վ պիտի բերե, ըսե՛,
Քու սրբազան մոխիրդդ ափ մը մոխիր.
Մահվանս որը, իմ սրտում դազդիս մնչ,
Հայրենիքս երջոյի իմ անյուսին խառնելու...

Ախ մը մոխի՛ր անյուսիս հետ, Հայրենի տուն,
Ախ մը մոխի՛ր քու մոխիրդդ, ո՛վ պիտի բերե,
Քու հիշատակի՛դ, քու ցավե՛դ, քու անցյալե՛դ,
Ախ մը մոխիր... իմ սրտիս վրան ցանելու...։

Վերևուշի մի տխուր արձագանք է «Հայրենի աղբյուր» քերթվածը։ Ինչպիսի՛ բրթռուն կարոտով է բանաստեղծն զգում հայրենի եզերքի գեղեցկությունն ու մանկության օրերի խայտանքները, որ մաքուր էին ու երազային, ինչպես ակնավճիտ աղբյուրն ադամանդյա, և ինչպիսի՛ հուսաբեկ տրտմությամբ է նա փարում այն պատրանքներին, որ անցել են ու անցել են առնվազն.

Բայց դեռ կը հոսի՞ս արդյոք, ո՛վ հայրենի աղբյուր.
Այնչափ հստակ, որչափ էր Արշալույսն իմ անցյալիս.
Եթե վճի՞ռ են արդյոք սա տուրերդ հին օրերու,
Իվ քու ձայնդ դեռ ե՞րգ մրն է քե աղազակ մը վրեժի...
Իվ չեկա՞ն արդյոք, ըսե՛, չեկա՞ն, մեր արշավիրքի օրերուն մնչ,
Ա՛ա, նացիելու քու պայծառությունդ ադամանդեն,
Իմիններուս անմեղ արյունն՝ քանի մը կաթիլ արյուն,
Որոնց հոսանքներեն, ավա՛զ, ավա՛զ, իմ քնդճ մասունս պարզվադի
Ոուզի ու սարսուռն ու սարսափն անրուժելիորե՛ն խնդիացա՛վ...։

Աղետների սարսափից մոայլվում է բանաստեղծի հոգու երկնակամարը, նա ազրում է դառն ճակատագիրը մի ժողովրդի, որ մաքառել է դարերով, իր պատմությունն է կերտել՝ հոգևոր ու քաղաքաքրական, եղել է դիմադրող ու զազափարապաշտ, հույսի ու հավատի ատրուշանները է վառել և ավա՛զ, մըշտապես կրել կործանումի անվաղոր երկյուղը։ Որևկայությունը զգալուն բանաստեղծին նետում է մանվան տեսիլների և լարագուշակ սովերների հալածանքին։ «Զարշարանքի երազ», «Հոգեվարքի իրիկուն», «Հանգիստի իրիկունս», «Գիշեր մը», «Մահվան տեսիլ», «Թագուհս», «Անդրշիրիմյան աղաղակ» նայ բարբառը դեռ երբեք այսքան մոայլորեն չէր արտաբերել հայոց ճակատագրի դանթեականը։ Առարկաների, երևույթների իրական ձևն ու դասավորությունը մթագնվում է մգեավանգի անկերպարան քաոսում, տնտեսրաններ են հառնում գժոխային ու սարսռեցնող, ոճրագործ գիշերներում, որպես զարհուրանք լսվում են ագռավների չարագուշակ կռինչ, բորենիների արնածարավ ոռնոց, հոգեվարքի ազոթքներ և փրկության խելագար ճիչեր.

31 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Ավերդամի անդառնալի գիշե՞ր...
Ագռավներու հանդիսավոր խենդութիւն մը գլուխին վրա...
Ու արծիվներու ճերմակ ուրվականներ անոնց հետ
Բոլոր ծաղրեն ածխահանքերու երեսուիքն ունին,
Ու օդին մէջ արջունի ու մոխիրի նախիր մը կը հևա...
Դիակնե՞ր, դիակնե՞ր ու մարմինները բաժնված գլուխներ,
Իւներու ամէնի ու անձայն նայվածքներով,
Ահեղորէն, սև պատերուն երկայնքն ի վեր կաշառարակվին...
Օ՜, ըսե՛ք, հոգեվարքներուն չեզնկտանքը այս բոլորին մեջեն...

Բանաստեղծի ներաշխարհը կարծես խամրում է հուլսի ջահերի մարտւմից, հուսաբեկ աշնան տերևների նման վայր են ընկնում գաղափարի ու մաքառման այն երդումները, որ տվել էր նա վառ օրերի արշալույսին («Աբյուն»).

Ավա՜ղ, առաջ արշալույս մը կար որ քաղցրությամբ կծագեր,
Նվ իմ հավիտենական երազս երջանկորեն
Անկեց ինձի՝ մտածումիս համար ծաղկազարդ տեր կը հորիներ
Եվ պսակներ իմ բաց ճակտիս և քնարիս մանկական,
Ավա՜ղ, առաջ արշալույս մը կար որ բուրաստանի մը
Նման կը ծաղկեր,
Երբ անմեղության ավազանը հայելին էր իմ հոգիիս,
Երբ լիճերուն եղեգները իմ շունչիս մեջեն
Խաղաղությունը կ'երգեին...
...Բայց այսՕր, բայց այսՕր, ես այս աշխնուն առջևեն,
Յարատևհար և ալվրներս փակած կը փախչիմ...
Վասնզի գիտեմ որ բոլոր արշալույսները նվիրական հոգին
Տարիներ՜ ի վեր, մեր արյունեն են կարմիր...

Կարծես քնարն օտալանում է երբեմնի հերոսության շեփորաձքին ու նա թախանձում է իր հոգու մտերիմներին՝ ձեռք պարզել իրեն, որպեսզի անկումը փարատի գաղափարի վեՐստին հավատով («Զեռքերդ ինձ երկարեք»).

Զեռքերդ ինձ երկարե՛, դեռ իմիններս անպիզծ են՝
Նվ ակո՛ւ որպեսզի նայվածք նայվածքի դեմ,
Ես՝ ի քեզ՝ հերոսը սքանչանամ Հայրենիքին նվիրված,
Եվ դուն՝ քնարիս մրգաթեև լարերեն, թերևս ճանչնաս,
Այն հին օրերու ընկերը, որ ցեղիս և ձեր
բոլորին անչափելի ցավերին,
Փորձեց բարկության և ընդվզումի պղինձները չնչեցնել...

Փարատվում է բանաստեղծի հուսաբեկ միայնությունը: Ահավոր է հայրենական ցավի մորմոքը, բայց դեռ կանգուն է մաքառման ոգին, անմահները դեռ վրեժ են հրամայում և հոգիներն են շիկանում «բարկության և ընդվզումի» նորոգ երգով: Ու մինչդեռ բանաստեղծն իր միայնության մեջ «փերկումի» նորոգ երգով: Ու մինչդեռ բանաստեղծն իր միայնության մեջ «փերկության ու տառապանքի նժարով հայրենիքի բախտն էր կշռում», այցի է գալիս նահատակության հերոսը և առաքելության երգ աղերսում այնքա՜ն հույսեր ներշնչած պատգամախոսին («Ես երգելով կուզեմ մեռնել...»).

Եվ դուն սա՜ մաքրափայլ թերթերուդ վրան, ցեղին
ցավը և ցեղին ուժը բանաստեղծե,
Ապագա սերունդներուն և մեր անցյալին
խոսքիյանն ի նվեր.

Ես որբ մրճ եմ և ըմբռատ մը, մնաս բարո՜վ,
Կարուսյալներս փնտրելո՜ւ կերթամ...
Ո՛ր երգերը երգ մը տո՜ւր ինձ, երգ մը,
Ես երգելո՜վ կուզեմ մեռնիլ...

Նորից վառվում են հույսի ջահերը. բանաստեղծը նշմարում է երանելի «օրերուն օրը», փառաբանում սուրը, որ բարբարոս է, բայց արդարադատ («Սուրիս կայծերուն առջև»), կրկին գտնում կորոված հայրենյաց սուրբ նահատակության երգը շուրթերին («Աստիճին երգը»). «Գաղափարներու հովիտները» հույսի ծագումն են գուշակում, սև ամպերի երկնակամարը լուսավորվում է կապուտ հեռուների շողուն աստղերով, վշտի ու հառաչի կնճիռները փարատվում արշալույսների ժպիտով և սիեզերքն ամբողջ նորոգվում է ցընծության ու վայելքի հեքիաթական ընծայաբերումով («Հույսին համար»).

Եվ ետո՛ ես՝ ցնծության և հույսերու կարմիր ջահերը,
Կոապաշտորեն պիտի վառեմ...
Եվ անտառներուն հեռանկարը, քու փառքիդ համար
Մրրիկներ պիտի երգե,
Ալեբերք . մեր ծովակերուն դիմաց կոտրտելեն, արյունոտ
Կամ անբիծ, անցյալին պիտի նետենք,
Եվ հայ գինվորին պղինձի շեփորը պիտի պատռի՝
Հաղթանակի հազմերգին որոտումնեն...

«Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքը նշանավորեց Յարճանյանի բանաստեղծական արվեստի նոր որակը: Նախորդ ժողովածուներին յուրահատուկ գաղափարական տիրապետ ու հրապարակախոսական շեշտն այստեղ փոխարինվում են երևույթների քնարական ընկալումով, տրամադրությունների խոհական-իրիկնամտյական վերապրումներով և անհատական-հուզական թաթախումներով: «Մտածող, խորհող անհատը,— նկատում է Հր. Քամարզանը,— դարձել էր ավելի ներհուն, ավելի զգայուն, գաղափարները բխում են նրբացած և ապրված զգացումներից... Քաղաքական-հասարակական պոեզիան հասնում է գեղարվեստական բարձր նվաճման, քանի որ գաղափարները ծնվում են անհատի ապրումներից, ինչպես ստանում է հոգեբանական խորություն»[2].

4

Երիտթուրքերի պետական հեղաշրջումն ու հույսյան սահմանադրությունը առիթ տվեցին Յարճանյանին 1908 թ. վերադառնալու Կ. Պոլիս: Կարծես իրականանում է Չարենակորոտ բանաստեղծի մշտական երազանքը՝ «Ա՜խ, ես երբ պիտի դառնամ իմ «Հայրենիքը»», իմ գրչին գոյություն չունեցող «Հայրենիքս»[3]:

Սակայն կալոտի զգացումը չէր միայն Յարճանյանին մղում դեպի հայրենիք: Երիտթուրքերի խոստացած ազատությունը ռոմանտիկական պատրանքներով էր համակել արևմտահայ մտավորականությանը և կարիր էր զգացվում մոտիկից ստուգելու իրական կացությունը: Պատրանքները երկար չտևեցին. Բուրքական բուրժուազիայի ազգայնական նորելուկները չհապաղեցին Ադանայի ջարդերով ապացուցելու, որ ազգային քաղաքականության հար-

---

2 Հր. Քամարզան, *Սիամանթո*, Երևան, էջ 78, 92.

3 Սիամանթո, *Ամբողջական գործք*, էջ 459:

ցում իրենք ավելին չէին, քան իրենց բարբարոս նախորդները։ Հարճանյանն այն բացառիկներից էր, որ զգաց քաղաքական հանգամանքների ողբերգական հետևանքները և գուշակեց այն ահավորը, ինչին պիտի բախվեր հայ ժողովրդի ճակատագիրը։ Հենց այստեղ՝ Պոլսում, Յարճանյանը մի կարճ ժամանակում գրում է «Կարմիր լուրեր բարեկամես» (1909) բանաստեղծական շարքը՝ հայոց եղեռնամատյանի արյունոտ էջը։ «Վայրկյան մը կարծեցինք,— նկատում է Վարուժանը,— թե հոգևարքի ջահերը մարեցան այլևս.—Սահմանադրական օրեր էին։ Սխալ։ Յարճանյան եկավ մեզի գուժելու, թե ընդհակառակը այժմ հոգևարքի խարույկները կը վառեն. ստացեր էր ավազ, Կարմիր Լուրեր Բարեկամեն։ Այդ լուրերը հոյակապ և եղերական կերգեր մեզի... Նոր ձևափոխում կրած էր իր տաղանդը, պատկերները ավելի որոշ էին դարձած, և վիպողի շունչ մը կար իր մեջ. կը պատմեր ոճերը զայն նկարելով. ...ամեննեն տարամերժ գույները կը շաղվեին ու կը համադրվեին իր գրչին տակ, իր պատառին վրա։ —Տաղանդավո՜ր ոճերգություն»[4]։

Շարքը բացվում է «Սուգ» բանաստեղծությամբ, փիլիսոփայական մի նախերգանք, որ սև օրերի արշավիրքն է գուժում և վշտերն ամրում ժամանակների հուլսով։ Ապա հաջորդում են տասնմեկ նամակ-բերթվածներ, որոնք եղելություններ են պատմում, արյունագրում դրվագներ՝ մեկը մեկից ավելի քստմնելի և առավել դաժան։

Առաջին դրվագը պատմում է ականատես գերմանուհին. մոխրակույտի վերածված պարտեզում դիակներ են դիզված և արյունախառն աղբյուրները վրեժի աղաղակ են արձագանքում։ Իսկ վայրենի խուժանը սարսափների տեսարանը «գեղեցկացնում» է անօրինակ պարահանդեսով։ Սրի ու մորակի սպառնալիքով նա հրապարակ է հանում քսան մեկցված հայ հարսների և հրամայում շուրջպար բռնել դիակների առաջ.

Պի՛տք է պարե՛ք, կոտոր խուժանը մոլեգին,
Մինչև ձեր մահը պետք է պարեք, դո՛ւք անհավատ գեղեցիկներ.
Կուրծքերնիդ բաց՝ պետք է պարեք, մեզ ժպտալով և անտրտունջ...
Հոգևոյությունը ձեղ համար չէ, ո՛չ ալ ամոքը ձեզ համար,
Ոտրուկներ եք, պետք է պարե՛ք և մերկանդամ և հոլանի,
Մինչև ձեր մա՛ռը՝ պետք է պարե՛ք պագչոտորեն և ցոփությամբ.
Մեր աչքերը ծարավի են ձեր ձևերուն և ձեր մահվան...

Պարում են հայ հարսերը՝ աչքերի խորքում պահած վշտի արցունքը և ի տես բացած իրենց մերկությունը։ Իսկ երբ ուժասպառ հայուհիները դետին են տապալվում, մոլեգնած խուժանը հեղուկ է ցանում նրանց մարմնին և բրտնրկված շուրջպարն ավարտում ածխացած դիակներով («Պարա»)։

Եերունի մի դահիճ երիտասարդ տարիներին չարախաբվեց հայ աղջկա մարմարյա մերկությամբ և իր ազդքը չարեց աստծուն։ Եվ ա՛ռ, կյանքի վերջալույսին նա վերհիշում է հին օրերի մեղքը և վճռում քավել այն։ Շքեղ ապարանքի հանդիսավոր սրահում նրա իսկ կամքով, հանցապարտ հայ կնոջ գավակի ձեռքով մատուցվում է հայ պարմանիի արյամբ լեցուն ոսկե բաժակը և նա կաթիլ առ կաթիլ խմում է այն ու ավանդում հոգին, բայց արդեն քաված մեղանչումը իր հավատի աստծուն («Քավություն»)։

Բնությունը սևաներ ու գեղանի թրքուհուն օժտել էր անհագուրդ կրքե-

---

4 «Գրական ասուլիսներ», Զ, էջ 26։

րով։ Բայց նույն բնության անխմանալի օրենքով այդ կինը պատժված էր ամլությամբ։ Այրության տենչանքներն անկարող էին հաղթել բնության կամքը և «ավերումի օրերին», չարաշուք մի կախարդուհի նրան պատմում է «անգթ-բության ավանդավեպը», իբրև «իմաստուն դարձիր» միակ սպեղանի։ Եվ կրկնվում է ավանդավեպը. տասնվեցամյա յոթ Հայուհիների արյունը հեղում են տաշտի մեջ ու լոգանք մատուցում «ամուլ գեղեցկուհուն», որպեսզի նախախնամողը պտղավորի նրա արգանդը («Լոգանքը»)։

Շքեղ ապարանքը ներխուժած վայրենի ամբոխը կողոպուտի և սպանության իր բնազդը փորձում է «գեղեցկացնել»։ Հոգեկան բավականության հաճույքով։ Հնարամտությունն չէ մանկանն սպանել մոր աչքերի առջև, ավելի «դաճելի է» սլաչխոդել նրան հենց մոր ձեռքով։ Եվ հրամայող վանդալը սարքում է ոճրագործության զարհուրելի հանդեսը՝ մերկացնելով մորը և զարդարելով ոսկե ապարանջաններով, սուր է մատուցում նրան և ստիպում դաշնահարել իր որդուն։ Դաշույնը դեպի երկինք պարզած քշվառ Հայուհին արձակում է մահվան ձիշը, բայց արյունակոպ մի երիտասարդ, անչնչացած մոր բազուկի մեջ պահելով սուրը, յոթ անգամ հարվածում է զավակի սիրտը («Դաշույնը»)։

Եկեղեցու բակում հավաքված քշվառ ու սարսափահար մայրերն իրենց կորուստն են ողբում և երկինք ամբարձած կոտորածների սարսափը։ Նրանց մեջ մի մայր իր միակ զավակին էր փնտրում՝ «որդիս կուզեմ կամ մահս աղաղակելով։ Վրա է հասնում կողոպուտից ու կոտորածից մոլեգնած վայրենի խածմուռը և մոր աղոթքներից հյուսում ոճրագործության քսմմնների դրվագը։ Եկեղեցու խորանում սպանելով որդուն և նրա արյան մեջ թաթախելով մոր շապիկը, սանձարձակ խուժանը աղոթատան խաչին է հագցնում արյունոտ շապիկը և ստիպում մորը ծնկաչոք աղոթել նրա առաջ («Խաչը»)։

Ոչխոտմայա մի կույր ծերունի, որի մեռելաքայլը կարծես հրաժեշտի վերջին աղոթքն է գուշակում, ընդառաջ գնալով «արյան ծաբավ ամբոխին», պատմում է իր «վիշտը»։ Խավարից դուրս հորիզոն չտեսավ նա և կոտորածի ու ավերի այս սրբազան օրերին անմասն նեղավ սուրբ մարգարեի կամքով հրաշրված դատաստանին և չվայելեց արյան հոսքի ու դիակույտերի պատճառած հաճույքը։ Եվ ահա մեղավոր հոգին թախանձում է գթալ իրեն, սուր ամրացնել իր դողդոջ ձեռքերում և զոհ մատուցել իր լեռնացած բարկությանը։ Իսկ երբ «գիառատա» վանդալը մատուցում է առևանգված Հայ աղջկան և «դժոխային ծերունին» շոշափելով նրա մերկ կուրծքը, սուրը մխրճում է սրտի մեջ, արյան ցայտից հրճվանք է ազատկում և կարծես իր կոպերի տակ գտում լույսի բերկրանքը («Կույրը»)։

Պատումների բնական ու շոշափելի ընթացքը ոչ մի խզում չի ցուցադրում երևակայականի և իրականի միջև։ Այս իմաստով Սիամանթոն միահամայն ուղղագծորեն է գտնում Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» տեսիլների բանաստեղծական փոխանակությունը։ «Մոխրներու և մահերու տանդեական ճանապարհի» ուղևորը Սիամանթոյի քերթվածներում դժոխքն ուրվագծում է իրական բնաշխարհում, ուր մի ժողովուրդ իր կողմնակումն է ողբում փլատակված տների, ամայացած գյուղերի, տրորված հիշատակների և սպանված ցեղի անվերադարձ նախճիրում («Թշենին»)։ «Արյան կաթիլներ կկայծկլտին ողբին կողքին վրա,— գրում է ժամանակի քննադատը,— արյան կաթիլներ կկաթկթին գրքին տիտղոսեն, գրքին յուրաքանչյուր էջեն, ու

վերջին պահուն այն զգայությունը կունենաս, թե մատներդ ներկված են կուլտուրու դաշունահար մարմիններուն ժայթքող արյան ցայտերով։ Խնամք ու սգավոր գիրք, ինչպես է ճակատագիրն իսկ այս տարաբախտ և հպարտ ժողովրդին, որուն դյուցազնագեղ նահատակությունը կերգեմ»[5]։

Պատկերների զուտ առարկայական, նատուրալիստական կառուցվածքը առաջին պահ ցուցադրում է խոսքի հասարակացում, կարծես ցարճանյանը ոչ թե բանաստեղծում է, այլ պարզապես շարադրում եղելություններ, երևակայության ծոիչքը, մտքի ներքին լարումն ու ստեղծագործական էներգիան կասեցնելով փաստերի մերկության առաջ։ Այս իրողությունը ուրիշ տվեց մի որոշ տեսակետի, թե «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքում Սիամանթոյի «խոսքը հաճախ մերկապարանոց է, հասկանալի, մատչելի, զրկված հայտնի բարեմասնություններից, նրբավորումից, երևակայության ճախրանքից», թե չխորանալով «երևույթների ներքին բովանդակության ու պատճառների մեջ», բանաստեղծը հաճախ արյունալի ջարդերը հանգեցնում է «մուլ բնազդների, կրոնական դատաստանի» շարժառիթին, «ցույց տալով, որ կոտորածն ու արյունը Թուրքիայում երբեմն նույնիսկ դրկվում են որոշակի նպատակից, մուլ հոգիների համար դառնում հոգեկան բավականություն, ներքին հաճույք, վերաքաշում աֆեկտի ու սպրոտային կրքի»[6]։

Շատ կողմերով իրավացի այս նկատումները, սակայն, հիմք չեն տալիս անտեսելու այն նորը, որ «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքը բերում էր Սիամանթոյի բանաստեղծական արվեստի համակարգում։ Իսկ այդ նորն այն է, որ Սիամանթոն հանգես է գալիս որպես վերլուծող-բանաստեղծ։ Պատմողականը ենթարկելով վերլուծականին նա հանում էր հոգեբանական ու փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների, բացահայտելով սադիզմի սուբլոտանցիոնալ-հոգեբանական էությունը, որի բնապատմական նստվածքներն ավելի խոր ու նախակրտ էին։ Այս իմաստով Սիամանթոն որպես նախօրինակ ուներ մարդու հոգեկան սուբլոտանցիան տարրալուծող մի այնպիսի արվեստագետ, ինչպիսին Ֆ. Դոստոևսկին է, ապա նաև Նիցշեն՝ «քրիստոնական բնազդի» իր փիլիսոփայությամբ։ Ակնարկելով Բուրքերի խժդժությունները Բուլղարիայում, «Կարամազով եղբայրներ» վեպի հերոսն ասում է. «Իրոք, երբեմն խոսում են մարդու «գաղանային» դաժանությունների մասին, բայց դա սոսկալի անարդարություն ու վիրավորանք է գազանների նկատմամբ. գազանը երբեք չի կարող այնքան դաժան լինել, որքան մարդը, այնպես արտիստորեն, այնպես գեղարվեստորեն դաժան։ Վագրը պարզապես հոշոտում է, պատառոտում է, և այդ միայն կարող է անել։ Նրա մտքովն անգամ չէր անցնի մարդկանց ականջները գամել ցանկապատին և ամբողջ գիշերը թողնել այդպես, թե նույնիսկ ի վիճակի լիներ անելու այդ բանը։ Իսկ այդ Բուրքերը, ի միջի այլոց, հեշտասիրությամբ տանջել են նաև երեխաներին, մոր աչքանոից դաշույնով կտրել-հանելուց սկսած մինչև ծծկեր երեխաներին վեր նետելը և սվինի ծայրով բռնելը՝ այն էլ մոր աչքերի առաջ։ Հենց բուն հեշտանքն էլ մոր աչքերի առաջ անելն էր։ Բայց ահա այսպիսի մի տեսարան հատկապես հետաքրքրել է ինձ։ Պատկերացրու, ծծկեր մանկիկը՝ դողդոջ մոր ձեռքերին, շուրջը՝ ներխուժած Բուրքեր։ Նրանք մի զվարճալի խաղ են*

---

5 Ա. Շահազիզյան, Գիշերվա ճամփորդը, Երևան, 1963, էջ 260։

6 Տե՛ս Հր. Գնուճեզյան, Սիամանթո, էջ 148, 155—156

սկսել, փայփայում են փոքրիկին, ծիծաղում են, որպեսզի նրան էլ ծիծաղացնեն, և հաջողում են, մանկիկը ծիծաղում է։ Այդ րոպեին թուրքը նրա վրա ատրճանակ է ուղղում՝ դեմքից չորս մատնաչափ հեռավորությամբ։ Մանկիկը ուրախ ծլվլում է, քաթիկները երկարում, որ բռնի ատրճանակը, և արտիստը հանկարծ չրթացնում է բլթակը ուղիղ նրա երեսին, չախչախում նրա գլուխը... Արվեստ է, այնպես չէ՞։ Ի դեպ, ասում են, որ թուրքերը քաղցրավենիք շատ են սիրում»[7]։

«Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքում Չարճանյանը բացահայտում է Չենց սադիզմի այս հոգեբանությունը։ Սարսափելի է վանդալիզմի բիոլոգիական բնազդը, բայց առավել քստմնելի է, երբ այդ բնազդը վերածում է «արտիստականի», «գեղարվեստականի» ունակության, սրբագործվում բարոյական ըմբռնումներով, բարձրացվում հոգեկան բավականության աստիճանի և պետականացվում հանդիսավոր հիմնով։ Հիմնը իրրև մտածական ու զգացական ֆենոմեն արտահայտում է գեղեցիկն ու վսեմը, հերոսականն ու ազատասիրականը և որպես այդպիսին մշտապես ունի էսթետիկական սիրզբ։ «Հոգեվարքի և հույսի չահերում» Չարճանյանը ձոնեց հայ ժողովրդի հիմնը՝ պայքարի ու նահատակության, ազատասիրության ու հայրենասիրության, կարոտի ու տրտմության երգը, որ վսեմ է ու հանդիսավոր, որովհետև գեղեցիկ է ու սրբազան («Ասպետին երգը»).

Ես հայրենի հովիտներուն կարո՞տն ունիմ, կարո՞տն ունիմ,
Բայց աստղածոր երկնքին տակ կանգ մի՛ առներ երիվար,
Քարայրներուն առջևին սուվերի մը պես պտոյտ է անցնիս
Անտառներեն, հնձաններեն, այգիներեն ալ անդին։
. . . . . .
Հոգեվարքի մեջեն ասացանք, աչուրներու անարցունք,
Արտաքինվե՛, երիվար. կանգ մի՛ առներ. մի՛ առներ,
Այսուհետև ես Հույսին Չահերն է որ պիտի վառեմ,
Դաղարը մա՛հ է մեզ համար, կանգ մի առներ երիվար...

«Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքում Չարճանյանը հայտնաբերում է XX դարի պարադոքսը՝ վանդալիզմի «պոեզիան», սադիզմի «էսթետիկականը» ունակությունը, որը ոճրագործությունը բաժանցնում է հոգեկան բավականության և հորինում նրա հանդիսավոր հիմնը («Իրենց երգը»).

«Ջավակը» քերթվածում բանաստեղծը կրկին մեծարում է դյուցազուն հայորդուն, որ ավերումների սարսափներից փրկում է իր զավակին և արևածագի շողերի մեջ նշմարում ժողովրդի հարատևության հույսը։ Ուրեմն պետք է մաքառել, մաքառել մահվան դեմ, որովհետև կամքի ստրկությունը կործանում է ենթադրում, իսկ հոգու աղավաղումը՝ բարոյական անկում։ «Խեղդամահ» քերթվածում Յարճանյանը մի եղելություն է բացում, որը և՛ դաժան է, և՛ ապտակող։ Քշնամու հետապնդումից սարսափահար քառասուն հայ թաքստոց են գտնում մի գետնափոր նկուղում։ Երդիկից դիակներ են թափվում ու ծորում արյան շիթեր, և թուլակամ հոգիները խավարին ու լռությանն են ապավինում իրենց փրկությունը։ Նրանց մեջ կար մի մայր իր նորածին մանկան հետ։ Հանկարծ մանուկը «սուր ճիչով մը սկսավ լալ», և այդ անմեղ լացը հնչեց որպես մատնության չար աղաղակ։ «Պետք է խեղդել», վճռում են վախկոտ հոգիները և «խավարի մեջ երկու բազուկ օձերի պես գալարվելեն մանկան վիզը գտնելով, ահեղությամբ մը զայն սեղմեցին...»։ Վտանգն անցնում է, բայց փրկված հոգիների խուլ խորշերում արձագանքում է կծու նախատինքը։

Փրկությո՞ւն էր մեզի համար։ Մարուկները կը փրկվի՞ն։
Այդպե՞ս պետք է փրկվիլ։

Իսկ խելակորույս մայրը, թափառելով ճամփաներում, աղաղակում էր անցորդներին, թե ինքն է խեղդել իր մանկանը, որպեսզի ազգի բարոյական նկարագիրը մայրի թուլամորթության արատից.

Սա ձեռքերս կը տեսնե՞ք, կը տեսնե՞ք սա ձեռքերս,
Ես էի, որ ասոնցմով, նկուղին մեջ իմ նորածինս խեղդեցի...
Հավատացե՛ք, ես էի որ զայն խեղդեցի, ինչ անարդար մարդեր եք,
Դուք ալ գոնե զիս խեղդեցե՛ք, իմ ձեռքերս անդոր են։

«Կարմիր լուրեր բարեկամաս» շարքն ավարտվում է «Հաղթանակ մը» ծրագրային քերթվածով։ Շարքը բացող «Սուգ» բանաստեղծությամբ Յարճանյանը կարծես տագնապի ահազանգ էր ազդարարում, հորդորում մարդկանց՝ հղեռնի ահասարսուռ տեսարանների հանդեպ փակել տան փեղկերը և վշտի մեջ կոփել հոգիները՝ գալիք հույսերի սպասումով։ Այս ծրագիր-պատգամախոսությունը գաղափարական իմաստ է ստանում «Հաղթանակ մը» քերթվածում։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը Ջոթ-Մարզվանի հերոսամարտն է դրվագում և հաղթանակի միակ ելքը նշմարում պայքարի ու նահատակության մեջ։ «Նոր օրերի» հույսը պատիր դուրս եկավ, որովհետև՝ «ինչ որ տեսանք այս օրերս դարերն իսկ չեն տեսած և ոչ ալ իսկ պատմությունն հին բարբարոս օրերու»։ Երիտթուրքերի խոստացած եղբայրությունը նույնպես սնոտի խաբկանք է, որովհետև «այդ վատոգի ոհմակին» կամքը «Գաղափարի և Գեղեցկության համար չէ, որ կը շարժի».

Այլ երկբայելի և չընտակացված կրոնքներու ժանտին
համար կը մռնչե.
Կամ գողության, կողոպուտի և ավերի իր
վաղանցուկ հույսերուն...։

Անտարբեր մարդկությունը լռությամբ հատուցեց մեր աղերսանքին, ուրեմն ղևնին ապավինենք մեր հույսը, քանզի ազատությունը մեր իրավունքն է, իսկ նահատակությունը՝ մեր գոյության բարոյական ցուցանիշը։

Կրակեցե՛ք, իրենց խուճապն սկսավ. դիակները
կոխոտելով կը փախչին...
Կրակեցե՛ք, կրակեցե՛ք... բայց... բայց... ես
արդեն կը մեռնիմ...
Ես իմ սրտես զարկվեցա... իմ մարմինս
ձեզի պատնէշ...
Հաղթանակը մերի է, կրակեցե՛ք, աստզարիր
եղբայրներս...

«Կարմիր լուրեր բարեկամիս» շարքը հայոց ուրերգության վերջին դրվագը Հանդիսացավ և ազատագրական-մարտական պոեզիայի վերջին արձագանքը։ Դրանից հետո Յարճանյանը որոշ փորձեր արեց անխախտ պահելու իր քնարի նախակերտ տարերքը, սակայն ժամանակներն այլ մտորումներ էին պարտադրում և բանաստեղծը ընդառաջ գնաց ստեղծագործական նոր որոնումներին։

3

Հերոսական մաքառումների, զինված ինքնապաշտպանության տասնամյակներն ավելի ու ավելի որոշ էին ցուցադրում հայկական ազատագրական շարժումների ներքին թուլությունը։ Մասնատված գավառներ, գուտ տեղական նշանակության զինված ինքնապաշտպանություն, որ անհնարին էր դարձնում համազգային ազատագրական շարժման միասնությունը, պիտի գուշակեր նրա պարտությունը կազմակերպված ռազմական հզորության հանդեպ։

Դարերի արշավիրքներից տրոհվել էր ժողովուրդը, գաղթի ճանապարհներին հանձնելով նրա զանգվածների ապաստանը։ Ամայանում էր երկիրը, կարծես Հայրենիքի գաղափարն ինքնաբերաբար վերաճում էր աշխարհագրական հասկացության։ Պետք էր կանխել շարքը, պետք էր հրավեր կարդալ տարագիր հայությանը, պահպանել նրա պատմական իրավունքը Հայրենի բնաշխարհի վրա և հաստատել նրա գոյության հավատը կյանքի հավերժող իդիլիսոփայությամբ։

Այդպիսի առաքելությամբ Յարճանյանը 1909 թ. մեկնում է Ամերիկա։ Մոտիկից դիտելով ամերիկահայ գաղութի յուրօրյան, բանաստեղծը, թարմ ու անմիջական տպավորություններով, ստեղծում է քերթվածների մի նոր շարք՝ «Հայրենի հրավեր», որը բացահայտում է Յարճանյանի տաղանդի նոր հնարավորությունները, քե պատկերների թարմությամբ և քե խոհերի, զգացմունքների արթնակարգ խորությամբ ու հոգեբանական-փիլիսոփայական ներհունությամբ։ «Ակս Հատորը,— նկատում է Վարուժանը,— քերթողին գլուխգործոցն ըլլալ կը թվի ինծի. հոն մարդկային այնպիսի բան մը կա՝ որ սահմանված է մարդ էակին հետ ապրելու նրգն է անպատիր սերին, գոյակից վիշտին, ընտանիքին ծագում առնող և հայրենիքը ամրապնդող այն նվիրական պատվանդանին՝ որուն վրա միայն կրնա իրականանալ նույնիսկ մարդկության հեռավոր եղբայրությունը»[8]։

[8] «Գրական առուխներ», Ջ. էջ 27։

է վերապրում, հրավեր աղերսում կորուսյալներին, դարձի ճամփաները շողարձակում հայրենական հանգրվանների անփոխարինելի գեղեցկությամբ, եվ հնչում է կարոտի երգը՝ էլեգիական ու սրտաճույղ, որ վերհուշերի, հաւրազատ ձայների, մտերիմ ձեռքերի քնքշությունն ունի և սպասումի սրտաճմլիկ բրթիռը։

Հուզիչ ու թախծապարար է մայամերձ հոր բաղձանքը. տարիների վըշտաբեկ սպասումները հառնում են իբրև իրականացած ըղձանք, նրա ականջին է հասնում քարավանի ավետաբեր դողաձը և նա հոգու աչքերով կարծես տեսնում է որդու վերադարձը։ Բայց, ավա՜ղ, դա տեսիլք է միայն, իսկ իրականը վրա հասնող մռայլ գիշերն է ու հոգեվարքի վերջին գալարումը («Հայրը հոգեվարքը»)։

Խաթարված կյանքի անամոթ կսկիծն է արձագանքում հարսի մորմոքը։ Աչքը հառած ճամփաներին, նա երկար ու ձիգ տարիներ սպասեց իր «սրտատատր հեռավորին», բայց երջանկության պատրանքը լոկ երազ մնաց։ Եվ նա հրավեր է թախանձում իր սիրեցյալին, վերադարձի քաղցրությունը գունազարդում վերհուշերի մասունքով, չասված խոսքերի, սուրբ խոստումների և ընծայաբերվող սիրո մաքրությամբ («Հարսին երազը»).

Վերադարձի՛ր, մեր տնակին սեմին վրա ես
քու ճամփադ կը սպասեմ.
Ձեռքս պարապ քու ձեռքերդ, սևերովս
քեզ կերազեմ...
Վերադարձի՛ր, մեր պարտեզին պտուղներուն
պես անուշ,
Սրտիս սերը քեզի համար իր համբույրը կպահե։
Ա՜հ, իմ կաթնաթույր կողերս դեռ մայրություն չճանչցան...
Եվ հարսանեկան իմ ոսկեթել քողերով...
Դեռ չըկրցա խանձարուր մը զարդարել...
Ու օրթանի մը առչև նստած դեռ չերգեցի՛,
դեռ չերգեցի՛
Հայ մայրերուն մաթուր օրորն երկնային...
Վերադարձի՛ր, ալ կարոտս չըտաթ չունի,
Եվ սև գիշերն այսպե՞ս կուգա իր պատանքները քակել...

Եվ այսպես, տարագիր հայուհյանն ուղղած տասներկու կոչ-քերթվածներում Սիամանթոն հայրենականչի ձայնն է ավետում. հայրենի աղերսները իմաստավորում հոգեկան արժեքների հավերժող գեղեցկությամբ։ Եղբայրը մոր մահվան ողբն է հայտնում եղբորը և աղերսում նրան սատար լինել իր տխուր որբությանը («Եղբայրն իր եղբորը»). մայրը երազում ունկընդրում է նահատակված չորս որդիների ուրվականների գթության աղերսները և իր վիշտը փարատում անհայտ հեռուներում կորած կրտսեր որդու ասլասումով («Մոր մը երազը»). մեծ մայրը, որ երազ օրերում իր գերդաստանի կաղանդի իրիկուններն էր օրհներգում խաղաղության մաղթանքներով, «երազները մոխրացնող չարիքներեն ի վեր» կործանված գերդաստանի «սև կաղանդի իրիկուններն» է սգում՝ հուսը հանձնած անհայտ մերձավորի վերադարձի աղոթքին («Կաղանդի իրիկուն»). գեղանի կույսը, որի կուսական իրանի շուշանները այրվում են բնության պարգևած կրակով, հրավերի թախանձանքն է ուղղում անծանոթ աստղին՝ նրան ընծայաբերելու իր չքեղ մարմինն ու սիրատուչը հիրտը («Սեր»)։

Մարգկային մորմոքներին արձագանքում է ամբողջ բնաշխարհը՝ հրավերի պաղատանք են ողբերգում Հայ դաշտերը, որոնք հերկվել են ուզում, պտղավորվել ու կյանք ծնել, ստեղծել բարիք և հաստատել գոյի հավիտենական հոլովումը («Հայ դաշտերուն պաղատանքը»), Հայրենեական ձայները թրթռում են կարոտի ու գորովանքի սուրբ նվիրումով, բայց խոցող է հնչում նաև նախատինքի խոսքը։ «Գերեզմաններուն ապաշավ» և «Հայ դաշտերուն պաղատանքը» թերթվածներում Սիամանթոն կշտամբանք է նետում լքյալներին, որոնք արհավիրքի օրերին օտար ապաստանները գերադասեցին փառահիշատակ նահատակությունից.

Արարատյան աշխարհներեն մինչ Հովիտներն Եփրատյան,
Մեր ընդերքներեն բարձրացող պաղատանքն ու
պարսավը ամ'կ կուզենք.
Կյանքին հանդեպ դրուժաններ, հեռացողներ կամ երկչոտներ.
Հալածական կամ աքսորյալ, դուն վտարանդի կամ տարագիր,
Ո՞ւր ես, ո՞ւր են ձեր բազուկները որ մեր կոդերը
կարորեին...

Հշտամբանքի, թախանձանքի, սիրո և կարոտի չերմ զեղումների հեռավոր արձագանքը Հայրենի եզերքում ուրվագծում է գաղափարի ռոմանտիկական տեսիլքը, որ դարերի երազանքն է խորհրդանշում և նահատակների արյան հատուցումը («Ակլգեկուիք»).

Ակլգեկուիքի արշալույսն էր այս առավոտ.
Հին օրերու նույն ազդյուրն, Տնամեին գմ՝
Մեր մանկության Հայելին եղած ավազանին
մեջը կ'երգեր.
Այնպես երգ մը որ սիմիայն որբուհյուրը
կը հասկանա...:
Այդինքնուն մեկ ոգևյչները որքերեն վար.
Տարագրին համփաներուն գեմ ապառող՝
Հուլսեն վառված սրտերուն պես կայրեին...
Նվ բյուրավոր հատիկները ամենոր Հայ խաղողին,
Հայրենիքիդ կապուտին տակ վերածագիր՝
Փիլիրներու աստղերուն չափ էին անթիվ...

Ակլգեկուիքի արշալուլյսները մարդու և բնության զարթոնքն են ավետում. կարծես տատապանքը քաղվում է մոխիրների տակ և նահատակների ուրվականները արյան ու մաքառումի իրենց սխրանքն են փառավորում վերածընված կյանքի հաղթանակով.

Հին օրերու դրացինն'ր և ուխտավորնե'ր աշխատանքի,
Որ'նկյալ ըլլա'ք, երգեցի'ք. որ'նկյալ ըլլաք բոլորդ ալ,
եվ Հավատացի'ք ավետիսիս, գարունններու ձեր նոր գինին,
Արդարության և ձեր կամքին օրենքին տակ,
Ակյուռնեն ձեր ապագան կամ արծաթե դաշխուրանեն,
Հավատացի'ք, առանց արյան պիտի խմեք...

Լուսավոր ապագայում ուրվագծվող նոր կյանքը բանաստեղծի ռոմանտիկական խոհերն ուղղում է դեպի մի այլ առաքելության՝ «Մաքառումին ուղիեն՝ Մտածումին մոտեցաս։ Մի ժամանակ նա մաքառումի երգն էր երգում, ողբում արհավիրքի սարսափները և ծնրադիր համբուրում նահատակ-

Ների շուրթերը: «Բայց երբ ավերն ու արցունքն են դադարում, և արդարությունն է ծաղկում «շուշանի մը նման», վառվում են ստեղծումի ու մտածումի ջահերը և «Հայրենիքին վերկենցաղումը» խորհրդանշում մարդկության առաջընթացի լույսով («Անոթքյալը»).

Դո՜ւք, Արվեստներու և Գիտությանց վարդապետնե՜ր,
Արցասաբեր երգներու կամ Արժեքի ստեղծիչ,
Դո՜ւք Արհեստավոր. Ճարտարագետ, Ոսոանակերտ կամ Հմուտ,
Դո՜ւք Իմաստության տիրապետ կամ Գյուտերու խուզարկու,
Դո՜ւք որ կյանքը կը կորզեք և հոծ նյութեն կամ գաղտնիքեն,
Կսկիվեն վերջ՝ որոնումի և մտածման դաշտերը ձեզ կը սպասեն...
Բոլորդ մեկ ձեր ճակատներովը ծանրախոհ,
Հեռուներեն՝ Հայրենիքին վերկենցաղմանը հառաջացեք՝
Դարերու սև խավարեն՝ լույսի համփան արօրելու:

Հոգևոր մեծության ու ինքնահաստատումի ռոմանտիկական այս երգանքը գաղափարական ու պատմափիլիսոփայական առաջնորդող ծրագիր է դառնում Սիամանթոյի հետագա ստեղծագործություններում:

6

1911 թ. Յարճանյանը կրկին վերադառնում է Կ. Պոլիս: Քաղաքական մթնոլորան այստեղ որոշ մեղմության էր հասել և հայ գրական-մշակութային կյանքը աշխուժ էր ապրում՝ տարագրությունից վերադարձած ազգային գործիչների միասնական ջանքերով: Կարծես խաղաղվում է բանաստեղծի ներաշխարհը և, նոր որոնումներով խանդավառված, նա ձգտում է մոտիկից ճանաչել հայրենի երկիրը, իրականացնել իր վաղեմի երազանքը՝ լինելու Ազնվյան Հայաստանի հիշարժան վայրերում: 1913 թ. նա ուղևորվում է Թիֆլիս, հանդիպումներ ունենում անվանի գրողների ու ազգային գործիչների հետ. լինում է էջմիածնում, Օշականում գլուխ խոնարհում Մաշտոցի գերեզմանի առաջ, ապա ոտք դնում Բաքու և այստեղից Եվրոպայի ուղիներով նորից վերադառնում Կ. Պոլիս:

Շրջագայությունը Կովկասահայաստանում, շփումները ազգային մտավորական ու գրական գործիչների հետ, վերջապես Կ. Պոլսի նորոգված գրական մթնոլորտը նկատելիորեն փոխում են նրա պատկերացումները ազգի, հայրենիքի մտավոր-հոգեկան սահմանների վերաբերյալ, նրա մտորումներն ուղղում փիլիսոփայական նոր որոնումների: Իրադարձությունների համաշխարհային մթնոլորտը ինչ-որ մեղմություն էր գուշակում. թվում էր թե քաղաքակիրթ մարդկությունը ազատություն է խորհրդանշում ազգերի ապագա համաշխարհային համագործակցության մեջ: Հայ գրական կյանքում նույնիսկ սրտատայտվում է հոգեբանական մի ուրույն ռեակցիա՝ արյունի, կոտորածի, խնդությանց հանդեպ, պահանջ դնելով հոգևոր ուժի և «կամքի հեթանոսական մեծության»: Պատմափիլիսոփայական ռոմանտիզմի պատրանքը կա այս հայեցության մեջ, որ մի անգամ ևս հայկական երկնակամարի տակ ձև առավ ազգային ռոմանտիզմի կերպարանքով: Բայց որքան ազգային այս ռոմանտիզմը իր մոտրությունը ցուցադրեց պատմական իրադարձությունների հանդեպ, նույնքան «Հոգևոր Հայաստանին» ապավինած գրական ռոմանտիկան ունեցավ արգասավոր բովանդակություն՝ հայ գրականության ու մշա-

կոլքի զարգացումը մղելով գեպի համաշխարհային ուղիներ։ Թերևս գրական երիտասարդությունը, որ համակված է դարի գրականության ու արվեստի նորագույն ուղղությունը յուրացնելու մտահոգությամբ և աներկմիտ տավտով առաջադրում էր «արվեստը ազատություն է» նշանաբանը, չէր իսկ ենթադրում ծայրահեղ գայթակղությունը մաքուր արվեստի հանդեպ, քանի որ մտավոր ու բարոյական վերածնության հրաշքը սպասգայի տեսիլքում արդեն ուրվագծում էր «վաղվան հայերի» հեքիաթային հեռապատկերը։

Ավ. Իսահակյանը և Միամանիան

Գրական ավանդապահների ռևակցիան, որոնց անհասկանալի էր նոր շարժման իմաստն ու բովանդակությունը, բացատրելի, բայց ճշմարիտ չներկայացավ նրանց, ովքեր անխուսափելի էին դիտում ոճերի փոփոխության պատմական անհրաժեշտությունը և որոնք ակնկալում էին հայ գրականության համաշխարհային մերձեցումը։ «Ատոր համար,— գրում է Ա. Հարությունյանը,— գրական նոր շարժումներին թույլ տանք իրականացնել այդ նվիրական գործը, անկեղծորեն համակրելով անոր, քաջալերելով զայն նույնիսկ նռանդով, և օժանդակելով անոր, երբ անոր վարիչները պետք տեսնեն քանի մը արժանավոր հիններու գործնական բարեկամությանը»[1]։ Այս «արժանավոր հիններուն» շարքում գտնվեցին Վարուժանն ու Յարճանյանը։

Դեռևս 1909 թ. Կիլիկիայի չարդերի առիթով Յարճանյանը մտահղացավ սուեղծելու մի նոր եղերամայան՝ «Քնության լացը» խորագրով։ Սակայն բանաստեղծը հրապարակ հանեց միայն առաջին եղերերգը՝ «Մհտուն», իսկ ձեռագիր մյուս պատառիկներն այդպես էլ մնացին անավարտ։ Հաջորդ տարիներին նրա բանաստեղծական երևակայությունը երբեմն բախվեց «չարչարանքի տեսիլներին», ուր դժոխքի ուրվականները մի անգամ ևս հարություն

[1] Ա. Հարությունյան, Գիչերվան համփորդ. էջ 329։

առան՝ ըմպելու «ցեղի արյան» վերջին սափորը («Ուրվականները»)։ Սակայն դրանք ուշացած արձագանքներ էին, որ այլևս չունեին երբեմնի հնչումը։ Մարտակոչի ժամանակներն անցել էին, քանզի պատմության խորհրդով ազգերի գոյության ու ապագայի որոշիչը դառնում է հոգևոր արժեքների հարբուտությունը։ «Հոգևոր Հայաստանին» գաղափարը Յարճանյանին չօրորեց նախախնամության շնորհի ինքնաքաշ հավատով։ «Կամքի իրիկուններ» նշանաբանը նրա բերթվածներում այն պատգամն է առաջադրում, թե պատմությունը ներողամտություն չի ճանաչում և գոյության իրավունքը տրվում է նրան, ով մաքառել գիտե և ստեղծել՝ («Խոսք անծանոթ անցորդին»).

Կա՛նգ առ, անցորդ, անմահներու այդ Տաճարին դեմ հանդիման
Եվ կռանիդն որմերուն վանմությանը վրա
— Ա՛յնվրներդ արբեցությամբ ասղերուն—
Կարդա գոնե հոն, արժեքներու և կորովի պատգամներն այն,
Զոր դյուցազնական դարերու իմաստունները մեզ համար
Իրենց մաքուր խոսքերուն մեծությունն են քանդակեր։
Կարդա՛, և նոր կամքի ուղիներն, ջահդ ի ձեռին, այս գիշեր,
Թմրությունդ թոթափելով և ուշեղդ հրահրելեն,
Հերոսներու այդ քարտը ո՞ւր որ կուգես սերմանեն գուն։
Եվ բռունցքդվդ խորտակե՛ նախ շղթաներն անցյալիդ,
Որ օդակված օձերու պես մեզմությանդ կը կաղկին։

Ապագան պատկանում է նրան, որ իմաստուն անցյալ ունի. մենք մտքի և ոգու արժեքներ ենք թողել մեր պատմության էջերում, և գալիքի բարեմնքներին պիտի հասնենք մեզ հետ տանելով մեր հոգու գանձերը։ Բայց հոգևոր արժեքների մրցապայքարում մենք պիտք է մաքառող լինենք, պետք է հաղթահարենք ինքներս մեզ, որ լինենք անկորուստ և մտքով հարուստ։ Ուրեմն՝

Մի թույլ տար դուն ո՛չ մեկ ատեն, ո՛չ մեկ վայրկյան,
ոչ մեկ րոպե
Որ քու մտքիդ արժեքները, քու հոգիիդ այդ ոսկեզնդ
նժարեն,
Ասեղանիդ մը. ասեղանիդ մը անգամ դեպի անկումը թեքին...

Կամքի փիլիսոփայականը բանաստեղծի անհատականությունը օժտում է ռոմանտիկական մեծությամբ։ Նա իր ես-ը տիեզերք է բարձրացնում և որպես նախակոչված մարգարե լուսարձակում խորհուրդը «ոսկեձույլ ոստաններ», որին հասու են միայն ոգու ընտրյալները («Ծող զորությունը ձեզ խոսի»).

Գոյությանս գաղտնիքներեն ծնունդ առնող որդինե՛ր,
Այսօր օրն է որ ձեզ խոսիմ։ Պետք է որ դուք հաղթանակեք
Այն օրենքին, որ ձեր կյանքին կրակն. ազբատորե՛ն ձեզ բաժանեց
Ես այդ Ուժն եմ։ Ով ստեղծումի հորիզոններուս մեջն հրավառ.
Որուն տակ գոլթա իր ստվերն իսկ չի ճանչնար,
Տարակույսի և տկարության ձեր րոպեին՝
Ջեր չվառությանը վրա և ձեզ համար.
Հանկարծորեն փլատակվող պատեղէն եմ ես...։
Ես ձեր սուրն եմ, ձեր ձեռքին մեջ, ձեր վիզերը ազոցող...
Ես երկդիմի և հոռետես հավատքներուն տարտարոսն եմ...
Ես չհնչող բայլերուն խորտակիչն եմ,
Ես խռնարհած ճակատին դեմ,

Վաւերական կոտո մըն եմ ամէնի...
Ես Հեղգութեան Տալածանք եմ և կասկածի կառափնատ...

Ծիւն դարերի խորհրդին պիտի ունկնդրենք, ապա որոնող իմաստասերները ձգտումի ու գործունեության սերն է, որ «Քարգմանել են քնարով կամ քվեթով և ծիւ վերածնութեան տիեզերական օրինքը կամքի գերբնական զորութեամբ է սահմանվում, ուրեմն պետք է ձուլել ընոր կամքերու աստված մարդունս, որ ընդունակ է հաղթահարելու ինքն իրեն և կռահելու անքննելին.

Ու կռուփիդ մե՛չ ծրարելով կամքի կաղնիդ կայծակնեա.
Բարձրացի՛ր դո՛ւն, Ջորուքյանը զինիները քե՛զ կսպասեն...
Աւետարա՛ն. Հոգիիդ հետ քյուրեղյա.
Հանգնորեն Ուժն երգելով բարձրացիր դուն,
Գերմարդերուն այս վճռական աշտարակես դեռ ամայի. ...

Ի վերջո կամքի Հզորության ռոմանտիկական իդեալը փիլիսոփայական ապաստան է գտնում Տիքանոսական անցյալի էկզոտիկ հեռուներում: «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածում, Սիամանթոն ներքողում է հայոց պտղավորումի աստվածուհուն.

Ո՛վ Դիցուհի, ես մեզկության կրոններեն ա՛ռ՝
իմ խիղճս լվացի.
Ու պերճորեն՝ դնպի գիշեր կը քալեմ: Հողաթափներս
դեռ սուրբ են.
Բա՛ց մարմար դուռը մեծ Տիդանիդ. անոր դիմաց ես
Տակառս քոզ արյունեմ...
Բա՛ց բաժինդ, և տո՛ւր ինծի չեզ զորութիւնը
Արտաշիսյան նախնիքներուս:...
. . . . . .
Քանի դարու Քու վրեժդ քո՛ղ, որ այսօր ես լուծե՛մ.
Ո՛վ Աստվածուհիդ Անահիտ: Ա՛ստվածիկ քու բաժինիդ
կրակներուն մեջ նետեցի
Իմ խորտակած խաչափայտիս երկու թևերը Բուսավոր.
Եվ ցնծա՛ դուն, ո՛վ Ոսկեմայր. Լուսավորչի կողերեն.
Ժանտ ոսկոր մը զեզ կը ծխեմ...

Կը պաղատիմ ես Քեզի, ո՛վ զորությանց Դուն
աներկրո՛րդ Գեղեցկություն...
Դուն քո մարմինդ Արեգակին ընծայելով՝
բեզմնավորվե ամոր Տարրեն.
Եվ անհաղթելի ահեղ Աստված մը պարգեե
դուն Հայությեան...
Քու ադամանդյա արգանդդ. ո՛վ Դիցուհի, ահեղ
Աստված մը ծնանե՛ մեզ...

Հոգևոր վերածնության գաղափարը փիլիսոփայական նոր իմաստ է տալիս Հայոց պատմությանը: Ծիւն քաղաքակրթությունը Հոգևոր արժեքների քննությանն է հանձնում ազգերի գոյության իրավունքը, ապա Հայ ժողովուրդն արժանի է այդ լուսավոր գալիքին, քանի որ մտավոր ստեղծումը նրա պատմության նախակերտ շարժումն էր: Որպես ապագայի պատգամաբերներ դարերի հեռավորությունից հառնում են Հայ մտքի ոսկիվիրանները, Հայոց գիրը գոյատևման առեղծվածն է բացահայտում, իսկ նրա ստեղծողը պատմությունն է

յուսարձակում, որպես նախակոչված առաքյալ, 1912 թ., Հայ գրերի գյուտի համազգային տոնի օրերին Յարճանյանը գրում է «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը։ Պոեմ-նվիրումը, որ բաղկացած է չորս հատվածից՝ «Ներքրողական», «Սուրբին աղոթքը», «Տեսիլքը», «Գյուտին փառքը», մի բանաստեղծական դիֆերամբ է Հայ գրերի ստեղծողին, նրա մեծության ու առաքելության հերոսական հիմնը։ Միստիկ ազերսով Մեսրոպը դիմում է արարչին, որ սա պարգևի իրեն գրերի հրաշքը՝ «անբարբառ Հայկազնեաց հոգին բացատրության բանալին», իսկ բանաստեղծն իր հերթին «գյուտին փառքն է» մեծարում և հանճարի աստվածացումը.

Եվ այսօր քու սրբությամդդ անած՝
Ես ապաժաման քնարահար,
Եվ անվճար ու անարժան երախտագետ,
Ես՝ քու ցեղիդ հոգին՝ հայկյին քեզ կերեմ...
Աչքերուս մեջ անոր աչքեն նուր առի...
Ու իմ խոսքերս անոր սրտե՛ն եմ քաղեր,
Եվ ի՛նչ որ կարդաս ճակատս վրան.
Ինչ որ կարդաս ժպիտիս մեջ,
Անոր Հույսո՛վն եմ ես գրած...
Եվ թույլ տուր այսօր, ո՛վ Մեսրոպ,
Որ՝ Հայոց հոգեն մինչև աստղերը հասնող,
Քու ոսկիե սանդուխդ վեր բարձրանամ,
Եվ հաստատաքայլ, աստիճանե աստիճան,
Ու պսակե ի պսակ և լույսե ի լույս,
Իբր զավակ մը մտածումիդ,
Ես ի քե՛զ գամ, իմ այս երգս երգելու։

Ճշմարիտ է, ներքրողական կառուցվածքն ինքնին բացառում է պատմափիլիսոփայական խորացումների հնարավորությունը, սակայն ուժեղ ներշնչանքը, պատկերների արտակարգ կուտակումներն ու իմաստավոր վերադիրները պոեմին հաղորդում են ներքին լիցք և դեղարվեստական հնչեղություն։ Պոեմի ոճական առանձնահատկությունը դիպուկ է բնորոշում Վարուժանը. «Սիամանթո վերադիրներու գրիչ մըն է, ինչպես իր վարպետը՝ Նարեկացին, և այս քերթվածին մեջ իր այդ տաղանդը իր ցայտքին գագաթնակետն հասած է... Սիամանթո իր այս քերթվածին մեջ տվավ իրեն համար նոր ձև մը քերթելու, որ իր մյուս երկերուն մեջ հազիվ կուրվագծվեր. այս՝ գինքը Նարեկացիին հետ դասպող թելն էր՝ զոր ամրակուռ շղթայի մը վերածեց»[10]։

* * *

Մինչդեռ արևմտահայ գրական շարժումը գալիք օրերի ոռմանտիկ հույսերով էր խանդավառվում, մինչդեռ Սիամանթոն նոր ոլորտներում էր կատարելագործում իր բանաստեղծական փայլուն տաղանդը, վրա է հասնում Առաջին Համաշխարհային պատերազմը։ Քաղաքական ռեակցիան, բռնությունն ու կամայականությունը ահավոր չափերի են հասնում Թուրքիայում։ Արևմտյան Հայաստանի երկհակամարը մթագնվում է մռայլ ու չարագուշակ ամպերով։ Ազգին համակած ցավը հոգեկան սուր տագնապներով է վերապրում Սիամանթոն։ «Այս հուսահատության, զզվանքի, անկարելի ստրկության, պոռնիկ համակերպումի և իմ բառարանես և Ձեր բառարանեն բացա-

10 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 254։

կա ամեն Հայոցյաղերի արժանի օրերուն մէջ, հայ օրերուն մէջ...», այսպես է բանաստեղծը բնութագրում Նանգամանքների ողբերգական կացությունը, 1914 թվականի սեպտեմբերին գրած մի նամակում։ Սիամանթոն, որ զգաստ ու Հայանատես էր, իհկույն գուշակեց Թուրքական քաղաքականության մութ խորշերում նյութվող նենգամիտ դավը։ Նրա գուշակությունն արդարացավ. 1915 թ. ապրիլին սանձազերծած եղեռնը բնաջնջեց Արևմտյան Հայաստանը և բարբարոսաբար սպանվեց նաև Չարճանյանը՝ Հայոց դանթեական մեծ բանաստեղծը։

7

Չարճանյանի գրական նախասիրությունները ձևավորվեցին մի ժամանակաշրջանում, երբ Հայ գրականության մեջ սկսում էին խմորվել նորագույն ուղղությունները յուրացնելու միտումները։ Արդեն Ա. Չոպանյանի, Լ. Շանթի, Վ. Փափազյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ինտրայի ստեղծագործություններում զգացվում էր սիմվոլիզմի և ռոմանտիզմի այն մերձեցումը, որը պիտի բնորոշեր XX դարասկզբի գրականության գեղարվեստական ոճի մի էական առանձնահատկությունը։

Ժնևի և Փարիզի գրական միջավայրը որոշակի դեր խաղաց երիտասարդ Չարճանյանի մտավոր և գեղագիտական ըմբռնումների կազմավորման գործում։ Գրական խորհրդատուները Ժնևց սկզբից նրա տաղանդի որոնումները ուղղեցին գեպի նոր հեղինակությունների գեղարվեստական Հայտնություններ։ «...Իրեն մատանիը ըրի Վերլարը, Մետեռլինկը, Հանրի դը Ռենիեն,— Հավաստում է Ա. Չոպանյանը,— խորհրդապաշտ շարժման մեծ քնթողները, որ կրնային ըլլալ և եղան իրեն համար լավագույն առաջնորդները»[11]։

Սխալ ըմբռնելով սիմվոլիզմի գրական-պատմական նշանակությունը և Ելնելով ինչ-որ «տոհմիկ» գրականության հասկացություններից, որոշ հետազոտողներ պարզունակ լուծումներ են առաջադրում XX դարասկզբի Հայ պոեզիայի գեղարվեստական կառուցվածքի վերաբերյալ, իրողությունը հանդեպնելով կամ ռեալիզմի բացարձակ տիրապետությանը, կամ լավագույն դեպքում ենթադրելով ինչ-որ զտարյուն ռոմանտիզմի վերածնունդ։ Փաստորեն անտեսվում է ոչ միայն պոեզիայի գեղագիտական նոր որակը, այլև ըստ էության փակվում է Հայ բանաստեղծության համաշխարհային մերձեցումների ուղին։ «Սիմվոլիզմի սկիզբը,— գրում է Դ. Օբոլոմիևսկին,— դրեցին ֆրանսիական նշանավոր բանաստեղծներ Բոդլերը, Վերլենը, Ռեմբոն և Մալարմեն, Նակայական ազդեցություն ոնենալով ոչ միայն ֆրանսիական, այլև համաշխարհային պոեզիայի ամբողջ հետագա զարգացման վրա։ Ենթ նրանց ստեղծագործություններում առաջին անգամ ծնունդ առավ պատկերի այն յիանգամայն նոր կառուցվածքը, որը պայմանավորեց XIX—XX դարերի սահմանագծում եվրոպական (և ոչ միայն եվրոպական) գրականության մեջ տարածում գտած ամբողջ սիմվոլիստական շարժումը»[12]։

Սիմվոլիզմը պատկերծելու լեզենդը ելնում է գրական այդ ուղղությունը դեկադենտիզմի նույնացնելու անստույգ պատկերացումից, ինչը Նոսկ Նհասկանալի հատկանիշից, որ սիմվոլիստական պատկերի առարկաներն ու

11 «Ազատ», 1940, № 5, էջ 23։

12 Д. Обломовский. Французский символизм. М., 1973, стр. 11.

գրություններն արտացոլում են մարդու հոգու ապերջպցիան, վերհուշերն ու երազանքները, որոշ հետազոտողներ սիմվոլիզմի հիմքը տեսնում են իրական կյանքը ժխտելու, իրականությունից և նրա օրինաչափություններից փախչելու և իրական կյանքի օրինաչափությունները մարդկային հոգու օրինաչափություններով փոխարինելու մեջ, դրանով իսկ հերքելով սիմվոլիզմի իրական բովանդակությունն ու նորարարական իմաստը[13]։

Սիմվոլիզմի ծագումը զուգադիպեց կապիտալիզմի համաշխարհային-պատմական ճգնաժամին։ Այնպես, ինչպես ֆեոդալական արիստոկրատիայի անկումը ծնունդ տվեց ռոմանտիկական ռեակցիայի՝ լուսավորական պատրանքների փլուզման հանդեպ, նույնպես և կապիտալիզմի պատմական մայրամուտը ծնունդ տվեց գրական մի նոր ռեակցիայի՝ բուրժուական հումանիզմի իռացիոնալության և իրականության դեմ ինդիվիդուալիզմի հանդեպ։ Մերժելով անբանական իրականության սահմանափակությունը, սիմվոլիստները ձգտում էն մարդուն ազատել նյութապաշտ կյանքի ճղճիմ կապանքներից և վեհացնել նրա հոգու դեղեցկությունը, զգացմունքների մաքրությունն ու վերհուշերի մեջ նորակերտված երազանքների անփոխարինելի հմայքը։ Այս իմաստով, սիմվոլիզմը ներքին կապ է հայտաբերում ռոմանտիզմի հետ և միաժամանակ որակական նոր աստիճանի բարձրացնում նրա գեղարվեստական ավանդները, հեղաշրջում պոեզիան պատկերի, չափի, ձևի, բովանդակության ներքին ու արտաքին կառուցվածքային հատկանիշներով։

Պոեզիայի համաշխարհային առաջընթացի ոլորտից դուրս չէր նաև XX դարասկզբի հայ քնարերգությունը, հանգամանք, որ ավելի քան որոշակի է արտացոլում հայ պոեզիայի զարգացման պատմական օրինաչափությունը։ Այնպես ինչպես կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, ռեալիզմը չեն խզում ազգային գրականության պատմական օրինաչափությունը, նույնպես և սիմվոլիզմը հայ պոեզիայում երևան եկավ որպես գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային ընթացքի ուրույն ազգային արտահայտություն։

Այս ուղիներում պիտի որոնել Սիամանթոյի գեղարվեստական մեթոդի բնույթն ու առանձնահատկությունը։ Անտեսելով գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային ընթացքի հետ ազգային գրականության հարաբերակցության պատմականորեն պարտադիր գործոնը, որոշ հետազոտողներ անհույսո սխալ են թույլ տալիս ոչ միայն Սիամանթոյի պոեզիան կտրելով սիմվոլիզմից, այլև բացառելով այն անխուսափ ռոմանտիզմով։ Նույնիսկ չկասկածելով, որ այսպես կոչված նորահայտ ռոմանտիզմը ոչ միայն սիմվոլիզմի բացասումը չէր, այլևս նրա էական առանձնահատկությունը։ Յուրացնելով ժամանակի համաշխարհային պոեզիայի գեղագիտական հայտնություններ, Սիամանթոն ձևակերտեց այն ինչպես հայկական ռոմանտիկական քնարերգության ավանդներով, նույնպես և միջնադարյան հայ բանաստեղծության, մասնավորապես Նարեկացու պատկերային համակարգի տեսլային-սիմվոլիկ կառուցվածքով։ Այս իմաստով, միանգամայն ստույգ է Սիամանթոյի պոեզիայի տիպաբանության վերաբերյալ Դ. Վարուժանի դիտարկումը. «Ու քերթողը խորհրդապաշտ է ու միտիք։ Իբրև խորհրդապաշտ կընթանա Աֆթի տը Ռեհիեն, Մորիս Մաեթերլինկի և Վերհարնի ճամփով։ Այս վերջինին հետ այն աւերտ աղերսը ունի, որ երկուքին ալ խորհրդապաշտությունը (simbolisme)

13 Տե՛ս նույն տ[illegible]. էջ 296—297։

ծագում առած է վիպական դպրոցեն՝ romantism-են, Հյուկոյի սանձակոտոր, դունագիղ և ոգեկոչող արվեստեն շատ բան կա իրենց մեջ... Հոգևորականները բազմազոլ ծովուն և լերան փոթորիկներուն մեկին ընդդիմարել կարծելին եհղեվային լուսեղեն դեմքը. մեր քերթողը գրկեք նույնը ըրավ. Արյան ֆռանքներուն և Տրդեվող ցորյաններուն միջեն հետապնդեց Հաղթանակին լուսավոր իրանը։ Տարբերությունը շրջանի և հավատալիքի տարբերությունն է։ Արվեստը և հանգամանքները նույնն են, որ է ընդառաջ երթալ մեծ ու բաղձացված Կարելիին, մերթ արշավելով և մերթ ոգեկոչելով։ Իրապաշտ արվեստը աշխարհակալություն է Մտույգին, իսկ խորհրդապաշտը՝ հրավերն է Կարելիին։ Յարճանյան անխոնջ հրավիրեց զայն և հրավիրեց ամպրոպային շեփորով»[14]։

Սիմվոլիստ բանաստեղծների, հատկապես Վերհարնի և Մետերլինկի մտապատկերներում Յարճանյանը նշմարեց տեսիլային մի աշխարհ, որը չափազանց համանշանն էր հայկական իրականության սարսափների զգացողությանը։ Ազավաղված, խեղաթյուրված կյանքի այն տագնապները, որ Վերհարնի գեղարվեստական մտածողության մեջ ձև էին առնում մղձավանջի ու ցնորքի՝ շոշափելի, բայց միաժամանակ թվացող իրական պատկերներում, նախագուշակության, ճակատագրական աղետի ու վերահաս չարիքի այն ռեֆլեքսիվ զգացողությունը, որ ծանր, հեղձուցիչ մթնոլորտ էր ստեղծում Մետերլինկի հերոսների համար, նրանց երևակայությունը հասցնելով հալուցինոզիայի ու հոգեվարքման, այս ամենը համարիր էին սարսափների այն զգացողությանը, որ վերապրեց Յարճանյանը հայկական իրականության մեջ։ Նրա բանաստեղծական երևակայությունը ուրվագծեց խորհրդավոր պատկերներ. չարագուշակ սովերներ, հետապնդող ուրվականներ՝ բնության ահավոր ոտարերքի, մութ ու ահարկու գիշերների, մոլեգնող կայծակների, մթագնած հորիզոնների մահասարսուռ ծանրությամբ։ Ազդում է մտապատկերների իրական կախվածությունը և բորբոքված երևակայությունը բանաստեղծին մատնում է մահվան տեսիլների ու չարշարանքի նրազների անվերջ հալածանքին։

Յարճանյանն իրականը փոխադրից երևակայության ոլորտը և առարկաներն ու երևույթները ընկալեց իբրև սիմվոլներ, հասկացությունների կոնկրետ համաստը բարձրացրեց ընդհանուր խորհրդանիշի. «Մահ», «Մտրկության քաղաքներ», «Նոպատակը սրբազան», «Թռեալ», «Գաղափար», «Արշալույս», «Հաղթանակ», «Սեր», «Ատելություն» և այլ հասկացություններ, նրա բանաստեղծական պատկերների համակարգում կոնկրետ-առարկայական իմաստից վերածում են գաղափար-սիմվոլների՝ «Դեպի Հույսին բացատաններ պիտի քալեն», «Ու անցաք Իտեալին գագաթներեն, ազատարար խոյանքներով», «Միածանի մը հանգույն մինչև Նպատակը լուսավորեն», «Ծիծև կուգեք, որ մեր վրեժը լուծվի և մեր Ատելությունը հափրանա», «Դուք օրենքը եղաք եղունգապաշտ Ջարիբին ուսերին վրա հսկող», «Ո՞վ հայրենիք, ո՞վ սրոդյալ Հույս. ո՞վ երկաթակամ Սպասում, ո՞վ Ապագա», «Ով որուն արյունը եկավ Նույնի՛կ Մարդկության բովանդակ պատմությունը քրջելուս»։

Տողի, ֆրազի, պատկերի արատրակցիան զարմանալի ինքնություն է հաղորդում բանաստեղծական մտածողությանը, երևակայության հեռավոր սահմաններում հայտարերելով անսովոր առոգիացիաներ, անհամատեղելի

---

14 «Գրական ասուլիսներ», Զ. էչ 30։

գուգորդումներ, սովորական դասավորությունը խախտող պարագրաքներ։ Այս հիմքի վրա Սիամանթոն ինքնակերպեց բանաստեղծական պատկերի համակարգը, վերանայեց բանաստեղծական ու ոչ բանաստեղծական բառերի ավանդական սկզբունքները և ստեղծեց շռառակապակցություններ ու բառաբարդություններ, որոնք ընդլայնում են բանաստեղծական խոսքի արտահայտական հնարավորությունները։ Թևաբախումներ, ապառաժուտ, լեռնավորել, գիշերախառնորին, վայրենալանջ, արշալույսված, ըմբերանալ, եղեռնապաշտ, արդարասպաս, գիշերասարսափ, սհագնագեպ, ճարտարակերտել, սանձակարոտ, ցնորաշարժորին, նախմիրական, մոլախիդ, զգացախաբ, մարգարտահեղ, անդորրաշունչ, գաժանագեղ, վեհակրիտ՝ այսպիսի բառաբարդություններով Սիամանթոն հարստացնում է հայ պոեզիայի բառարանը, ի հայտ բերում նորակերտ հասկացությունների բանաստեղծական նշանակությունը։

Յարճանյանն առավել կատարելության հասցրեց համադրումների ու վերագիրների արվեստը, առաշադրելով առարկանների ու երևույթների գունային, զգացական նոր բնկալումներ, իմաստային անսովոր ասոցիացիաներ՝ «ըմբոստացումներու ապառաժներն», «արեգակի վերարկուներ», «շանթամարտ հպարտություն», «գագաղակերպ գահեր», «կածաններ լուսոտության», «ադատության մուրացականներ», «կամքերնիս կարմիր», «փառաբանությունը կը տաճարվի», «փախուստը կարմիր փորձություններուն», «վերջալույսի մոխիրներ», «սրտակեղեք անմեղություններ», «տրտմության երկաթե ձյուն», «կյանքին հուսահատությունը կանձրևեն», «մտածումիս համար ծաղկադաշտեր կը հորիներ», «մտածումիս և վաղորդյանիս գերեզմաններ», «ավազակույտ հորիզոններ», «խրախճանքի պողոտաներ», «հանդիսանքի պես անդրնդախոր», «ստապաշտ բերաններ», «ջահերու անմարելի շտեմարան», «աղորթքի կապույտ անձրև», «շնորհքի աշնանային շատրվան», «ուշիմության ուրվականն», «տևողության բավիղ»։

Հարուստ բառապաշարի, վերագիրների բազմիմաստ ու պլաստիկ գուգորդումների, ոճի ճկուն կառուցումների միասնությամբ Յարճանյանը հասնում է բանաստեղծական պատկերի շքեղ քանդակումների.

> Արշալուսիս և Հուլսիս օրերուն էր որ զքեզ ապրեցա,
> Ո՛վ հայրենի և քաղցրահամ աղբյուր,
> Եվ քու լուսավառ ձայներ գեռ ինծի կը խոսի,
> Իմ հոգնածի և հուսահատի ուշեղիս մնչեն...
> Քու ադամանդյա վազդ Տորդառատ.
> Հոգիիս խավարտին ավերակներուն վրա,
> Այսչափ տաեներ ի վեր հիլատակներս և անցյալս կուլա...
> Ջեմ մոռցած զքեզ ո՛վ հնավոր ու եղբայրական աղբյուր,
> Կը հիշեմ՝ երբ կուգայի քրջելու քու չուրիդ
> խորհուրդներուն առջև,
> Իմ երջանիկ տղու աչուրներս ու ձակատս պայծառ՝
> Եվ դուն գորովագութ ազատության մտածումին նման,
> Իմ արևս ու կյանքս ու հոգիս կը քաղցրացնեիր...

Յարճանյանը տաղաչափական արվեստի նորարար էր հայ պոեզիայում։ Գերազանցապես հանգային և քառատող միավորներով կառուցված հայ բանաստեղծությունը նա փոխակերպեց ազատատաչափով (վհւլիբր), և ընդլայնեց տողի ու հատվածի իմաստային ֆունկցիան, տարածական մեծ չափումներիր

հասցրեց հայ բանաստեղծությունը, սրա ներքին համակարգը դնելով անսահման կապերի ու բազմանշանակ զուգորդումների բարդության վրա։

Յարճանյանը բացարձակ նշանակություն տվեց ստեղծագործական հրեվակայությանն ու բանաստեղծական անհատականությանը։ Առարկաներն ու երևույթները բնկնելով իր զգայությունների ամենանուրբ շարժումներին, նա ցույց տվեց, թե պոեզիայի համար ինչ արժեն հզոր ներշնչանքն ու հոգեկան էներգիան, կրքերի ծայրահեղ լարումն ու տրամադրությունների դրամատիկական սրությունը։ Յարճանյանի արվեստը մեծապես նպաստեց հայ պոեզիայի հետագա զարգացմանը։

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ՄԻՍԱՔ ՄԵԾԱՐԵՆՑ

Խարասկղբի հայ բանաստեղծության բացառիկ հարուստ և բազմերանգ համալսապատկերի մեջ Միսաք Մեծարենցը առաջնակարգ և ամենաինքնատիպ դեմքերից մեկն է։ Նրա ստեղծագործությունը խոշոր չափով օգնեց թարմացնելու և զարգացնելու արևմտահայ քնարերգությունը, որը Պետրոս Դուրյանից հետո ապրել էր լճացման և ինքնակրկնումների մոտ երեսնամյա մի ժամանակաշրջան։ Իր սերնդակից մյուս բանաստեղծների՝ Ա. Յարճանյան — Յհամանթոյի, Վ. Թեքեյանի, Դ. Վարուժանի հետ միասին Մեծարենցը վճռական բեկում մտցրեց արևմտահայ պոեզիայի մեջ, բարձրացրեց այն նոր և չտ ամենայնի ավելի հասուն աստիճանի։ Մեծարենցը. խոր հետք թողեց հայ գրականության հետագա զարգացման մեջ, դարձավ ուսուցիչ և օրինակ բանաստեղծական հաջորդ սերունդների համար։ Նրա մասին Եղիշե Չարենցը գրել է. «Ափսե՛ է նրգել ու գարուն այս հիվանդ, հանճարեղ պատանին»։

1

Միսաք Մեծարենցի ստեղծագործական կյանքը տևեց ընդամենը հինգ տարի։ Նրա առաջին տպագիր բանաստեղծությունը («Փունջըլը»,) մամուլում էրևաց 1903 թ. գարնանը (դրանից առաջ նա ունեցել էր մի կարճատև «անտիպ շրջան», երբ, սկսած 1901 թ. գրում և կազմում է իր բանաստեղծությունների ձեռագիր ժողովածուն՝ «Բաբախումներս խորագրով)։ Իսկ իր վերջին չափածո գործը («Քո՛ւյր, մոտեցի՛ր կրակին...») բանաստեղծն արդեն մահվան անկողնում 1908 թ. թելադրել է բարեկամներից մեկին։ Այդ կարճատև ժամանակամիջոցում, սակայն, Մեծարենցն ստեղծագործական զարգացման մեծ ճանապարհ անցավ, հետևողականորեն ձգտելով այն նպատակին, որը նա իր մի նամակում (1907) արտահայտել է այսպես. «Իմ մտահոգությունս, իմ մեծ ծարավս՝ իսկապես գրականության մը գաղափարին իրականացումն է»[1]։

Միսաք Մեծարենցը (Միսաք Կարապետի Մեծատուրյան) ծնվել է 1886 թ. հունվարին, Խարբերդի նահանգի Բինկյան գյուղում[2], նրա հայրը զբաղմունքի բերումով (առևտուր) մեծ մասամբ գտնվում էր Կ. Պոլսում և ուրիշ վայրերում։ Միսաքի դաստիարակության գործում ավելի մեծ և անմիջական դեր է

---

1 «Ազատ խոսք», Ջմյուռնիա, 1908, № 28, էջ 650։

2 Բանաստեղծի կենսագրությունն առավել լրիվ և հավաստի, պահպանված տվյալների և ժամանակակիցների հուշերի հիման վրա, շարադրված է Թ. Ագռաղյանի «Միսաք Մեծարենց (իր կյանքը)» գրքում (Կ. Պոլիս, 1922)։

խաղացել նրա մայրը՝ Խակուհին, խելոք ու սրամիտ, ընթերցասեր, կատուն քնավորության տեր մի կին։

Հայրենի վիհ ու դաժան բնությունը, ուր մի կողմից խոր կիրճի միջով հոսում էր եփրատը, իսկ մյուս կողմից մեկը մյուսի վրա բարձրանում էին վիթխարի լեռներ ու քարածայռեր, գյուղի ու նրա շրջապատի այգիները, ծառաստանները, կանաչ արոտավայրերը, գյուղական կյանքի ու աշխատանքի տեսարանները անջնջելի հետք թողնելին խելացի, տպավորվող մանկան հիշողության մեջ։ Ավելացնենք սրան ժողովրդական բանահյուսության ավանդները, որոնցով այնքան հարուստ էր հայրենի գյուղաշխարհը (բինկյանը գործում էր միջնադարյան քնարական երգերով հռչակված Ակն գյուղաքաղաքից ոչ հեռու), և պարզ կլինի այն իրոք բանաստեղծական միջավայրը, ուր անցան Մեծարենցի վաղ տարիները, ուր նրա հոգում նետվելին շատերն այն սերմերից, որոնք հետո պետք է բողբոջելին նրա կերտած գեղարվեստական պատկերներում։

Հայրենի գյուղում նախնական կրթությունն ստանալուց հետո, ապագա բանաստեղծը 1894 թ. սովորում է Սվազ քաղաքի Արամյան դպրոցում և ապա Մարզվանի «Անատոլիա» գիշերօթիկ կոլեջում, որի նախապատրաստական շրջանն ավարտում է 1901-ին։ Այս դպրոցում արդեն զգալի չափով ձևավորվում են պատանու գրական ճաշակը՝ մայրենի և օտար լեզուով գրքերի ընթերցանության ազդեցությամբ։ Այստեղ էլ նա կատարում է իր առաջին գրական փորձերը։

1902 թ. աշնանից Մեծարենցին տեսնում ենք Կ. Պոլսում, ուր տեղափոխվում է նա ընտանիքի հետ, և ուր՝ մեծ մասամբ մայրաքաղաքի արվարձաններում, անցան նրա կյանքի վերջին տարիները։ Դրանք արդեն հետևողական գրական ուսումնառության և լարված ստեղծագործական աշխատանքի տարիներ էին։ Կարևոր դեր խաղաց Կ. Պոլսի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում՝ Ղալաթիայի Կևդրոնական վարժարանում սովորելը, մանավանդ հայոսի գրականագետ Հրանտ Ասատուրին աշակերտելը։ Այդ դրդրոցից նա 1905 թ. ստիպված եղավ հեռանալ՝ սաստկացող հիվանդության՝ թոքախտի պատճառով։ Մեծարենցի վրա անմիջաբար ազդեցին պոլսահայ գրական միջավայրը, ժամանակի գեղարվեստական որոնումներն ու վիճերը, հայ միջնադարյան բանաստեղծության և արևմտահայ պոեզիայի, հատկապես Դուրյանի ու Պեշիկթաշլյանի նկատմամբ տածած բաղմակողմանի հետաքրքրությունը։ Կ. Պոլսում շատ ավելի խորացավ նրա ծանոթությունը արտահայտման նորագույն գրականության հետ. ժամանակակիցների վկայությամբ, նա հատկապես կարդում էր այնպիսի հեղինակների, ինչպես Օ. Ուայլդ. Շ. Բոդլեր, Էմերսոն, Մ. Մետերլինկ, Պ. Վերլեն, Ժ. Մոռեաս, Ա. Սամեն և ուրիշներ։ Ա՛ն այս բոլորը նկատի ունենալով, Մեծարենցն ինքը 1906 թ. գրել է, թե, բացի գյուղական տպավորություններից, «իրեն գլխավոր ազդակ եղած են Պոլսի միջավայրը, ֆրանսիական գրականությունը կամ թիչ մրն ալ անգլիականը», միաժամանակ հատուկ վերապահություն անելով, որ «այս ազդեցությունները սակայն բացարձակ եղած չեն», քանի որ ինքը «երբեք անոնց մենամոլությունը ունեցած չէ»[3]։

Սկսած 1903 թ. Մեծարենցի երկերն ավելի ու ավելի հաճախ են երե-

[3] Մ. Մենծարենց. *Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 270։*

վում պոլսահայ պարբերականներում։ Սակայն նրա ստեղծագործական կյանքի «զգաքաղաքական» տարին եղավ 1907 թ., երբ իրար հետևից լույս տեսան նրա երկու բանաստեղծական ժողովածուները. գարնանը՝ «Միածանը», իսկ աշնանը՝ «Նոր տաղերը»։ Արևմտահայ պոեզիայի տարեգրության մեջ այդ թվականը լիակատար իրավունքով կարելի է կոչել «Մեծարենցի տարի»։

«Նոր տաղերու» ժողովածուի անվանաթերթը

Նրա գրքերն արևմտահայ մամուլի և քննադատության մեջ թեր ու դեմ կարծրքների բուռն բախում առաջացրին։ Պատճառն, անշուշտ, այն կարևոր դիրքն էր, որ արևմտահայ պոեզիայի ընդհանուր հոսանքում միանգամից նվաճեց երիտասարդ հեղինակը։ «Մեկ տարվան մեջ երկու հատոր, երկու հարձակում,— գրում էր այդ օրերին պոլսահայ թերթերից մեկը,— և արդեն հափշտակած է արդի պոլսահայ բանաստեղծության գլխավոր մեկ աթոռը»[4]։

Եթե «Միածանը» գրքի առթիվ «Մասիս» շաբաթաթերթի բացասական կամ վերապահ գնահատականները նկատելի չեղան մամուլի ընդհանուր դրվատական վերաբերմունքի մթնոլորտում, ապա «Նոր տաղերի» լույս ընծայումից հետո բանաստեղծի հակառակորդները շատ ավելի ակտիվացան։ Ենովք Արմենը, Ծակ Սալապալյանը (Փայլակ) և ուրիշ գրախոսներ խակական «խաչակրաց արշավանք» սկսեցին Մեծարենցի և նրա «գրական ակումբի» դեմ։

Ժամանակակիցների քննադատական կարծիքների մեջ առաջին հայացքից զարմացնում է դնահատականների տրամագծորեն հակադիր բնույթը։ Այսպես, համակիր քննադատությունը (Գ. Բարսեղյան) ամենից ավելի շեշտում էր Մեծարենցի ինքնուրույնությունը, նրա մեջ տեսնելով «սրտագրավ ու ջերմաշունչ տաղանդավոր քերթողի», «կատարելապես ինքնատիպ բանաստեղծի, վերջինիս հրապարակ իջնելը գնահատելով այսպես. «Մեծարենց ապահովապես իրմով ընդլայնեց բանաստեղծության տարրը մեր գրականության մեջ, բայց մանավանդ ճոխացուց զայն նոր շեշտով մը, և պոլսահայ վերջին բանաստեղծության մեծ մասամբ իրարու նմանող, իրար հետ չփոթվող գույներուն մեջ ստեղծեց այն հատկանշական, թարմ գույնը, որ քաղչենի պուետիկներինը չէ երբեք»[5]։ Մյուս կողմից, բանաստեղծի հակառակորդներն էլ նրան ամենից հաճախ մեղադրել են ինքնուրույն չլինելու, օտար ոգրականությանը, մանավանդ սիմվոլիստական հոսանքին ստրկորեն հետևե-

[4] «Մանզումէի ֆրյար», 1907, № 1994։
[5] «Բյուգանդիոն», 1907, № 3400։

լու, «անխմաստ և զառանցական ճիգերի» և «մոլար կապկության» մեջ։ Նրանց Մեծարենցի բերած ուղղության մեջ «մահացու վտանգ» էին տեսնում հայ բանաստեղծության համար։ Այս հակագիր դնահատականները բխում էին Մեծարենցի ստեղծագործության և ընդհանրապես գրականության զարգացման ուղիների տարբեր ըմբռնումներից, չխոսելով արդեն հակառակորդների անձնական կրքի մասին, որն արտահայտվում էր ծայրահեղորեն բիրտ և անարգարացի որակումների մեջ։

Անշուշտ, ոչ միայն սեփական ստեղծագործությունը ծուռ ու սխալ մեկնությունների պաշտպանելու համար, այլև արծարծվող հարցերի գրական-հասարակական կարևորությունը գիտակցելով է, որ ինքը՝ Մեծարենցը և ակտիվորեն ներգրավվեց իր գրքերի շուրջ ծավալված պայքարին։ Դեռ 1907 թ. աշնանը, «Միաձայնի» տպագրության նախօրյակին, նա գրեց «Ինքնագոտության փորձ մը» հոդվածը, նպատակ ունենալով ընթերցողին պարզաբանել իր ստեղծագործության ազդակները, բնույթն ու մոտիվները։ Դա սեփական ստեղծագործությունը զգաստ և անաչառ, զարմանալի ուղղամտությամբ, առանց սնամիտ փառատենչության կամ կեղծ համեստության դատելու և գնահատելու հազվագյուտ օրինակ է։ Իսկ «Միաձայն» և «Նոր տաղեր» գրքերի մասին արտահայտված կարծիքների առթիվ Մեծարենցը գրում է բանավիճական մի շարք հոդվածներ՝ «Քննադատությունը», «Հետամնաց բարեկեցդան», «Ազնվ և կապարձ», ինչպես և «Հանգապատում» ծավալուն երգիծական բանաստեղծությունը։ Մեծարենցի ելույթները պարունակում են պոեզիայի դերի և բանաստեղծի կոչման մի ամբողջ ինքնատիպ ըմբռնում։

Մխսաք Մեծարենցի բանաստեղծական ժառանգությունը, բացի հիշյալ երկու գրքերից և «Բաբախումներ» տետրից, պարունակում է նաև շուրջ երկու տասնյակ բանաստեղծություն՝ գրված «Նոր տաղերից» հետո։ Նրա գրչին են պատկանում քնարական վարակիչ հուզականությամբ տոգորված մեկ տասնյակի չափ արձակ բանաստեղծություններ («Ցնդաբանին», «Հատվածիկներ», «Այս իրիկուն...» և «Առուտուն») և նովելային ուրվագծումներ («Մեծ մայրիկը», «Որքին տները», «Ջրին ծառը» և այլն)։ Իրենց տրամադրություններով ու ոճով լինելով Մեծարենցի չափածո գործերի ուղղակի շարունակությունը, դրանք միաժամանակ վկայում են, որ նա օժտված էր նաև արձակագրի անուրանալի ձիրքով։ Մեծարենցը գրել է նաև Գ. Զոհրապի, Ե. Դուրյանի, բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլի գրական դիմանկարները, ոգեշունչ էջեր է նվիրել Գրիգոր Նարեկացուն («Նարեկացիին հետ»), որոնք վկայում են ոչ միայն միջնադարի «գրական հսկայի» նկատմամբ տածած սիրո, այլև «Ողբերգության մասյանի» խոր և բազմակողմանի իմացության մասին։ Այս ամենի հետ նա կատարել է նաև մի քանի արձակ և չափածո թարգմանություններ (Զ. Զոսեբից, Օ. Ուայլդից, Մամին-Սիբիրյակից և ուրիշներից)։

Մեծարենցը մահացել է 1908 թ. հուլիսի 5-ին։

2

Մխսաք Մեծարենցի պոեզիային բնորոշ են մի շարք հատկանիշներ, որոնք կայուն կերպով պահպանվել են նրա կարճատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում։ Դա նախ ու—էլեգիական, լույց և միշտ սիրառատ հայացքն է աշխարհի և մարդու նկատմամբ, բնության գեղեցկությունների դար-

մանալի խոր գգացողությունը, լիարժեք կյանքի կարոտը և այլն։ Սակայն, դրա հետ միասին, պատանի բանաստեղծը գտնվել է անընդհատ ածի ու կատարելագործման մեջ։ Ճիշտ է, թեմատիկ և գեղարվեստական սուր բևեռումներ կամ հակադիր միտումներ Մեծարենցի զարգացման մեջ չկան (և այդ առումով նրա ուղին նման չէ Վարուժանի կամ Զարենցի անցած ճանապարհին), բայց կա ընտրված հունի մշտական խորացում և ընդլայնում։ Դա մեզ հիմք է տալիս խոսելու նրա աշխարհընկալման, տրամադրությունների ու գեղարվեստական միջոցների որոշակի զարգացման և տարբեր փուլերի մասին։ Տես «Ծիածանը» գիրքը տպագրության պատրաստելու ժամանակ (1906 թ. աշնանը) բանաստեղծը խոսում էր իր անցած երկու շրջանի մասին՝ առաջինն անվանելով «խարխափանքի շրջան», իսկ երկրորդը՝ «քիչ թե շատ գիտակից ու ինքնավստահ»։ Առաջին շրջանին նա դասում էր այն գործերը, որոնց մեջ դեռ «նշմարելի է սկսնակի վճեռրոտ թորթռփումը», որոնք գրված են «տեսակ մը տպավորական-նմանողական ազդեցության տակ»։ Շուրջ չորս տասնյակի չափ այդ բանաստեղծությունները, իրոք, այն ժամանակվա պոլսահայ գրականության ընդհանուր ֆոնի վրա դեռ որևէ աչքի ընկնող նորություն չէին բերում, բայց արդեն պարունակում էին այնպիսի գծեր, որոնցից շուտով ափեր ձևավորվելին Մեծարենցի հասուն պոեզիայի էական հատկանիշները։ Այդ հասունացումը կատարվեց շատ արագ, և իր առաջին գրքով Մեծարենցն արդեն ընթերցողին ներկայացավ իր շատ ինքնատիպ դեմքով, պոեզիայի բովանդակության ու ձևերի միանգամայն ինքնուրույն հատկանիշներով։

Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ առաջին հայացքից դժվար է գտնել ժամանակի հասարակական հարցերին ուղղակի արձագանքող գեղարվեստական պատկերներ, տրամադրություններ ու խոհեր։ Թվում է, թե բանաստեղծն ամբողջովին զբաղված է միայն բնությամբ և զուտ անձնական մտորումներով։ Սակայն, ինչպես ամեն մի իսկական գեղարվեստական երկ, նրա բանաստեղծությունները ևս ոչ միայն ծնվել են որոշակի հասարակական հանգամանքների ազդեցության տակ, այլև եղել են յուրօրինակ պատասխան իր ժամանակի հարցերին։ Նա հանդես եկավ որպես արևմտահայ դեմոկրատական, աշխատավորական խավերի տրամադրությունների և իդեալների արտահայտիչ, դրսևորելով նաև նրանց հատուկ հակասությունները։ Մի կողմից՝ խոր բողոք, դժգոհություն տիրող պայմաններից, մյուս կողմից՝ նրա դեմ պայքարելու անկարողություն։ Հուսալքումն ու թախիծը, մենակության ողբերգական գգացումն ու միստիկական երանգները միահյուսվում են մարգարիական լալն ու պայծառ իդեալների, կյանքի բուռն ձգտման հետ, որը մեծ մասամբ մարմնավորվում է բնության միջոցով և հասցվում իսկական պաշտամունքի։ Այս հակադիր տրամադրությունները հանդես են գալիս կողք-կողքի, ինչպես որ դրանք անբաժան էին նաև արևմտահայ դեմոկրատական խավերի գործունեության և հոգեբանության մեջ։

Բանաստեղծը սիրում է զբաղվել օրվա տարբեր պահերի նկարագրությամբ։ Նկատի ունենալով մի շարք բանաստեղծությունների ամբողջությունը, կարելի է ասել, որ Մեծարենցի քնարական հերոսը մի յուրօրինակ ճանապարհորդություն է կատարում օրվա միջով՝ մթնշաղից մինչև կեսգիշեր ու դայդայալուս, առավոտվա արևի առաջին շողերից մինչև արևախանձ ցերեկվա «տապի նոպաները»։ Եվ օրվա ամեն մի պահ նկարագրված է իր բնորոշ գույներով ու բանաստեղծի հոգում ծնած տրամադրություններով։ Մեծարենց-

ցի բանաստեղծություններում հատկապես շատ են գիշերային պատկերները (այսպես, «Միհեծան» ժողովածուի 38 բանաստեղծություններից ավելի քան քսանը կապված է գիշերային տեսարանների հետ)։ Այնտեղ շատ ցայտուն է երևում բանաստեղծական պատկերների հատարակական ենթիմաստը։ Բուրդ, ինչո՞ւ է բանաստեղծն այդքան հաճախ խորասուզվում գիշերային մթության մեջ։ Մեծարենցը շատ խորն է ապրում պոեզիայի հավերժական մոտիվներից մեկը՝ գեղեցիկ երազանքի և շրջապատի իրականության հակադրությունը։ Ով նա որոնում է այն մարուր հանգրվանը, ուր կարող է պահպանել իր տենչերը, ապրել նրանց ուժական հմայքով։ Այդ հանգրվանը գիշերվա լուսինն է, երբ կյանքի անշրապույր պատկերները մի պահ մոռացվում են, և բանաստեղծը հանձնվում է սիրո և անդորրության երազներին։ «Գիշերին մեջ չէ՞ ապաքեն, որ երազները ավելի վառ ու արագ վերթևեվումներ կունենան. գիշերին մեջ, ուր շրջանկարը այնքա՜ն հմայիչ կըլլա, և սպաստումը՝ այնքա՜ն բաղդրորեն տաժանագին»[6],— գրել է բանաստեղծը։ Հետևաբար, նա դիմում է գիշերվա պատկերներին ոչ թե խավարով պարուրվելու և ննջելու, այլ տենչերի հմայքն ու սպասումների բաղդրությունը ավելի քրիվ զգալու, «հիվանդ հոգին անդորրով պատմուճանելու» համար։ Գիշերը Մեծարենցի համար մի անսահման «ցնորոտ անդորրություն» է, երբ դադարել, լռել են ցերեկվա բոլոր ժխորային ձայները, և բանաստեղծի՝ երազներով լեցուն հոգին կարող է անկաշկանդ ճախրել եթերային կապույտում, հասնելով մինչև «աղամանդ աշխարհներու» ցանկալի դռները («Կապույտ հածումներ»)։

Այդ տրամադրությունների բացահայտման առումով հիրավի դասական գործ է «Ջմռան պարզ գիշեր» բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Միհեծանը ժողովածուն։ Քնապաշտ ու սիրատենչ, երազներով ու իղձերով լեցուն անհատը և գիշերային բնությունն իր անսահմանությամբ, իր խորհրդավոր ու կախարդիչ ձայներով և գույներով — այս է բանաստեղծության հիմքում դրված «գիշերական իրադրությունը»։ Դա մի հիմն--մննախոսություն է՝ հնչված «ցնորաբեր գիշերվան»։ Բացված պատուհանից գիշերը ներս է խուժել իր «լուսյսի տարփանքով ու «զով շողերու՝ քաց կախարդանքով», և բանաստեղծն իր համբույրն է հղում անպատմելի հմայքներ պարգևող գիշերվա անսահմանությանը.

> *Պարզ, լուսածածան, հրաշալի՛ գիշեր,*
> *Հասի՛ սրտիս մեջ դյութանքիդ ալիք.*
> *Ձերմակ երազիդ ցայտքերեն մեղրիկ*
> *Պուտ-պուտ կաթեցո՛ւր հոգվույս սիրայոր։*

Գիշերը սիրելի է բանաստեղծի համար, որովհետև նրա անհունության մեջ կարող են դադարել ցերեկվա «ձայները պատիր», և նույնիսկ կարող էն մեռնել տիվ ու ժամանակ» (հիշենք, որ Վահան Տերյանն էլ սիրում էր մթնշաղը, որովհետև այդ պահին՝ «Ջկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող. Ամուկի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշող»)։ Գիշերը ինքնամոռացման, էքստազի, հոգևոր արբածության մի պահ է, երբ քնարական հերոսը ձուլվում է մեծ բնությանը, դառնում նրա իմաստուն հոգու մի մասնիկը.

---

6 Մ. Մեծարենց. Երկերի ժողովածու, էջ 277։

Հնարաբե՞ր գիշեր, ա՜հ, ընդունե՞ գիս,
Ընդունե՜, միստիկ ո՜վ անդորրություն,
Իմ ազբսակոծ շունչիս սոսավյուն,
Եվ համբույրն անանց՝ զոր կուտա հոգիս։

Գիշերվա մի հոյակապ ձոն է նաև նշանավոր «Սիրերգը» («Գիշերն անույշ է, գիշերն հեշտագին...»)։ Գիշերը հարազատ ու սիրելի է բանաստեղծին ոչ միայն այն պատճառով, որ նա՝ «հաշիշով օծուն ու բալասանով», կարող է նրա վերքերը բուժել, այլև այն, որ գիշերվա մեջ նրա առջև բացվում է մի «լուսեղեն ձամփա», որին մտքով հանձնված կարելի է հասնել, օգտվելով մի ուրիշ բանաստեղծության պատկերից, «ծփանուտ նրազի ափունքին»։ Բայց ինչո՞ւ է այս բանաստեղծությունը «Սիրերգ» կոչվում, երբ սիրո մասին իսկապես ուղղակի խոսք չկա։ Անշուշտ, այն պատճառով, որ գիշերն իր բերած անանուն համբույրներով մի պահ հագեցնում է սիրո ծարավով լեցուն նրա հոգին.

Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն.
Համբույր լույսեն՝ որ չորս դիս կը ծաղկի,
Այս գիշեր Տան է հոգվույս՝ կիրակի,
Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն։

Այսպես, գիշերային տևսարանների պաշտամունքը ուղղակի կապվում է յիարտեք կյանքի և սիրո կարոտի հետ, որը բանաստեղծի կենսագացողության հիմնական գծերից է։ Սակայն «ցնծագին գիշերվա» պատկերը միաձուլվում է մոտեցող մահվան ողբերգական սպասման և սիրո անհնարինության գիտակցության հետ («Բայց լույսն իմ հոգվույս քիչ-քիչ կը մաշի, շրթունքս են ծարավ միակ համբույրին...»), և բանաստեղծության ամբողջությունից մեզ է փոխանցվում բարդ-համադրական, իր բովանդակությամբ խորապես դրամատիկ մի ապրում-պատկեր։

Մեծարենցի բանաստեղծություններում գիշերվա պատկերը հաճախ է միաձուլվում ըղձալի էակի դիմանկարի անորոշ ուրվագծումներին, դառնում սիրո անհագ ծարավի արտահայտման միջոց.

Մութ սենյակիս մեջ կը շրջիմ առի համբույրն անրջելեն,
Ու շրթունքներս են բոցավառ ջերմութենեն երազային,
Փակ են աչքերս, և կամ հանկարծ մերթ անձկությամբ դուրս կը նային.
Ա՜հ, լրտությունն որ կը տեւէ, և բատկերներն որ կը քալեն...

Այսպիսով, գիշերվա մեջ բանաստեղծը որոնում է այն, ինչ չի կարող գտնել իրական կյանքում, և դա ուղղակի արտահայտությունն է այն խոր հիասթափության ու դժգոհության, որ ապրում է բանաստեղծը մտալի իրականության մեջ։ Ստեղծելով գիշերային սփոփիչ տեսարաններ, նա ասեք ձգտում է գեթ երազանքի ոլորտում հաղթահարել շրջապատի դաժան, գորշ ու անհրապույր կյանքը, որը նա իր վաղ շրջանի բանաստեղծություններից մեկում («Քուն») համեմատել է «էջ առ էջ լացող» գրքի հետ։

Եվ զարմանալի չէ, որ Մեծարենցի «գիշերային» բանաստեղծություններում ամենից շատ խոսվում է լույսի աղբյուրներ որոնելու մասին։ Բանաստեղծի համար գիշերային «մութի տակ լոկ նինջ մը կա լուսանվեր», և փարվելով գիշերվան, նա չի ուզում թաղվել ու մոռացվել անանց խավարում, այլ

տենդոտ, անհանգիստ Հայացքով փնտրում է շողի ու լույսի շատրվաններ, որոնք մարմնավորում են կյանքի և կենսասիրության գաղափարը։ «Ես կը սպասեմ Նորդ ու վճիտ լուսերուն, որոնց բոցը պիտի ցոլա անծիր քայգուն մէջ Հոգվույս»,— գրում է նա «Երազի պահերը» բանաստեղծության մեջ։ Իրոք, նա Հատկապես սիրում է պատկերել ցայգալուսային պահը, երբ առաջին ցոլքերն սկսում են պատռել մութի անթափանց քողը, և այգաբացն արդեն մոտ է։

Այստեղից արդեն մի քայլ է մինչև այն երգերը, որոնց մեջ փառաբանվում են արևի լույսն ու կենդանացնող շունչը։ Չարմանալի չէ, որ գիշերվան այդքան շատ էչեր նվիրած բանաստեղծը միաժամանակ Հանդես է գալիս իբրև արևի երդիչ, դավանում է մի յուրօրինակ «արևապաշտություն»։ Չէ՞ որ գիշերն էլ նրա Համար լույսի ու շողի որոնման ճանապարհ է։ Եթե գիշերվան նվիրված բանաստեղծություններն ընդՀանուր առմամբ արտաՀայտում են մաայլ իրականությունից և կյանքի ունայն ամուկից Հեռանալու ցանկությունը, ապա արեգակին և ցերեկվա կենդանարար լույսին ձոնված տողերում դգում ես մի բուռն գգտում դեպի կյանքը։ «Պարզկա ցայգուն անուրջին մէջ լվալ կուզեմ հիմակ Հոգիս»,— գրում է Մեծարենցը («Ցայգն է պայծառ...»), իսկ մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ («Այգերգ») կյանքի անսահման կարոտըն արտաՀայտում է այսպես.

Պիտի ըմպե՜մ բոցն արևին, ճառագայթի՜ եմ ծարավի.
Պիտի ծրծեմ բույրն աւոտրվան՝ Հոգվույս Համար՝ որ հիվա՜նդ է.
Հոգվույս Համար՝ որ կ'երազեր դգվող ու մեղմ շունչն Տարավի.
Պիտի ըմպե՜մ բոցն արևին, ճառագայթի՜ եմ ծարավի։

Այս տրամադրությունների յուրօրինակ պսակումը կարող է համարվել «Արևին» բանաստեղծությունը։ Այն Հարուստ է բազմազան նուգերով ու երանգներով սիրահարուտ, կենսասեր Հոգու խանդաղատանք. մուտքուտ մաՀվան ճակատագրական միտք և արևի ու կենդանության կրքոտ սպասում, արեգակի կիգիչ Համբույրների՝ շողափելիության աստիճան անմիջական զգացողություն։ Իսկ մի քանի անգամ կրկնվող կոչերը՝ «Շողա՜, շողա՜, բա՜ր արև, Տիվա՜նդ եմ», ցնցում են պաղատանքի անկեղծությամբ և ուժգրնությամբ։ Արևին նվիրված մյուս բանաստեղծությունները ևս («Աստվան արևին մէջ», «Տերևները կրսեին...», «Կերթա արևն իր գատիկին» և այլն) աչքի են ընկնում կենսասիրության նույն տենդոտ իղձերով՝ արտաՀայտված ուղղակի կամ, ավելի Հաճախ, բնության այլաբանական պատկերների միջոցով։

Հատակորեն նկատվում է, որ Մեծարենցի կարճատև ստեղծագործական կյանքն ընթացել է լավատեսական տրամադրությունների աճման ուղիով։ Նրա երկու ժողովածուները, թեև բաժանված ընդամենը մի քանի ամսով. այս առումով որոշակի զարգացում են ցուցադրում։ Երկրորդ գրքում ավելի ժոտենալով գյուղական բնությանը, խորացնելով իր մարդասիրական տրամադրությունները, Մեծարենցն ավելի լավատեսորեն է նայում սեփական կյանքին ու աշխարՀին։ Իզուր չէ, որ ժամանակի գրախոսներից մեկը գրում էր, թե «Աիաձանին» մեջ՝ երիտասարդը կներկայանար մեռնելու մոտ Հիվանդ մը, իսկ «Նոր տաղերուս» մեջ կներկայանա ապրելու մոտ Հիվանդ մը»,

թե նոր գրքում բանաստեղծի «տառապող հոգին կբարախի, կվերապրի, կկենդանանա բնության համայնքներու մեջ»[7]։

Երազանքի և իրականության հակադրության առումով է արծարծվում նաև սիրո մոտիվը։ Այդ թեման ինքնատիպ լուծում է ստացել ոչ միայն նրա այն բանաստեղծություններում, որոնք հատկապես վերնագրված են «Սիրերգ», այլև շատ ուրիշ գործերում, որոնք միասին ներկայացնում են զվարթ ու մռայլ պահերով, տվայտանքով, հույսերով ու երազներով հարուստ մի ամբողջ պատմություն։ Մեծարենցը բոլորովին հենու մնաց իր ժամանակի բանաստեղծության մեջ լայն տարածում գտած մարմնապաշտական մոտիվներից։ Մյուս կողմից, նրան բնորոշ չեն ո՛չ սիրո բուռն ողբերգական ապրումները, որ արտահայտել են Դուրյանը կամ Իսահակյանը, և ո՛չ էլ ուժեղ կրքերի ու զգացումների վարուժանական շեշտերը։ Նրա բանաստեղծությունների սերը մեծ մասամբ մնում է հեռավոր երազանքի ու տենչերի ոլորտում, և այս առումով ևս դարասկզբի հայ պոեզիայում նա ամենից ավելի հիշեցնում է Վահան Տերյանին, մանավանդ սիրո համանման արծարծումները «Մթնշաղի անուրջներ» մեջ։ Մեծարենցի սիրո զեղումները շատ փաղանց նուրբ են, ամոթխած ու անհամարձակ, զեղեցիկ անուրջի նման և՛ վառ, և՛ անհասանելի։ Ամենից բնորոշ պատկերներից են՝ «անուրջի աղջիկ», «կաթ ու վարդի հրաշալիք», «Այունե կույս», «Ով դյութիանուշն իմ սրտիս», «կիյնամ ոտքն իմ տեսիլքին» և այլն։

Սիրո պատկերման մեծարենցյան ներկապնակը առավել խտացած ձևով հանդես է եկել, թերևս, հետևյալ բանաստեղծության մեջ, որը միաժամանակ ներքուստ բացում է քնարական հերոսի դրամատիկ ապրումների շղթան.

Ճառագայթի պես ոսկեվարս ու նրբին,
Նրբոր Տաւիթեն կ'անցնի հեպարտ, լուսարագ.
Բան մը սրտես կ'ըլլա բոցին պատարագ
Իր աչքերուն՝ ուր կը մոռնամ ես արփին։

Երազային, ծաղիկի պես նրբավոր,
Երբ կը ժպտի պատուհանին եռանեն,
Բախչեկր Տոգվույս մեջ լուսարադա՝ կը թևնէ
Իսղ անուրջով կապուտներու հեղավոր.

Ու երբ կ'երգե ջութակին հետ սարսրուն
Մեղմածավալ հեչտերգն իրեն գայգային,
Կարծես աչքերն իր լուսափագի կը նային
Տենդոտ պահին՝ մեջն իմ Տոգվույս աչքերուն։

Այսպես, բացահայտվում է սիրո մի ամբողջ ռոմանտիկ պատմություն և ապրումների հարուստ մի աշխարհ, ապրումներ, որոնք անմիջական են, վառ ու անկեղծ, բայց և անհավակնոտ, ամոթխած, արտաքուստ անհնատելի։ Նույնը կարելի է ասել նաև «Նոր տաղեր» ժողովածուն բացող «Վայրկյան» բանաստեղծության մասին։ Այստեղ ևս արտաքին մի փոքրիկ շարժում՝ «երազների պերճուհու» քայլվածք, «քնույլ մի շրշյուն» կամ շուրջը տարածված բույր, և փոթորկվում է քնարական հերոսի Տոգին։ «Վայրկյանը» զարմանալիորեն հիշեցնում է Տերյանի «Մթնշաղի անուրջների» առաջին բա-

---

7 «Մանասեան եւ Ֆաուստ», 1907, N 1994։

նաստեղծությունը՝ «Տխրությունը», ուր նույնպես ամեն ինչ սկսում է «անուրջ կույսի» սահուն, անշշմար քայլերից, բանաստեղծի հոգին լցնելով «սուրբ շշուկով»։

Համեմատաբար ուշ գրված մի քանի բանաստեղծություններում Մեծարենցը հանդես է բերել կնոջն ու սերը ավելի իրական հանգամանքներում պատկերելու որոշակի հակում։ Դա վերաբերում է «Քղիքիկը», «Երբ կը մեկնիմ ես քու քովեդ...» և մանավանդ «Ջուրին դարձին» բանաստեղծություններ, ուր սիրո զգացմունքը բացահայտվում է գյուղական բնանկարի վրա, իսկ գեղչկուհի աղջիկը պատկերվում է միանգամայն երկրային գծերով, առանց Մեծարենցի մյուս երկերի համար բնորոշ «անրջային» բնութագրումների։

Կյանքի վերջին ամիսներին Մեծարենցը փորձեր է կատարել նաև արևմտահայության ազգային ճակատագրի մոտիվներով։ Այդ թեմայով գրված մի քանի բանաստեղծություններ, սակայն, չեն գոհացրել հեղինակին և ոչնչացվել են (պահպանվել է միայն երկու տող՝ «...Հրապարակներուն վրա ամբոխը Տա՛ց, Տա՛ց կաղաղակե...», «...Լուսինը խեղդամահ աչքն էր Տալրենիքիս...»[8]։ Իսկ Մեծարենցի վերջին՝ արդեն մահամերձ վիճակում ստեղծված երգը տոգորված էր նրա համար անսովոր մարտական շեշտերով.

Քո՛ւր, մոռեցո՛ւր իմ ձեռքին
Ատվածաբոցն Տրացան.
Չի ամե՛ն բան ինձ կրկին
Կը հիշեցնե վրեժն արյան...

Սա արդեն ոչ միայն նոր մոտիվ էր, այլև նոր ոճի սկիզբ, որին, սակայն, վիճակված չէր ամրողջանալու։

3

Մեծարենցի պոեզիայում հասարակական և գեղագիտական կարևորագույն նշանակություն է ձեռք բերում բնության պատկերումը։ Առանց չափազանցման կարելի է ասել, որ Հայ գրականության ոչ մի ուրիշ բանաստեղծի գեղարվեստական համակարգում բնությունն այնքան մեծ տեղ չի գրավում, ինչպես Մեծարենցի մոտ, և ոչ մի բանաստեղծ, բացի Թումանյանից, բնության հետ կապված այնպիսի խոր և ինքնատիպ տեսություն չի զարգացրել, ինչպես Մեծարենցը։

Նախ, իբրև քնարերգու բանաստեղծ Մեծարենցն ունի այն ցայտուն յուրահատկությունը, որ մարդկային ապրումները գրեթե միշտ պատկերում և բացահայտում է բնության հետ սերտորեն զուգակցված. նրանք կամ ուղղակի միահյուսվում են, և կամ բնության տեսարանը հիմք է դառնում որևէ զգացմունք արծարծելու համար։ Դա խորապես գիտակցված սկզբունքի արտահայտություն էր։ Մեծարենցը պաշտպանում էր այն տեսակետը, որ չի կարելի զգացումները «երկաշտ անապատներու մեջ տարագրել», որ միշտ ելակետ պետք է ունենալ «մարդուն և բնության անմիջական հաղորդությունը», այն իրական կապերը, որոնցով մարդն առնչվում է բնության հետ, դառնում նրա մի մասնիկը։ Հետևելով այդ սկզբունքին, նա ստեղծել է բնության անհամար պատկերներ, որոնք միշտ մարդկայնացված են, տոգորված կեն-

---

[8] *Տե՛ս Թ. Ալգուայան, Միսաք Մեծարենց (իր կյանքը), 1932, էջ 51։*

դանի ապրումով և հույզով։ Նա կարողանում է գեղեցկությունն և իմաստ տեսնել բնության ամեն մի՛ անկյունում, յուրաքանչյուր տերևի, թփի, նույնիսկ չնչին քվացող շարժման մեջ և այդ բոլորի միջոցով արտահայտել մարդկային ներաշխարհի և՛ ամենափոքր, արտարուստ աննկատելի, և՛ ամենամեծ ու խոր հույզերը։ «Բնության գրքում» նրա համար ոչ մի գաղտնիք չկա, նրան ծանոթ ու հարազատ է ամեն մի ձայն ու գույն, ամեն մի շարժում, որոնցից նա զարմանալի վարպետությամբ ստեղծում է մեկը մյուսից թարմ և նուրբ, ինքնատիպ պատկերներ, համեմատություններ ու փոխաբերություններ։

Ահա «Իրիկունս» բանաստեղծությունը։ Այստեղ նկարագրվում է իրիկնային պահը, երբ արևն իր վերջին ճառագայթներով ոսկեվորում է ծառերի գլուղերն ու տերևները, իր «մատիկներով» թափանցում նրանց ամենափոքր անցքերն անգամ.

Ծառոց տերին ճաճանչավուխտ պատառ մըն է արևն ոսկի.
Ուր ծագիածին ուղևներու համուկ հյուսքը կսողոսկի։

Ապա հետևում են նոր պատկերներ. իրիկնային զեփյուռն իր կայտառ համբույրով բանաստեղծին թվում է վերադարձած մանկություն, ջրի ցայտերը՝ բարեկամի մտերմասաց փսփսուք, ցայտերը, որ լաչակների նման փռվում են նարգիսների գլխին կամ դառնում արտասուք ծաղիկների աչքերում։ Իսկ բանաստեղծի ափերին ընկնող տերևները նրան թվում են անտես ոգու կողմից ուղարկված մի շնորհ։

Մեծարենցը կարողանում է բնության ձայները, բույրերն ու գույները ընկալել և պատկերել բնական համադրության մեջ։ Կարելի է ասել, որ նրա բանաստեղծություններում բնության ձայներն ու շարժումները գույն ու բույր ունեն, իսկ գույներն իրենց հերթին հնչում են ու շարժվում։ Ահա այդպիսի բանաստեղծական շատ պատկերներից մի քանիսը. «աղբյուրներուն կելլէ խմբեզգն արծաթի», «կապույտ Ծածում», «հնչյունյան մը կապույտի», «փափուկ արծաթի շավիղ մը ձայնի», «ու կերկարի լուսարձաք ծապավենն այդ բարբ-սոխն». «և կրճնշե հուչ-բերու ծափը խայտակ», «հոգվույս նվագը լույսե» և այլն։

Մեծարենցի բանաստեղծական պատկերը գեղանկարչության պես տեսանելի ու շոշափելի է։ Օրինակ, «Այգնգրգ» բանաստեղծությունը կարծես կենդանագրում է նեթրատի ափերին բարձր լեռների ու խոր կիրճերի մեջ փռված Բինկյան գյուղը՝ մթնշաղին գնտափ գնացող ղևղիկներ ու լեռնային արահետով անցնող ուղտի քարավաններ, որոնց բոժոժների միալար, տխուր երգը խառնվում է վանքի զանգակների ձայնին։ Մեր առջև փռվում է մի ամբողջ լեռնային բնանկար.

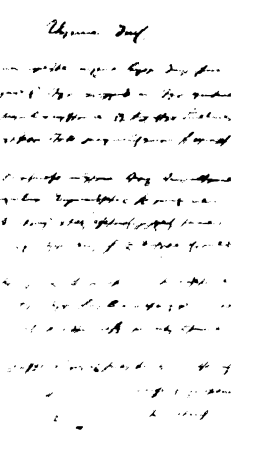
Կիրճին խորը, ժայռին ծոցն է գյուղաքարը փռված,
Տարտամորեն, հնչայական, արծիվի մը ձևերով.
Մագիրները խորասուզած խորշերու մեջ մթնամած։

Իսկ «Գետափի երազանք» կամ «Տապի նոպաներ» բանաստեղծություններում պատկերվում է գյուղը ամառային ցերեկվա պահին, արևոտ ժայռերի մեջ մրափելիս, երբ գետի վրայից ամպի նման բարձրանում է ջրշոշոփին, երբ «արեգակի բոլոր ընձյուղներն» այրում են ամեն ինչ, և մի պահ ամենուր իշխում է խաղաղություն և լռություն.

Ծայրերն անթափլի գեղ կառքեան, հանգարտորեն, լուսափղփղող,
Ծիրկն անգորրին այս կիզանուտ, և երագին տակ բոցավառ,
Ընձեղերու ձեռքն Նոս Հոն հանկարծ կ'իյնէ գիրուհին վար,
Ամենուրեք կը խլրտի եռայն տագին տախտապարզ։

Բնութեան ի՛նչ անկյուն և ի՛նչ պահ էլ որ պատկերում է Մեծարենցը, նա գերադասում է ոչ թե բուռն, ալեկոծ, կոնտրաստային, այլ խաղաղ, անդորր, ներդաշնակ տեսարանները, որոնք սփոփում են բանաստեղծի հոգին, օրորում սիրելի եզերքի, բաղձալի կյանքի երազնոտով։

Թեև դժվար է Մեծարենցի կերտած բնության տեսարանների մեջ նախընտրությունը տալ մեկին կամ մյուսին, բայց, թվում է, «Աքաստիաներու շուրին տակ» բանաստեղծությունը մեկն է այն գործերից, որոնք ավելի լրիվ ու վառ կերպով են արտահայտում բնության մեծարենցյան ընկալման ու պատկերման առանձնահատկություններն։ Իր այս բանաստեղծությունը Մեծարենցը դասել է «զուտ նկարագրական ոտանավորների» շարքը, որոնց մեջ ուղղակի չի խոսվում մարդկային հույզերի մասին, այլ սկզբից մինչև վերջ նկարագրվում են բնության իրերն ու շարժումները։ Բայց այդ նկարագրությունն ամբողջովին ներծծված է զգացմունքով, ամեն ինչ դիտված է բնության ամենափոքր մանրամասների մեջ թափանցող մարդկային հայացքո



Մեծարենցի «Ակեան ծով» բանաստեղծության ձեռագիրը

Սահիկներեն հուշիկ բերքեր կը քաշէ
Բուրումներով օծուն հովիկն իրիկվան,
Հոգիներուն կ'իյնէ երաժ մը բուրյան.
Ինչ հեշտին է մթին ալգան այս սառուփն։

Աքաստիաներ, գինով լույսն ու տասպն.
Օրորվելով մաքուր չունչ մը կը հնան.
Մինչ կը գյուխն ծաղիկն իրենց հուռնան՝
Ջոր խոյտրար հովը գրկել կը շտապն։

Ու լույսն անոնց. անխոս հուրի գյուխկան.
Հրմշտյագնդ ու վարտքերով արծաթե.
Շատրվանին կ'իյնէ գուռին մեջ կաթե։

Ջուրը ցայտքեն դադիկ ծաղիկ կը կաթե,
Վշնխու, ինչպես լույսե արցունքը մանկան,
Նրվագն անոր կը հեծեծն հեշտական։

Ծաղիկներն հավը քերքեր կը թափե...:

Այս բանաստեղծության Հանդարտ տողերում ընդգրկված և պատկերված են բնության ամենանուրբ շարժումները, ամենամեղմ շշուկներն ու ձայները. ամենագեղեցիկ գույներն ու բույրերը: Իրիկնային հուշիկ զեփյուռը. որն օծված է հեռու դաշտերի բուրյով ու մեկ աս մեկ վայր է թափում երփներանգ ծաղիկների քերքերը, ցերեկվա լույսով ու չերմությամբ արբած աքսախաներից ձյունի նման ներքև իջնող ծաղիկները, ավազանի մեջ արտացոլվող նրանց լույսն ու արծաթյա վարսերը և, վերջապես, շատրվանի անընդհատ ցայտող ծաղկանման կաթիլները, որոնք մանկան վճիտ արտասուքի նման հետակ են ու թափանցիկ,— այս բոլորը բանաստեղծական հուժկու երևակայությամբ միանում և կազմում են մի ամբողջական պատկեր, մի համակառույց, որը հիացնում է բոլոր մասերի համաչափությամբ ու գեղեցկությամբ.

Սակայն բնությունը Մեծարենցի համար ոչ միայն նկարագրության առարկա է, այլև գեղագիտական ու փիլիսոփայական ոգոշակի տեսության աղբյուր: Խոսքը վերաբերում է մարդու և բնության, պոեզիայի և բնության փոխհարաբերության այն տեսությանը, որը ձևակերպված է նրա հոդվածներում ու նամակներում և գեղարվեստական մարմնավորում է գտել նրա պոեզիայի մեջ:

Ավարտելով «Միածան» գրքի վերլուծությունը («Ինքնադատության փորձ մը» հոդվածում), Մեծարենցն իր պոեզիայի հետագա զարգացման ուղին տեսնում էր նեղ անհատապաշտությունը վերջնականապես հաղթահարելու և ավելի լայն ու խոր մոտիվներով, «համաշխարհիկ բաբախումներով» տոգորվելու մեջ: Մերժելով պոեզիան անձնական մանր ղգացմունքներով ու կրքերով հեղեղելու փաստը, Մեծարենցն առաջադրում էր հստակ ու որոշակի խնդիր՝ հրաժարվել սեփական ես-ի շուրջն անվերջ պտտվելուց. հասնել կյանքի լայն ընդգրկումների: «Փափագելի էր, ուրեմն, որ Մեծարենց ջանար իր էությենեն դուրս ելլել,— գրում է նա իր մասին.— չէ թե մենակ «Միածանին» հեղինակը, այլ մեր բոլոր բանաստեղծներն ալ մերկանալու են այլևս եսին տագտկալի ոչնչաբանություններեն»[9]:

Իսկ ո՞րն է, ըստ Մեծարենցի, առաջադրված խնդրի իրագործման ուղին. ամբողջովին տոգորվել բնությամբ և այդ միջոցով թափանցել տիեզերական զազտնիքների մեջ: «Մեկզի քողունք քիչ մը անմարդկային անձնաբանություններ, բաբախելու համար Բնության սիրով. բանաստեղծը բնության ցոլացումը պետք է ըլլա, թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես»: Առաջին հայացքից տարօրինակ կարող է թվալ, որ նեղ սուբյեկտիվիզմի հաղթահարման ուղին նա տեսնում է ոչ թե հասարակական կյանքի հետ անմիջականորեն կապվելու, այլ բնության համակողմանի արտացոլման մեջ: Բայց հենց այստեղ է Մեծարենցի պոեզիայի և գեղագիտական ըմբռնումների բարդությունը, նրանց ամենաէական գծերից մեկը, որ նա այդ խնդիրն անհրաժեշտաբար կապում է բնապաշտական ձգտումների հետ: Շարունակելով իր միտքը բանաստեղծի կոչման մասին, Մեծարենցը գրում է. «Քերթվածները իբրև բառ պետք է ունենան տերևին քրթռումը, թռչունին դայլայլը, մարդերուն գիրովը, դաշտին ու լիրան մշտանուն զորությունը: Բանաստեղծին ձայնը տիեզերական

---

9 Մ. Մեծարենց. Նոթեռի ժողովածու, էջ 281:

հարաբերության մը լարը պետք է ըլլա, բոլոր գոյություններուն համադրական բրթումովը տրոփուն»[10];

Իր փիլիսոփայական և գեղագիտական ըմբռնումներով Մեծարենցը պանթեիստ է, այսինքն՝ աստվածացնում է բնությունը, նույնացնում է աստծուն բնության հետ։ Մեծարենցի համար բնության ամեն մի իր լեցուն է անսահմանորեն խոր իմաստով, բանական բովանդակությամբ։ Նա ձգտում է կոնկրետ առարկաներից բարձրանալ մինչև անհուն բնության գաղտնիքների կոահումը, իր երգով դառնալ «տիեզերական հարաբերության մը լարը»։

Նրա պանթեիստական հայացքների պարզաբանման համար շատ կարևոր է բանաստեղծի մի նամակը՝ գրված 1907 թ. սեպտեմբերին։ Պատասխանելով իր բարեկամ Վ. Արսլանյանի այն հարցին, թե «ինչո՞ւ Տիեզերքի հոգիին հետ չես խոսակցիր, Մեծարենցը հայտարարում է, թե այդ ձգտումը կա իր շատ բանաստեղծություններում («Իմ գրքի բոլոր քերթվածներս այդ մեծ խոսակցության կը նկրտին») և հենց այստեղ էլ բացատրում է բնության պանթեիստական բնական յուրահատկությունը։ Թեև ինքը ուղղակի աստծուն չի դիմում, նրա հետ դեմհանդիման չի խոսում, բացատրում է Մեծարենցը, բայց դիմելով «ցնորաբեր գիշերին» կամ պաղատանք ձոնելով արեգակին, ինքը դիմում է նաև անտես աստծուն, որը ներկա է ամենուր, ցոլանում է բնության բոլոր իրերի մեջ։ «Ո՞չ ապաքեն Աստված ամեն տեղ է»,— հարց է տալիս բանաստեղծը և բացականչում. «Ո՜հ, երջանկություն, տերևի մը խորշափին մեջեն տեսնել տիեզերական զորության գաղտնիքը ու այդ փորրիկ մասնավորին մեկնիլ դեպի անհունը»[11]։ *Այսպես, ուրեմն, աստված ամենուր է, բնության բոլոր անկյուններում, և այդ պատճառով էլ բնությանը ձոնված ամեն մի երգ տանում է դեպի տիեզերական գաղտնիքների ըմբռնումը, իսկ ամեն մի մասնավոր իր՝ մեզ կապում է անհունության հետ։*

Բնության յուրաքանչյուր անկյունում բանական սկզբունք և ընդհանուր կյանքի, անհունության անդրադարձումը տեսնելու ձգտումը Մեծարենցին տանում է դեպի բնությունը մարդկայնացնելու և աստվածացնելու մոտիվները և հաճախ ավարտվում է նրա հետ խառնվելու, միաձուլվելու, բոլոր իրերի կյանքով շնչելու տրամադրությամբ («Իրիկվան լռություն»).

Ինկե՞րն ըլլալ ցորեններուն. մրգատանին
Դուրը բանալ գավկի մը պես, մրտերմորեն,
Ու, քողով որ չաշարիկներ րոպիկ տանին
Քնապարփակ՝ լռյն լրտության մը համարեն։
Հոն շրջապիտյուռ ծառերուն հետ ներաբանալ...

Ինչպես դեռ 1913 թ. իրավացիորեն նկատել է Ա. Տերտերյանը, Մեծարենցն «ուզում է բնության հետ միանալ խանդավառությամբ և անմահանալ։ Այդ խանդավառությունն է նրա գեղարվեստական գեղեցիկը»[12];

Բնության պանթեիստական ըմբռնումը Մեծարենցին հանգեցնում է որոշ միստիկական պատկերացումների։ Նրա նկարագրած բնության մեջ ապրում և շրջում են, բանաստեղծի հոգու հետ զուգորդ են լուսե պարիկներ, օդա-

---

10 Նույն տեղում, էջ 281։

11 Վ. Մեծարենց, *Ոսկի արիչին տակ (արձակ երկերու հավաքածո)*. Ներածություն Թ. Վազոյանի, Կ. Պոլիս, 1934, էջ 152։

12 Ա. Տերտերյան, *Միսաք Մեծարենց*. «Հորիզոն», 1913, № 16։

նույշներ, շահարիկներ և ուրիշ անտես ոգիներ։ Բայց ամենից հատկանշականը՝ բնությանը ներքնապես հատուկ անհուն կենսասիրության, արևի ու կյանքի անսահման տենչանքի պատկերումն է։ Բանաստեղծը ամեներ տեսնում է կենդանության և լույսի մի անդիմադրելի ձգտում, որը հատուկ է բնության բոլոր իրերին և որի շնորհիվ նրանք մարդկայնանում, շնչավորվում են, դառնում են բանական ու զգացող։ Բնորոշ է, օրինակ, «Ցերեկները կըսհին...» բանաստեղծությունը, ուր արեգակին ձոնված ջերմ, կրքոտ կոչերը ոչ թե թռչում են մարդու շուրթերից, այլ վերագրված են լույսի ու ջերմության կարոտով տոչորված տերևներին։ Ահա հղումները՝ «արև՛, մե՛զ ալ ոսկեզօծէ», «արև՛, մե՛զ ալ զգվե մոտեն», «արև՛, մե՛զ ալ ողջագուրէ», Ինչում են այնպիսի ուժով ու կրքոտությամբ, որ մի պահ թվում է, թե իրե՛ր կենսատենչ բանաստեղծն է բացականչում՝ «չողա՛, չողա՛, բարի արև, հիվա՛նդ եմ»։

Բնության պաշտամունքը, նրա ամեն մի երևույթի մեջ կյանքի բանական ձգտում տեսնելու գաղափարն առավել ցայտուն արտահայտվել է «Ի՞նչ արբեցությամբ...» բանաստեղծության մեջ, որը Մեծարենցի պանթեիզմի ամենալրիվ մարմնավորումն է։ Բնության բազմաթիվ պատկերները, որոնք այստեղ դիտված ու պատկերված են բացառիկ նրբությամբ, ծառայում են մեկ ընդհանուր մտքի՝ ամեն ինչ տոգորված է կյանքի տենչով ու ծարավով, ամեն ինչ ձգտում է կենդանության ու կատարելության, համաչափության և գեղեցկության։ Դա մի ընդհանուր արբեցություն է, որով համակված են բոլոր մեծ ու փոքր իրերը՝ ծառերն ու ծաղիկները, թիթեռնիկն ու մեղուն, ծովերը, գետերն ու աղբյուրները... Բնության այդ ընդհանուր արբեցության պատկերը Մեծարենցը հասցնում է պանթեիստական այն միտումին, թե բնության բոլոր տարրերը ներարկված են աստծով, անդրադարձնում են նրա էությունը.

Ի՞նչ արբեցությամբ հոգին կընդգրկե
Ալյակն հորդաձոր ծարրի բուրկին.
Ծաթրին, անանուխ, վայրի ոնհանի
Բաղմաբուրումներն բատաչխ ու խունկե.
Ի՞նչ արբեցությամբ կընդգրկե անի
Բոլոր ձևերն ու երանգներն ամեն.
Բոլոր գոյությանց, բոլոր տարրերուն
Իր մեջ անդրադարձ ծիածանումեն՝
Հասվա՛ծն՝ որ եկավ չե՛ս գիտեր ուրկե՛...։

Մեծարենցը Չարեց պանթեիզմին՝ իր առջև կանգնած հասարակական և գեղարվեստական հարցերին պատասխան տալու համար։ Բնության փիլիսոփայությունը, մարդու և բնության փոխհարաբերության պանթեիստական մեկնաբանությունը ռեակցիայի տարիներին Մեծարենցի համար դարձան այդ ուրամադրությունների արտահայտման միջոց։ Նրա պանթեիզմի հիմնական արժեքն ու նշանակությունը այն է, որ ծառայում է հումանիզմի, մարդու նկատմամբ լայնախոհ սիրո դրսևորմանը, որը և նրա աշխարհայեցողության ու գեղարվեստական մտածողության ամենաուժեղ կողմն է։

4

«Միաձան» ժողովածուի տպագրությունից մի քանի ամիս անց Մեծարենցը գրում էր. «Գյուղի տեսարանները իմ մեծագույն ներշնչարանս կը կազմեն. որքա՞ն կը ցավիմ, որ էապես իրենց զավակը չեմ իմ բանաստեղծու-

թյանս մեջ. այն ատեն ավելի ինքնատիպ ու ապրող կըլլայի։ Անշբռնելի բաղձանքը եղած է վերստին տեսնել ու ապրիլ գյուղիս ծոցը՝ նորոգվիլ իր տեսարաններուն ու գեղեցկութեանց ավիշովն[13]։ Մեծարենցի համար բնորոշ ինքնաքննադատական ոգով գրված այս տողերը մատնանշում են նրա աշխարհայացքի էական կողմերից մեկը, նրա, այսպես ասած, սոցիալական հենարանը։ Իրոք, բանաստեղծի կարճատև կյանքը լի էր մի անդիմադրելի ձգտմամբ ու կարոտով՝ ավելի մոտիկից կապվել գյուղական աշխարհին, նրա մարդկանց և բնության հետ, իր երգը դարձնել այդ աշխարհի «հարազատ ցոլացուցիչը»։ Նրա աշխարհայացքի մեջ որոշակիորեն հանդես եկող դեմոկրատական հակումներն ու լայնախոհ մարդասիրությունը բանաստեղծին ուղղակի կապում են գյուղի աշխատավորական խավերի, նրանց կյանքի և ըմբռնումների հետ։ Այստեղից է գալիս գյուղական ազնիվ աշխատանքի, մաքուր և պարզ հարաբերությունների պաշտամունքը, խաղաղ կյանքի երազանքը, անձնազոհության բանաստեղծացումը։

Իհարկե, Մեծարենցի կերտած գյուղական բնության և աշխատանքի տեսարանները ժամանակակից արևմտահայ գյուղի ամբողջական պատկերը ներկայացնել չէին կարող։ Բանաստեղծը գերազանցապես մնում էր ռոմանտիկական հովվերգության սահմաններում, գեղանկարում միայն գյուղական կյանքի բանաստեղծական կողմերը։ Դրա պատճառն ինքը՝ Մեծարենցը հասկանում էր այն, որ իր երգերում նա ստիպված է եղել հենվել միայն մանկական հիշողությունների վրա, որոնք բավական չէին «հզոր լիություններ արտահայտելու» համար։ Այստեղից էլ՝ գյուղ վերադառնալու, «հողին ու ջուրին ու քարին հետ ապրելու» ստեղծագործական պահանջը, որը մնաց չիրագործված։ Բայց և այն, ինչ այդ ուղղությամբ նա հասցրեց անել, հասարակական և գեղարվեստական մեծ արժեք ունի։

Գյուղական իրականության մեծարենցյան պատկերները խոր սեր և հավատք էին ներշնչում դեպի աշխատավոր մարդը, գեղջկական պարզ և աղնիվ կյանքը։ Ըստ էության, դա ժամանակակից հասարակությունից և տիրող ռեակցիայից բանաստեղծի խոր անբավականության, նրանց նկատմամբ ունեցած օպոզիցիայի (ճիշտ է, ոչ ակտիվ) արտահայտությունն էր։ Այդ պատկերները մի քարմ ու կենդանի հոսանք մտցրին արևմտահայ պոեզիայի մեջ։ Պատմականորեն դրանք նախորդեցին, գուցե և ինչ-որ չափով հող ստեղծեցին արևմտահայ գյուղի մյուս մեծ երգչի՝ Դ. Վարուժանի «Հացին երգի» համար։

Գյուղական կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի տեսակետից շատ բնորոշ են Մեծարենցի մի քանի արձակ բանաստեղծությունները՝ «Որքին տերևը», «Հայրենի բնության բանաստեղծական համայնապատկերով, ևքստազի հասնող ցանկալի տեսիլներով, «Ջրին ծառը» մանկական հուշերի և գյուղական ավանդության գեղեցիկ վերապատմությամբ և, մանավանդ, «Տկճորին երգը»։ Մեծարենցն ուզում էր, որ իր երգը դառնար գյուղացու, հասարակ մարդու սփոփանքի ու գեղեցիկ երազների աղբյուր, և «Տկճորին երգը» դրա ուղղակի արտահայտությունն էր։ Դա, հիրավի, «իղձի մը, արցունքի մը պես պարզ ու վճիտ մի երգ է, որը, ասես մի շնչով, բխել է բանաստեղծի սրտից ու հոգուց և, «իրիկվան ոսկի հրեշտակին հետ ԹԼ առած», թռել

---

13 Մ. Մեծարենց. *Ոսկի արիշին տակ. էջ 152—153։*

է «սարերն ի վեր, կապուտն ի վեր», դեպի հնռու լեռներում ծվարած գյուղը, դեպի աշխատանքից հոգնած «բարի մշակները»։ Եվ հիշում է բանաստեղծի հրավերը՝ լեցուն արոտների շնչով, հնձված արտերի ու հերկված հողերի բույրով, «անանուն դողերով, անհամար քրթռումներով». «Ցերեկվան արևին հուրքովը գինովցած պարտաուն հոգիներ, ձերմակ լաթերով դա՜շտի մշակներ, եկեք ասկնդրել իմ երգիս. իմ երգիս, որ բյուրաղան բուրմունքների խուրձ մըն է, իմ երգիս, ուր ձեր քրտինքին, ձեր երանությանց ու ցավերուն աղաղակը, ձեր սիրական հովերուն, ձեր սիրական ջուրերուն, ձեր սիրական, մտերիմ դրացի արագիլներուն ու թռչուններուն համերգութիւնը կա թառած... Ալ քողեք բա՜ը. հերի՜ք հերկեցիք, հերի՜ք հողին նայեցաք, հերի՜ք անոր հակեցաք այսքա՜ն ատեն... Մ՛ով բարի մշակներ, ականջ դրեք իմ երգիս, ուռենիներու շուքին տակ, հովտին խորը»։

Գյուղական բնության և կյանքի պատկերները, բացի վերը հիշատակվածից և մի շարք ուրիշ ոտանավորներից («Գետափի երազանք», «Այգերգ», «Ջուրեն դարձին», «Տապի նոպաներ» և այլն), տիրապետող են նաև «Հովվերգություն մը» շարքում, «Շերամին նինջը», «Մտերմիկ տեսիլներ» և, մանավանդ, «Ջրտուք» բանաստեղծություններում։ «Ջրտուքը», որը Մեծարենցի տաղանդի ամենավառ դրսևորումներից մեկն է, գրավում է ոչ միայն բնության պատկերների զարմանալի շոշափելիությամբ, լուսի և ստվերի խաղերով, այլև հողի աշխատավորի սեղմ ու դիպուկ նկարագրությամբ.

Գիշերային ջրտուքի ժամն է, լուսին մեջ կայծած
Մըրտակն անքուն կը սպասե՜, ոտքը բոպիկ, բահն ուսին,
Պարտեզներուն վրա կիջնէ թեթև քողը մը միգամած,
Ու ծղրիդներ՝ լուսնակով արբշիռ՝ անվերջ կը խոսին։

Այս բանաստեղծության մեջ գծագրված վիթխարի բնանկարը, որն ընդգրկման լայնությամբ, մեծ չափերի հետ միասին աչքի է ընկնում նաև բնության ու աշխատանքի՝ նույնիսկ աննշան թվացող մանրամասների վերարտադրությամբ, ավարտվում է գեղչկուհու նրգով, որը մեղմ տարածվում է գյուղակի վրա, ողողելով ամբողջ պատկերը մի հատուկ քնարականությամբ.

Աղջնակ մը, արիչին տակ նստած, չե՜ր կը կանչե,
Որ հոգնաբեկ մըշակին օրորի մը պես կուգա.
Ձողը ծրծեց ջուրերուն տարիքանքն՝ որ գետ կը հնչե
Եվ հիմակ՝ քա՜ց կը հոսկա իր երկունքին ապագա։

Ժողովրդին մերձենալու, նրա կյանքով ու տառապանքով ապրելու գիտակցված ձգտումը իր անմիջական արտացոլումը գտավ բանաստեղծի մարդասիրական հայացքներում։ Մեծարենցի հումանիզմը հայ նոր գրականության ամենապայծառ էջերից էր։ Հասարակական արտակարգ ծանր պայմաններում, երբ Թուրքիայում առօրյա երևույթներ էին կոտորածները, թալանը, սոցիալական և ազգային վայրագ կեղեքումը, պատանի բանաստեղծը հնչեցնում էր անկաշառ հումանիզմի երգը, իր բանաստեղծությունները ողողելով մարդու նկատմամբ սիրո և հարգանքի ազնիվ գաղափարով։ Ի հակադրություն անկումային գրականության համար այնքան բնորոշ անհատապաշտության, մարդատյացության գաղափարներին, Մեծարենցը բանաստեղծի իր բարձրա-

գույն կոչումն ու երջանկությունը տեսնում էր մարդասիրության, անձնազոհության, ուրիշների վիշտն ու տառապանքը հասկանալու և ամոքելու մեջ։

Այս առումով բացառիկ նշանակություն ունի «Տո՜ւր ինձ, Տե՜ր...» բանաստեղծությունը, որը Մեծարենցի ամենավերջին գործերից է։ Հեղինակը «անանձնական ուրախություն» է ուզում ունենալ, որպեսզի սիրառատ սրտով ու լիաթուռ ձեռքով բաշխի բոլորին, տեսնի այն բոլորի նայվածքների ու ժպիտների մեջ, որպեսզի այդ ուրախությունը զանգակի նման կախվի և հնչի ամեն մի դռնակից, երգչի պես լուսավորի խրճիթների խավարը։ Բանաստեղծության գաղափարական բովանդակության կենտրոնը հետևյալ եռատող տներն են (Մեծարենցը մեկն էր այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծներից, որը բավական հաճախ կիրառել է տերցինի դժվարին ձևը).

Տո՜ւր ինձի, Տե՜ր, ուրախությունն անանձնական.
Ու չըլլա, որ ուրիշներու կոծն ու կական
Խեղդել ուզեմ չըրվեժին մեջ գոփիս ձայնին։

Տո՜ւր, ինձի, Տե՜ր, ուրախությունն անանձնական.
Ու չըլլա, որ ծափիս ձայնին երգը՝ գուժկան
Իսիս սենյական ունենա՝ ցո՜ւրտ առանձնարան։

Այստեղ Մեծարենցը շարունակում է իր հետևողական պայքարը անհատապաշտության, եսակենտրոն մենամոլության դեմ։ Բանաստեղծը չի ուզում, որ ուրիշների լացի ու տառապանքի ձայնը խեղդվի իր ուրախության աղմուկի մեջ, որ ինքը օրորվի նեղ-անձնական ինքնաբավականության գրկում,—դա ստորացնիչ է իսկական մարդու և իսկական բանաստեղծի համար, որի սիրտը պետք է բաբախի բոլորի սիրով ու ցավերով։ Նա չի ուզում նաև, որ իր ուրախությունը պարփակվի «ցուրտ առանձնարանում», մարդկանցից ու կյանքից հեռու, քանի որ նման «երջանկությունը» նրա համար ոչ մի արժեք չունի։ Բանաստեղծությունը մի երկրորդ վերնագիր էլ ունի՝ «Արդի մարդուն Հայր Մերը»։ Դրանով բանաստեղծն ակնարկել է, որ ժամանակակից մարդու լավագույն ձգտումները պետք է կայանան ոչ թե վերացական կրոնական մղումների և աղոթքների, այլ մարդասիրական լայն ու պայծառ իդեալների մեջ։ Այսպիսով, բանաստեղծության թվացող կրոնական շղարշի տակ ի հայտ է գալիս խորապես հումանիստական բովանդակություն։

Շատ բնորոշ է այս բանաստեղծությունը նաև Մեծարենցի հումանիզմի բնապաշտական բնույթը հասկանալու առումով։ Համատարած, անսահման ուրախությունը բանաստեղծի սրտում գալիս հավաքվում է ամբողջ բնությունից՝

Ճամփաներե՜ն ու գետերե՜ն, ու դաշտերե՜ն,
Անտառներե՜ն, ու լեռներե՜ն, ու ձորերե՜ն,
Տանիքներե՜ն, ու տուներե՜ն, ու դուներե՜ն...

և հետո նորից սփռվում է բոլոր կողմերը։ Բանաստեղծը տենչում է իր հավաքած «անանձնական ուրախությունը» շաղ տալ ջրերի և ակոսների վրա, անձրևի նման ցոդել դաշտերին, արևի նման բաշխել բոլոր հորիզոններին։ Այսպես, բանաստեղծության ընդգրկումները հասնում են մինչև բնության համապարփակ չափերը։

Մեծարենցի մարդասիրական հայացքների դեմոկրատական բովանդակությունը, ինչպես և նրանց կապը բնապաշտական ըմբռնումների հետ իրենց ամենաբարձր արտահայտությունը գտան «Ըլլա՜յի, ըլլա՜յի» շարքում («*Իրիկունը*»*, «*Հովը*»*, «*Հյուղը*»*, «*Ջուղանքը*»*), որը մտնում է «Նոր տաղեր» ժողովածուի մեջ։*

Ահա «Հովը»։ Բանաստեղծի մոտ ծագում է առաջին հայացքից տարօրինակ մի ցանկություն՝ դառնալ հով, քամի։ Ինչո՞ւ։ որպեսզի ոչ միայն ոստոստի ծովի ալիքների վրա և ձկնորսների ականջն ի վար «քաղցրությունով օծուն բառեր» փսփսա, այլև հասնի լեռների կատարներն ու լաց լինի ձյուների մեջ սառչող մարդու համար, մտնի «անճարագ խուղերը» և տանի, մարդկանց հասցրնի «անսվաղ մանուկների» կամ «որդեկորույս մոր» սրտաճմլիկ վիշտը։ Հատկանշական է այն պատկերը, որ այստեղ օգտագործել է բանաստեղծը. նա ուզում է այդ «կոծն ու լացը» իր հետ ձուլած հովի նման փշրվել «անցորդներու հոգվույն վրա իբրև ալիք», այսինքն՝ բախել անտարբեր մարդկանց հոգիները, սեր և կարեկցանք արթնացնել կյանքի որբերի նկատմամբ։ Մարդասիրական այդ տենչանքն ավելի ամբողջական արտահայտություն է գտել «Հյուղը» բանաստեղծության մեջ։ Այստեղ քնարական հերոսը ցանկանում է հյուղակ լինել, որպեսզի տարվա բոլոր եղանակներին և օրվա բոլոր ժամերին գրկաբաց ընդունի հոգնած, պարտասուն ճամփորդին, պարգևի նրան հանգիստ, ջերմություն, լսի նրա նյոթը, հղի նրան խաղաղ նինջ ու ոսկի նրազներ։ Եվ հյուղակի պատկերը շնչավորվում է, կենդանանում, այն դառնում է մտածող ու զգացող էակ, որը կարող է դիմավորել, ճամփու դնել, լսել ու խոկալ, նույնիսկ պարգել թևերը և իր մոտ հրավիրել մարդկանց։ Հարուստ և անսպառ են բանաստեղծի բարության գանձերը, անսահման է նյա սերն ու խանդաղատանքը.

Ու գրգանքիս կանչեի
Ուղևորներ պարտասուն
Ու բարևի մը փոխան
Հազար բարիք ես տայի։
Հազար բարիք ես տայի.
Գոլը կրակին ճարճատուն,
Կութքը բերրի դաշտերուն,
Բոլոր միրգերն աշունի.
Ու մեղր, ու կաթ, ու գինի...

Նուրբ և խորհրդաստ պատկերներ կան «Իրիկունը» բանաստեղծության մեջ։ Բանաստեղծն ուզում է իրիկուն լինել, որպեսզի ոչ միայն լեցվի «երգով թռչուններուն, մարդերուն» կամ «գոռ ծափովն օվկիանի ջուրերուն», այլև որպեսզի բնության բոլոր «տարրերուն աղաղակովը տրոփուն» ծավալվի ու փռվի ամենուր, փարվի մարդկանց ու բոլորին մի բան պարգևի իր գանձերից.

Սա իրիկո՞ւն ըլլայի ես,
Համայնական, չքնաղ, քաղցրիկ, լուսագես.
Եվ ամեհուն տայի հուրքես, ոսկիես։
Սա իրիկո՞ւն ըլլայի ես։

Բնության հետ միաձուլվելու տենչանքը հիմք է ծառայել արծարծելու նաև բանաստեղծի հասարակական կոչման հարցը։ Դրան է նվիրված շարքի

վերջին՝ «Բազմանք» բանաստեղծությունը։ Այստեղ քնարական հերոսը ցանկանում է լինել դևի գագաթներ բարձրացող ճանապարհ, որպեսզի այնտեղ տանի ճանճրացած, «սպառած հոգիները» և ցույց տա «յայն հորիզոն անուրչիս, նվ գնալով այդ պատկերի իմաստն ավելի որոշակի է դառնում. բանաստեղծն ուզում է լինել դաշտերի և այգիների վրա սավառնող հովի խրմբերգ, աղբյուրների ու լճերի մեղմածավալ մրմունջ, օվկիանոսի ու գետերի հզոր շառաչ, որպեսզի բնության այդ համայնական կայտառ ձայներով գերքաղցներուն հոգին լեցվեր ամայիս.

Երգե ըլլայի Ալուսնեներուն ծեղգածայն.
Ու գառնայի ուրախության Հիչ մը լայն
Բանաստեղծի հոգիներուն մեջ նըկուն.
Որ կը Քախծի խոհանքն ամպոտ. անանուն...

Հակադրվելով անկումային գրականության մռայլ ու հուսալքող շեշտերին, Մեծարենցը կոչ էր անում տոգորվել կյանքի առույգ սիրով, լավատեսական տրամադրություններով, որոնց հիմնական աղբյուրը, նրա պատկերացմամբ, պետք է լինի միշտ կենդանի ու երիտասարդ բնությունը։ Երազելով դառնալ «Լուս, Ձև, Երգեց, Գրքըռում», բանաստեղծն այդ առերևույթ խիստ վերացական բաղձանքից անմիջաբար կամուրջ է նետում դեպի իր գեղագիտական ծրագիրը.

Նըշուլեի ես վայրկյաններ երջանիկ,
Արևաչող Ժրպիտ, ծաղիր ու խնդում՝
Բանաստեղծի հոգիներուն մեջ մենիկ։

Այսպես է ավարտվում բանաստեղծի քնապաշտական շղարշ ունեցող գաղափարների շղթան, որոնց իրական բովանդակությունն առնչվում է ժամանակի հասարակական և գեղագիտական կարևոր հարցերի հետ։

5

Տեսական և գրական-պատմական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մեծարենցի գեղարվեստական մտքոդի, մասնավորապես դարասկզբի ամենաազդեցիկ գրական հոսանքներից մեկի՝ սիմվոլիզմի հետ ունեցած հարաբերությունն Արդյոք այդ հարցը գրական քննադատության մեջ արծարծվել է դեռևս Մեծարենցի կենդանության ժամանակ։ Իր բանավիճական հոդվածներում դրան անդրադարձել է նաև բանաստեղծը։

Ինչպես արդեն ասվեց, Մեծարենցի հակառակորդները նրան հաճախ էին մեղադրում «անիմաստ սեմպոլիսմի նմանողական գայթումներից», այդ հոսանքի փոսհգավոր ազդեցությունը Հայ գրականության մեջ տարածելու մեջ։ Մյուս կողմից, բանաստեղծին պաշտպանող և բարձր գնահատող քննադատները կամ առհասարակ ժխտում էին սիմվոլիզմի ազդեցությունը նրա վրա և կամ դա համարում էին սոսկ ժամանակավոր հրապուրանք, որը չի կապվում նրա ստեղծագործության բուն էության հետ, իսկ Մեծարենցը վճռականորեն մերժում էր իրեն խորհրդապաշտ դպրոցի «առհվիրա, առաջնորդ, առաքյալ» հռչակելու փորձերը, պնդում էր, որ ինքը երբեք որևէ ուղղության հետևելու նպատակ չի ունեցել։ Նա գրել է. «Եվ որովհետև սկիզբեն ի վեր

գրեթե բնազդաբար, և հիմակ բացորոշակի, իմ գրական մեծագույն մտահոգությունս եղած է դպրոցի անհամ պիտակումներուն հիմարական հետապրող մը չըլլալ, և խուսափիլ արտաքին ազդեցությանց նվաստացուցիչ դրոշմեն, մեկ խոսքով կարելի եղածին չափ ինքզինքս ըլլալ՝ ուժգնորեն կընդվզիմ Ենովք Արմենի այդ անմտած վերոգրության դեմ»[14]*։ Այլ առիթներով էլ բանաստեղծը բացասական վերաբերմունք է արտահայտել սիմվոլիզմի ծայրահեղ դրսևորումների՝ անհատապաշտության և «բառերու անշրապուլը խավարդումներու» նկատմամբ։*

Իրոք, Մեծարենցի պոեզիան համեմատելով սիմվոլիզմի գեղագիտության և «ուղղափառ սիմվոլիստների» ստեղծագործության հետ, դժվար չէ նկատել մի քանի սկզբունքային տարբերություններ։ Ամենից կարևորն այսոեղ դեպի մարդը և հասարակությունն ունեցած վերաբերմունքն է։ Սիմվոլիզմի փիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը ծայր աստիճան անհատապաշտական բնույթ ունեին, համախ հասնում էին եսակենտրոնության ու մարդատյացության։ Այնինչ Մեծարենցի աշխարհայացքի և ստեղծագործության հիմքը, ինչպես տեսանք, լայնախոհ հումանիզմն է, էգոիզմի և անմարդկային անձնաբանության» մերժումը։

Կատարյալ սարսափ զգալով իրականության նկատմամբ, սիմվոլիստները պոեզիայի բովանդակության միակ աղբյուրը համարում էին բանաստեղծի ես-ը, նրա հոգին։ Այնինչ Մեծարենցի գեղագիտական ծրագրի հիմնական կետերից մեկն այն էր, թե բանաստեղծը պետք է «չանա իր էությենեն դուրս ելլել», ազատագրվել «եսին տաղտկալի ոշնչաբանություններեն» և հասնել բնության ու կյանքի լայն պատկերման։

Վերջապես, պետք է նկատել Մեծարենցի պոեզիայի և սիմվոլիզմի մի ուրիշ էական տարբերություն ևս։ Սիմվոլիստները ուրբանիստներ էին՝ մեծ քաղաքի տեսարանների երգիչներ, որոնց, մեծ մասամբ, անմատչելի էր մնում բնությունն իր լիարյուն գեղեցկությամբ։ Այնինչ Մեծարենցի պոեզիայի բուն տարերքը կենդանի բնության հրաշալիքների բանաստեղծական բացահայտումն էր։ Նրան, ընդհակառակը, օտար մնացին քաղաքային տեսարանները։ Սիմվոլիզմի և իր ստեղծագործության այդ տարբերությանը Մեծարենցը հատուկ անդրադարձել է, նշելով, որ այդ դպրոցին «բոլորանվեր ուխտադիր մը չ'ըլլալէ զատ՝ հակընդդեմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդեպ, այսինքն կը նախընտրեմ ճաճանչավետ կյանքը, բաբախուն ու եռուզեռ բնությունը՝ խորհրդանշական զուսպ ցրտություններեն»[15]*։*

Սակայն ասածից սխալ կլիներ եզրակացնել, թե Մեծարենցն առհասարակ ոչ մի կապ չունի սիմվոլիզմի հետ։ Դա կլիներ հարցի պարզունակ, միակողմանի լուծում։ Նախ, այն ժամանակ, երբ ստեղծագործում էր Մեծարենցը, սիմվոլիզմը գրական-պատմական պրոցեսի կարևոր տարրերից էր, որի կողքով չէր կարող անցնել նորագույն գեղարվեստական որոնումներով հետաքրքրվող բանաստեղծը։ Մյուս կողմից, արևմտահայ կյանքում տիրող ծանր պայմանները նոր էին ստեղծում գրականության մեջ թախծի և հուսալքման, մենակության և կրոնամիստիկական տրամադրությունների տարածման համար, որ այնպես լայնորեն բերում էր սիմվոլիստական հոսանքը։

---

14 Մ. Մեծարենց. *Երկերի ժողովածու. էջ 284—285։*

15 Մ. Մեծարենց. *Ոսկի արիչին տակ. էջ 94։*

Պետք է ասել, որ Մեծարենցն էլ չէր ժխտում սիմվոլիզմի որոշ կողմերից ակամայից ազդված լինելու հնարավորությունը։ «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոդվածում նա նշել է, որ «բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրելի» չեն, որ բացի Մալարմեի կամ Ինտրայի տիպի «եսասպաշտ, մենամոլ», «խավարաբրդումներու» ձգտող սիմվոլիստներից, «անդին կա քափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր էր։ Այդ նույն հոդվածում էլ նա իր մտերիմ ընկեր և համախոհ բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլի մասին գրել է. «Կ՚ընդունիմ, որ իր հոգին անցած ըլլա մանավանդ խորհրդանշական հոսանքի մը մեջեն, և այդ հոսանքին հետքերը կան իր մեջ, բայց երբեք մենամոլություններ կամ իրապաշտություններ»[16]։ Այս խոսքերով փաստորեն բնորոշում է նաև իր՝ Մեծարենցի վերաբերմունքը դեպի սիմվոլիզմը, և անկասկած է, որ գրելով այս տողերը, նա ինչ-որ չափով նկատի ուներ նաև իր ստեղծագործությունը։ Հասարակական-գրական հանգամանքների ազդեցության տակ նրա բանաստեղծական նկարագիրը ևս անցավ «խորհրդանշական հոսանքի մեջեն», կրելով նրա որոշ կողմերի ներգործությունը։ Դա երևան է գալիս, ամենից ավելի, իրական աշխարհից դեպի երազանքի և պատրանքների ոլորտները հեռանալու տրամադրության, կյանքի և բնության երևույթները խորհրդավոր, մխտիկական ուժերի միջամտությամբ բացատրելու ձգտման մեջ, որը որոշակիորեն դրսևորվել է նրա մի քանի բանաստեղծություններում։

Այսպես բարդ, իր ընդհանրության մեջ հակասական է Մեծարենցի ստեղծագործության հարաբերությունը սիմվոլիզմի հետ. կան և՛ սկզբունքային տարբերություններ, և՛ այնպիսի գծեր, որոնցով հայ բանաստեղծն օբյեկտիվորեն առնչվում էր սիմվոլիստական հոսանքին։ Անտեսել կամ չափազանցնել այդ կողմերից մեկն ու մեկը՝ կնշանակեր ճիշտ չներկայացնել Մեծարենցի ստեղծագործական դիմանկարը։

Չպարփակվելով սիմվոլիզմի համեմատաբար նեղ, գրողի անհատականությունը կաշկանդող շրջանակներում, Մեծարենցի պոեզիան իր ամբողջության մեջ պատկանում է ստեղծագործության ռոմանտիկական տիպին։ Այստեղ ևս մենք տեսնում ենք դարասկզբի գրական-պատմական պրոցեսի համար բնորոշ այն երևույթը, որ կարելի է կոչել ռոմանտիզմի յուրօրինակ վերանորոգում։ Բայց նեոռոմանտիկական հոսանքը դասական ռոմանտիզմի պարզ կրկնությունը չէր, այլ արդյունք էր սոցիալական և ազգային կյանքի նոր հանգամանքների։ Այն լայնորեն չփվում և միահյուսվում էր նորագույն գրական ուղղությունների, հատկապես սիմվոլիզմի հետ, հաճախ գեղարվեստական ձևեր փոխառնում նրանցից։

Հայկական նեոռոմանտիզմի ներսում Մեծարենցը խիստ ինքնատիպ տեղ է գրավում։ Օրինակ, նրա ստեղծագործության մեջ մենք բոլորովին չենք գտնի դասական ռոմանտիզմի այնպիսի գծեր, ինչպես բուռն կրքերն ու զգացմունքները, հակումը դեպի կյանքի սուր հակադրությունները, արտակարգ և անսովոր վիճակները։ Սակայն, դրա փոխարեն, Մեծարենցի պոեզիայում շատ որոշակիորեն արտահայտվեցին ռոմանտիկ երազանքի և առկա իրականության անհաշտելի հակադրությունը, ցանկալի իդեալի չմարող կարոտը, որը մեծ մասամբ մարմնավորվում է գյուղական աշխարհի խաղաղ պատկերների,

---

16 Մ. Մեծարենց. Երկերի ժողովածու, էջ 293—294։

մարդասիրական բարձր մղումների և բնության գեղեցկությունների նուրբ ու խոր ընկալումների ձևով։

* * *

Միսաք Մեծարենցը կյանքից չեռացավ գրեթե պատանի հասակում և կարողացավ դրսևորել իր խոշոր տաղանդի փոքր մասը միայն։ Դժվար է նույնիսկ պատկերացնել, թե դեռ ինչպիսի՜ մեծ արժեքներով նա կհարստացներ հայրենի գրականությունը, եթե ապրեր գեթ մի քանի տարի ևս։ Բայց և այնինչ այդքան կարճ ժամանակամիջոցում նա հասցրեց ստեղծել, հայ պոեզիայի ամենավառ, գեղեցիկ ու կատարյալ էջերից մեկն է։

*Խորն է այն հետքը, որ թողեց Մեծարենցը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ։ Նրա ազդեցությունը այս կամ այն ձևով արտահայտվել է հետագայում հանդես եկած շատ հայ բանաստեղծների երկերում։ Նրա պոեզիայի հարատևող հմայքի մասին գրել են Ե. Չարենցն ու Զ. Եսայանը, Մ. Զարիֆյանն ու Գ. Մահարին, Վ. Ալազանն ու Վ. Նորենցը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ։ Եվ ընթերցողների շատ սերունդներ կարող են կրկնել նրա մասին Վ. Թոթովենցի խոսքերը. «Այժմ ես մեծացել եմ, դարձել եմ չափահաս, դու մնացիր պատանի։ Այժմ, իմ չափահասի ձեռքերով և չափահասի խորին գուրգուրանքով, չոյում եմ քո պատանի, չքնաղ գլուխը և արցունքներս վազում են քո երգերի վրա։ Երբ մրսում եմ այս աշխարհում, մե՛ծ պատանի, գրկում եմ քո երգերը, և ահա արևը, քո երգած արևը, սուզվում է իմ ցուրտ հոգու մեջ կաթիլ առ կաթիլ»[17]։

---

17 Վահան Թոթովենց. Երկեր, Երևան, 1957, էջ 126։

ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆ

Դարասկզբին ձևավորված նեոռոմանտիկական գրականությունը հայ իրականության մեջ իր բարձրագույն արտահայտությունը գտավ Դանիել Վարուժանի պոէզիայում, իր կարճատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում բանաստեղծն անցավ որոնումների ու հայտնությունների մեծ ճանապարհ, գիղեցիկը ձուլելով կենսական գաղափարներին և արվեստի կատարելությանը, Հեքնաոս դարերի մեջ նա գտավ կամքի փիլիսոփայության ծաղկման հողը, շեփորեց ընչվածների ազատագրական սլայքարը և երազեց խաղաղ աշխատանքի հմայքը։

1

Դանիել Վարուժանը (Դանիել Չպուգքյարյան) ծնվել է 1884-ին Սեբաստիայի Բրգնիկ գյուղում։ Նամակներից մեկում բանաստեղծը այսպես է վերհիշում իր մանկությունը. «Հայրս կամավոր որբ ըրած է մանկությունս, պանդրխտելով Պոլիս, և իմ նորածին գիտակցությունս մելամաղձիկ բողոքով մը ունեցած է դաշտերուն և հովերուն մեջ քափառելով և լսելով դիվային հնչիւններ ձմռան իրիկունները քոնքիրին շուրջը»[1]։ Այնուհետև, ինչպես պատմում է բանաստեղծը, 1896-ի կոտորածի օրերին մոր հետ մեկնում է Կ. Պոլիս, Համախում Սաքզ Աղաչիի Մխիթարյան դպրոցը, ապա Քաղկեդոնի վարժարանը։

1902-ին Վարուժանը մեկնում է Վենետիկ և ընդունվում Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը։ «Ալիշանի աճյունները դեռ թարմ էին,— գրում է Վարուժանը ինքնակենսագրությունում,— կՀամբուրեմ զանոնք և կկարդամ իր գործը»։ Վենետիկը նոր ցոլքեր է լցնում պոետի աշխարհը. «Հոն կսիրեմ նկարագրությունը՝ առանց վրձին գործածել գիտնալու։ Կզգամ քե Վենետիկը կգունագեղե Հոգիս. հոն առանց պատկերի անկարելի կըլլա ինձի խորհիլն իսկ։ Արվեստս փրկված է»[2]։

Վենետիկի Մխիթարյան վարժարանում իտալացի ուսուցիչներից Վարուժանը սովորում է իտալական կլասիկ քնարերգության պատմությունը, ուսումնասիրում է Դանտեին։ Վենետիկում էր, որ առաջին անգամ «Բազմավեպի» մեջ հրատարակվեց «Ալիշանի շիրիմին առջև» բանաստեղծությունը (մինչ այդ, Կ. Պոլսի Քաղկեդոնի վարժարանի «Արձագանք Մոտալիս» խմորատիպ քերթում տեղ էին գտել Վարուժանի մի քանի նախափորձերը)։ Այս բանաստեղծությունը, ուր պատկերները կարծես դեռ կաշկանդված են, ոչ այնքան

---

1 Դանիել Վարուժան, Նամականի. Երևան. 1965. էջ 194։

2 Նույն տեղում։

«սահուն հանգերով» ու հարուստ, բայց դեռ ազատ «չհոսող» լեզվով, մի տեսակ ինքնաճանաչում էր Վարուժանի համար։ Նա դիմում է Ալիշանի, Բաֆֆու, Աբովյանի ոգուն, կազդուրող, լուսարձակ «խոսք մը» կամ «սիրո ցոլք մը» աղերսելով։ Եվ պոետական բնաոչոչում տալով նրանց արվեստին ու նրանց գործին, որոշում էր իր ճանապարհը դեպի «կեղեքված սերունդն» ու «Անցյալի շողը», դեպի «Այրին՝ զոր կը կոչեն.— Հայաստան» և դեպի ապագա.

Արծի՛վ, որ մոայլ ամպերն հրեղեն բիբերով
Խորտակեցիր, մութին սաստերն հալեցան.
Արծի՛վ, որ մեր հոգին կարչնեղ ձագուտով
Բարձրացուցիր, չափեցիր մեր ապագան։

Հայրենիքից ս. Ղազար էին հասնում սև լուրեր։ Վարուժանի սերնդի երիտասարդությունը մեծ խռովքի ու տագնապի մեջ էր։ Նա ձգտում էր պոետական ձև տալ իր խոկումներին։

1905 թ. «Գեղումն» հանդեսում լույս տեսավ «Սարսուռներ» շարքը։ Այդ թվին էլ, ավարտելով Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը, բանաստեղծը մեկնում է Բելգիա։

Գենտի համալսարանում նա ընտրում է քաղաքական և հասարակական գիտությունների մասնաճյուղը, հետևում գրականության, փիլիսոփայության, պատմության, տնտեսագիտության դասընթացներին։ Նոր միջավայրը նոր ծալքեր է բացում բանաստեղծի առաջ, նրա հոգին լցնում նոր լույսով։ Ֆլամանդական արվեստի «բարբարոս իրապաշտությունը» նոր գույներ ու ձևեր է տալիս՝ նրա պոետական մտածումներին ու երազներին։ Եվրոպական զարգացած արդյունաբերական քաղաքի բարքերը, փայլն ու աղքատությունը, պրոլետարիատը, մեծ բախումները, աղմուկն ու ռիթմը, մարդկության հնօրյա իդեալների նորոգ արթնացումն ու հակադրումը պիտի դառնային պոետական իրականության։ «Ձեզի ծանոթ ըլլալու են աննպաստ պայմաններու մեջ գտնվող հայ ուսանողի մը բոլոր տառապանքները,— նամակներից մեկում գրում է Վարուժանը,— նյութական ու բարոյական արկածախնդրությունը։ Կրնամ ըսել, թե սմմննեն խոր անձնական տառապանքներ ես կրեցի Գենտի մեջ։ Սակայն 1904—1907 շրջանն էր, երբ հայությունը կխեղդվեր սուրի և սովի մղձավանջին մեջ, ու ես չուզեցի տեղ տալ իմ անհատական ցավերուս. գրեթե լռեցուցի իմ սիրտս ու նախընտրեցի երգել սիրտը, որուն բախչունները կզգայի իմ մեջս, իմ սեփական արյունիս խորը։ Հայությունը կուլար և կմռնչեր իմ մեջս և երգերս դուրս կուգային օտար երկնքի տակ կարոտի լարովը միայն կապված մեր երկրի հողին և մարդուն հետ։

Սակայն տեսած էի Եվրոպան։ Օգտվելով տեղվույն հակա գրադարանեն կարդացել էի հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետեռլինկ։ Հոգիիս վրա բոցի մը լեզվին պես զգացած էի բանվորներուն աղաղակները մեկ կողմեն, ու մյուս կողմեն շվայտ ու արբեցող կյանքը, իզուր թաքնվող բոզացումները բարոյիկ համարված փարթամ ընտանիքներում։ Եվ ահա ասոնք բոլորը՝ ստորագծած հիշողությանս մեջ և միացուցած հին հունական ու հռոմեական կյանքին վերհիշումներուն, հանգեցա գրել, երբ որ երկիր, իմ գյուղս վերադարձա, «Հեթանոս երգերը»[3]։

3 Նույն տեղում, էջ 207։

1909 Ք. Վարուժանն ավարտում է Գենտի համալսարանը. «Ուսանողական կյանքը վերջացավ, առի տիպլոմա՝ Licenciê en scinces politigue տիտղոսով։ Կրթողում ասպնջական ֆլանտրան վաղը (երկուշաբթի) ու կանցնիմ Վենետիկ, հետո Պոլիս և հետո Բրզնիկ՝ Սեբաստիայի սև հողերուն վրա թողնելու դրոշմը պանդխտական ոտքերուս։ Դեռ չեմ կարող որոշ ըմբռնել թե Եվրոպան ինչ հետքեր թողած է ըղեղիս և վարվելակերպերուս վրա։ Արևելքի հետ մոտալուտ շփումս պիտի հայտնե թե ի՛նչ բան արևմտյան կա մեջս և թե արդյոք բարերար է այդ ազդեցությունը թե հոսի։ Առայժմ միայն մեջս այն գոհունակությունը ունիմ՝ որ ուսանողությունս արգասաբեր ըրի որչա՛փ որ տկար ուժերս ներեցին։ Եվ երբ այսօր ծոորնիոս կապեր եմ և ցուպս կտրեր՝ կդգամ թե կյանքին ճամփորդության կպատրաստվիմ»[4]։

Ճանապարհին Վարուժանն այցելում է Վենետիկի Մխիթարյաններին։ «Բազմավեպը» տպագրում է «Վերածնություն» բանաստեղծությունը և ողջունում պոետին։ «Ուխտավորի մը պես լուռ, ծաղկյա պսակ մը ձեռքը՝ մտավ Ս. Ղազար, պսակը դրավ Հ. Ալիշանի դամբարանին վրա՝ ուսկից առած է վրեժի ուժը և ձայնը»[5]։ Այստեղից Վարուժանը մեկնում է Կոստանդնուպոլիս, ձամփորդական իր տպավորությունները դրվագելով «Վենետիկեն Պոլիս» հուշերում։ Տավային ճամփորդության այս նկարագրությունը թափանցված է պատմության, հին աստվածների և անտիկ արվեստի ոոմանտիկ պաշտամունքով։

Կ. Պոլսում Վարուժանը երկար չմնաց։ 1909-ի սեպտեմբերից արդեն նա իր ծննդավայր Բրգնիկում էր։ Հայրենի հողը նոր մղումներ տվեց Վարուժանին, սակայն շուտով գավառի հետամնացությունն ու կաշկանդումներն էլ իրենց ազդեցությունն ունեցան. «...Այստեղի կենցաղս,— գրում է Վարուժանը Թեոդիկին,— մինչև ցարդ խիստ հուզումնալից եղավ։ Քանդել մեկ ձեռքով, սերմանել մյուսով, ու տառապել միշտ... Ահավասիկ կյանքը, զոր գավառի մեջ կապրիմ։ Ավելի ժողովուրդին հետ կկենակցեմ քան թե մուսային։ և ավելի հետաորություն կրնեմ քան թե տաղերգություն։ Իսկ ուսուցչությունը ապրելու միջոց մըն է սոսկ՝ որ (չրսեմ աշխատանքներուս, այլ) կյանքիս մեջ տե՛ղ մեկ նշանակալից տեղ կբռնե»[6]։ Մի ուրիշ նամակում բանաստեղծը գրում է. «Ընկերքս ազգական պայքարն է, ուր սկսած եմ փոթորկվիլ։ Չյուզոն մոռցած եմ, և սկսած եմ Դեմոսթենես կարդալ»[7]։

1912-ին Վարուժանն ընտանիքով տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, ուր նշանակվում է Բերայի ս. Գրիգոր Լուսավորչի ուսումնարանի տնօրեն։ Կղերականները չհաշտվեցին այս իրողության հետ, աղմկեցին, բամբասեցին, անգամ ոստիկանությանը ներկայացրին նրա անունն իբրև խռովարարի։ Սակայն Վարուժանը հմտորեն վարեց ուսումնարանի գործերը և հակառակորդները գրեթե ոչնչի չհասան։

Կյանքի վերջին տարիները Կ. Պոլսում գրական-հասարակական գործունեության ամենացայտուն շրջանը եղավ։ 1912-ին Վարուժանը մի խումբ գրական գործիչների աջակցությամբ ծրագրեց Կ. Պոլսի հայ գրողների ընկերակ-

---

[4] Նույն տեղում, էջ 178։

[5] «Բազմավեպ», 1909, № 8, էջ 413։

[6] Դ. Վարուժան. Նամականի, էջ 155։

[7] Նույն տեղում, էջ 182։

ցուիչյուն կազմել՝ «Աստեղատուն» անունով, որը պիտի հրատարակեր Նուշ-Նանուն պարբերական։ Այս ծրագիրն անկատար մնաց։ Նույն խմբի ջանքերով 1913 թ. ընթացքում կազմակերպվեցին գրական ասուլիսների երեկոներ։ Վեց գրական ասուլիսներին մասնակցեցին արևմտահայ գրականության ամենանշանավոր դեմքերը՝ Զոհրապ, Յարճանյան-Սիամանթո, Կոմիտաս, Զ. Եսայան, Մ. Կյուրճյան, Ռ. Զարդարյան և ուրիշներ։

Կյանքի վերջին տարիներին Վարուժանն ամբողջացրեց «Հացին երգը», փայլուն բանախոսություններով հանդես եկավ տարբեր ընկերությունների կազմակերպած երեկոներին, ստեղծեց «Հորդորներ սկսնակներուն» դասախոսությունների շարքը։ 1913-ի գարնանը բանաստեղծ Հ. Սիրունիի հետ Վարուժանը նախապատրաստեց «Նավասարդ» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, որը հրատարակվեց աշնանը։ «Նավասարդը» կուզինը գրական նոր շարժման մը կորիզը ընել»,— հիշում է Սիրունին։ Գրական այս շարժումը, որ «Հեքնանոս» կոչվեց, մեծ աղմուկ առաջ բերեց։

Մեծ ու գեղեցիկ ծրագրեր ուներ Վարուժանը. «Հարձը» վերածել դրամայի կամ ստեղծել հնդկական կյանքից առնված մի պիես, գրել «Մասուցքի Դավիթ» վիպերգը, «Գինիի երգը»։ Սակայն այդ իղձերն անկատար պիտի մնային։ Վարուժանը զոհ դարձավ 1915-ի եղեռնին։

2

Առաջին գրքույկը՝ «Սարսուռները» լույս տեսավ 1906-ին ս. Ղազար կղզում։ Գրքույկը բացվում է «Մուսային» յուրօրինակ ծրագիր-բանաստեղծությամբ։ Հանդուգն պատանին մուսայից քնար էր պահանջում, երգելու աստղերի բառը, «է-ին» (գոյի) գաղտնիքները։ Ուզում էր քաղել անհուն անհունի մեջ, վերածնել բնության ու աստծո խորհուրդը։ Բնության, սիրո և հավատի մեծ երգը երգելու, մրրկի հետ մաքառելու իղձը՝ որոշ իմաստով ընդհանրական երևույթ ամեն մի պոեզիայի համար, ստանում է ուրույն ուղղություն, երբ բանաստեղծն իր աշխարհն է բերում «վեհ գաղափարն աչքերով բոց, թռիչքով լայն»։ Բանաստեղծը կողմնորոշվում է դեպի ժողովուրդը և նրա վշտերը, դեպի արդարության, բարության, եղբայրության իդեալները.

Պիտի այդ քնարը կապե իմ չքրթներուն
Ժողովուրդին շրթունքը հուր, սիրագին,
Նվ պիտի այդ Համբույրն բլլա լուսե, անհուն,
Համբույրին պես՝ տըրված ծովուն եգերքին։

Երգերն անոր պիտի պատմեն Սարսուռները՝
Մարմնավորած իմ արյունես, չարժումես,
Նեղչչելով տողեր, փռչի ակոսներ,
Ուր Հոդմակած, պիտ՝ ծըլի վիշտն աղեկեզ։

Պիտի մըռնչեր զարհուրանքները կյանքին՝
Մեջը սուգած՝ արդարության, բարության։
Սըրբազան քնար, պիտ՝ լարերն իր մրկրրտվին՝
Մարտիրոսված եղբայրության ավազանն։

Առաջին գրքույկում արդեն Վարուժանը գծում է իր երգի մեծ ճանապարհը։ Իդեալի որոնում և իղձերի մորմոք, կյանքի զարհուրանքների մարմնավո-

րում սիմվոլիզմի հայտնագործած պատկերներով և ռոմանտիկ բողոք իրականության ու աստծու դեմ։ Վարուժանն իր իդեալները որոնում է ճնշվածների, լքվածների, թշվառների աշխարհում։ Նա տեսնում է մի իրականություն միայն՝ մեռնողների ու մեռյալների։ Մի ակնթարթ նա պոեզիան փոխադրում է սիմվոլիստների հնարած հաշիշային տեսիլներից ներս։ Իր հիրոսներն ապրում են «բանտի մեջ բանտ» (Հ. Պարոնյան) երկրում, ուր վարուց կորսված է դաշտն ու երկինքը։ Աշխարհում չգտնված գեղեցկությունը նա փորձում է ստեղծել լքված մարդկանց հոգիներում ու «ճշմր ցնորքներում»։ Հաշիշը վերադարձնում է մանկության ժպիտը և «երկինքը հրկնքին մեջ»։ Այս ժպիտը, թեև «խաբված չիների վիժած», միակ մխիթարությունն է համատարած խավարի մեջ։

«Ավազանին ձուկերուն» բանաստեղծությունը սիմվոլիկ մի այլաբանությամբ բացում է այս տրամադրությունների շղթան ու ակունքը։ Անձնասեր, շար, բռնավոր մարդը փորրիկ ավազանի մեջ բանտարկել է ձկներին, այդպես բանտարկված են մարդկային մտքի թռիչքները, շղթայված են «անհուն ազատության և անխարդախ բարության» երազները։ Երազը բախվում է բրոնակալ ժայռին և փշրվում։ «Գծուծ նյութերին» և «ադմկող թռիչներին» հակասությունն.

Ահկայծ հուչտով մ՝ ո՞ւր կերթամ.—
Կերթամ նույն տեղս գացած.—
Հոս, կյանքն ու սև գերեզման
Իրարու ձեռք են տըված։

Օր մը ձեռի պես ես ալ
Պետի ինչամ ցուրտ անշունչ։
Մոռացողքի մեջ մըռայլ։
Հոս ամեն բան է անուրջ։

«Հոս ամեն բան է անուրջ» իրական է միայն ողբերգությունը առօրյա, ծավալվող, անվախճան։

«Ձյունե դաշտը», «Հաշիշ», «Մոխիրներուն առջև», «Վշտին», «Մուրացիկը», «Մեռածին համբույր մը», «Հիվանդ էր վիրնագրերն անգամ ցույց են տալիս, թե մարդկային գոյության ինչ խորշերում, ինչպիսի «հակաբանաստեղծական» մթնոլորտում է պատսպարվում պոետի հոգին։ Ելքը խավարից դեռ անորոշ է, նա ապավինում է կարծես մերթ տեսիլքների, մերթ «հավերժական լռության», և գերեզմանի առաջ չափում է կյանքի խորհուրդը.

Խոնարհեցա, և հոգիս լի աղմուկով
Իաոարկեցի մեռածին լուռ անարին քով.—
Իյուղի գիշեր մը երթեք
Այնքան լավ չի ծրծեր ղողանջը զանգին՝
Որքան ծրծեց մահվան այդ փոսը լրին
Հոգվույս հիչերն հուսաբեկ։

«Սարսուռները» արտացոլում են բանաստեղծի ձևավորման հետաքրքիր պրոցեսը՝ նա անցնում է սիմվոլիզմի ազդեցությամբ ծնված տպավորությունների, սիմվոլիկ պատկերների ու ձգտումների միջով։

Իր պատանեկության ապրումներն ու կենսափորձը, իրականության իմացության առաջին քայլերը, առաջին վշտերն էին հնչում՝ Մուսայից վերցրած

քնարի լարերը։ Ինչ որ նա բերեց գավառից Պոլիս և հատկապես ինչ որ տեսավ Կ. Պոլսում՝ իր ժողովրդի դժվար ճակատագիրը, մասսայական աղքատացումն ու պանդխտությունը, ջարդերի մղձավանջը տարան նրան մարդու անօգնականության ու սարսափի միստիկ երանգավորման ճանապարհով։ Մի բանաստեղծությունից մյուսն են անցնում քաղաքի մութ խորշերի, հատակի սարսռեցնող պատկերները։ Մայթին ընկած, ձյուների մեջ մեռնող պահպանտը միաչյա, անդամալույծ մուրացիկը, իրենց տան մոխիրների առաջ կանգնած, հիվանդ ու անպաշտպան թշվառները ներքին, ինքնահնար «տառապանքի» արդյունք չէին, այլ դաժան իրականության։ Բանաստեղծը դեռ հեռու է ցեղի դյուցազնության այն փառաբանումից, որից պետք է նրա հաջորդ գրքի տողերը կազմվեին։ «Սարսուռներում» կան միայն մերկ, անտեր, «խոնավ հյուղին մեջ վիժած փոքր անդամներ», որոնց ապագան հայրերի անցյալի կրկնությունը պիտի լիներ։ «Դիակ մ՝ ըլլալուն համար» մեռած ծնված էակները, կամ քաղցածության ու տաժանքի դատապարտված սերունդը մի ապագա է խորհրդանշում միայն՝ գերեզմանի հավերժությունը։ Բայց վերջին հաշվով, հեռացման կոչ չէր անում բանաստեղծը, ոչ էլ փորձում հաշիչի թմբերի մեջ վճռել կյանքի առեղծվածները։

Վիշտն աղարտում է բնության ու կյանքի գեղեցկությունները, բանաստեղծը դժգոհ է («ինձի համար խորդենին մի՛ներ եղիճ), որ մարդիկ վիհերով բաժանված են իրարից ու հակառակորդ են իրար։ Բանաստեղծը վրդովվում է արարչի դեմ («Է՞ր կը մատնես մարդը մարդուն կեղեքման և հնգ ճակատը ոտքերու հաղթական»—)։ Անհուսության երանգները, ճակատագրի նախասահմանությունը, որ առաջնորդում է մարդուն սկսած աստծու՝ կավից ստեղծած առաջին մարդուց, վշտի մեղեդին միևոր հնչյուններից անցնում է կրքի ու բողոքի պոռթկումին։ Ռոմանտիկ ընդվզումն ընդդեմ ճակատագրի բացում էր այն հունը, որ բանաստեղծի ապրումներն ու երազները պիտի տաներ պայքարով «կրակով ու հերոսականությամբ լցված հեռաստաններ»։

Այսպես ուրեմն, Վարուժանը չէր կարող հետևողականորեն ընթանալ սիմվոլների, աններդաշնակ ու ողբերգական աչխարհից հեռանալու, պեսիմիզմի ճանապարհով։ «Տղաք ներեցեք» բանաստեղծության մեջ նա էթիկական իր սկզբունքն է առաջադրում, հարկավ, դեռևս ոչ այնքան արմատական, բայց և այնպես որոշակի ռոմանտիկ ձգտումով.

Սիրտ սրտի տվեք, և ձեռք ձեռքի սիրելիք.
Քանզի աչխարհ կոր է, չըլլա թե սահնիք։
Գիտցեք սիրել. մի անարգեք. մի ծնծեք.
Ւևտված մը կա, ով եղբայրներ.— ներեցեք։

Մեր եղբայրն է՝ դառնաստանի մեր մատյանն.
Ըզգույշ եղեք. օրենքը ո՞ր կոխկրտող
Նուլն օրենքովը չի դասվիր։— Քոդե՛ր ոխ։—
Ներել գիտցեք և պիտի դուք ապրիք հար։

3

Պատանեկան սարսուռներից ծնվեց կրակոտ գաղափարների ու իդեալների բանաստեղծը։ Երկրորդ ժողովածուն՝ «Ձեղքին սիրտը» (1906) բացվում է «Զոնով», որը մի կռվից ամփոփում էր քերթողի սկզբնական շրջանի ստեղծագործական հուզումնալքները ու իդեալի որոնման գալարումները, մյուս կող-

մից գծում իր ասպագա ուղին, Տաստատում դավանանք ու պոետական ծրագիր Անցյալի փառքեր, մարքի ու ոգու քուլտեր, Հեգ պանդուխտներ, սրի ու կրակի գովեր, որբ տուն և Հայրենի օջախի ծուխ՝ այս ամենը երգված էին պատանեկան ամենագնտուքյամբ ու ընդգծումով։ Այս ամենը կար «Մարտունհերում» և «Ընդ եղեգան փող ելաներ» մերթ դողդոջ լույս, մերթ ողբ ու ծուխ։ Բանաստեղծության միայն վերջին տունն է ձոնված արեգակնալյա Վահագն Վիշապաքաղին, պայքարին ու վրեժին.

Ու պայքա՜ր, պայքա՜ր, պայքա՜ր երգեցի.
— Ձեզի ընծա՜, ճայ մարտիկնե՜ր—
Դիրչս եղավ անթրոց աքրոներու Հոգի...
— Ձեզի ընծա՜, Բաջ մարտիկնե՜ր—
Եղեգնյա գրչով վրեժ երգեցի.
Ընդ եղեգան փող բոց ելաներ։

«Ցիդին սիրտը» գրքի նախերգանքը «Նեմեսիսն» է, Հայ ժողովրդին ուղղված «Պաշտե դահանակե աչքերով Աստվածուհին...» կոչով, ապագայի ազատության ու մարդկային կամքի Հաղթանակի իդեալով. «...Երբ բռնակալությունները կործանես, կործանե՛ այլևս զինքն ալ, և դո՛ւն բարձրացիր իր պատվանդանին վրա՝ շուշան մը ձեռքիդ մեջ։

Գեղարվեստական կատարյալ ձևի մեջ բանաստեղծը վճռում է խնդիրներ, որոնք ունեն և՛ գործնական, և՛ տեսական նշանակություն։ Գաղափարական ուղղվածությամբ և իդեալի դրսևորման եղանակով նա կարծես հետևում է դասական ռոմանտիզմի ուղղությանը։ «Մուսայից» քնար խնդրող պատանին չէ այլևս Հառնում այստեղ, այլ.

Քերթողն Հբպա, մրրկավարս, Հրաշվի...

Բանաստեղծական շքեղ գյուտերով Վարուժանը տալիս է արվեստագետի և ազատագրության բաղձանքների, գեղարվեստի և ժողովրդային շարժման փոխհարաբերության իր ըմբռնումը։ Արվեստի վսեմ նպատակը նա գրտնում է բռնակալությունների կործանման, ժողովրդի լայն զանգվածներին պայքարի ու վրիժառության կոչելու, ազատության գաղափարների Հզոր մարմնավորման մեջ։ Ահա թե ինչու, էսթետիկական ծրագիրը և ազատագրական գաղափարը, մուսաներն ու Նեմեսիսը Հայտնվում են կողք-կողքի։ Քերթողն Հպա և Հերոսը, ստեղծագործության աստվածային տուրքը և պայքարը միասնության մեջ են։

Վարուժանի բանաստեղծական արվեստի Հատկանշական գծերից մեկը պատկերի «շղոշափելիությունն» է։ Իր գաղափարները նա բացահայտում է ոչ միայն տեսանելի, այլև շոշափելի ձևերով՝ «նկարչական» ընկալումով։ Սուր դիտողականությամբ և Հոգու ներքին վիրելքով իրերին ու էակներին նա վերստին Հաղորդում է առարկայական-շոշափելի, կենդանի, բաբախուն կերտվածք։ «Նեմեսիսում» «լեռնակուտակ զանգվածի» գեղարվեստական ձևն Հագնելու» ողջ պրոցեսը, դիցուհու ստեղծագործման արարողությունը ներկայացվում է հետևողականորեն, մաս առ մաս, իր զարգացման մեջ, իր քերթուռն գծերով, ճիշտ այնպես, ինչպես ինքն է նկատում.

Ան կը տեսներ մարմարին շուրջը ձևված
Հրզոր երազն՝ որ միս կառնուր և ծայրեր,

Մրտածումն իր՝ այդ քարին կուլա ծոցին մէջ
Իր արմատներն հուչիկ հուչիկ կը խրեր
Սառի մը պես ձիթենի։

Բանաստեղծական նուրբ, բայց և զգայնոտ, «մարմնավորյալ» համեմատություններով, դաշնավորման ու ոիթմի խոր զգացողությամբ, տեսողականի ու հուզականի դարմանալի համադրությամբ Վարուժանն ուղղակի բանդակում է իր մտածումը.

Նվ քանդակեց, քանդակեց,
Նվ քանդակեց, քանդակեց...
Ո՜հ, ինչ փուլք քե անցան անթուն գիշերներ,
Նվ ցորեկներ՝ անդադար.—
Սիծերն ահա, ծիծերն ահա արձանին,

Բայց բանաստեղծի նպատակը պոեզիայի միջոցով մի արձանի գևղեցկությունը դրսևորելը չէ։ Նեմեսիսը քանդակվում է մի նոր պաշտամունքի հաստատման սպասումներով։ Մենում է գեղարվեստն ու ժողովուրդը։ Գեղարվեստն իբրև պաշտամունք և պայքարի ու փրկության զենք։ Վրեժի ու պայքարի ճանապարհն է կյանքի ու գեղեցկի ճանապարհը։ Նվ նախերգանքի երկրորդ մասում բանաստեղծը կրկում է գեղարվեստի մեծագործությունն ու ժողովրդական ցասման հզորությունը։ Այրվող կառափնարանն իր «մեծ բոցով երկնոլոր» դառնում է «ամբոխներու գիտակցության ջահ»։ Ժողովուրդը գալիս է դեպի Նեմեսիսը.

Ժողովուրդն է, ժողովուրդն է, որ կու գա.
Ճամբաներուն, խողոցներուն մէջ Քաղքին.
Գետեր են որ Քրխակոհակ կը հոսին.
Հարսնաոարված ժողովուրդն է որ կուգա։
Անոնք տեսան Նեմեսիսի վէհ արձանն,
Նվ քուրմներ են. վրեժի քուրմեր, և ահա
Անոր, անոր կը գիմեն։

«Արյունոտ, քաղցած, քրջավոր» ժողովուրդը արթնանում է հանճարների, դարերի ամբողջ մտածումն ու վաստակը խմելով, «Գաղափարին արծիվի ճևն ըսպիտակ, եկավ գրպչիլ անոնց գետ կուլա Հակատին»։ Գեղարվեստի այն պաշտամունքը, որ ունևր Վարուժանը, ինշնանպատակ մի բան չէր։ Որքան մեծ էր բանաստեղծի երևակայության քոիչքն ու երազի գեղեցկությունը, այնքան ավելի խորն էր ազգային վշտի ու մռայլ իրադրության զգացողությունը։ Իր պաշտած գեղեցկությունների մեջ չկա արհեստական նրբաճաշակություն, «ընտրյալների» սեթևեթանքի նշույլ։ Պանդխտության երգը, որ ավանդական բնորոշ մի ժանր էր դարձել ժողովրդի և գրականության համար, Վարուժանը հնչեցրեց բանաստեղծական մի նոր շնչով, սպասվող ահռելի կռուստների զգացողությամբ. «Փուճ է այլևս եբազել քևերը Հայ կռունկին»։ Մենում է վերջին հուսատհատ Ձիգը միայն՝ անծքը ծավալվող պանդխտության դեմ. «Կրունկրատցովն օրհասի գաղթումը ան կանիծեր»։ Վարուժանի ստեղծած ձեր, մեռնող կռունկի խորհրդանիշը եղել է բանաստեղծական կայուն խորհրդանիշ։

Անվերջ տառապանքների, կոտորածների ու ազգության կորուստի մեծ տագնապով շաղախված այդ երգը նյթի որոնում էր, հույսի իրականացման

ձգտում, խաղաղ աշխատանքի աստվածացման իդեալով, լուսնդեն վաղվա Երազով. «Մենք վիշտն ազգի մը, նրժդեհ...»։ Վիշտ երգելով չէ միայն, որ Նալբանդեան էր ամրծել Հենվելով իր մեծ նախորդների՝ Աբովյանի, Ալիշանի, Ռաֆֆու որոնումների ու հայտնությունների, ազատության իդեալի ու լուսավոր գաղափարների վրա, Վարուժանը Սիամանթոյի և մյուս իր ժամանակակիցների հետ մի նոր աստիճանի է բարձրացնում գեղարվեստական մտածողությունը, զարգացնում ու հարստացնում է դասական ռոմանտիզմի ավանդները։ Ինչպես իր նախորդները, այնպես էլ ինքը Վարուժանը մի ձգտումով էր միայն ներկայացնում դաժան իրականությունը, գաղթի ու պանդխտության, կոտորածի ու մահվան, հայրենիքի կորստի ու ազգության ուծացման իրականությունը՝ արիության, ըմբոստության ու հերոսության երգը նվիրելու համար։ «Մինչև ե՞րբ իր արյամբ Հայ գյուղացին պիտի արտն իր ոռոգեմ. դառնության ու զայրույթի պոռթկումով Վարուժանը գծում է մեկը մյուսից ցնցող պատկերներ, Հուսահատության ու «քրիստոնեական» համակերպության համար չէ բանաստեղծը կենդանացնում արյունոտ տեսիլներ.

Ո՛չ.— հանուն հայ մոռնչներուս,
Թափված արյանն անմեղին չի՛ մեռներ.— ո՛չ...
Վաղն հազը դուրս պիտ պոռթկա
Արեւուն տակ հասկեր ասլի, կյանք մը նոր,
Նոր և հըսկա, հըսկայացած դիակով,
Բոզորդ մ'առույգ գնչեցիկ,
Վազն այս բարի արյանեն վեր պիտ' ելլեն
Խանըվելով ցորեններն
Նոր սերունդի կարմիր կարմիր կակաչներ,
Որոնց արմատը կը դրսչի. պայման մոռ,
Վարն հրաբուխի մ'ապագա...

Ապագա հրաբուխի և արշալույսի «վարդահեղձ գալուստին» իդեալով Վարուժանը կերտում է «Ջարդը»։ «...Արդյոք հասարակությունը պիտի սիրե՞ այդ երգը. իր արյունն է՝ զոր չանացած եմ վերապրեցնել. անեծք գլխուս, նե՛ս խորթացացած եմ զայն»[8], գրում էր բանաստեղծը Արշակ Չոպանյանին։ Եվ հետո, մի ուրիշ հետաքրքիր փաստ էլ. «Ջարդը»-երեն մաս մը ղրկվեցավ Հայաստան գաղտնի ճանապարհով, ահա ինչ որ զիս են շատ ուրախացուց այս ամբողջ ձմռան մէջ»[9],

1895—96-ի ցարդերի արյունոտ օրերը, պատմում է Դերենիկ Ճիզմեճյանն իր հուշերում, անհնար էր մոռանալ, Մուրադ-Ռաֆայելյանի սաներից ամեն մեկը պատմելիք բան ուներ այդ օրերից, այնպես սկսեց կազմվել «Ջարդիս նյութն ու ստեղծման գաղափարը։ Արևմտահայ երիտասարդությունը չէր կարող մոռանալ ցարդերը այն պատճառով նաև, որովհետև անհնար էր ենթադրել, թե չի կրկնվելու, թե ժողովուրդը կարող է ապահովված համարել խաղաղ աշխատանքի և գոյության տարրական պայմանների իրավունքը։ Պատմության դառը փորձը և ոչ պակաս դառը ներկան շատ բան էր սովորեցրել նրանց։ Եվ ահա, Վարուժանը ահագնացող ապրումներով, քաղաքացիական պաթոսով ու հզոր պոռթկումներով հյուսում է մի ողբերգություն,

---

[8] Նույն տեղում. էջ 130։
[9] Նույն տեղում. էջ 133։

ուր ոչ թե առանձին անհատներն են գնում դեպի նախասահմանյալ գործունեությունը, այլ մի ամբողջ ժողովուրդ՝ «Ջարդը» յուրօրինակ ձևով պոեզիան միացնում է դեպքերի դրամատիկ ընկալմանը: Գործողությունը ծավալվում է դրամատիկ մի պահից՝ «անհավատներին» ջարդելու մոլեռանդ իսլամական կրոնական նախապատրաստությունից.

Յաթաղաններն հատու են
Եվ ալիսի ու ճորխի, եփրատի
Ափունքներուն վրա դահիճները կրկրված
Կը հեսանեն կայծքարերով կացիններն:

Քաղաքական նպատակասլացությունն ու քաղաքացիական կիրքը բանաստեղծը ձուլում է ապրումի քուրայում, ողբերգական դրվագներով ու սրընթաց գործողությամբ: Բանաստեղծը դիմում է ըշվառ ու վշտահար կնոջ կերպարանք առած Հայաստանին: Շնորհալու «Ողբ Եդեսիո» քերթվածի որդեկորույս այրուն հիշեցնող այս պատկերը ավանդական բնույթ ունի: Մի պահ թվում է, դարերի հոլովույթը ոչինչ կարծես չի փոխել: Կնոջ կեթպարանք առած Եդեսիան ողրում էր.

Լացէք, լացէք բարձրը ձայնիւ,
Զիս ողրացէք կողկողակի:

Դիմառնության Նարի օգտագործումը երևույթին տալիս է հուզական, կոնկրետ-բանաստեղծական արտահայտություն: Դարեր հետո Վարուժանը նորից է ինչևցնում ազգային ողբերգությունը.

Լաց, Հայաստան, ով քրշվող կին, ու փետե
Վարսերդ սև. այդ գլխուդ վրա դրժրժված
Յանե տաք-տաք մոխիրներ:
Լաց ու պատռէ ծիծերդ ըրմեզ մեծցընող,
Երակներեդ Յող Նոսի Թուն մ'ոխության
Ու Թեյմրդի, Հրեռնոսի, Վոլկայի
Ակերն ամբողջ լեցընեն ժահր, սեցընեն,
Զի Նոն լվացին քեզ դատող
Պիղատոսներն իրենց ձեռքերն ու Նոգին.
Երբ հուլսերուդ Արշալույսին տակ բոսոր,
Առանց խղճի ամոթի,
Քեզ նյութեցին խոր Լրոությունը մատնիչ:

Կոտորածի ու բախման սյուժետային ընթացքը Վարուժանը տալիս է սևի ու սպիտակի, լույսի և մեռելության հավերժական խավարի սուր հակադրություններով: Մի կողմում բարբարոս ոգու կերպարանք առած, «Արյունի քաղցից ու ավերման փափագից» կատաղած թուրք չարդարարներ, մյուս կողմում կովի անգին գարորներուն վրա հոգնած ու ծալերու դեղին ցեխը» ոտքերին, վառոդի փոխարեն խունկ ծխող, բարի, անպաշտպան, անմեղ ու հեռավոր արշալույսների հույսով ապրող հայորդիներ: Բանաստեղծական խտացված պատկերներում ընդգծվում է աշխատանքի, մարդու և հավատի Նանդեպ կատարված մեծագույն եղեռնագործությունների մեկը.

ԳողգոթաՆեր, ԳողգոթաՆեր սրբազան,
Եվ բոլորն ալ, լի գա՜նկ մ'իրենց ձեռքին մեջ.

Միահամուռ կը խրմին
Արյունք ծերի և մանկան,
Արյուն կնոջ, և արյունն
Արաքսի վրա խալված Հիսուսին։
Ու կը կրկնեն գեռ ազոռվներն հարատև...

Մեկը մյուսի եռանից անցնում են չարդի սարսուռազդող պատկերները։ Բանաստեղծը գծագրում է գործողության ողբերգական դրամատիկ ընթացքը, ցույց տալիս, թե ինչպես է ծավալվում կոտորածը, ինչպես է «Կյանքը Հող և Հողը մոխիր» դառնում, ինչպես են հրդեհվում գյուղերն ու քաղաքները։ Եվ նրա խոսքը հնչում է արդեն իբրև աշխարհին և անտարբեր մարդկությանն ուղղված հզոր բողոք.

Մինչ ոտքերուն ներքեւե
Խանձումն ու հոտը մարմնի
Մեր սերմերեն, օրոցքներեն գեպի ի վեր,
Դեպ ի երկինք կը ճնշներեն՝ որոց դեմ
Իրենց պինչերը բացած՝
Ալլահն ամպին մեջե, մուխքեր ցեխին
Հոտոտելով փոխն ի փոխ՝
Կը ժրպտին հաշտ իրարու։
Ու սվրոպան դեմքն իր նոն գարձուցած
Կոպերը քաց կը շրփե—
Մեր ծուխեն աչքն իր բոզի
Կրակերծ՛լու համար լա՛ւ—

«Քարդը» վերջանում է ողբի տեսարանով, Հայաստան-մայրը այստեղ արդեն տրոհվում է լացող մայրերի խմբի.

Լացե՛ք, լացե՛ք, ո՛վ հեգ Մայրեր,
Սա մորքված Արշալույսները լացե՛ք։

Մայրերը սիմվոլացնում են գալիքի հավատն ու հերոսական ոգու արարչագործ ուժը։ «Քարդի» վերջին տողերն արդեն ողողված են ապագա լուսով, մաքառման վեհության, ժողովրդի հավերժության խոր հավատով։

«Ցեղին սիրտը» բաժանվում է երեք մասի՝ «Բագինին վրա», «Կրկեսին մեջ», «Դյուցազնավեպերս։ Առաջին մասը՝ «Բագինին վրա» ժողովրդի ողբերգական զոհաբերությունն է, երկրորդը երրորդի հետ միասին դյուցազնական ոգու ու հերոսականության, ազատագրական ընդվզումներն ու պայքարի իդեալը («Կրկեսին մեջ»)։ Առաջինն արտացոլում է մռայլ իրականությունը, երկրորդը՝ իրականության մեջ երևացող կայծերից ու հերոսական կուիվների օրհնակներից բռնկվող հրդեհի իդեալը։ Վսեմագույն զգացումներ, ձգտումներ և կոպիտ, հակամարդկային ռեալականության անհաշտ հակասություն իղձերի և իրականության միջև։

Կորուստների պատճառները Վարուժանը չի տեսնում միայն և միայն ներկայի մեջ։ Իր նախորդների նման, նա նույնպես դիմում է պատմական անցյալին և փորձում պարզաբանել պատմության իմաստն ու արժեքը։ Պատմությունը ոչ թե սարսափների անհեթեթ շարան է, այլ պայքարի ու մեծագործության, անկման ու զոհաբերության օրինաչափ ընթացք՝ արյունից, կոտրածից ու մոխիրներից դեպի ապագայի վեհությունն ու խաղաղ աշխա-

տանքի գեղեցկությունը։ Չլիներ այս իդեալը, այս ըմբռնումը, չէր լինի և Վարուժանի պոեզիայի առնական շեշտն ու լուսեղեն հմայքը։ Արդ, պատմութեան մէջ նա գտնում է բարոյական այն հենարանը, այն վարդապետարանը, ինչպես կասեր Րաֆֆին, որ ժողովրդին տալիս է ոչ միայն ազատության պայքարի ու հերոսականության օրինակներ, այլև բացատրում է գոյության իմաստըն ու տալիս ազատագրության բանալին։ Սակայն Վարուժանին այնքան չի զբաղեցնում պատմությունն իր նշգրիտ ճանապարհային բնավորությամբ, թե ինչ և ինչպես է կատարվել։ Նա ավելի հետամուտ էր այն բանին, թե ի՛նչ է մնացել այդ պատմությունից, ի՛նչ հիշատակներ, ի՛նչ իդեալներ, ի՛նչ փորձություն ու ինչպիսի դասեր։

Անցյալի փառքը նա հակադրում է անցյալի կորուստներին ու թողած ժառանգությանը, անցյալի ասպետական դյուցազնությունն իր իդեալային կերպարանքով՝ այսօրվա մռայլ իրադրությանը։ Անցյալը նա վերհիշում է այսօրվա հետ համեմատելու նպատակով։ Եվ պատմության բանաստեղծականացումը ստանում է այլաբանական արժեք, դառնում է միջոց արդիականության խնդիրների դեղարվեստական մեկնաբանության և արտացոլման համար։

Պատմության այս իմաստավորումն էլ որոշել է «Անիի ավերակների մեջ» բանաստեղծության բնույթը։ Բանաստեղծն ըմբերցողին ոչ թե «փոխադրում է դեպի միջնադար, այլ «տանում» է իր հետ շրջելու ավերված Անին, «հնամ քաղաքն հնամ ամբոխի, Շիրիմն հայության»։ Հորդ զգացմունքներով ողողված խոհերը գալիս, կանգնում են նորից իդեալների առաջ։ Պատմությունը թողել է փոշի և հիշատակներ միայն։ Ո՛չ հզոր բանակներ, ո՛չ պետություն, ո՛չ քաղաքական, ո՛չ էլ տնտեսական անկախություն և ո՛չ էլ ազատ հայրենիք։ Անցյալի փայլով ու ռազմական փառքի նշխարներով չէր կարող բանաստեղծն օրորել անկարելի, դերբնական հիպերով ապագան դարձնող մի ամբողջ ժողովրդի։ Պապերը ժառանգություն էէ թողել ցեղի սիրտն ու ոգին, արյունն ու հազարապատիկ խոցված մարմինը։ Անցյալը թողել է հզևոր արժեքներ միայն, թողել է ոչ թե իրական, այլ մի տեսակ «հոգևոր» հայրենիք։ Եվ այս է ստիպում բանաստեղծին ապրել իդեալներով, իր բոլոր նյարդերով դիմադարձ լինելով տիրող իրադրությանը.

Տնանէլ որ փլած պատվարներու, դղյակի
Ճեղքերուն մէջ կը մեռնի
Շող մ՚արևու. Անուն մը չին, Ագռ մը մեծ,
Իվ գահերու բևկորներուն վ՚ա՛ռ քահուր
Արծիվն ամպեն կը ծրտե...
. . . . . .
Շուրջիս այս մութ ծրփանքին մէջ դիերու,
Ոսկրերներու, նշխարներու, արյունի.
Մբռնալ կանգուն, միայնորիկ, անկարող.
Եվ չը կրնալ այս քո՛ր բոնեն Տանել դուրս
Վերածբնունդ, վերածընունդ մ՚արփագեղ...

Պապերի թողած տխուր ժառանգությունը արդեն իրողություն էր, որի հետ այսպես թե այնպես հնարավոր էր հաշտվել, սակայն ողբերի քմրությունն էր, որ բանաստեղծին մղում էր հայրենիքի փոշիների հետ միանալու. մոռացության, հավերժական խաղաղության մեջ որոնելու փրկության Ջանապարհը («Ամայման անուշ մխիթարություն...»)։

Պատմության ամենածանր ժամանակներում, երբ գեղարվեստի համայրկար երկու որոշակի ուղղություն՝ կամ մոռացության, հետացման, ազգովին հանդատտորեն կորստյան ինքնայատապարտելու ուղղությունը. կամ ազատության երազների ու պայքարի ուղղությունը. Վարուժանը պայքարի իր ըմբռնումն ունի: Դեղեցկի կռիվը և արդարության կռիվը համաձույլ են, «...գեղարվեստը զենքերի դիվագոմով կակսի: Եվ այդ է միայն մեծ արվեստը, մինչև իր հաղթանակը (որ մարդ էակին հաղթանակն է նաև) այդպես պիտի ըլլա անկիա: Ստրուկ և հերոս Հայ ժողովուրդը կրկեսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, ըրտնաթոր և տապատեղձ, ամբողջ հոգնին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեշտ է մուռլցնել իր շրթունքներուն»[10].

Վարուժանը դծագրում է արվեստագետի մի նոր կերպար՝ իր արյունով ազգության անմահությունը գրվագող քերթող-հերոսը, քերթող-մարտիրոսը: Զենքի ու հերոսականության գեղարվեստական իմաստավորումը, էսթետիկական ծրագրի և ազատագրության ծրագրի համաուեղումը հետևանք չէին ինքնահնար իմաստաբանության, այլ պատմական իրողություն. Ե՛վ արվեստագետը, ԵՒ՛ ժողովուրդը մի նպատակ ունեին՝ պայքարի ու հերոսության, վրեժխնդրության ու մարտիրոսության: «Ժողովրդին ինքնգինքնին հիշատակ տալե առաջ. նախ պետք է ինքզինքնիս գոհ տանք»[11],— գրում էր բանաստեղծը:

1895—96 ԹԹ. ջարդերը վերջիններ չէին: Մեծ եղեռնի ահազանգերից էր Կիլիկիայի ջարդը 1909 թ. ապրիլին: Կոտրվեց մոտ երեսուն հազար հայ «Ագգակից» խմբագրությանն ուղղած նամակում Վարուժանը գրում էր. «Հետիմտիկ փորասղուկ քավլումը ինձի այնքան ուրախություն լսյասճառեց, որքան Կիլիկիայի ջարդը ճմլեց ափիրննրս: Ձեզին հոգին արյուն կուլա մեջս, հրդեհված քաղաքներեն ելող ամեն լուր՝ տաք մոխիրի պես կթափի գլուխիս և սրտիս վրա: Հինգ դարեր պետք եգան՝ որպեսզի Թուրքերեն մաս մը քաղաքակրթվեր, եվրոպականար, ինչպես փտած կաթսաները կկլաչկվին. ով գիտե դեռ որշափ հինգ դարեր են պետք և որշափ հայու արյուն՝ մյուս մեծագույն մասին համար: Սրիտասարդ Թուրքերը չեն ցագրեր ներկապաչի հասկցնելէ Ր՛ն Թուրքը ի բնե բարի ժողովուրդ է, Թե ոսմ հայերու անխոհեմությունեն է սղետին սկզբնապատճառը... կարծիք մը՝ որ արդեն առանց ատոր ալ պողնկացած էր»[12].

Վարուժանը այս դեպքերի ազդեցության տակ գրում է «Կիլիկյան մոխիրներուն» քերթվածը: Հրդեհից ոչնչացված քաղաք ու գյուղեր, արյան ճապաղիք ու կոտորած մի ժողովրդի, «որ կյանքին աստվածացումը երգեց», այս ամենը նկարագրված են նուրբ արվեստով, լափի ու ներդաշնակության զգացողությամբ: Ցույց տալու համար, Թե ինչպիսի ոճրագործություն կատարեց Թուրք խուժանը, բանաստեղծը արթնացնում է Կիլիկիայի անցյալը, գեղեցկի, չինարար ոգու և աշխատանքի բնտրը, կատարյալ պարզության հասցրած պատկերներով. «բարի ցորյան» և «աստղերու պես» թափվող Տարսոնի դռհարներ, «բագինններ, ուր պաշտվեցավ գեղեցկի միտքը Հելլեն», «մարմարի հուռթիք», «այգիներուն հորդ գինին»:

Մահ և մոխիր, ողչակիզվող մարդկանց շուրջր հրեվանքով ու հափշտա-

---

10 Նույն տեղում, էջ 165:
11 Նույն տեղում, էջ 157:
12 Նույն տեղում, էջ 174:

կութեամբ պարող թուրքեր։ Ոչնչացվել է ժողովուրդը, աչնչացվել է գեղեցիկը.

Անցավ հիմա բոլոր այդ գեղեցկությունը կյանքին.
Կրրակի ցեղը, ավաղ, ժամանակն ավելի
Նշավ քանդող, ժանտախտն ևս ավելի կատարի,
Ան կը սիրե տերվիշի պես միշտ նըստիլ գոհունակ
Քարի մը վրա փլատակի և կըրծել ոսկրն իր չռպած։

Փրկությունն այստեղ է այժմ՝ թափուր լեռներում՝ «Թող ձեզ դառնա նոր Սերունդն, աստղահամար ըլլա ցորք»։ Լեռները Հայաստանի ազատության հնօրյա խորհրդանիշն են, և իզուր չէ, որ իր պոետական մտածումը Վարուժանը հատնաբերում է այս ձևի մեջ։

Նվ թող տրտիեն վհհորեն լոկ քաչերո՛ւն ոտքին տակ
Հարահյներն ըսթղված. սըրտերն այդ ծրծմքաեռ
Նվ վաղը թող չինվին ձեր մարմարներեն ըսպիտակ
Հերոսներու արձաններ։

Հերոս հասկացությունը Վարուժանի մոտ ունի որոշակի բովանդակություն և որոշակի փիլիսոփայական հիմնավորում։ Նա հունիսի առաձին հասե է նվիրել այդ հարցին՝ «Հերոսը» վերնագրով։ «Շոպենհաուեր,— գրում է Վարուժանն իր այդ հոդվածում,— երեք գերմարդեր կ'ընդունի.— Սուրբը, Հանճարը. Հերոսը։ Ան լավատեսներուն լավատեսը կդառնա, երբ կ'ըսե թե անոնք կ'ապրին կյանքին կատարելությունը և գեղեցկությունը. և այս հանգամանքով արդեն կարելի կ'ըլլա ըսել թե անոնք կ'ապրին Տիեզերքը։ Տիեզերքը որ ինքնին ընդունայն տեղը կառուցած պիտի ըլլար, եթե ոչ գոնվեր կյանն վայելող գիտակցություն կամ անգիտակցաբար»[13]։

Ի հակադրություն լուսավորիչների հիմնավորած բանականության սկզբունքի, Շոպենհաուերը ինտելեկտը ստորադրում էր կամքին[14]։ Այս բանն արտացոլվել է պատմության զարգացման Վարուժանի ըմբռնման մեջ։ Առաջադիմության, ազատության կենսահաստատման կռիվների մեջ աներկբա էր Հերոսի դերը. «Եթե բարեշրջումը իրավցնն առանց գիտակից ազդակի կիրագործվի դարերուն ընթացքի մեջ, բայց միշտ Հերոսի մը պետք ունի իր դատավճիռն ընդունելու համար»[15]։ Սակայն, հարկ է նշել, որ Վարուժանը չէր բաժանում պատմության շոպենհաուերյան պեսիմիստական ըմբռնումը. «Պատմության մեջ Շոպենհաուերի համար էականը կյանքի կամքն է միայն։ Շահագործվո՞ւմ են անհատներն իրենց հնարավորություններուն մեջ, կործանվո՞ւմ են պետություններըն—նրա համար դա կարևոր չէ։ Համաշխարհային կամքի... համար չկան ոչ շահումներ, ոչ կորուստներ»[16]։

Հանդիպ նման եզրակացության, բանաստեղծը չէր կարող և դա որոշակի երևում է նրա էսսեում։ Հերոսն իբրև պայքարի մարմնացում մարգարեի հետ կերտում են պատմությունը. «Մարգարեն՝ ապագան կը տեսնե, Հերոսը՝ կը

---

13 Դանիել Վարուժան, *երկեր, էջ 364։*

14 *«Իմ ողջ փիլիսոփայությունը կարելի է ձևակերպել մի արտահայտությամբ. աշխարհը կամքի ինքնաճանաչումն է»։* Տե՛ս «Полное собрание сочинений Артура Шопенгауера», т. 4. М., 1910, стр. 638.

15 Դանիել Վարուժան, *երկեր, էջ 365։*

16 *Т. Швари.* От Шопенгауера к Хейдеггеру, стр. 22. М., 1964.

պատրաստե զայն։ Մեկը օրենսգետն է, մյուսը օրենսգիրքը. առաջինը Աստծո դեռ չսերմանված խոսքը կը հնձե, վերջինը դեռ չհնձված խոսքը կը սերմանե. այս վերջինը այնքան մոտ է երկնաբնակներուն՝ որոնց ձեռքին մեջ ստեպ կը խառնվի իր ձեռքը, անոնցմե կ'առնե հոշաները, և սաղավարտը և լախտուրը և նիզակը և սուրը և անոնց առաչնորդությամբ կը դիմե դեպի ճառաչգիմություն կռիվները։ Հերոսները անիվներն են, որոնց վրա շրջան կ'առնե հառաչագիմություն»[17];

Եվ այսպես, ելնելով Շոպենհաուերի փիլիսոփայական որոշ դրույթներից Վարուժանը հիմնավորում է հերոս հասկացության մի մեկնաբանություն, որ իր կոնկրետ բովանդակությունն է ստանում, պայմանավորվում է հայ ժողովրդի անցյալ և ներկա գոյավիճակով։ Այդ բանը հատկանշական իր դրսևորումն է գտել «Դյուցազնի մը սուրին» և «Հաղիողը» բանաստեղծություններում։ Դրանք մեկը մյուսին լրացնող կործեր են՝ մեկը յուրատեսակ «նախապատրաստություն», մյուսը տրամաբանական ավարտ։ Ինչպես նկատում է բանաստեղծը, «հիները զայն աստվածներու դասին մեջ կը դնեին. հինները իրենց կրոնքը կազմեցին ի հետագունե և այսպիսով բարձրացան մարդեն հերոսին և հերոսեն Աստվածին»[18];

«Մահիկին դեմ լուսնային» արդար սրի պաշտամունքն ու հերոսի օծման արարողությունը «կյանք կամ մահ» ավանդական նշանաբանով հանդերձ դրսևորում է հերոսի աստվածացման տենդենցը.

> *Հերո՜ս ըսկեր, մոտեցիր իմ այդ հավատքս պղպատ*
> *Ես քրմերուն վար կախեմ գոտին այդ կարմրավերտ.*
> *Սուրըդ կախեմ, զրհած իր պատյանին մեջ թավշապատ*
> . . . . . .
> *Կացիններուն տակ նորեն կ'արյունին մեր մարմարներն.—*
> *Հերո՛ս ըսկեր, մոտեցիր, մոտեցիր Սուրըդ կախեմ...*
> *Ան բսպաննե քող եղեռն։*

«Հաղիողը» բանաստեղծության մեջ արդեն իդեալն իրագործված է, և հերոսը հաղթական վերադառնում է քաղաք։ Նա ներկայանում է իդեալացված, վեհացված։ Իր ետևից նա ընծա է բերում սայլերով արծաթ, թագեր ու գահերի բեկորներ, վաղընջական օրերի պատկերացումներն են շունչ առնում, Աստղիկ դիցուհով ու Վահագնով, նվիրական խարույկներով ու կենդանիների դոհաբերությամբ, ժողովրդական ծիսակատարություններով։ Այստեղ էլ կա ամբոխի և հերոսի հակադրությունը՝ «ամբոխին վրա կ'նայի ինչպես արևն օվկյանին», կա և հերոսի աստվածացման միտում, քանի որ փրկել է քաղաքը պաշարումից, սովից, կոտորածից, մեկնել է իբրև զինվոր և վերադարձել «դյուցազնահաղիո»։ Այս ամենը բանաստեղծական խոսքով, որոշակիորեն լրացնում են հերոսի բնութագիրը։ Բայց կա և մի հետաքրքիր դրվագ, որով և ավարտվում է բանաստեղծությունը՝ «ամարդուց հերոս բարձրացած» կիսաստված-հաղիողը ամբոխի «ևարբա կ'ուզենք մենք ըզքե» խնդրորին, ճակատից հանելով հերոսի դափնեպսակը պատասխանում է. «Իմ գլուխս գիս ըրկեցեք»։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը ռեալականացնում է հերոսին։ «Մարդեն հերոս» կարող է բարձրանալ ոչ թե նախախնամությամբ և դերբնական

---

17 Գաբրիել Վարուժան. Երկեր, էջ 365։

18 Նույն տեղում, էջ 364։

հրաշքով դյուցազն ծնվածը, այլ հասարակ գյուղացին նույնիսկ, այն գյուղացին, որն ստիպված է ոչ միայն քրտինքով, այլև իր արյամբ ուռգել այս աւր։ Հերոսին դափնիները պետք են ոչ թե ամբոխից վերտնալու, այլ խաղաղ աշխատանքի իրավունքը նվաճելու, հանգիստ և ապահով իր գյուղը վերադառնալու համար։ Ժողովրդի ազատագրության գործում իր որոշակի դերն ունի նաև առաքյալ-մարգարեն («Առաքյալը»), գաղափարի սերմնացանը, որի խոսքը ձակատագրային պարտավորությամբ «կը բուրե մերթ մեռոն, մերթ ալ արյուն։ Ցեղի կորովն ու վրեժի թույնն արթնացնող առաքյալը, որ քարոզում է ըմբոստություն, սպարտական կենսաձև («Ձիր Տյուսեն ձեզ կամ գրեշա՞կ, կամ պատա՞նք»), ուրույն կերպավորում է ստանում «Կռվի երթ» բանաստեղծության մեջ։

«Ցեղին սիրտն» ընդհանրապես սովորական լիրիկայի գիրք չէ։ Քաղաքացիական բարձր պաթոսով, ազգության ողբերգական ընկալումով, պատմական գոյավիճակի ռոմանտիկական հզոր պոռթկումներով, գեղեցկի և օգտակարի ներդաշնակ համաձուլվածքով դրվագված այս գիրքը մարտակոչ է՝ ուղղված ոչ միայն ժողովրդին, այլև գեղարվեստին, կոչ գոնաբերության՝ հանուն ցեղի հարատևման.

Ինչ. կարծեցիր. Բե չեմ կրնար ես ընել
Երիչքս դաչույն, և կաղամարըս՝ կարմիր
Սիրտը գոռալն ատոխին։
Ես չա՛ռ. չա՛ռ լավ կրնամ նիռազը փոխել,
Մերկանալով իր գեփյուռն բզգեստեն՝
Ձատկեր ցնդող մրրիկն անոր Նազցընել։
Երբ որ անդին միշտ կու լաս
Չի կը մեռնին. ու կը մեռնի. չի կու լաս՝
Ինձմե հեռու քուղի և գիչեր.
Հանգեն բոցին ես կը նետեմ.
Երեկոմանեաց կը նետեմ ես
Էությանն՝ որ այնքան սիրեցիր։

Տեղարվեստի և հասարակական կյանքի փոխհարաբերության նման ըմբռնումը միայն կարող էր համահնչվել վերածնության այն հզոր ձգտման հետ, որ վերջ ի վերջո դառնում է «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի հիմնական մոտիվը։ Վերածնության գալուստը բանաստեղծական հետաքրքիր մտահղացումով Վարուժանը կապում է գարնան զարթոնքի հետ, այն ամսի («Ապրիլ») հետ, ինչպես ինքն էր կանխազգում՝ և՛ «Կարծես մի դողով մը նոր եղեռնի», և՛ փրկություն որոնում՝ «Հերիք սառույցե կրճյա գերեզմանը ձեզ, արթնցեք ահա... ապստամբության իմ ձեզի բերեր»։

Այս սպասումներով է Վարուժանը Տյուսում «Հովվիվը» և «Եիկիտ Տոնել» դյուցազնավեպերը։ Հերոսն իր մեջ միասնացնում է երկու տարբեր գծեր. «սըրտին մեջ սուրբ էր, բարուկներովը Տերոս։ Մեր ցեղին պես միշտ բարի, մերթ Նենգ ու մերթ բարբարոս» («Հովվիվը»)։ Եվ երբ, լեռներում իր ծնվրդով վեպը Տյուսած Հովիվը մտնում է մի գիշերում ավերված իր գյուղը, Հովվական ցուպը փոխարինում է Տրացանով, հացը՝ վառոդով, բարությունը՝ ռազմական զորությամբ, Տովվությունը՝ արդար «բարբարոսությամբ»։ Բանաստեղծը

ցույց է տալիս, որ պատահական փոխակերպում չէ սա, այլ հանգամանքներով նախորոշված բնական վիճակ։

Եավարի դեմ շանթի բռնկումով, ավազակների նենգ խմբի դեմ միայնակ կռվող երիկոի վեմմացումով բանաստեղծը հորինում է մի գեղարվեստական քանդակ, ուր սեռի ու սպիտակի, բարու և չարի հակադրությունից ու միասնությունից ձուլվում է անպարտ հերոսի կերպարը, հերոս, որ մահվանից հետո էլ սարսափագդու է թշնամիներին։

4

«Ցեղին սիրտը» դեռևս լույս չէր տեսել, երբ Վարուժանը տարվեց «Հեքիաթնոս երգերը» ստեղծագործելու գաղափարով։ 1908-ի Նուռնովարին Արշակ Չոպանյանին նա գրում էր. «Հեքիաթնոս կյանքը օրհոր գիս կգրավե. եթե այսօր կարելի բլլար կյանքս կփոխեի և սիրով կընդգրկեի բանաստեղծական հեքիաթնոսությունը։ Հուդայականությունը անգույն է թևևնամե մարգարեները գայն մասամբ գեղեցկացուցած են[19]*։*

Միանգամից չստեղծվեց Նոր ժողովածուն։ Այն տարիների որոնումների և մտածումների արդյունք էր։ Բավական է հիշել, որ դեռևս «Մարսուռների» ձեռագիր օրինակում (որ վերնագրված է «Փուչի ակռաներ») կան բանաստեղծություններ, որ հետագայում մտան «Հեքիաթնոս երգերի» մեջ։ Ժողովածուի բնաբանը Հայտարարում էր պոետական հավատամք և գեղեցկի նոր ըմբռնում Նոյ գրականության մեջ. «Ես կերգեմ միայն.— Բագինները ծիծաղը և իրոքաններուն արյունը։ Դարերու կյանքը կ'երգեմ Նահուն Նաճույքի և տառապանքի գեղեցկությանս։ «Բագիններու ծիծաղ», «Իրոքաններու արյուն» հակադրությունը ընդգծում էր բանաստեղծի դարձը դեպի հեքիաթնոսություն, դեպի իդեալը՝ իրականության արյունոտ բագիններին, քրիստոնեական տառապանքին, ասկետիզմին և Նամակերպության զազափարներին ընդդեմ։ Առաջին Նարցը, որ այնուամենայնիվ կարող էր առաջանալ նման «խոստովանությունից» այն էր, թե բանաստեղծն արդյոք չի՞ Նեռանում ընդամենը երեք տարի առաջ լույս տեսած իր գրքի («Ցեղին սիրտը») բաղաքացիական դիրքերից և պոեզիան փոխադրում Նաճույքի ու տառապանքի, վերացական գեղեցկության ոլորտը։ Այս Նարցը միանգամից չլուծվեց. և ժամանակի գրական մթնոլորտում սկսվեցին իրարամերժ, Նաճախ և ծայրահեղ կարծիքների բախումներ։ Նատերը Նիշտ չհասկացան բանաստեղծին և նրա նոր ուղեգիծը Նամարեցին ոչ միայն նահանջ կյանքի Նրատապ հրևույթներին արձագանքող գրականությունից, այլև առողջ գրականությունից առհասարակ։ Այսպիսով, «Հեքիաթնոս երգերը» շատ վեճերի առիթ դարձավ, եղան Նիացողներ և դնահատողներ, բայց եղավ նաև միանգամայն ծայրահեղ, խիստ, նույնիսկ կոպիտ քննադատություն։

«Հեքիաթնոս երգերի» հիմնական չիզը՝ վերադարձը դեպի հեքիաթնոս անցյալ, դեպի իդեալացումն ու փառաբանումը մի դարաշրջանի, որ ոչինչ, կամ գրեթե ոչինչ չէր թողել հին աստվածներից ու հին պատկերացումների բեկորներից բացի, այս չիզը ձգվում էր ժողովրդի վերածնության ու բարձրացման, «կյանքի կամքը» կռելու իդեալից։ Հեքիաթնոսության ու ասպետական անցյալի մեծարման մեջ բանաստեղծը Նայտնաբերում էր Ներկայի փրկու-

[19] Ե. Վարուժան. Նամակներ, էջ 131։

թյան ուղիներ. «Անպատճառ ամբողջ Հայաստանը պետք է տեսնել։ Կուզեմ համբուրել բոլոր այն տեղերը՝ ուր նահատակ մը իննավ կամ հերոս մը կոխեց։ Մենք այնքան մեծ ենք, որքան որ հողեն կխմենք մեր զգացումներու։ Ամեն ինչ հոդ է։ Դեպի մեր պապերուն։ Ուր է՝ դեպի աստվածները... Մեծն Տիգրանի վրա հոյակապ դյուցազներգություն մը կը գրվի. բայց չէ կարելի առանց Հայաստանը տեսնելու։ Պետք է տեսնել այն ժայռերը՝ զոր մեր պապերը կգործածեին իբրև պարսպատիկի քարի։ Պետք է տեսնել այն հաղթ ընկուզենիները՝ զոր կվառեին առանց արմատախիլ ընելու և անոնց լուսին ներքև նստած իրենց ներսական հաղթության մեծ տոնը կտոնեին»[20]։

Գաղափարական այս ուղղվածության արդյունք էր «Յեղին սրտի» մեջ տեղ գտած «Վահագն» քերթվածը։ Վարուժանը հնչեցնում էր ոչ թե բոլորովին նոր, ստեղծագործական նախորդ շրջանի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող լար, այլ բարձրանում ստեղծագործական մի աստիճանի, որը նախորդի տրամաբանական շարունակությունն էր։ Այդ տեսակետից բնորոշ են «Վահագնի» հետևյալ տողերը, որ ձուլում են հեթանոս էքստազը դյուցազնական ոգու փառաբանման հետ.

Ո՜ւժին համար՝ որ կըլեցնէ ստինքներ
Կ՝օրորե մեր օրրանն, ու մեզ, մահեն վերջ,
Միևչև աստղերը կը տանի ու միևչև
Երկրորդ կյանքի մ՝արարչագործ պատճառին,
Որ կը կանգնե ազգ մ՝ինչպես խումբ մ՝առյուծի,
Բազուկը անոր բազուկին մեջ կը հեղու,
Եվ գերդ տրեղն վարազահավ՝ իր լուսեղ
Թրոիչներուն ամփոփման տակ կը քրխաե
Եվ մայրերուն ծոցին մեջ
Դյուցազո՜ւններ, Տանմա՜րներ,
Այդ սուրբ ուժին համար կ՝ըսեմ՝ որումն դու
Իմացական աղբերակն ես Տորգահոս,
Ո՜վ դու Վահագն— ահա քեզի կարկառած
Բազուկներս իմ արյունոտ
Կ՝աղոթեմ ես... կ՝աղոթեմ...

«Հեթանոս երգեր» ժողովածուն բացվում է «Գեղեցկության արձանին» նիրբողային բանաստեղծությամբ՝ ներքին գեղեցկության և արվեստի։ Վարուժանը տալիս է կյանքի և գեղեցկի հարաբերության ըմբռնում, կատարելության, դաշնավորման, կենսական ուժի և անձեռակերտ ստեղծագործության, հոգեղեն դանդերի և մաքրող տառապանքի ըմբռնումը.

Ակբերդ ըլլան վիհեր՝ ուր մարդ երբ սուգի՝
Հավերժ մեջ անմահացած բզգա գինք.
Ինծերդ անեղծ ըլլան, ըլլան քու ըստինք
Դաշնակություն մ՝ուր կենսայուժը հոգի։

Մերկ ըլլաս դու բանաստեղծի մ՝հոգվույն պես,
Եվ հեթանոս այդ մերկությանդ ներքև
Տառապի մարդն, ու չըկրնա զրպչիլ քեզ։

Երկու մասի է բաժանվում ժողովածուն՝ «Հեթանոս երգեր» (կամ, ինչպես ինքն է բնորոշում, «բագինների ծիծաղը») և «Գողգոթայի ծաղիկներ»

20 Նույն տեղում, էջ 165։

(«Խորաններու արյունը»)։ Առանձնացված է «Հարճը» պոեմը։ Ամեն մաս ունի ինատկանշական բնաբան, «Փառք սարբինային-Բագոս կպսակվի», «Փառք սարբինային-Քրիստոս կպատարագի»։ Հայտնի ռոմանտիկական հակադրության արտահայտություն՝ Բաքոս և Քրիստոս, Հնքանոս հրճվանք և քրիստոնեական չարչարանքներ, իդեալ և իրականություն։ Առաջին բաժինը նկարված է «Ֆլաման բարբարոս» չքեղ գույներով։ Բանաստեղծը կը-տավներն մի ամբողջ շարք է բացում, որ հիշեցնում է խսկապես ֆլաման կենսապաշտ վարպետների գործերը, նա ցույց է տալիս, որ այսպիսի կյանքի է արժանի մարդը՝ բնության աստվածացման և գեղեցկի տառապանքով, ազատ, լուսավոր հին աստվածների ոգեկոչումով, ցնծացող հոգու քոխչնիրով։

Հնքանոս երգչի քարկիր

Քրիստոնեական հոգևոր աստծուն փոխարինելու են գալիս Հնքանոս, «երկրային» աստվածները՝ Վանատուր, Վահագն, Աստղիկ։ Հին աստվածները դառնում են կյանքի խորհրդանիշ։ Դիոնիս—Բաքոս—Վանատուրն[21] իբրև պտղատվության, բնության փթթումի, խաղողի, և գինու, հյուրընկալության աստված, խտացնում է իր մեջ կյանքի վայելքն ու հաղթական հարությունը։ Բոլոր բագիններ վրա «մամուռը կ'ածի», մեռան բոլոր աստվածները, միակ անմահը «պտղոց տունիրին» մարդկանց այցելող աստվածն է։ Հասարակական ճգնիմ մթնոլորտից, խավղող ժողովրդի մղձավանջային գոյությունից բանաստեղծը հայացք է նետում դեպի մեծ բնությունը։ Բոլոր իդեալների նվիրաբերումը հին աստվածներին ու բնությանը, փորձ էր նոր ուժերի հայտնաբերման, նորոգ կյանքի հաստատման, ազգային-հասարակական խնդիրների վճռման միջոց։

Դիոնիս-Բաքոս-Վանատուրի հիմնն այսպիսով «հայրենական խաղաղ օջախներուն», առատ ամբարների երազի իրագործման, ազգության աղատագրման նոր ուղեգծերի որոնման արտահայտություն էր։

---

21 Վանատուրը՝ սովորաբար ևրամագդ աստված, Վարուժանի մոտ ներկայանում է իբրև Դիոնիս-Բաքոս, պտղահասության և գինու գվարթ աստված, որ «...Ամենաբեր նորոց պտղոցս տոներին այցելում է պարարտ եզին նստած»

Մորաքաղաքն Հրդի կրնոջ մը նման,
Կ՚ելնան իրենց բեռին տակ.
Բոլորն համակ կբպչուն են քաղցրը հուզով.
Կարիքն ամեն պրոտոյի
Քու սերմով է պրնգացած.
Եվ քո եղիդ շողիդով
Օծված է հողը բեղուն։
Ամբարներն ողջ՝ խաղաղությամբ կը լեցվին,
Իվ կարասներ՝ ցընծությամբ...

«Մշարձակման մեծ օրենքները» արգասաբերության, կրքի և սիրո պոռթկումները, կնոջ մարմնական հմայքները դիտվում են էսթետիկականի բարձրությունից, ողողվում կյանքի հավերժացման լույսով։ Անսեթևեթ, «նախնական պարզության» հասցրած, նոր քաղաքակրթության կեղծիքներից ձերբազատված, սիրո ու վայելքի պոետականացման պատճառաբանությունն է տալիս բանաստեղծը իր նամակներից մեկում. «...Սիրահարական սեռը միակն է գուցե, որ մյուսներեն ավելի ապրելու սահմանված է։ Հայրենասիրական քերթվածները օր մը կուգա որ կմեռնին, նեթե սիրահարական քնարերգությունը մշակվի ճշմարիտ տաղանդի ուժով, ու այդ քնարին լարերն թաթախված ըլլան ապրված կյանքի մը հույզերուն, և մահացված սրտի մը արյունին մեջ. որ կապրի մարդ էակին հետ, դարերու մեջեն կբացատրե կինը՝ այդ մանրանկարը՝ տիեզերքի գեղեցկություններուն»[22]։

«...Ով Լալագեն» հունթի աշնան վառվող գույների և պոպատոնի բանաստեղծական փառաբանություն է։ Շուայլ աշուն, մայրամուտի շողերով օծված ոսկեձույլ ծառեր և «աբբեղու պես հրեղեն», ողկույզներ, պտղավորված, հղի բնություն և հղի կին։ «Տիեզերքի գեղեցկություններին» մանրանկարը կենդանանում է կնոջ և բնության նմանողությամբ ու զուգահեռով, շքեղ պոետիկ անցումներով մեկից մյուսին, բեռնավորված բնությունն ու հողի, արեգակի խենթ հրճվանքը, ողկույզների դեզերն ու «սիրքով գինին» վերածվում են համմատության ու այլաբանական միջոցի։ Մեկով լուսավորվում, անդրադարձվում է մյուսը, մեկը լրացնում է մյուսին.

Քու համբուրված մարմինդ պես ծանրակիր
Հողն էր թրջված, էր կպչուն
Քաղցուներով և մեղրով։
Անույարույր, իր բեռին տակ կը կրքեր
Դեղձենին թեղ նրմանակ.
Քու ծիծերուդ նրմանակ
Ողկույզներն այն լեցուն էին՝ ապագա
Ծիծաղներով, ցընծությունով և կաթով։
Ու իրկունն այն՝ կ՚ուզեր կոտրեցը հողին...

Ֆրանսիացի բննադատ և բանաստեղծ Լյուբ-Անդրե Մարսելը նկատել է, որ «Հեթանոս երգերում» Վարուժանը «...կազատագրե «սեռը»։ Հարկ էր լվալ «սեռ»-ին այս ամոթը, ազատագրվել սիրային արարքն իր մեղքեն և իր բոլոր կապած մղուտութենեն, վերադառնալ նախնական բնության, այն ժամանակներուն, ուր մարմնական ուժը տիրաբար կ՚իշխեր ստեղծագործական արարքին... Վարուժանը մեզի պարգևեց բանի մը հատը սիրային բանաս-

22 Գ. Վարուժան, Նամականի. էջ 172։

տեղծության ամենեն մեկ, ամենեն իրա՛վ, ամենեն առողջ քերթվածներեն, զորս մենք կը ճանչնանք, որովհետև ասոնք բնական երևույթներուն մաս կը կազմեն։ Կուլսին մարմինը կը սրբանա իր մայրությամբ։ «Անկի մեղր կը ծորի»։ Անոր մարմինը գեղեցիկ է անոր համար, որ մայր-հողին երանայրիքը, նախապատուղը կը պարունակե իր մեջ։ Ինչ որ գեղեցիկ է Վարուժանի մեջ. իր անմեղությունն է, իր շիտակությունը, իր ամրակուռ հավասարակշռությունը։ Իր էրոսին արտահայտությունը ապացույց մըն է որ ան չի գոհանար չնչին գրգռումներով։ Առանց խաբեբայության, առանց շպարի, առանց փախուստի, առանց մեղապարտության զգացումի և առանց գրական չափազանցության։ Հղության բանաստեղծն է ան, արգասավորումի, ինչ բան որ կ'իրագործե աչխարհը։ Այսպիսով աչքառու պակաս մը լրացնե, վերջ ի վերջո, որովհետև հղի կինները երբեկն չարժանացան քնարերգական գովաբանությունները, և ոչ ալ տուրբերու տոմարին»[23]։

Իր նամակներեն մեկում բանաստեղծը հայտնում էր, որ կարդացել է «քանի մը հատվածներ «Վեդաներեն»։ Նա լավ գիտեր հնդիկ դասական գրականության գանձերը և շատ մտահղացումներ քաղեց այնտեղից։ Նրա իղձն էր մի արվեստի մեջ շաղախել «Արևելքի երփնագեղ գեղեցկությունն Արևմուտքի մեծությանն»։ «Հինքանոս երգերի» վրա, հատկապես վեդայական հիմների ազդեցության հետքերն ակնհայտ են։ Այստեղից է ուղղակիորեն գալիս ոչ միայն Սոման («Ահա Սոման առչև զայն կը թափեմ»), կամ զոհագործության գաղափարը («Ծուն կը փայլիս մեծության և զոհագործումին համար։ Ռիգվեդա»), գծեր, որ կարող էին և էական դեր չխաղալ նման դեպքում։ «Ռիգվեդան» Վարուժանի մեջ արթնացնում է և բնության ուժերի գովեստն ու երկրպագումը ի դեմս հին աստվածների, զոհաբերության արարողության բանաստեղծացումը, աշխարհի ընկալումը նախնական պարզությամբ ու գեղեցկությամբ։ Բնական տիեզերքի մեծարումը Վարուժանի ստեղծագործության մեջ ամրապնդում է գեղարվեստի նոր սկզբունք՝ գեղարվեստը գոյի հաստատումը, օրհնաբանությունն ու աստվածացումն է։

«Ռիգվեդայի» որոշ հիմներում կան մերկությունների, սեռերի աղաստության այնպիսի նկարագրություններ, որ ինչպես նշում է հնդիկ փիլիսոփա Մոնորոյոն Ռոյը. «...այն ինչ ասվում է բոլոր այդ հիմներում, անվայել է համարվում անգամ կոպիտ մարդկանց մեջ, էլ չխոսենք աստվածների մասին»[24]։ Շարկավ խոսքը վերաբերում է մեր ժամանակի ընկալմանը և ոչ թե վեդաների ստեղծման ու վեդայական ծիսակատարությունների շրջանին, երբ նման բարքերը ոչ միայն անպարկեշտ չէին համարվում, այլև բարձրացվում էին կրոնական էկզոտացիայի աստիճանին։ Կինն ու մարմնական վայելքները Վարուժանը դիտում էր մոտավորապես նույն տեսանկյունից, մեղքի և բարեկրոնության արդիական հասկացողություններից մաքրված։ Սա զուտ էքզոտիկական վերաբերմունք էր ու աշխարհընկալման պոետական կոնցեպցիա, իրականությունից «վերանալու» եղանակ և ոչ թե բարքերի հեղաշրջման անհրաժեշտ ծրագիր։

Հնդկական դասական գրականության ազդեցությամբ չէր միայն, որ Վարուժանը մշակեց բանաստեղծական իր հայեցվածքը։ «Հինքանոս երգերում»

---

23 «Ազատամարտ», 1959, № 10։

24 Մ. Ռոյ. История индийской философии. М. 1958 стр. 142։

35 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Նա փայլով իրագործեց Արևելքի և Արևմուտքի գեղեցկությունների ձուլումը։ Իր երգերի կենսաթրթիռ գծերն ու նոխերանգ, փարթամ, հղոր ծավալումները հիշեցնում են Ֆլաման գեղանկարչության վարպետներին, Վերհարնին, և անգամ նրանց աչքերով դիտված Ֆլանդրիայի բնությունը, մրգերը, պարարտ ցուլերն ու առատությունից ճայթող այգիները։ Շքեղ այս բնության ու բաքանսային խրախճանքի, ժողովրդական անծայր հրճվանքի այս պատկերների կենսականությունը նկատի ուներ բանաստեղծը, երբ հայտնում էր, թե իր վրա ազդել են Ֆլանդրիայի հին վարպետները իրենց «բարբարոս իրապաշտությամբ»։

Այդ «բարբարոս իրապաշտության» հոյակապ մի արտահայտությունն է «Ֆինարբուքեն վերջը»՝ իսկական մի նատյուրմորտ, որ կատարման ոգով նմանվում է Վերհարնի «Հին վարպետներին»։ Ֆլաման վարպետների նատյուրմորտներում մարդիկ բնականաբար բացակայում են, բայց ավելի ցայտուն բնորոշում են ստանում իրերով, պտուղներով, մսեղենով ու խմիչքներով, քան եթե ներկա լինեին։ Իր այս գործով Վարուժանը հասել է արտահայտության նույնպիսի կատարելության։ Այստեղ «ծանոթ նատյուրմորտային» վիճակն է. լուռ սրահ, ոսկով նկարված ջահեր, որ «կը հեղուն սեղաններուն վրա՝ սնձաչյն արյունն իրենց երակներուն բորբոքածը», «սեղանի վրա է ամեն ինչ ցիրուցան», լռել է վինը, «կը թափառի նվաղուն երգն իր վերջին»։ Նկարչական այս մթնոլորտը թարմության ու կյանք է ստանում բանաստեղծական այուժետավորման միջոցով, նուրբ համեմատություններով. «Սափորին մեջ կ'երազե մաս մը գինի» կամ՝ «նուռ մը լըքված, ակռաններու վերքեր կան վրան» կամ՝ «կփշրի բաժակ մ'հանկարծ, հեծելով» կամ վերջապես՝ «Եվ քրքիջներն ու կտղոցներն համորեն, հալիներուն խորության մեջ կը մեռնին»։ Անշարժ իրերը շարժում և հույզեր են ստանում, արտացոլում մարդկային բնությունը։

Խորհնացին պատմում է մի ոմն Տրդատի մասին, Բագրատունյաց ցեղից, փեսա Տիրան թագավորի, որի դուստրը, «քամահրում էր նրան» և Տրդատը զայրանալով ծեծում է կնոջը, կտրում շեկ մազերը, հրամայում քաշխաշ դուրս գցել, իսկ ինքը ապստամբելով գնում հասնում է Սյունյաց աշխարհը, այդտեղ էլ լսում Տիրան թագավորի մահվան լուրը և այդտեղ էլ մնում։ «Մի օր Սյունյաց Բակուր նահապետը նրան ընթրիքի հրավիրեց։ Երբ գինով ուրախություն էին անում, Տրդատը տեսավ մի կին, որ շատ գեղեցիկ էր և նվագում էր ձեռներով, անունը Նազելիկ։ Տրդատը նրան ցանկացավ և ասաց Բակուրին. «Այդ վարձակն ինձ տուր»։ Նա պատասխանում է. «Ջեմ տա, որովհետև իմ հարճն է»։ Իսկ Տրդատը այդ կինն իր մոտ քաշելով սեղանակիցների առաջ գգվում, համբուրում էր նրան սիրահարված անզուսպ երիտասարդի նման։ Բակուրը խանդոտելով վեր կացավ, որ կինը նրա ձեռքից խլի։ Բայց Տրդատը ոտքի ելնելով ձաղկամանն իրրև զենք գործածեց, սեղանակիցներին էլ սեղանից վանեց։ Կարծես մի նոր Ոդիսևս էր առաջ եկել, որ կոտորում էր Պենելոպեի սիրահարներին... Այսպես իր կացարանը հասնելով, իսկույն մի ձի հեծավ և հարճի հետ միասին Սպեր գնաց։ Բայց իսկապես ավելորդ է պատմել այդ ցանկասեր մարդու քաջագործություններ»[25]։

Այս ավանդությունը «Հարճը» պոեմում բանաստեղծական վերիմաստա-

25 Մովսես Խորենացի. Հայոց պատմություն. Երևան, 1940, էջ 131—133։

վորում է ստացել «Հնքթանոս» մտայնությամբ ու գեղեցկի նեոռոմանտիկական ըմբռնումով։ «Կարճ և գծուծ» Տրդատը, բնականորեն դարձել է առնագեղ, «բիբերով աստղաշեռ», ավելացվել են «ասպետական մեծազոր կենցաղի» տեսարանները, դիպվածը ստացել է այլ վերջաբան և այլ խմաստավորում (փախչողների հետապնդումը, Նագենիկի նետահարումն ու մահը)։ Ոչ թե պատմական տեղեկությունն է որոշել պոեմի ոճավորման, դեպքերի ծավալման ու արարքների մեկնության բնույթը, այլ բանաստեղծի հայացքն ու միտումն են որոշել և՛ նյութի ընտրությունը, և՛ կերպարների վեհացումն ու բացահայտումը, և՛, ի միջի այլոց, հիշված պատմության լուսավորումն իդեալի լույսով ու բարձրացումն իդեալի աստիճանին։ Դժվար չէր տեսնել, թե ինչ էր նշանակում իր պոեմով բանաստեղծը, որովհետև իր միտումը նա բանաձևել էր պոետական լեզվով.

Ֆա՜ռք մեծազոր կենցաղին ասպետական դարերուն՝
Ուր պաշտվեցավ Գեղեցիկն ու Զորութիւնը արբուն,
Եվ խորհրդանիշը անմահ Գեղեցիկին, Զորութեան՝
Փըրփուրներու Դիցուհին ըստինքներով ոգնական։
Ֆառք ձեզի միշտ, գանգրահեր ո՛վ ասպետներ արդնկեց։

Անցյալը, որ ներկայացվում էր կարծես չերմեռանդ մի ինքնամոռացությամբ, ու ասես չճանաչված մի հիացմունքով, ի վերջո իդեալի դրսևորման յուրատեսակ միջոց էր և ոչինչ ավելին։

«Հնքթանոս երգերը» քափանցված են անիրականալիի իրականացնելու ձգտումով։ Զորեղ գեղեցկության ամենաշաղթ կամքի փառաբանումը, ազատագրման «Հնքթանոս» ծրագիրը բախվում էր մի ռեալականության, ուր

Առաքինի քաջության տեղ նենգն այսօր կը տիրե.
Փոխան տեղին հոլանի՝ պատյանի մեջ դաշույնն է՝
Որ կշողա մութին մեջ, կը ժանգոտի՝ արևին.
Ոչխրներն այդ խավարի լըռության մեջ կը դարբնվին
Մըհնոտ ճրագի լույսին տակ ծրտած գունատ մարդերեն։
Չեն պաշտեր կեոչ մարմիներն դաչըն ձեռըն Ըրբաւոտ՝
Լոգոյված բյուր չաՀերու չոայլներով Հոսանուտ։
Կինը մարդուն միացնո՛ղը Աստիկի սիրա՛ւոդ
Լուսեղ մատները չեն բնավ, այլ չանսրխուրը ցեխոտ։

Գունատ, ճմլված ու նենգ մարդուն, խավարի մեջ գործվող ոճիրներին բանաստեղծը հակադրում է առողջ կյանքին ու գործունյունից ծնված գեղեցկին։ Վարուժանին օտար էր «գունատ» գեղեցկության ռոմանտիկական ավանդական ըմբռնումը, որն իր հերթին, ինչպես նշում է Պլեխանովը, նույնպես բուրժուական կենսաձևի բացասման իդեալացումն էր դրսևորում[26]։ Գեղեցկության ռոմանտիկական ըմբռնումը Վարուժանի և «Հնքթանոս» շարժման մյուս ներկայացուցիչների մոտ, տիրող կենսաձևի կրքոտ բացասումով հանդերձ, միանգամայն այլ բնույթ ունի.

Գեղեցկությունը ծրնունդն է Զորութեան Հորձանքին՝
Ինչպես մարգրիտն օվկիանի անդունդներուն մութեին։
Բայց այսօր չեն քանդակներ սուտերներով կոթռվի
Դեղեցկության սուրբ Քաթինն՝ ուր իգությունը խըճկվի։

Այստեղ առանձին ոյարզությամբ է գծագրվում գեղեցկի «Տերհանոս» բովանդակությունը։ Ջորության ծնունդ գեղեցկիը, գեղեցկին իբրև ասպետական կենցաղի, բարոյականության ու ասպետական գիտակցության կայուն հատկանիշ, անբաժանելի մասը հերոսականության, սկզբունք է, որի վրա էլ կառուցված է «Հարձրը»։ Այն ամենը, ինչ հատկանշում է ասպետական կենցաղն ու բարքերը՝ գեղեցիկ է։ գեղեցիկ են ձիարշավներն ու մկունդ-խաղերը, «կինների հափշտումները» ու կառարշավները, որոորդությունն ու իրախճանքները։ Գեղեցիկ են զենքերը, զարդերը, ամենատարբեր իրերը՝ սկսած գահից, մինչև «վահաններն ոսկեղեն», «արծաթազօծ դրգալներն ու դանակները»։ Գեղեցիկ են «գինիի քանձր տոն» և «խահերուն գոլորչին», ասպետական կենցաղին վայել խորտիկները, գուսանների երգն ու վարձակի պարը։ Ի հակադրություն ժամանակակից տխեղծ իրականության, այստեղ տգեղ ոչինչ չկա, այս ամենը գեղեցիկ են ոչ միայն ինքնին, այլև իբրև հերոսականության, «արբուն Ջորության», կենսականության արտահայտություն։ Այս ընկալումը հենվում է ոչ միայն հնավանդ պատկերացումների իդեալացման վրա, այլև կյանքի վերածնության հեթանոս ծրագրով նախորոշված կայուն և անփոփոխ սկզբունքի։ գեղեցիկն ու կենսականը համազոր են ասպետական ոգուն և հեթանոս աստվածների փառքին։ Սա գալիս էր Քե՛ «Դարեւրով ընդհատված տոհմային փառահեղ քաղաքակրթության թելը ձեռք առնելու ու չարունակելու», Քե՛ «...հեթանոսությունը և հին հաղթություններ՝ զոր վաստակելու համար հերոսներ պետք էին»[27] կենդանացնելու ձգտումից։ Վերջապես, իդեալի մեծությունն էլ բանաստեղծին մղում է էպիկական այնպիսի ընդհանրացումների, երբ ամեն ինչ կամ ստանում է հզոր շեշտավորում, խոշոր չափեր կամ դառնում մեծի ու վսեմի տարրը։ Իդեաները մարմնանում են, կարելի է ասել, յուրօրինակ «էպոսային» մոնումենտալությամբ։

Ո՛վ ասպետներ հեթանոս, եթե բաղխե ոտքն հանկարծ
Ձեր բազուկի մեկ ոսկրին՝ որ Տոհի տակ ձերմված է,
Անոր հրսկա զանգվածին կը սարսափի, կը կարծե
Ձեզ առասպել դարերու առասպելյալ զազաններ,
Ո՛վ ասպետներ հեթանոս, ո՛վ ասպետի ոսկորներ։

«Հարձրը» կերտված է հերոսականության «էպոսային» զգացումով։ Կերպարները ապրում են մի իրականության մեջ, որը հնարավորություն է տալիս ազատորեն գործադրել մարդկային կամքը։ Մարդիկ մեծարվում են ոչ թե «աստիճանին համեմատ, այլ սուրերու զորությանն»։

«Փառք սարբինային.— Ներոն կարբենաս» տողն է դրված դյուցազնապոեմի վերնագրի տակ՝ իբրև «արբուն Ջորության», կամքի ազատության հաստատում։ Հերոսականության այն ըմբռնումը, թե «հերոսներ պետք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն», «հերոսական գոյավիճակի» և «ոսկի Տորքերու արդիական գոյավիճակի հակադրությունը, հենվում էր հոմերոսյան էպոսի ավանդների վրա։ Վարուժանը վերակենդանացնում է հոմերոսյան էպոսից եկող այն պատկերացումները, որոնք անհրաժեշտ էին «Տերհանոս» գրական ծրագրի իրագործման համար։ Թե բանաստեղծական ինչ աշխարհում, ո՞ր դարաշրջանում, ինչպիսի՞ կերպարների մեջ ու ի՞նչ միջավայրում կարող էր

27 Գ. Վարուժան, Նամականի, էջ 152։

տեղավորվել հերոսականության և հերոսի Վարուժանի ըմբռնումը, լավ է բացատրում Տոմերոսյան էպոսի հեգելյան մեկնաբանությունը. «Այսպիսով էպոսի մեջ մենք թեև տեսնում ենք օբյեկտիվ կյանքի և գործողության էական ընդհանրականություն, սակայն միաժամանակ գտնում ենք, այդ գործողության և կյանքի մեջ ազատություն, այնպես որ կարծես ամեն ինչ անհատների սուբյեկտիվ կամքից է ծնունդ առնում»[28]: Այս գեղափիճակն է Հեգելն անվանում հերոսական:

«Հարճի» էպիկականությունը բխում է ճերոսականի նման մի ընկալումից: Այն ինչ Վարուժանը համարում է «ասպետական մեծազոր կենցաղ», իր ժամանակակից կենցաղից տարբերվում է ոչ թե նրանով, որ մարդիկ իրականանք չէին անում երաժշտությամբ, գինարբուքով և ժամանակակից «հարճերի» պորտապարով, այլ նրանով, որ ինչպես նշում է Հեգելը. «...այն ամենը ինչ մարդն արտաքին կյանքի համար գործ է ածում,— տուն ու բակ, վրան, բազմոց, անկողին, թուր ու վահան, նավ, որով նա ծովերն է կտրում, կառք, որով նա պատերազմ է գնում, ինչպես և նռացնելն ու տապակելը, մորթելը, ուտելըն ու խմելը և այլն,— այդ ամենը մարդու համար սոսկ մեռած միջոցներ չեն եղել, այլ այնպիսի բաներ, որոնց մեջ մարդն իր ամբողջ էությամբ իրեն կենդանի զգա. դրանով հենց այդ ինքնին արտաքինը, մարդկային անհատի հետ սերտ կապված լինելու հետևանքով, մարդկային ոգու դրոշմն է կրում»[29]:

Ասպետական դարերի հերոսականությունն, ուրեմն, դիտարկվում է ոչ միայն, սուսերու մեծությանն օրենքի, գործողության և կյանքի մեջ ազատությանը, այլև այն ամենի, ինչ մարդկային ոգու դրոշմն է կրում: Ահա թե ինչու այդ կենցաղի, բարքերի, անգամ իրերի նկարագրությունը անդրադարձնում է հերոսականը և մեծարում հերոսականը:

Հերոսականն, այսպիսով, լիրիկական ձևի մեջ չի մարմնավորվում: Վարուժանը կիրառում է նորից հիմնականում տեսողական նկարագրումներ, գույներ, գծեր, լուսավորություն, շարժում: Այստեղ է, որ բանաստեղծական հեքիաթասությունը տանում է իր կատարյալ դրսևորումները՝ գեղանկարչական անաչմանությանն անսպառ ձևափոխումներով.

Կը դիտեն գինք.— Նազենիկ Նախ՝ կ'օրորե՝ մեղմորեն
Ալապաստրե ուսերուն վերա գլուխն Տրէեղեն՝
Ներկներուն շրջելով գույզ մը ալբերը ազվոր՝
Ուր կ'ընկղմի մարդ հեշտին, բայց դուրս կ'ելլե վիրավոր:
Վեր կը վերցնե հոլանի բազուկներն իր հուրհրեն
Լայնչի քողին կապուտակ խաղաղության ընդմիջեն,
Ջուլդ մը տասախ բամբիռները մատերուն մեջ Տարտար
Հանկարծակի կը հրնչեն, կ'ըլլան պարին կառավար:

Այնուհետև, տեսանելի պատկերներին բանաստեղծը միացնում է պարի ու երաժշտության ռիթմի զդացումը, ներդաշնակում լսողական նկարագրումներ.

Բամբիռներն իր կը հնչեն ձեռքերուն մեջ սաստկորեն
Իրարև օրենք մարմինին բյուր ձևերուն հոլաշեն.
Բամբիռներն իր կը հնչեն ու անոնց երգը բյուրեղ

---

28 Հեգել. Էսթետիկա, գիրք երրորդ, քարգմ. Հակ. Հարությունյանի, ակադեմիական գրաֆեոգրաֆիա», 1940, № 1, էջ 155:

29 Նույն տեղում:

Կը քաղցրանա մեղրի պես չահերուն տակ լուսագեղ.
Նզուզներով հինայված մատերեն վեր ադածի
Դաշնակութիւն մ'հրաշալից մազերուն մեջ կը ծորի։

Բամբիռնե՛րն իր կը հընչեն, այնքան ճարտար՝ որ կարծես
Անոր ձեռքերն Ապողոն թաքներ է տարփակեզ
Սըրտին մեջ իր տավղին։ Դործիքին ձայնը կերկեր
Կը գեղու սրտեն ուր չատոնց գուսաններն ալ չեն նվագեր։

Լույսերի կախարդանքը, գծերը, ձևերը, գույները, խոլական շարժման մեջ դնելով մարմնի առանձին մասերը, զարդերը, իրերը ամբողջացնելով բանաստեղծն հյուսում է բաբախուն տեսլապատկեր, ուր ամեն ինչ հավաքվելով կազմում է երկրային դիցուհուն և տրոհվելով դառնում պարի ռիթմ ու ձևվերի «մարմնեղեն» խաղ։

«Հեթանոս երգերի» շարքը եզրափակվում է երկու հատկանշական գործով՝ «Մեռած աստվածներուն» և «Բեգաս»։ Առաջինը ներկայից վերանալու անհնարինության տխուր զգացումով կարծես նախապատրաստում է «Դողգոթայի ծաղիկները», երկրորդը՝ ամփոփում բանաստեղծի հոգևոր ծոիչքը «Հեթանոս երգերում»։

Անպատուղ են ճիգերը, անկարելի՝ հեթանոս աստվածների վերադարձը դարերի խորքից։ Քրկութեան հեթանոս երազն անիրագործելի պիտի մնա.

Ով այժմ այդ խաչին տակ,
Որուն քևերը տըրտմութեան կը ծորեն
Աչխարհիս վրա բովանդակ,
Ես պարտըված, Արվեստիս դառըն սըրտեն
Կ'ողբամ ձեր մահն, ո՜վ հեթանոս Աստվածներ։
Տեսե՛ք բոլոր մեր անտառներն ու ծովեր,
Աղբերակներն ու երդիքները խաղաղ
Ամայացա՜ն ու տաղտկացա՜ն։ Այժմ, ավա՜ղ,
Մարդն է ինկած գարշապարին տակ հըսկա
Խուլ Աստուծո մը հրեա։

Մեռած աստվածները խորհրդանշում էին մարդու և բնության, կենսական ուժի և գեղեցկի ներդաշնակությունը։ «Այրուձապատ խաչը», «Խուլ հրեա Աստվածը» փչե պսակով են զարդարել մարդու ճակատը, հաճույքն ու բավականությունը փոխել տառապանքով ու անիծյալ շարշարանքներով, ամայացրել ու տաղտկացրել մարդկային գոյությունը։ Չկա հուռթի դաշտանկար, չկա «կենսական Ջորություն», անկաշկանդ հրճվանք։ Բանաստեղծը ապրում է իր ժամանակի ու միջավայրի պեսիմիզմը։ Ով այդ պեսիմիզմը, մերթ արթնացող անելանելիության զգացումը հեթանոս էքստազը անջատում էին իր նախնական մաքրությունից։

Կյանքի հրճվանքը Վարուժանը միացնում էր տառապանքի հետ, վերածնության հզոր ձգտումը խառնում իրականության դառնությանը։ «Ինքվըդան», անկասկած իր հետքերը թողեց նրա պոետական մեծ աշխարհում, սակայն որքան էլ ուժեղ լիներ վեդայական շրջանին ու հոմերոսյան հերոսական անցյալին հատուկ ներդաշնակ մարդու վերակենդանացման ձգտումը, միևնույն է, պիտի կնքվեր ամենամարդկային աստվածների՝ այսինքն մարդու բնական, ներդաշնակ բնույթի ու հարաբերությունների կորստի տխրությամբ։ Ով իր այդ զգացումը բանաստեղծը հաղորդում է հզոր խտացումով.

Ո՞վ, Աստվածներ, ծո՞վն է տխուր։

Բայց սրանով չի ավարտվում «Հինքանոս երգիչիչ շարքը։ Ամեն կատարյալ բանաստեղծ իր Պեգասն ունի։ Վարուժանի Պեգասն էր, որ «վարգեց քաոատրոփ, լեռը ծխեցաց» և «Տրդի օձեր ձագերն իրենց վիժեցին»։ «Բեգասեան» է ամփոփում պոետական այն մտածումները, որ մարմին առան Վարուժանի գլուխգործոցում։ Իր երևակայության նժույգի թռիչքն ու իդեալի մաքրությունը, իր երազած գագաթները, իր հոգու բոցն ու արվեստի խրոխտ շեշտերը, բոլորը, ինչ Վարուժանի տարերքն են կազմում, վկայությունն էին ժողովրդի կենսուժի ու երչանկության՝ տառապանքի միջով և տառապանքից բարձր.

Դե՛հ խոյանք մ՛ալ, աստում մ՛ալ,—
Նրպատակի կատարին ագամանդները անշալ
Շոգացին.
Եվ իմ ձին
Փայլակելով Գագափարն աչքերուն մեջ ոչնչական՝
Կոթողվեցավ. պինչերը բա՜ց արևուն—
Լերան,
Գլխո՛ւն,—

Պոեզիան անհասանելին դարձնում է հասանելի, «երկնամուխ լեռան գագաթին որոնում «էտրլվայսներն երազինն։ Ազոր էր Պեգասի թռիչքը դեպի արևը, «իդեալի մը պողպատ» առնացի երգը։

5

«Հուլ Աստուծո մը Հրեա» ստեղծած աշխարհը բանաստեղծը դիտում էր իբրև «կենսական Ջորուքյանց և կամքի ազատության բացատում և այդ աստծուն հակադրում էր մերթ Հեթանոս աստվածներին, մերթ տառապանքի մարմնացում Քրիստոսին։ Արդ «Գողգոթայի ծաղիկներն էլ բացվում են «Աստուծո լացը» և ապա «Ճանապարհ խաչի» բանաստեղծություններով, գործեր, որ ընդգծում են շարքի ուղղությունն ու պետիմիստական գունավորումը. «Փառք սարբինային.— Քրիստոս կը պատաբագե»։

Անհունի դատարկության, տիեզերական լռության մեջ աստված արարչագործելու, տառապուկի վերքը դարմանելու ոչինչ չի գտնում։ Հուսահատության ու դառնության արցունքներից կազմվում են երկնքի աստղերը.

Եվ բանաստեղծի նման Աստված ալ
Որպես զի ստեղծ՝ հարկ եղավ նախ լալ։

Վշտի, դառնության, արցունքի մեջ են ծնվում գեղեցիկ բաները։ Առանց տառապանքի չկա կյանք, չկա հետևաբար և գեղարվեստ։ «Գողգոթայի ծաղիկները» արցունքի և տառապանքի ծաղիկներ են։ Մարդը շակատագրով կրում է իր խաչը. «Ճանապարհ գոյության» «Ճանապարհ խաչի»։ Բանաստեղծության ամեն վեց տուն սկսվում ու ավարտվում է այս երևույթն արտացոլող տողերով, «Ո՜վ մատնված Հիսուս... Ես շա՜տ եմ տանջվեր», «Տառապած Հիսուս... Ես շա՜տ եմ տրքներ.» «Ապտակված Հիսուս... Ես շա՜տ եմ խոցվեր», «Թքքնըվա՜ծ Հիսուս... Շա՜տ եմ հալածվեր», «Մահապարտ Հիսուս... Ես շա՜տ եմ քաշեր», «Ո՜վ խաչված Հիսուս... Ես շատ եմ սիրեր»։ Այն, ինչ գրքի

սկզբում ասված էր երկու բառով՝ «...Հանուն տառապանքի...», այստեղ ծավալվում է իբրև մի ամբողջ բանաստեղծական իրականություն՝ բացված պեսիմիզմի դողդոջ լուսով ու խավարով.

Գըթա՛ աչքերուս.—
Անոնք ավելի արտասր են քամեր
Քան Քե խըմներ լուսս։ Դաշտներու վրա
Միչտ մտնե եմ հրսկեր մոմերու հետ շեչ։
Բիբերս են ընկեր վշտերի հորին մեջ։
Տես կապերուս վրա աչքուն է ցանվեր

Ցկան «Հեթանոս» շըջադրության շռայլ գույները, կրքոտ գծերը, հաչուուն պոռթկումները։ Ցկա կենսականի հզոր գովքը, չկան ուժն ու ծաղկող գեղեցկությունը։ «Մինչնադարյան» զսպություն, տառապող ասկետիզմ, սեի, գորշի, սպիտակի երանգավորում, ձևերի խստություն։ Պոլիթեիզմին փոխարինում է Հիսուսն իր փշեպսակով, խաչը՝ մարդկային շարշարանքների խորհրդանիշ, մոնոթեիզմը՝ իրականության տաղտուկի, գորշության, մեռելության մարմնացում։

Ճեղքվածքը մարդու և աշխարհի, ձգտման և ռեալականության միչև, մղում է հակադրության։ Բայց հակադրությամբ չի իրագործվում, ձգտումը և կեցության ճանաչումն ընթանում է տառապանքի միջով։ Երբ բանաստեղծը գոյությունն ընկալում է իբրև տառապանք, դրանով իսկ բացահայտում է հակադիր եզրերն ի մի բերելու անհնարինությունը։ Նրա վերադարձը դեպի նիրվանա չի բացատրվում միայն անձնական կյանքում կրած վշտերով կամ փիլիսոփայական ինչ-ինչ հետաքրքրություններով։ «Գողգոթայի ծաղիկներում» այս բոլորը համաձուլվում են միայնության չփարատվող զգացման, գոյի առեղծվածների, մի ողջ ժողովրդի բախտի անորոշության և վերջապես խորապես ողբերգական մի իրականության հետ։

Ղեղա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված «Տրտունջը» կրում է «Տրտում է անձն իմ մինչև ի մահ Հիսուս» նշանակալից բնաբանը։ «Աստղահեռ Նիրվանայի» երազով, չիրմաքարի մը պես սև» տառապանքի ծանր զգացողությամբ, բանաստեղծն արվեստի հավերժության մեջ էր փորձում գտնել միակ սփոփանքը.

Բե չախչախված լարերես և աչյունես գերիվեր
Կը մընա վիշտս աննրվաձ. Հուսահատությունըս անմահ։

Եվ այն էլ «...կը համառիմ հավատալ» ենթադրությամբ, քանի որ ամենակարողը «Ձաղանղներուն տվավ աստղերն, և արևն ալ հանճարին», իսկ ինքը փորձեց աստվածներով «արտահայտել անափառ ճակատը», բայց աստվածներն էլ «պահ մը շողացին ու մեռան»։ Այս «խոստովանությունից», ունայնության առելի զգացողությունից հետո է միայն բանաստեղծը ասում.

Սակայն կ'արժեր դեռ ապրիլ... ու փորձեցի ես սիրել։
Սըրտիս տրտմությունն զգալու համար՝ կուրծքի մը փարիլ։
Դուն չըրիր նույնն. եղիա, երբ հընդկի փոստիդ վրա
Կու գար նըստիլ Սըրբուհին և դրած գըլուխը ծունգիդ՝
Մըրբրկաշուն։ նրվագներդ հրեշտակի պես կ'ունկնդրեր

Սերն չէ. կարճատև մի երջանկություն, ոչ միայն չի փրկում, այլև բազմապատկում է չարշարանքները, և պոեզիան ծնվում է «արցունքին մեջ»

Ամայության մեջ հոգևոյս հընչեց մըրուխ մ'այն ատեն,
Որուն անմահ արձագանքն է այս քերթվածս, ըզնա՛:

Հեգնված սերը, անձնական վիշտը «Ծրտունջքի մեջ՝ «Ու ես խաչիս վըրա-յեն խաչված Մարդուն նայեցա» հիմնական մեղեդիի մի տարրն է: Այստեղից, վշտացյալ, ինքնամփոփ անհատի պատուհանից նա հայացք է ձգում դեպի մեծ գաղափարը, տոգորվում նվիրվելու իդեալով.

Կը մորքին ժոդովուրդ մ'որ առած մուրճը ձեռքին՝
Սա կավելնն դարուն վրա կը կերտեր դարը մարմար:
Այն ժամանակ վշատ հոգիս կայծակներով պըրդացավ.
Ու լեցվեցավ ամբուռքով դատարկությունը սըրտիս
Կամքս նվաճված իմ ցավով՝ կազդուրեց ցավն ուրիշին:

«Նվաճված կամքը» գործունեության ոլորտների որոնումներով գալիս հասնում է «բախտի խորք զավակներուս» բանաստեղծին: Կամքը իբրև կյանքի էության, կենսապայքարի գլխավոր ուժ նույնպես դեպքում, ելք է գտնում քըշ-վառների աշխարհում: Այդ աշխարհը առաջին անգամ չէ, որ իր արտացոլումը պիտի գտներ Վարուժանի ստեղծագործության մեջ: Այդտեղից էր նա սկսել: «Մարտուններում» նա անդրադարձրեց քշվառների մասյլ իրականությունը. անպաշտպան, լքված, մեռնող մարդիկ: «Գողգոթայի ծաղիկներում» արդեն բանաստեղծի տեսադաշտն ավելի լայն էր, հայացքն ավելի առնական, ճըշ-մարտությունն ավելի ճանաչված: Անօգ քշվառության, անելույս ու մեռնող կյանքի ցոլապատկեր չէր այն այլևս: Արևմտյան նվըրապյում նա տեսել էր պայքարող պրոլետարիատին «փողոցներու գրո՛նը», կշռել մեծ գաղափարն ու պայքարի զորությունը: «Ցեղին սիրտը» գրքում ծրագրված գեղարվեստի հասարակական դերի մի նոր ուղեգիծ էր գտնում բանաստեղծը՝ նոր միջա-վայրի տպավորությունների՝ մեջ: Նրան «Դադար», «Անիշխանուհին», «Մայիս մեկ» բանաստեղծություններում նա պայքարի կոչ է անում, ապա «Մեքենա-ներըս», «Բանվորուհին», «Մեռնող բանվորս», «Խաբված կույսերս» բանաստեղ-ծություններով հաստատում է, որ պրոլետարիատը երկու ճանապարհ ունի, կա՛մ ազատության, լարյարանքի և մահվան; կա՛մ պայքարի և ազատու-թյան:

Արդյունաբերական քաղաքը այն երկրային գեհենն է, ուր մարդը ոչ մի-այն անջատվում է բնությունից և հակադրվում բնությանը, այլև հասաթակա-կան հարաբերությունները ողբերգականորեն բաժանահատում են նրա ներ-րին աշխարհը: Բանաստեղծը բացահայտում է նրա հակասական վիճակը, կործանումը «պողպատին բիրտ ուժին» ազդեցությամբ, այն ուժի, որ ինքն է ստեղծել, բայց և որն իշխում է իր վրա.

Մեքենանե՛րն հոս կ'իշխեն ըզնդին վրա մարդկությն՝
Իբրև հրեշներ վիթխարի, որըվ մը մեջ մըշտաբեռնուն:

Աշխատավորները մեքենանների զոհերն են, կուտակվող կապիտալի զո-հերը, որոնց «կը տանին միշտ Ոսկյա Հորքին առջև մորթելու»: Այն բոլոր բարիքները, ինչ մարդն ստեղծում է իր էությունը հաստատելու համար, գա-ժան ու բիրտ հարաբերությունները դարձնում են նրան քշնամի. «Հուսքերն անոնք դրոշեցին և նույն անոնք զոհ եղան»: Իր գոյությունը պահպանելու հա-

մար նա ստիպված է հրաժարվել բոլոր գեղեցկություններից, ածուրդի հանիլ ոչ միայն մարմինը, այլև հոգին։

Անհատի ստրկացումը մեքենային, «երկաթի օրենքին», Վարուժանը չի դիտում իբրև կույր պատահականության, շար բախտի արդյունք։ Այստեղ այլևս չկա ճակատագրի անխուսափելիության այն զգացումը, որ ծվարել էր «Մարսուանների»։ Տրորված անհատը կարող է վերագտնել իրեն, վերագտնել կորցրած լույսն ու բնությունը, գեղեցիկն ու մարդկայինը։

Վհատությունից բանաստեղծն անցնում է ազդրի, նրա երգերում արդեն հառնում է «ռամիկ ուժի բանակը», հարյուր հազարների հավաքական կերպարը։ «Ձոներու բանակ», որին պատկանում է վաղվա լուսավոր օրը.

Ատոնք բոլորը մըրրիկ են, ատոնք բոլորը կայծա՛կ են
Ոյնք գոռան պիտի օր մ՚ու մարդկությունը սարսեն։
Վազն, ո՛վ Ընկեր, պիտի այս ամբարտավան Քաղքին վրա
Ձայնի ամպրոպն ու վառն հազար շաւներն իր հրսկա

Պայքարն անարդարության և շահագործման դեմ այն ելքն է, որ պոետի քնարին տալիս է կորով և ապագայի հույս։ Ամբողջ ձայնով կռիվ բորբոքելու համար փոխում է քնարի լարերը. «...իբրև լար արծիվի տըվի այսօր աղիքներս»։ Մի պահ նա անջատվում է տառապանքի հայեցությունից։ Պոռթկում է ազատության պայքարի կոչը։ Բանաստեղծը վերագտնում է արիական ոգին, արիանում է «քերթողն հրսկա, մըշրրկավարս, հրաշվին», այս անգամ արդեն «ԵՒարևելքն Արևմուտք», բոլոր ճնշվածների նեմիսիսը քանդակելու համար։

Սրանք, իհարկե, պատահական բռնկումներ չեն, Վարուժանի դեմոկրատիզմն ուներ սոցիալական խոր բովանդակություն։ Սակայն հենց դեմոկրատիկ մղումների ներքին բովանդակությունից էին գալիս նաև տառապանքի և անհուսության ձայները։ Պայքարի աղմուկը չի ծածկում «Գողգոթայի ծադիկների» լքման հնչյունները։ Մերթ մերթ լսվող շնփորի խրխտ ձայները մարում են մեծ աշխարհի ողբերգականության առաջ։ Երկաթի օրենքների անողոքությունը, մարդուն շրջապատող խավարը, այլանդակությունն ու վերնախավերի անբարոյական շքեղությունը, ամենը, ամփոփվում են տառապանքի ըմբռնման մեջ.

Երբ հույսի Ուղտն, ա՛լ խոնջ ծալլե ծունգերն իր
Վհատության մեջ օրերուս անծաղիկ...

Մռայլ պատկերների մի ամբողջ շարք խտացնում է արտաքին շրջապրությունից քաղած տպավորությունները՝ հարուստ տան առաջ դրված նորածին և կիսամերկ մարմինը՝ «Ձյունին պատանքով» ծածկած սովալլուկ մայր, հիվանդ ու ցամքած բանվորուհի, հարբած ծեր բանվոր ու մխոտ ճրագի շուրջը հավաքված մանուկներ և կին, որ «լացով կ՚օծանեն սեղանը», մեռնող բանվոր ու կարատնից հանրատուն ընկած, «բողոքությամբ իր մայրությունը անզեն» պաշտպանող խաբված կույսեր։

Աշխարհում տառապանքն ավելի է, քան հաճույքը։ Մեծ էր բանաստեղծի վիշտը, որովհետև իդեալի լույսը չէր ցրում չարքաշ գոյության խավարը և ժողովրդի մոտավոր ապագան իսկ մնում էր անորոշ վիճակում։ Ձնծղերի շշլյունն ու ազատության կոչը պոեզիայի սահմաններից տարածվում էին

դեպի կյանք, բայց ոչ ամեն ինչ էր այնպես, ինչպես երազում էր բանաստեղծը. «Ազատության սահմանված ազգը... ծառացումին մեջ հոգնած ընտրեց սոգալը անարգ» Հոգևոր հզոր թռիչքից հետո ավելի մեծ պիտի լիներ անկման թափը. փրկության կատարին դեռ «վրդյունն իր չարձակած», «քեռ եղավ ձին... գիս վար նետեց գավակեն, ժայռին դեմ կողըս պատեցը»:

Գառատամա Բուդդայի հին խմաստությունը օրորեց բանաստեղծին. աշխարհը լի է տառապանքով, բայց կա ճանապարհ ազատագրության՝ բոլոր չարչարանքներից.

Դարձյալ քեզի՞ պիտի գամ,
Քու երազիտ, նիրվանական չուրերո՞ւդ
Ուր Հանյաուեն կը սրբըվի՞ արևուն
Խարանը պիղծ, կը լըվացվի ամեն տարր
Ու ամեն հոգ կը հաղթվի, կը թողու
Հոգին արատ, հոգին մաքուր, մըտնելու
Վերին Հանգիստին.— Դարձյալ քե՞զի պիտի գամ...

Երբ անկության գաղտնիքը մնաց աննվաճ, բանաստեղծի ներքին աշխարհը երկճեղքված՝ կենսական զորությամբ ու նիրվանայի երազով:

«Հիաճոս երգերը» ժողովածուն փակվում է «Մատյանն ահա» բանաստեղծությամբ, որն ընդգծում է հաճույքի ու տառապանքի, անցյալի ու ներկայի, իդեալի և իրականության միասնությունը.

Մի յարևակամ. խորհն ես երգս է պատմեր
Յավն Հաճույքին և հաճույքները ցավին.

«Հին դարերու կյանքին երազն անհատակ և երազի անմահությունը, երազի գեղեցկությունն իրականության, հաճույքի ու տառապանքի, ոճիրի ու մաքառումների, հեքիաթս էքստազի ու լույսի բնության առաջ. տիեզերք և տառապած սրտի անչափելի մեծությունն՝ ահա ամբողջը.

Ան լուկ կըրնա ճանչնալ երազը սրբրած՝
Ով Ցարբենա կյանքի դիրտովն ու խոփկով,
Ան որ Մարդն է՝ լույսով, ցեխով թրծըծ լած,
Ան որ Մարդն է՝ սըրբագործված արցունքով.

6

1914 թ. մարտին Վարուժանը Հայտնում էր. «Այժմ կգրեմ «Հացին երգը», որ Հուսամ տարին մը լույս կտեսնե. այդ Հատորին մեջ երգված պիտի ըլլան Հայրենի Հողը, մշակներու աշխատությունը և գյուղական կյանքի խաղաղ մեծություններըն[30]:

«Հացին երգը» միանգամից չստեղծվեց. 1911-ին գրած մի նամակում, հրատարակելի գործերի մեջ բանաստեղծը նշում է և «Հացին երգը»:

Հեսիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» ու հատկապես Վերգիլիոսի պոեմների ազդեցությամբ և նմանությամբ է Վարուժանը հորինել ու դրվագել «Հացին երգը»: Վերգիլիոսը նրա պաշտամունքներից էր: Պատահական չէր, որ իր

30 Գ. Վարուժան, Նամականի, էջ 205.

«Հորդորներ սկսնակներուն» հոդվածաշարում խորհուրդ էր տալիս հաճախակի կարդալ Հոմերոս և Վերգիլիոս՝ նախընտրելով հ. Ա. Ղազիկյանի թարգմանությունները։ «Այդ հանճարներու մեջ կը գտնեմ բոլոր գրական դպրոցներուն և ներշնչումներուն խտացումները, որոնց մեկուն ինքնաբերաբար պիտի հետևիք»[31]։

Վերգիլիոսի «Մշակականքը» բաժանված է չորս գրքի՝ ա) հացահատիկի մշակությունը, բ) պտղատու ծառերի, հատկապես խաղողի մշակությունը. գ) անասնապահությունը, դ) մեղուները։ Ուշադրություն դարձնելով հատկապես առաջին երկու գրքերի վրա, դժվար չէ նկատել հետաքրքիր այն հանգամանքը, որ Վարուժանը ընտրում էր նյութի նույն հերթականությունը՝ ա) «Հացին երգը»։ բ) «Գինիին երգը»։ Չպետք է այժմ պնդել, թե իր գործը բանաստեղծը կլրացներ հաջորդ երկու նմանաբովանդակ գրքերով, սակայն անկախ դրանից ակնհայտորեն պարզ է դասական օրինակի կառուցվածքային սխեմայի պահպանումը։

Վերգիլիոսի պոեմը, գրված Մեկենասի պատվերով, հետապնդում էր ոչ թե երկրագործություն ուսուցանելու նպատակ, այլ սոցիալ-քաղաքական. «Թեման համապատասխանում էր Վերգիլիոսի անհատական հակումներին և միաժամանակ ակտուալ էր. իտալական մաը հողատիրության վերականգնման և քաղաքի պարագիտային մասսաների մի որոշակի մասը քաղաքականապես չեզոքացնելու նպատակով հանելու և հողին ամրացնելու խնդիրը շատ անգամ էր բարձրացել Հռոմում, իսկ քաղաքացիական ավերիչ պատերազմներից հետո ավելի էր սրվել։ Այդ տեսակետից, նոր իշխանությունը նույնքան անկառող եղավ, որքան և նախկինը, բայց հարցը քննարկվում էր ու շարունակում հուզել մտքերը»[32]։

Անտիկ բանաստեղծը իր գրքերում հետևողականորեն նկարագրում էր երկրագործի աշխատանքն ու խաղողի մշակությունը։ Վարուժանը նույնպես ներկայացնում է ողջ պրոցեսը՝ սկսած գարնան հրավերից մշակների գովքից ու հերկից մինչև աղորիք։ Հետագա պրոցեսը պատկերելու ձգտումը («ինչպես կ'հորդի քացխած խմորը տաշտեն, զոր հուսկ կ'ուխեն գեղջուկ փուռին մեջ անշեջ...» և այլն) մնաց անկատար։

Նորաշարքը սկսվում է դիմումով՝ «Մուսային», ուր և բանաստեղծն ուրվագծում է այն ընթացքը, որ պիտի ներկայացվի հաջորդաբար և հաստատում նոր կազմնորդումն ու պռնատական մտածումը։

Գեղեցիկ և բարի է երկրագործի աշխատանքը։ Կյանքի երանության ու դրախտի պատրանքը վերջին ապաստարանն է, որտեղից Քոիչք է առնում բանաստեղծի երևակայությունը։ Լիրիկական սուբյեկտը դուրս է գալիս ներվանային փրկությունից և ընկնում պարզ ու անպաճուճ, բայց և իդեալացված իրադրության մեջ։ Հանդարտ, իդիլիկ, գյուղական աշխատանքային կյանքի ցոլապատկերը իրականությունից, ճշմարիտ գյուղի ներքին բախումներից ու մղձավանջից ազատ մշակների գովքը բերում էր իր հետ մի նոր ռոմանտիկա, որքան վերացական, նույնքան երազային։ Մշակները զծագրվում են ասես «երկրային» հատկանիշներով, օծված «ոսկի փոշիներով

31 «Նոավառարդ», Բուխարեստ, 1924։

32 *И. М. Тронский*, История античной литературы. стр. 368, М., 1957.

Հարդինն, Հողի արտի բաբախումը ֆիրենց բրդոտ կուրծքին տակս, արեգակը՝ ֆիրենց լայն երակին մեջս։ Ավելին.

Եզին շողիքի ի՛նչ փույթ Քե իրենց ձեռքերը կ՚օծե,
Եվ ախոռի հոտ կու գա իրենց նախշուն լողիկեն.—
Նախ անոնց լայն ափին մեջ կը չլին սերմերն համօրեն։

Բայց *«*ախոռին հոտնե*»* անգամ Վարուժանի մշակներին չի դարձնում ավելի երկրային։ Ամեն ինչ երևութական է։ Ամեն ինչ բանաստեղծը գունավորում է իր երազի բարձրությունից։ Իր քափանցիկ այդ երազը նա ծածկում է պոետական զարգարանքների ու բնության հմայող պատկերների հագուստով, դրանով իսկ իր երգերին այնքան նյութականություն ու *«*հողեղենություն*»* հաղորդելով, որքան անհրաժեշտ է մտածումի արտաքին, բանաստեղծական ձևավորման ու մարմնացման համար։

Ինքնախորասուզումը և ներվանայի լույսը բերեցին կարճատև մի հանգստություն։ Այդ անդորրը ներքին մեծ լարվածություն ուներ։ Որը կարծես արտաքին աշխարհի հետ բոլոր կապերը խզված են, բանաստեղծը հոգու անվճռելի կռիվը փոխադրում է հմայիլ տեսիլների ասպարեզ, այդպիսով ի հայտ հանելով կյանքի ու ինքնադրսևորման ձգտումը։ *«*Ճաճելի է ինձի միշտ լարերս փոխել և վերանորոգվիլ արվեստիս մեջ*»*. արդյոք սովորական վերանորոգում, կամ վերանորոգվելու քմահաճո՞յք էր դա։ Իհարկե ոչ։ Իր զգացումների ու տուժումների, մտածումների ու երազների համար բանաստեղծը նոր միջավայր գտավ. տեսիլք, ուր մարգարեներ ու սրբեր չեն հայտնվում ապագայի ուտոպիկ նախագծեր տալու համար։ Դա մի տեսիլք է, ուր անվրդով ու անտառապաթը, իր բախտավոր հոտով է կյանքը, հեռու՝ քաղաքների ազմուկից, սոցիալական հեղբվածքներից, խավարից ու հետամնացություններից, ազգային ճնշումներից ու չարդերից, ուր վայելք են հուշում *«*մեծ Հռությունն աստղերուն մեջ ծովացած*»* և արբեցումի է տրամադրում *«*գինովն Անհունի մեծ կարասին, ուր կը ճըմլվին աստղները*»*.

Հե՜շտ է մըտքիս ընկղմիլ կապույտին մեջ լուսալիք,
Նավարձկիլ-Քե Հարկ է—կըրակներուն մեջ վկերին.
Գըտնել աստղեր Նորանոր, կորսըված հին հայրենիք՝
Ուրկե ինկած հոգիս դեռ կու լա կարոտն երերին։

Վերանալ քա՜ղցր է ինձի քևերուն գլա լըռության,
Լքսել միայն Միտոցին շընչառությունն անխռով,
Մինչև աչքերըս գոցվին քըներ մեջ դյութական,
Ու կոպերուս տակ մըքա Անհունը իր աստղերով։

Այսպե՜ս, այսպե՜ս կը նընջեն գյուղին մարդիկը ամեն.—
Հոտաղն է իր սայլին վրա, վհրմակին տակ լուսածոր,
Հարսն է դեղի կառաբին՝ ծոցը բացված գեկյուռնեն՝
Ուր կը պարպե Հարդագողն իր կաթը սափոր ու սափոր։

Ոգու ինքնախորասուզումն ու հեքիաթի որոնումը բիրտ իրականությունից դուրս, թվում է պիտի հասցներ նրբազգայն զգացումների, հեշտահոս ու դյուրափոխոխ ապրումների մանրաքանդակին։ Բայց *«*Ճաճին երգիս*»* զգայական-շոշափելի պատկերների մեջ խփում է կյանքի զարկերակը։ Բանաստեղծը հիմնականում պահպանում է բերրիության իր եղանակը. քանձր գույ-

Վարուժանի ձեռագիրը «Հացին երգը» շարքից

րից», որոշակիորեն խթանում է սարբազան Հացիկ» արարչության ողջ պրո-

այստեղ է՝ «ակոսներու մէջ խիղդ ցանելու»։ Նվ գարնան ավետաբեր նարգիսի ծլումն արդեն սիմվոլացնում է աճելության գեղեցկությունը.

Մեզի եկեք.— ձեր սերմով լի բուռերուն
Մենք կը սպասենք կիներու լուռ ըղձանքով.
Ճանճնչն արդեն խըղճեցավ մեր պըտուղներուն։

Նվ այնուհետև, հատիկի ուշչելը, ծլելն ու աճելը բանաստեղծը ներկայացնում է որպես կյանքի հաստատման պրոցես։ Այսպես. «Ալյժմ Տղին տակ կ՝ուռին Հունտեր ինչպես ծիծերն ուլերուն», ապա առաջին ծիլերը իբրև հույսի առաջին ընձյուղում՝ «Հոտաղ ինձի ծիլ մը բեր... Տրնձվորին հույսը վրան». այնուհետև, գարնան անձրևի ծիծաղը՝ «Դաշտերուն վրա իր տրամոլյամբ Համառող անձրևը չէ ասիկա», և վերջապես «...կը կատղի դաշտը Հունձի՝ որ պիտի Հոն արածող ուլը խեղդի»։ Ամբողջ այս ընթացքը հույսի, երջանկության, գեղեցկի ծաղկման իդեալն է դրսևորում։

«Հեթանոս» շրջանին հատուկ Վահագն, Վանատուր աստվածներին ու Աստղիկ դիցուհուն գալիս է փոխարինելու Պանն իր սրինգով.

Փուռի կայծին, տաշտի Տաքին ի խնդիր
Ըլալ Պանը կաւերուն

Հովվերների, ձկնորսների, մեղվապահների հովանավորը, անտառների ու դաշտերի կճղակավոր աստվածը խտացնում է անդորրն ու միակնությունը, իդիլլիան ու հուսո ուրախությունը։ Պանն իր հետ բերում էր և ներդաշնակության ձգտումը։ Հովվերգական մթնոլորտն ու մշակների աստվածացումը այդ ձգտումով էր իմաստավորվում. «Կերգեմ մշակներն՝ որ սայլերուն կատարին աստվածներու պես կանգուն...»։

Սակայն իրականության մղձավանջն ամենուրեք խախտում է իդեալի անխառն միասնությունը։ Մարդու բնության եղծումը Վարուժանը արտացոլեց «Դողդոջայի ծաղիկներում»։ «Հացին երգը» Հարմոնիայի վերականգնումն էր, արվեստագետի սերազործությունը։ Սիրազործություն, որովհետև վիթխարի կորով էր Տարկավոր գոնե արվեստի մեջ Հարմոնիայի Տասնելու Համար։ Ոգու բաժանհատված ուժերի միավորումը, լիակատարության ողբերգական հակասությունների Տաղթահարումը, սոցիալական ազատությունն ու անհատի ներքին ու արտաքին ներդաշնակությունը այն երազն էր, որ այցելում էր բանաստեղծին իր ողջ ստեղծագործության ընթացքում։ Հարմոնիայի և անհատի ամբողջականության գաղափարը նա գտել էր դեռևս անտիկ արվեստում։ «Մշակականքի» ժանրի վերականգնման փորձը դրա Տաստատումն է։

Գեղեցիկ է բնությունը, բարի՝ հովվական մթնոլորտը, վսեմ՝ մշակների աշխատանքը. մարդու գործունեությունը այդ բնության մեջ։ Այստեղ չկա ոչ մի բախում. ոչ մի հակասություն։ չկա Տարմոնիայի խախտման իրական ողբերգությունը։ Անկատարի, տգեղի, գորշ սովորականի հետքն իսկ չկա, ամեն ինչ վսեմ է, լեցուն երկրի ու երկնքի օրհնանքով, աստղերի ու լուսնի լուսով։ Հաղթահասակ, հզոր, աստվածացած են մշակները, որ «քրտինքներով մարգարտյա» բնության թագն են հյուսեր»։ Հոյակապ և բարի է բնությունն իր ընթացքի ու փոխակերպումների, իր շքեղ անսահմանության մեջ, գեղեցիկ, վոՒողոջին են Ղենդանիները.

Ցուլերն ամեհ, գրլուխնին կախ, կարծես դիտեմ՛ած
Ինձ կ՛երևան.
Գոմեշներուն բիբերն ահեղ՝ աստղերուն տակ
Մերթ կը շողան։
Կինն միչատ մը, չուրջն անոնց, Համանչաբիո
Միշտ երևէր։
Ծերմակ եղը, կարծես կուռք մ՛ է, ձուլված լուանին
Արծաթին մեջ։

Բարձր երևակայությամբ ու բանաստեղծական զարմանալի մոգությամբ նա իդեալի ու կատարելության աստիճանի է հասցնում ամենահասարակ թվացող ու սովորական դարձած երևույթներն ու իրերը, գործողություններն ու էակներին։ «Հացին երգիչ» ողջ մինոլորտը նա ողողում է իր պայծառ տեսիլքի լույսով։ Այդպես նա պոետականացնում է գուռը, որ «կը մըրմընջէ ուռիին տակ շրջիկը», Վարուժանի գուռը եզակի է, միայն այն է լցվում հազարյուրին երգովը բյուրեղ, աստղին՝ բյուրեղ արցունքով։

Հաղորդության ու ժամանակի հավերժական հոլովումին Վարուժանը բանաստեղծական մի հանդարտ շարժում է հաղորդում՝ դանդաղ հոսող ջուր, եզների հոգնաբեկ ընթացք։ Հավերժական խաղաղություն այս աշխարհի վրա, լիառատ կյանքի անխախտություն։ Ոչինչ չի խանգարում երջանիկ հանգստությանը.

Կ՛ըմպեն ալիքն անապակ,
Լույս ծյուրումը պարեխներուն սառնակերտ.
Ու չեն խըրտչիր լուսընկայեն՝ որ մերթ մերթ
Կ՛լողա իրենց բերնին տակ։

Ինչքան դաժան էր ճշմարտությունը, այնքան մեծ՝ խաղաղ կյանքի տենչանքը, ինչքան ծանր էր գոյությունը, այնքան բարձր՝ երազի թռիչքը։ Ահա թե ինչու այդքան կատարյալ ու այդքան աքանչելի է այն աշխարհը իր գույներով, ղողանջներով, դաշտերով, երկնքից քաֆվող աստղերով, իր մշակներով ու եզներով, որ շարժվեց ու շունչ առավ «Հացին երգիչ» մեջ։ Ջրի երջով սկսված հանդարտ շարժումը վերջանում է զանգակի կարկաչով.

Կ՛երթան հետո, օրորուն,
Գոմին խաղաղ գավիթին մեջ պառկելու.—
Կը կարկաչէ գլուղամէջեն, զերթ առու,
Զանգակն իրենց վիզերուն։

Այս ձայները այսպես անմահացան էլ պիտի մնան, կորուսյալ դրախտի մորմոքը չլռեցնելու համար։

7

Լայն մտահորիզոնն ու զարգացումը, հիմնավոր իմացությունը ոչ միայն համաշխարհային գրականության գանձերի, այլև փիլիսոփայության, արվեստի տեսության և պատմության, չէին կյանող որոշակի դեր չխաղալ Վարուժանի ստեղծագործության մեջ։ «Հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետերլինկ»— ահա նրա իմացության սահմանները։ Ընկալման արագությունն, մտքի հազվագյուտ լայնություն և ինքնատիպություն։ Ժամանակակիցները պատմում են, որ հիանալի բանախոս էր նաև։ Նրա մի քանի բանախո-

սութիւնները բարեբախտաբար պահպանվել են, տպագրվել մամուլում:

Բանաստեղծի գրական դավանանքն ու էսթետիկական որոնումները պոեզիայում ուրույն ձևով արտահայտվելուց բացի, ամփոփվել են նրա նամակներում, ոչ մեծաքիվ, բայց չափազանց արժեքավոր հոդվածներում ու ելույթներում՝ «Ալիշան և Պեշիկթաշլյան», «Գրական դպրոցները», «Բաֆֆի», «Հրատարակություն», «Հորդորներ սկսնակներուն», «Մուրը Մեսրոպ», «Հեծկլտանք», «Խոկումի Միհասի»:

Հաճախ են մեջբերում Լևոն Էսաճանյանին ուղղած այն տողերը, թե «իրապաշտ գուցե կոչեք զիս, կընդունիմ: Բայց իրապաշտությունը գեղեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է: Իրապաշտության մեջ պետք է փնտրել բոլոր մյուս դպրոցները, որոնք իր ստորաբաժանումներն են լոկ... Մենք փոխնիփոխ կըլլանք խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ, դասական. հետևաբար գեղեցկությունը անձերի արտադրելու համար ես պիտի սիրեի տալ այս բոլորը միանգամայն, բնությունը ինչ որ է և ինչպես որ է, մեկ քերթվածի, մեկ տունի, նույնիսկ մեկ տողի մեջ, մերթ ընլլով, միևնույն անգամ, դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ և գաղափարապաշտ: Ահա թե ինչու համար իրապաշտությունը հատուկ դպրոց մը ընդունելը ծիծաղելի կթվի ինձի. իսկ զայն չընդունելը, ընդունելով միայն իր ստորաբաժանումները՝ արվեստի սեղմում՝ շունչի դյուրանվազում»[33]:

Սրանից, հարկավ, չի կարելի եզրակացնել, թե իբր Վարուժանը ռեալիստ է, կամ իսկապես ռեալիզմը մյուս ուղղություններից կարկատված մի մեծոց է, կամ թե չկան ճանաչառն» գրական դպրոցներ: Բանաստեղծը խոսում է տարբեր ոճերի յուրահատկությունների օգտագործման մասին: Այդ տեսակետից ուշագրավ է Հ. Սիրունու մի դիտողությունը. «Պարտվեցավ Բագրատունին, բայց իր հմայքը հաղթեց: Լեզվի ճոխության և փարթամ ոճի նախանձախնդրությունը այդ հմայքն կը սերի»[34] (նկատի ունի Վարուժանին): Անժխտելի է Արսեն Բագրատունու ազդեցությունը Վարուժանի վրա, որը, պարզ է, չէր կարող կատարվել ոչ ստեղծագործական մեծոդի մեխանիկական փոխանցումով, ոչ կլասիցիզմի ու մի այլ ուղղության մեխանիկական միացությամբ:

«Գրական դպրոցներ» դասախոսության սղագրությունը (կարդացած Բեբրայի նսայան վարժարանում 1912-ի ամռանը) ցույց է տալիս, որ Վարուժանը ոչ միայն շատ լավ գիտեր առանձին ուղղությունների խոշոր ներկայացուցիչներին, այլ այդ ուղղությունների հիմնական ու տարբերիչ գծերը, պատմական հերթափոխությունը, այնպես որ անհնար է նրան վերագրել մի քանի մեծոդների ձուլման տեսությունը: Գիտական դպրոցը եկավ կյանքի անունով, ու կյանքին նայեցավ լավատես աչքով: Վիպական դպրոցը թուլ է, ծաներ է, ու կյանքի մեջ դրավ աշխատություն և ուզեց վարել երևակայությամբ, որ սխալ էր հիմնովին. սակայն խոստովանիլ պետք է, որ կենդանացուց քարերգությունը՝ զոր ուղղակի կպարտինք վիպական դպրոցին...

Այնուհետև եկան իրապաշտ ու բնապաշտ դպրոցները, զորս առանց իրարմե բաժնելու կրնանք մեկ դպրոց կոչել. միայն տարբերությունը հոն է,

---

33 Գանձիել Վարուժան. Նամականի, էջ 177—178:

34 Հ. Սիրունի. Դանիել Վարուժան. էջ 31.

որ իրապաշտը կյանքը գիտե այնպես, ինչպես որ է, մինչդեռ բնապաշտը հիմնրված է ավելի գիտութեյան վրա»[35]:

Վարուժանն այնուհետև խոսում է պառնասականների, սիմվոլիզմի, ֆուտուրիզմի մասին: Գրական ամեն մի դպրոց իր պատմական տեղում ներկայացնելով, նա փաստորեն ցույց է տալիս նաև նախորդ դպրոցների ամբողջական վերականգնման անհնարինութեյունը: Բնականաբար նա չէր կարող իր ստեղծագործութեյունը դեպի անցյալ փոխադրելու և իր դարն ապրած որևէ ուղղութեյան ամրացնելու փորձ անել այն պարզ պատճառով, որ գեղարվեստի հետադարձ ծավալում չի կարող լինել: Սակայն հետաքրքիր, և հակասական թվացող մտքեր կան Վարուժանի գրական-քննադատական էջերում: Այսպես, Արշակ Զոպանյանին նա գրում էր. «Միտքը՝ եվրոպացի, բայց սիրտը՝ հայ: Դաղափարիս մէջ կընտրեմ Պայրը կամ Նիցչէն, բայց արվեստիս մէջ կնախընտրեմ Քուչակը (իհարկե ավելի սանտրված և մաքուր): Ըստ իս միայն ռոմանդիկ դպրոցն է՝ որուն սնունդը մեր ինքնատպութիւնը և հայութիւնը պիտի չեղծանե: Հյուկոյի մէջ բան մը կա որ արաբ է, արաբին մէջ նարեկացին՝ նարեկացիին մէջ հայը»[36]: Դասական ռոմանտիզմի կենդանացման պահանջ չէր սա, այլ ավանդների օգտագործման խնդիր: Սակայն որոշակի է այն հանգամանքը, որ Վարուժանը ընդգծում էր ազգային արվեստի զարգացման մեջ հատկապես դասական ռոմանտիզմի ավանդների դերը:

Ռոմանտիզմի գնահատման կնճիռը հարթվում է «Բաֆֆի» բանախոսութեյունում, ուր բանաստեղծը մեծ ռոմանտիկի իդեալները համարում է դեռևս լիովին չիրագործված, ապագայական իդեալներ: Ինչպես նշում է նա, Բաֆֆին, պատմական դեմքերի վրա էր չափում ու նկարում այն դյուցազուններին, որ պիտի գային առաջ բերելու համար հեղափոխութեյունը, անհրաժեշտը և փրկարար: Անոնք երազը, Բաֆֆու մեծագույն մարգարեութեյունը, դեռևս ապագային է պատկանում. «...բեղմնավոր և չինարար կյանքը, զոր կպրի հայ ժողովուրդը այդ էջերուն մեջ, անշուշտ մեծեյալ տառ պիտի չմնա՝ ինչպես չմնացին իր մյուս գուշակութիւններն ու քարոզները պիտի իրականանան, երազը մարմին պիտի առնե, և մարգարեութիւնը՝ կատարում»[37]:

Երեսուն տարի ապրեց Դանիել Վարուժանը և ստեղծագործեց հազիվ մեկ տասնամյակ: Բայց իր մեծ տաղանդով նա կերտեց ինքնատիպ ու գունագեղ բանաստեղծական մի աշխարհ, որն իր անփոխարինելի տեղն ունի հայ դասական պոեզիայի պատմության մեջ: Լինելով համակողմանիորեն զարգացած, դաւոյմունքներով հարուստ և փիլիսոփայորեն ներհուն անհատականութիւն, Վարուժանը ստեղծեց հզոր ներշնչանքի քերթվածներ, որոնք հայ բանաստեղծութիւնը մերձեցրին XX դարի համաշխարհային պոեզիայի գեղարվեստական հայտնութիւններին:

---

35 «Ամենուն տարեցույցը». Փարիզ. 1928. էջ 344:

36 Պանիէլ Վարուժան, Նամականի. էջ 63:

37 «Ամսօրյա տեղեկատու». Կ. Պոլիս. 6 տարի. 1913. թիվ 27. էջ 41:

ԳԼՈՒԽ ՈՒՍՈՒՑՈՂԻ

ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆ

1

Վահան Թեքեյանը ծնվել է 1878-ի Նոյեմբերի 21-ին, Կ. Պոլսի Օրթագյուղ քաղաքամասում։ Շուտով Թեքեյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Սկյուտար, ուր և անցնում է ապագա բանաստեղծի մանկության։ Գրաճանաչությունն սովորելով տեղի նախակրթարաններից մեկում, նա այնուհետև կրթություն է ստանում Ներսիսյան, Պերպերյան և ապա Կեդրոնական վարժարաններում։

1894-ին Կեդրոնական վարժարանի 3-րդ դասարանից Թեքեյանը դուրս է գալիս և սկսում իր աշխատանքային կյանքը։ Սկզբում գրագիր էր Պոլսի ապահովագրական մի ընկերության գրասենյակում, երկու տարի անց, որպես առևտրական պաշտոնյա, մեկնում է Անգլիա (Լիվերպուլ), 1897-ին՝ Ֆրանսիա (Մարսել), ուր մնում է հինգ տարի, այնուհետև՝ Համբուրգ և ապա՝ Եգիպտոս։

Դեռ Պերպերյան վարժարանում նա հրատարակում է «Սյուզըր ձեռագիր թերթը։ Տպագրված առաջին գործը «Կաղանդը Կնաարիո մեջ» վերնագրով քրոնիկն է («Հայրենիք», 1894)՝ Բ. Կ. Մ. ստորագրությամբ։ Այնուհետև «Տեսարան» (1894) պրակներում տպագրում է մի քանի նախափորձեր՝ Սուրեն Տիրանյան ստորագրությամբ։ Սակայն, իր իսկ խոստովանությամբ, «ճշմարիտ տեսլուն» կատարում է 1895-ին, երբ Ա. Չոպանյանի «Մաղիկ» հանդեսում տպագրում է «Ոտվեգերքին վրա» և «Ջութակը» արձակ քերթվածները։

Թեքեյանն աշխատակցում է արևմտահայ բազմաթիվ թերթերի և ամսագրերի։ 1905-ին Ալեքսանդրիայում Միքայել Կյուրճյանի հետ հիմնում է «Շիրակ» ամսագիրը։ 1909-ին Սահմանադրության հռչակումից հետո «Շիրակը» փոխադրվում է Կ. Պոլիս և հրատարակվում իբրև շաբաթաթերթ (դարձյալ Թեքեյանի խմբագրությամբ)։

1907-ին Թեքեյանը հրատարակում է «Նոր ժամանակներ» շաբաթաթերթը (3 համար)։ Ակտիվորեն մասնակցում է և այլ պարբերականների, խմբագրում «Արև» (1915—18, և 1926—31), «Ժողովուրդին ձայն» (1921—22), «Հայրենիք» (1909—10), «Արևելք» (1912) թերթերը, հանդես գալիս բազմաթիվ ծանոթագրություններով (Վահան Տիրանյան, Ասուպ, Համշիրակ, Բ. Սկայորդի, Վեթո և այլն)։

1901-ին Փարիզում լույս տեսավ Թեքեյանի առաջին՝ «Հոգեր» ժողովածուն, որի մեջ ամփոփված չափածո և արձակ քերթվածների համար քնաբանը կարող են լինել «Սիրո կղզի» արձակ քերթվածի հետևյալ տողերը.

Իմ կյանքըս երկար երազ մը եղավ
Իրականության հազվագեպ պատռվածքներով։

Գրողը արտահայտում է իր պատանեկան զգացումները. նրա հետաքրքրությունների շրջանը նեղ է, ոչ բոլոր դեպքերում պարզ ու մեկին։ «Պ. Թեքեյան,— գրում է Ա. Ջոպանյանը,— կերգե պատանության տարտամ անձկություններր, ուրախ հետաքրքրությունն ու ամեհի ծարավը կյանքին, խուսափուկ ու երազկոտ զորովներովը և մեծ, աննպատակ ու վաղանցուկ տխրություններր, ու այն

Վահան Թեքեյան

չնչ համոզված հուսահատություններր, որոնք արդյունքն են ոչ թե կյանքի իմրնութենեն հառաջ եկած հուսախաբություններուն, այլ դեռ հագուրդ չգտած երդներու փոթորկումին հաջորդող կարճատև թուլացումներուն»[1]։

2

Թեքեյանը գրել է պատմվածքներ, ակնարկներ, երգիծախառն և հրապարակախոսական բնույթի գործեր ու գրականագիտական հոդվածներ։ Պատմվածքներում և ակնարկներում կյանքի այս կամ այն կողմը արտահայտվում է հիմնականում ռոմանտիկական պաթոսով։

Դարասկզբին գրած արձակ երկերում Թեքեյանին հիմնականում զբաղեցնում են ազգային-հայրենասիրական և ազատասիրական թեմաները։ Նորավեպերից և այլ արձակ նմուշներից իրենց կատարման որակով և ընդհանրաց-

[1] «Անահիտ», 1901, № 7, էջ 45—46։

ման ուժով առանձնանում են «Խարույկը» պատկերը (1902) և «Ճահիճը» (1905)։ «Խարույկի» նյութը վերաբերում է 1894—1895 թթ. արհավիրքներին։ Ժամանակաշրջանի ընդհանուր ֆոնի վրա գրողն անցնում է կոնկրետ մի իրադրության, որի գլխավոր հերոսն ինքն է։ Մուք գուլի ֆեսավոր մի երիտասարդ տեսել է տան գրքերը, որոնց մեջ գրված է բոլորի սիրելի բառը՝ «Հայաստան»։ Բայց մայրը վախից գրքերը շարունակ թաքցնում է տարբեր տեղեր՝ տուփերում, գերանների տակ, պարտեզում, ի վերջո ճաթահատ նեռում է վառարան։ Հոգեբանական է և դիպուկ գրքերի հրկիզման և կոտորածների զուգահեռ՝ արտացոլված պատանի հոգում. «Հանկարծ սարսափը սեղմեց կուրծքս, բիբերս քնգլայնեցան ու տեսան անցնիլը, բոցին միջին, ամբողջ կոտորածի տեսարաններու շարք մը, այնչափ արագ գիվային վազքով մը, որ չէի կրնար հետևիլ ամենուն...»։ Որքան էլ զարհուրելի է տեսարանը, այնուամենայնիվ կանգուն է ապագայի հավատը։ Սարսափի բոցը արշալույսի մեջ փոխակերպվում է վրեժի բոցի, և գրքերի այրված դեզի վրա հերոսը տեսնում է Տալ Հանձարի անմահությունը։

Ճակատագրական պահերին ժողովրդի ընդվզող ոգու մի պատկեր է «Ճահիճը»։ Նորավեպը՝ Ճահիճը՝ Հովիկը, մանկության օրերին շար, արկածախից, անհանգիստ բնավորության տեր տղա է եղել։ Եվ թվում էր, թե մեծանալով, քիչ-քիչ այս շար և անհանգիստ բնավորությունը տեղի պետք է տար։ Բայց ոչ, այդ գծերն ավելի են շեշտվում։ Հայրն ուզում է նրան ամուսնացնել, նա լռում է, բայց հանկարծ աղջիկ է փախցնում։ Կատարված իրողությունը աղջկան՝ Մարեին և Հովիկին լրջացնում է և զգաստացնում։ Գյուղացիներն ուզում են, որ Հովիկը խոնարհվի հոր կամքի առաջ։ Հովիկը փաստորեն մեկուսանում է բոլորից, լռվում, մենակ է մնում։ Նա ի վերջո, անիմաստ է համարում կռիվը հոր հետ, չէ՞ որ այդ դեպքում ինքը կլինի պարտվողը, և Մարեին վերադարձնում է հորանց տուն, իսկ ինքը հրաժեշտ տալիս հայրենի գյուղին։

Նրբ սկսվում են 1895-ի դեպքերը, Հովիկի ականջին են հասնում Թալանի ու կոտորածի լուրերը։ Հովիկը թուրք զինվորականի հետ ունեցած խոսակցությունից իմանում է, որ Մուշում և շրջակա գյուղերում ամեն ինչ այրել են, իմանում է հայրենի գյուղի, հոր, ընտանիքի մասին, որոնց գրգերը «կտորկտորը էին արել։ Եվ տեղեկությունները լսելուց հետո, նա, ահա, որպես լրտեսաազաց, նյութ է ունենում թուրքերի համար։ Նրա հոգում հարազատ գյուղի, օջախի, հարազատ մարդկանց կորստյան ցավին խառնվում է զուտ անձնական մի ինչ-որ ուրախ զգացում։ Նրա աչքի առջև է կանգնում Մարեն, խոշտանգված սիրած աղջիկը։ Ձեռքի ծանրացած ձողը թվում է սիրած աղջկա դիակը։ Ամբոխի գլխարկների փնջերը նրան հիշեցնում են հարսնուկների դաշտը, նա տեսնում է թուրքի բները ծառերին, իր մանկությունը։ Եվ կատարվում է անակնկալն ու անխուսափելին. «Ճահիճին հոգին կը փայլատակե և այդ սուր շողյունին տակ կը բռնե հիմա՝ մեկ անգամին իջնելու, մարդոց մեջ, մարդոց վրա իջնելու պետք... Որոշումին ու գործադրությանը մեջ հազիվ երկվարկյան մը կանցնի ու ահեղի մռնչյուն մը արձակելով՝ բազմության ամենեն խիտ մասին վրա կը նետե նա իր ահագին ձողը, անկիա որ իր կյանքին խոհականության ու հավասարակշռության չափն ու նշանը եղավ — և անոր նետեն կը նետվի ինքն ալ, քշնամի գլուխներուն վրա, քևատարած ու ճչալով՝ երկնքին իջնող վրեժի հսկայական թռչունի մը նման անկումով մը որ հավիտենական-

նութիւն մը կը տեսե և որ կը թվի անհոմն, անվերջ բարձրացում մը ըլլալուս, Կոնֆլիկտը լուծվում է հերոսական ողբերգությամբ. Գրողի միտումն ակներև է՝ բացահայտել ժողովրդի հերոսական ոգու թաքնված հնարավորությունները։

3

Դեռ Կ. Պոլսում, 1896-ին, երիտասարդ Թեքեյանն ընդունվում է Հնչակյան կուսակցության շարքերը, իսկ երբ գնում է Եվրոպա, տարիներ շարունակ չէզոք է մնում։ Ապա Եգիպտոսում դառնում է Վերակազմյալ Հնչակյան Այդ կուսակցությունը ձուլվում է Նորակազմ «Հայ-սահմանադրական ռամկավար կուսակցության» մեջ, և Թեքեյանը դառնում է ռամկավար։ Ռամկավարները ձգտում էին դասակարգերի հաշտեցման, ազգային համախմբման, դիվանագիտության, բանակցությունների միջոցով հասնել «հայոց հարցի» լուծման, հույս տածելով դեպի արևմտյան մեծ պետությունների բարյացակամությունը։ Այդ պատրանքները այս կամ այն կերպ արտահայտվում են Թեքեյան-հրապարակախոսի հոդվածներում։ Նա նոր սերնդին մղում է ինքնաճանաչության և հայրենասիրության։ Նա ուզում է, որ երիտասարդությունը չմոռանա ամենակարևորը՝ Հայրենիքը։ Նա մեծ նշանակություն է տալիս ազգապահպանության հարցին, հետաքրքրվում կովկասահայության կյանքով, արձագանքում 1905 թ. ռուսական հեղափոխությանը։

1909—1910-ական թվականներին «Շիրակ», «Բյուզանդիոն», «Ժամանակ» և այլ թերթերում Թեքեյանը շարունակում է հանդես գալ հրապարակախոսական հոդվածներով, ղրույցներով, երդիծական քրոնիկներով և քննադատական հոդվածներով, որոնց մեջ արծարծում է ազգային քաղաքական և գրական հարցեր։ Հետաքրքրական են նրա մտքերը գրողների և արվեստագետների՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Գր. Զոհրապի, Հ. Թումանյանի, Պ. Ադամյանի, Լ. Շանթի և շատ ուրիշների մասին։ Այստեղ նա դրսևորում է գրականության և արվեստի հարցերի նուրբ իմացություն, գրական նյանքը կազմակերպելու մտահոգություն։ Այդ և հետագա տարիներին Թեքեյանը գրական գործունեության հետ միասին կատարում է նաև մանկավարժական աշխատանք։ Լինում է Կ. Պոլսի, Մարսելի, Եգիպտոսի դպրոցական հոգաբարձության կամ խնամակալության անդամ, ուսուցիչ կամ տեսուչ Ազգային Կեդրոնական և Պերպերյան վարժարաններում, իսկ հետո Պոլսի «Նոր դպրոցում», Կեսարիո ժառանգավորաց (1913—1914), Կիպրոսի Մելքոնյան կրթական հաստատություններում (1934—1935)։ Դասավանդել է հայ մատենագրություն և այլ առարկաներ։ 1910 թ. Թեքեյանն ընտրվում է եգիպտահայ Ազգային երեսփոխանական ժողովի անդամ, երկու տարի վարում դիվանի ատենադպրի պաշտոնը։ Նույն թվականին, որպես եգիպտահայության պատգամավոր, կաթողիկոսական ընտրությանը մասնակցելու համար առաջին ուղևորությունն է կատարում դեպի Թիֆլիս, Երևան, էջմիածին, մոտիկից ծանոթանում արևելահայության կյանքին։

4

«Հոգիերից» հետո, Թեքեյանը մոտ տասնըհինգ տարի առանձին գիրք չհրատարակեց, թեև մամուլում հաճախ էր երևում։ «Հրաշալի հարություն» (1914)

Ժողովածուն հաստատեց բանաստեղծի տեղը հայ պոեզիայի պատմության մեջ։ «Հրաշալի հարությունը» լույս տեսավ Դ. Վարուժանի «Հեքիաթս երգեցից» երկու տարի հետո և ինչպես Վարուժանը, Թեքեյանը ևս դիմում է անցյալին։ Վարուժանը գնում էր դեպի հեթանոսական դարերը, որովհետև իրականության մեջ գոհացում չէր գտնում, իսկ Թեքեյանը փորձում է վերակերտել հայրենի եզերքը մանկական տարիների վերհուշերում։ Այն տխրությունը, որը առկա էր «Հոգերում», «Հրաշալի հարության» մեջ միանալով հայրենական հուշիկներին ձեռք է բերում բոլորովին ուրույն երանգ։

«Հրաշալի հարությունը» հայրենի հողին մանկական հիշատակներով շփվելու փորձ է, որի մեջ հայրենի հողի պատկերը միշտ էլ մաքուր ու գեղեցիկ է։ Դա միաժամանակ հարությունն է հերոսական անցյալի։

Մանկություն, պատանեկություն, երիտասարդություն, ծերություն՝ իրենց բոլոր գունավորումներով, միշտավարով՝ հատկապես գեղչկական կյանքի հրապուրներով, կյանքի մութ և լուսավոր, հրայրքոտ և մռայլ պահերով այսպիսին է բանաստեղծի աշխարհը։ Հակառակ «Հոգերի»՝ հաճախ անմշակ ու ծանր ոտանավորի, բանաստեղծն այստեղ հասնում է խոսքի կատարելության ու նրբության։

«Հոգևրում» Թեքեյանը ասուպներ էր տեսնում։ «Հրաշալի հարության» մեջ էլ կա այդ ասուպը, որպես «հին սերնդու ողբ» և կարոտի լույս, որ հառնում է խավարից։ Բանաստեղծը որոնում էր սիրո և գեղեցկության իդեալը. սակայն նրա էրազանքը փորձության է ենթարկվում։ Բանն այն է, որ հայկական հարցը չլուծվեց և ազգային ողբերգությունը մնաց որպես հավիտենական անեծք։ Բանաստեղծին այլ բան չէր մնում, եթե ոչ ձգտելու մարդկային հոգու կատարելության։ Բայց ինչ կարող է ձեռք բերել այդ հոգին իրականության մեջ, ուր բարոյական կատարելության կովաններ չկան։ Եվ այլ ելք չգտնելով, բանաստեղծն իր իդեալը հակադրում է իրականությանը։ Այդ իդեալը, ինքնին, ռոմանտիկական մտապատկերումի արգասիք է, սիմվոլիստական ինչ-որ թողով պատած։ Ռոմանտիկների մոտ բողոքն իրական. նուիրյան դեմ ինչում էր բարձրանալն և պոռնկությամբ, նրա կարելի է ասել, քայլոնյան ըմբռնում տխրությամբ։ Այդ բանը սիմվոլիզմի պոետիկայից օգտվող Թեքեյանի մոտ ստանում է լուռ տխրության բնույթ։ Թեքեյանն էլ. օրինակ, ռոմանտիկների նման, էլըը նույն փախուստն է համարում կարկաչվեր կյանքից և կյանքի տեսիլին կենսական բովանդակություն է տալիս։ Բանաստեղծի փրկությունը մնում է բնությունը, որին նա մոտենում է առաջին սիրո ակնածությամբ։ Եվ այստեղից էլ նրան պետք է ամեն ինչ, իրիկը և առարկաները իրրև խորհրդանիշ տեսնելու, նրանց խորություններ և ոչ ըն ճանաչողություններ փնտրելու, նրանց մեջ իմաստներ որոնելու։ Իսկ այդ խորությունները մտնելու համար երբեմն խոսքը չի զորում և ամենալավ թարգմանչի դերն է կատարում լռությունը։ Այստեղ է, որ Թեքեյանը հոգեհարազատ գծեր ունի սիմվոլիստների հետ։ Լռության պոեզիայի մեջ նա փնտրում է և գտնում գուներ, երանգներ, լույս ու ստվեր, փնտրում է նոր որակ։

«Հրաշալի հարությունը» գրքում Թեքեյանի սերը խորհրդավոր է ու անմեկնելի։ Այդպես էր և «Հոգերում»։ Նա սիրում է գաղտնի։ Տարվում է սիրո հուշերով («Էր երբեմն», «Ծո հիշատակդ այս գիշեր», «Օրհներգ Ճանապարհին», «Ողջույն»)։ Նա երկվություն է ապրում.

Դեռ գրկիս մեջ տաքցող անցյալըս մեռած,
Դեռ ներկային վախցող աչքերըս հիմնպ.

Դժվար է համակերպումը ներկային և ահա պատրաստ է «հին սերերու ողբը», որի մեջ երևում է անհասանելիության զգացումը։ Ողբի գիծը շարունակվում է նաև այլ բանաստեղծություններում, սակայն դրա հետ զուգընթաց Թեքեյանը տեսնում է արևի ու սիրո գեղեցկությունը, բնությունն ընդունում որպես կյանքի մաքուր, իդեալական հատկացողություն («Գալըզգըզ», «Ղեղերգոց», «Արևը», «Խավարի տաղերը և այլն) անցյալի պայծառությունները հակադրում ներկայի հուսահատ պատկերը։ Նա հիշում է իր կյանքի երանելի պահերը։ Սիրո քաղցրությունը ավելի է շեշտվում մութի ու լույսի կայծկլտումներով («Կսիրեի»)։

Նա հիշում է զեղեցկությունը.

Ադվորն անոնք են միայն, որ տեսնեցիդ ընդհենն
Անցան, գացին ու հիմա քեզ հեռուն կը կանչեն...

«Անըշան, գացի՜ն». կարծես դա դրամայի հեռավոր արձագանքն է, որ մարում է բաց տարածության մեջ։

Ինչո՞ւ անունդդ այստեղ չը կարենամ գրել ես
Թվ աշխարհի չը հայտնամ, թե քեզ ինչպես սիրեցի...

Նա տեսնում է սրդեն սիրածին հեռվում, անցյալում.

Հիմա հեռու իրարմե՛ միայն անունդդ ունիմ
Ներսիս վրա, համբույրի մը պես աննյութ և անուշ...

Նա հիշողության քաղցրությամբ է կապվում աշխարհի հետ.

Քու հիշատակդ, այս գիշեր, գիս լալու շափ կը հուզե...

Թվ ապա.

Հիշատակդդ այս գիշեր, կը գամ անշափ գիս հարուստ,
Անշափ տարի, երբեմնիկ... որ գթությամբ մը անուն
Կը մոռանամ գայն բաժնել երկրի բոլոր խեղճերուն...

Բանաստեղծն անցյալը հակադրում է ներկային։ Անցյալը մարդկային էր իսկ ներկան անապատ է, տխրություն («Ներկան անապատն էր», «Ջորջավ աղբյուրը սրտիս», «Աղբյուրներ լորջան», «Թվ նորեն խոնջ են շրթունքներուս», «Կերգեի» և այլն)։ Այս բանաստեղծությունները կյանքի լուռ ճիշեր են։ Բանաստեղծը երես չի թեքում կյանքից, նրանից բաժանվում է դրամա ապրելով. «Ղեղերգոցում» նա ափսոսանք է արտահայտում ինքնասպան տղայի համար, որ կյանքում չգտնելով իր իդեալը, հոգու ճգնաժամը լուծում է ողբերգությամբ։ Թվ այնուամենայնիվ.

Թերևս սա ճաճանչն է, որ գետնին վրա կը խաղա,
Թերևս հիմա կը վազե հովերուն մեջ խոլաշաղ,
Կամ սա գետի բլուրին հենող սրինգն է հիմա,
Թվ կամ, թերևս ներշնչումն, որ այս գիշեր քեզ կուլա...

Ճաճանչ, հով, սրինգ, բանաստեղծի ներշնչում... Հեղինակն այստեղ մարդկային կյանքի անցողիկությանը հակադրում է բնության հավիտենա-

կանությունը։ Եվ այն, ինչ ողբերգական է առաջին դեպքում, երկրորդ դեպքում երջանիկ լուսապսակով է զարդարվում անգամ ողբերգականության մեջ։ Թեքեյանը գրել է «Հեքիաթոս» բանաստեղծների հետ առնչվող «Հրայրքի պահեր» շարքը, որի մեջ առավել ցայտուն է արտահայտվել վայելքի ձգտումը։ Դրան զուգահեռ նա գրել է նաև մի ամբողջ շարք ոտանավորներ («Մահվան տաղեր», «Եվ նորեն խոնջ են շրթունքները», «Հոգնած ճամփորդին», «Անհուսություն» և այլն), որոնց մեջ հուսահատության և լքման տրամադրությունները որոշակի են։ Նա նույնիսկ փակվում է «փղոսկրե աշտարակում»։ Սակայն անհուսորեն հուսացող բանաստեղծը չէր կարող պատսպարվել մենակության փիլիսոփայության շրջանակում։ Սա էլ չի դառնում տիրական մոտիվ, և բանաստեղծի հոգում արձագանքում է պայքարի և ընդվզումի երգը։ «Քաչուքյուն», «Կռվի երթ», «Տաղ առ առելութիւնս», «Վրեժի գինին» և այլն, հոդեկան վերելքի արտահայտություններ են։ Բանաստեղծը հաղթահարում է ներքին ճգնաժամը, իրենից դուրս տեսնում աշխարհը, կյանքը։ Այս շարքում գույները պայծառանում են, հուսով է լցվում և հոգին։ Ընդհանրապես Թեքեյանի պոեզիան ներքին մի մենախոսություն է մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության վերաբերյալ։

Առհասնությունից է ծնվում նաև Թեքեյանի պոեզիայի մի այլ հատկանիշը՝ էպիկական հանդարտությունը, որն իբրև արտաքին կեղև պարփակում է ներքին մենախոսությունը և դիմամիկան։

Թեքեյանի բանաստեղծական խառնվածքի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա իր տրամադրությունները արտահայտում է ամբողջական շարքերի մեջ («Աճապարի տաղեր», «Մահվան տաղեր», «Հրայրքի պահեր», «Լինել զգայարանքներ» և այլն)։ Նման մի ամբողջական մոտիվ է կազմում «Հայրենի զրույցներով» շարքը։ Տասներկու բանաստեղծության մեջ հայ ժողովրդի պատմական անցյալին է անդրադառնում և պատկերում նրա «հրաշալի հարությունը»։ Թեքեյանը այլաբանորեն արտահայտում է ազատության ձրգտումները։ Այստեղ Տրդատը, Արտավազդը և այլն բանաստեղծի գաղափարակիրներն են։

«Արտաշես Բ-ի գերեզմանը» և «Արտավազդ Բ-ին» զրույցներում բանաստեղծը վերանայում է ավանդության իմաստը։ Արտաշեսը սովորաբար համարվել է բարության մարմնացումը, իսկ Արտավազդը՝ չարության։ Թեքեյանը վերահաս դեպքերի ազդեցության տակ դիմում է արժեքների վերանայման։ Արտաշեսը մահվան անկողնում ևս բռնության է մարմնացնում, իսկ Արտավազդը՝ բարություն։ Ուժեղ անհատ է պետք անպաշտպան երկիրը բռնակալական բիրտ ուժից պաշտպանելու համար։ Այս գաղափարին է հետամուտ Թեքեյանը և այս իմաստով է նա երազում «Հայրերու գահին»։

Եվ թո՛ղ կանգնե հայրերուն գահն հեռուս։

«Վարազդատը» և մյուս զրույցները ևս հայրենիքի ազատությանը ձոնված վիպերգեր են։ Սրանք «Հայրենի զրույցներում» ժողովրդական ավանդությունները բացում են հերոսական անցյալի ռոմանտիկական մեծություններ, ապա «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը կառուցված է իրականության կոնկրետ ընկալման վրա։ Այդտեղ խառնված են հերոսականն ու առօրեականը, վեհության կործողների խորհրդանշումն ու ավերակների խեղճությունը։

Առաջին շրջանում բանաստեղծի մոտ անցյալի ոգեկոչումը և ներկայիս տխուր պատկերները ծայր էին առնում սուլթանական ռեժիմի հրահրած հայկական ջարդերի անմիջական տպավորությամբ։ Հետագա շրջանում (1908—1915) ավելի լայնանում է բանաստեղծի գեղարվեստական տեսադաշտը։ Նա տեսնում է նաև Արևելյան Հայաստանի վիճակը և շրջագայության անմիջական տպավորության տակ ստեղծում ներկա շարքը։ Բանաստեղծի հայրենասիրական ոգին այստեղ իր փայլուն դրսևորումն է գտնում։ Քեքեյանը ոգևորված դարավոր մաքառումներով ապրած և ապրելու իրավունք նվաճած իր ժողովրդով, ուզում էր, որ նա ժամանակի հետ ընթացող ազգերի մեջ իր տեղը գտնի նաև ներկայում։ Ապրելու և հարատևելու իրավունք ունեցող ժողովրդի հավաքական խոսքերն են «Լուսավորչի կանթեղը», «Հրազդան» բանաստեղծությունները։ Սքանչելի են «Հրազդանի» տողերը.

Գիշերվան մեջ կմնաս պատշգամբին վրա անոր,
Ներքևվընե Մասիսն ալ՝իդի մեջ է գետ...
Եվ կը խորհիս. «Հայության Մասիս իրանն է հզոր,
Եվ Հրազդան՝ իր աղաղակը անմեռ...

Քեքեյանը ստեղծում է հայրենաշունչ քնարերգության օրինակներ, որոնք իրենց տեղն ունեն հայ ազատագրական պոեզիայի պատմության մեջ։

3

1915 թ. մայիսին Քեքեյանը մի քանի համախոհների հետ Ալեքսանդրիայում սկսում է լույս ընծայել «Արև» երկօրյա քերթը։ Եզեռնին հաջորդած մըրճավարչային այդ օրերին նա քերթի էջերում հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով («Թալեաթ պեյ», «Ուրախ լուրեր», «Մեծ ժամերու մեջ», «Օտարեն պաշտպանվելու համար», «Հաւերաշխութիւնը», «Շնորհավոր նոր տարի», «Արևի առաջին տարին» և այլն), արտահայտելով սրտի խոր կսկիծը հայ ժողովրդի տեղահանության ու ջարդերի առիթով։ «Մեծ կորուստներ ունեցանք,— գրում է նա,— ավելի ճիշտը, ունեցանք ազգ մը, որուն անունը մեր ալ անունն է։ Հնուն, Տարյուր հազարներ հանկարծակի դադրեցան հայ անունին տակ ճանչված մարդկային խմբավորումին մասը կազմելե։ Այն հողերուն վրա, որոնք մէկ կամ մեկ քանի հազար տարվան մեր հայրենիքն էին, մենք մարդ չի մնաց այսօր»[2]։

Որքան էլ դաժան է կորուստների գիտակցությունը, այնուամենայնիվ Քեքեյանը հույսը չի կտրում։ Նա իր հայացքն ուղղում է դեպի Արևելյան Հայաստանը և ազգի ապագայի երաշխիքները որոնում երկու հատվածների սերտ միասնության մեջ։

1920 թ. լույս է տեսնում Քեքեյանի նոր գիրքը՝ «Գեսս գիշերեն մինչև արշալոյսը», որը բանաստեղծի հասունության նոր վկայությունն էր։ Ճիշտ է, բանաստեղծը ինչքանում է հոգու զուտ մարգկայնական լարերը («Աստղեր և ամպեր» բաժինը)՝ բնության, սիրո հիանալի վերապրումներով («Ես սիրեցի», «Ինչպես փախչող Արային» և այլն), բայց տիրական էր մնում նրա հայրենասիրական մոտիվը։

---

2 «Արև», 24 դեկտեմբերի 1915 թ.։

Այստեղ զարգանում է այն գիծը, որ սկիզբ էր առել «Հայրենի զրույցներում» և «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքերում։ Այս իմաստով բանաստեղծը լավ է գտել գրքի խորագիրը՝ «Կես գիշերին մինչև արշալույս» ավերումի մասյալ օրերից մինչև նորոգ հույսերի արևածագը։ Գրքի հիմնական մասը քեմատիկ առումով նորություն է գրողի ստեղծագործության մեջ։ Հայկական մեծ հեղեղը, բանաստեղծական առումով, համեմատաբար ամբողջականությամբ արտացոլվել է այս գրքում։ Սրանումն է «Կես գիշերին մինչև արշալույս» գրքի պատմական արժեքը։ Բայց տվյալ ժողովածուն ունի և գեղարվեստական արժեք։ Բանաստեղծը այդ տարիներին արտահայտել է այն միտքը, որ ՀՔՓ ժողովուրդը բնաջնջման սպառնալիքի տակ է պատերազմի պահին, ապա բոլոր ուժերը նրան պետք է նվիրաբերել։ Նաև բանաստեղծությունը։ Պատերազմը գալիս է բախվելու մարդու և մարդկայնության վերաբերյալ բանաստեղծի իդեալին։ Բանաստեղծը դառնապես վերապրում է իրադրությունը, բայց ըմբռնությամբ կառչում կյանքին՝ կես գիշերից նայում արշալույսին։ Որքան էլ մոայլ են բացվում արշալույսները, այնուամենայնիվ դա հավիտենական գիշեր չէ, դեռ ինչ-որ բան է նշանակում արշալույսը։ Բանաստեղծն այս դեպքում ևս կորցնում է կոնկրետ հայրենիքի գաղափարը, բայց հայրենակարոտ զանգվածների մեջ ձգտում պահել թեկուզ նրա երազը, հոգեկան հայրենիքի գաղափարը, որպեսզի դրանով իսկ վերստին հասնի իսկական հայրենիքի գաղափարին։ Սա է Թեքեյանի սխրանքը՝ արևմտահայ հատվածի համար այդ հուսալքման ճակատագրական տարիներին։ Թեքեյանի կարծիքով, պատերազմը մարդկային կյանքի կեսգիշերն է։ Նա տեսնում է չարիքի հաղթանակը բարու նկատմամբ և ցնդում են հույսի երազանքները («Պատերազմ»).

> Ով մեծ երազը մարդուն, անգամ մըն ալ դուն ալպէ՛ս.
> Կը ցեղիս, օրը կելլես...

Դա խորունկ ցավ է պատճառում։ Դրա փակագծերը բացվում են, ու հակիրճ տողերում երևում է համաշխարհային վիշտը.

> Խաղաղութի՛ւն արդ քեզի. սպանեցին գթով ալ.
> Քե՛զ, որ հիմա կը լողաս ճահիճներու մէջ արյան,
> Հոշոտանգրված, խողխողված՝ խեղճ փոքր հայո՛ւ մը նման...

Մարդկային կյանքերի կործանումը, «խեղճ փոքր Հայուս» ճեպանկարային կերպարը մի ամբողջ աշխարհ են բացում, ներհյուսում ազգային և համաշխարհային վիշտը Թեքեյանի այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ։ Բանաստեղծը հիասթափվում է, տարակուսում, բողոքում, կեղծ համարում բուրժուազիայի հռչակած ազատության ու հավասարության լոզունգը («Տարակուսյաս)։ Նա տեսնում է աշխարհի արյան ճահիճների վրա սեփական ժողովրդի մաքառումը («Մուետիա»), հերոսաբար մարտնչում հայկական Սուեզի բնակիչների կողքին։ Ինչպի՞սի հերոսական դրվագներ են կապվում Մուսա լեռան շրջակայքի փոքրիկ գյուղերի հետ և ինչպե՞ս է բանաստեղծը հոգեպես վեհանում այդ հերոսականությունը փառաբանելիս.

> Պզտիկ գյուղե՛ր. դուք մեծացաք.
> Անհունորեն մեծացաք դուք.
> Սրբ բնակի՛ր չունեցաք...։

Գյուղի բնակիչները մոռանչելիս ընկնում են, բայց պատմության գըրքում Հավերժորեն նվաճում իրենց տեղը։ «Պզտիկ գյուղերից» բանակների դեմ դիմաց քշնամին իմացավ ժողովրդի վճռականությունը, «ձանչցավ հայոց սիրտը անդաղթ»։

Երկրի ծանր վիճակը խորն է վերապրում Թեքեյանը։ Նվ երբ նա գրում է «Չը մտածելու, ով հոգիս, քանաեք մտանալ ամեն բան», նրա համար չէ, որ նա չի կամենում մտածել, մոռացության գիրկը նետվելով։ Չափազանց անհուն հուսացողը կանգնում է փակուղու առջև։ Նա հասկանում է, որ «ազգին ճամբան՝ կը ցատկե անդունդին մեջ անանուն...»։ Կործանումն անխուսափելի է և ծանրությունը չզգալու միակ միջոցը՝ չմտածելն է, «թող չըմըրսնենք»։ Գուցե այդպես առավել հեշտ է ծովամուխ լինելը։ Արկածյալ մի նավ, որ նավաբեկության է ենթարկվում՝ այսպիսին է Արևմտյան Հայաստանի այլաբանական պատկերը։

Սրտից զարնված «դժբախտ ազգի» անունից է խոսում բանաստեղծը։ Նրա ուժը չի պատում պատմել և ինչպե՞ս կարող է պատմել ջարդերի մանրամասները. «Ահավոր բան մը այնտեղ կը կատարվի մութին մեջ»։ Կործանման անդունդին է կախված ժողովուրդը, որը «Կյանք ուներ և շնորհ, ուներ հանճարն ապրելուս։ Նվ բանաստեղծին մնում է միայն սրտապատառ աղաղակը. «օգնութի՜ւն, ա՜հ, օգնութի՜ւն, օգնութի՜ւն...»։

Իրադարձությունների խոր ապրումից ծնվում է Թեքեյանի ծաղրը «Երևիայնք եղբայրներ» բանաստեղծության մեջ։ Նա բողոքում է «քաղաքակիրթ» աշխարհի դեմ։ Դա այն «վշտի ծիծաղն» է, որ օրհասին նայող ժողովրդի բերանից է դուրս գալիս։

Բանաստեղծը հետևում է ժողովրդի բեկորներին նաև տարագրության օրերին, զգում տարագիրների տառապանքը։ «Բարութեյան հավատարմատարը» նորից ապրում է ինչ-որ երազանքներով, որոնց մեջ կա մարդասիրությունը և մարդկայնության հասկացողությունը։ Բանաստեղծի ազնիվ մղումներից է ծնվում «Հարության շունչն է ահա» բանաստեղծությունը։ Նա հուսում է, որ հայրենիքը պիտք է ապրի ու գոյատևի։ Թեքեյանը ժողովրդին պատկերում է որպես մեկը, որ հարություն առած լինում է վերքերը և խաղաղ կյանքի անցնում, փլատակներն ու մոխիրները հարթեցնում, արորով ու բահով մշակում արտերը։ Նրա ալբերի առջև ցորենի հասկերն են օրորվում։ Խաղաղ աշխատանքի և վերածնության երազանքը, սակայն, երկար չի տևում։ Բանաստեղծը չի տեսնում երազանքի իրականացումը, իսկ հայրենիքի գաղափարը վերացական հասկացողություն է դառնում աստանդական մարդու համար։

6

Պատերազմից հետո սկսվում է Թեքեյանի գործունեության մի նոր՝ երկրորդ շրջանը։ Մի ժամանակ երկիր կար, հող կար ոտքի տակ։ Այժմ արդեն չկա Արևմտյան Հայաստանը։ Մի ժամանակ արևմտահայ ժողովուրդը հսկայական մի դանդված էր, իսկ այժմ մնացել են նրա ծվենները, որոնք թողնված են բախտի քմահաճույքին, և պատահականության հողմը նրանց նետում է այս ու այն վայրը։ Եթե հայրենի իրականության մեջ, անգամ ամենածանր ճնշումների ու նալածանքների պայմաններում ժողովուրդն ուներ սրբազան մի երազ՝ ազատագրության գալիք օրերի երազը և մաքառում էր այդ երազի

իրականացման համար, ապա օտար հորիզոններում այդ հեռանկարի պատկերը ևս մշուշվում է և այդ մշուշի մեջ ստեղծում Սփյուռքի գաղափարը։ Կտրված սեփական հողից, սփյուռքահայ ժողովուրդը սկսում է ապաքինել վերքերը, նրա հայրենանվեր գործիչները ձեռնամուխ են լինում ազգապահպանման գործին, խորհրդային Հայաստանից հասած լուրերը ոգևորում են սփյուռքահայությանը, վերածնվող հայրենիքը օգնության ձեռք է մեկնում տարագիր հայությանը։

Սակայն վերահաս դեպքերը՝ Իզմիրի հրկիզումն ու հայերի կոտորածը նոր խուճապների առիթ տվեցին։ Թեքեյանը նորից է հեռանում Կ. Պոլսից։ Լինում է Բուլղարիայում, Հունաստանում, Եգիպտոսում, Սիրիայում և ի վերջո Փարիզում։ Նա մեծ եռանդ է ներդնում երբահավաքի գործում։

Այս ժամանակին են վերաբերում Թեքեյանի բանաստեղծությունները՝ նվիրված սփյուռքահայության ճակատագրին։ Աշխարհով մեկ ցրված բեկորները ստեղծում են սփյուռքահայ գրականությունը, որն անմիջական շարունակողը եղավ արևմտահայ գրականության։ Թեքեյանը այդ գրականության մեծագույն մշակներից էր։ Որքան էլ բարդ ու հակասական, բանաստեղծը բարոյապես մաքառում էր ժողովրդի փրկության ուղիներ գտնելու համար։

«Հայերգությունն» հատորում բանաստեղծը զետեղել է նաև 1920-ական թթ.-ին գրած «Աստվածերգություն» բաժինը։ Այս բաժնին յուրահատուկ են անորոշությունն ու հակասականությունը։ Բանաստեղծը մի կողմից ժխտում է կրոնը, իսկ մյուս կողմից՝ պաշտպանում, տարագրի անեծքելի վիճակից ուզում է ելք փնտրել միստիկայի մեջ, անիմանալիության սահմաններում։ Չկարողանալով կենսական մի շարք հարցերի իրական պատասխաններ տալ, կամ այդ պատասխանները չգտնելով կյանքում, Թեքեյանը փորձում է դրանք գտնել կրոնի մեջ։

Մի այլ «Մութ ժամերու» շարքում, գրված 1921 թ. հետո, Թեքեյանը վերապրում է մեծ արհավիրքի կսկիծները։ «Մութ ժամերին» շուրջն են համախմբվում որբությանն ու պանդխտությանը վերաբերող շարքերը։ Բանաստեղծը արտառուչ տողեր է նվիրում որբերին, տալիս նրանց կյանքի ճշմարտապատումը «Ձեզնո Հայ որբին», «Որբերուն ձեռքերը», «Որբերուն աղոթքը» և այլ գործերում։

Թեքեյանը երգել է հայ մարդու ողիսականը։ Բանաստեղծի հոգին ամենուր է՝ Սիբիայի տոթակեզ անապատներում, Եփրատի ափին և այլուր, ուր ցրված են հայության բեկորները։ Բանաստեղծի մահից հետո «Ամբողջական երկերում» զետեղված մի շարք անտիպ գործեր, տրամաբանորեն շարունակությունն են վերոհիշյալ շարքերին։ Դրանց մեջ պանդխտի և սփյուռքահայության անհեռանկար կյանքի նորանոր դրսևորումներն են տրվում տարագրության մեջ.

Արմատախիլ իր ծնունդեն առաջ արդեն,
Իր հայրենի տունը հեռուն լքված, ծախված,
Հիշատակներ ու կարոտներ, որ իրը չեն,
Այս հողն անգամ չէ եղած հողն իր նախահարց,

Հուսահատ պահերին բանաստեղծը կորցնում է իր հայրենի բնօրրանի պատկերը և մերկությամբ նրա հանդեպ կանգնում է օտարության պատկերը («Ընորեն միևնոյն», «Անտունին» և այլն)։

7

Հայաստիրների միջազգային լիգայի հրավերով 1924-ին Թեքեյանը մեկնում է Ժնև, մասնակցելու Հայոց խորհրդակցական համաժողովին, ուր քննվում էր գաղթականների և որբերի վիճակը:

1926-ին Թեքեյանը նորից Ծգիպտոսում է, խմբագրում է «Արևը», ընտրվում տեղի հայոց քաղաքական ժողովի անդամ, լինում նրա ատենապետ: Ստեղծագործության երկրորդ շրջանում Թեքեյանը լուրջ փորձեր է կատարում արձակի բնագավառում (վեպ, վիպակ): Այստեղ նա հատկապես անդրադառնում է ազգային ազատագրության և «Թուրքական հեղափոխության» հարցերին: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Մարք Ֆուրնիեի արկածը» վիպակը: Գրողը, օգտագործելով ինքնակենսագրական փաստը, փորձում է ստեղծել վիպակ, նվիրված ազգային շարժման գործիչներին, Մարք Ֆուրնիեին և նրա ընկերներին: Վիպակը հրատարակվել է 1922 թվականին, Պոլսի «Բարձրավանք» հանդեսում: Խնդիրն այն է, թե ի վիճակի՞ էր նա հայ ազգային հարցերի վերաբերյալ որևէ բացահայտ բան տպել քեմալական շարժման՝ հայ ժողովրդի համար աղետաբեր օրերին: Ով ահա, հուզող մտքերը ավելի ազատ դրսևորելու համար նա ընտրում է այլաբանության ձևը, ընտրելով այլազգի հերոսներ:

Գրողն ընտրում է մի թեմա, որն անմիջաբար կապվում է Կ. Պոլսի և Անգլիայի հայ առևտրական խավի կյանքի հետ: «Եթե տերը կամենա» երկը կարելի է կոչել վեպ-խրոնիկա, որը ընդգրկում է երկար մի ժամանակամիջոց, 1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմից մինչև 1905 թվականը: «Եթե տերը կամենա» վերնագիրը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Հակոբ Գրաթյանի մտորումը, որի ընտանիքի պատմության վրա է խարխլվում վեպի սյուժեն: Սրբեմնի բարեկեցիկ Գրաթյան տան երկու որդիները մեռնում են: Կրտսեր որդին՝ Հակոբը Մանչեսթրի առևտրական տունը փակելով, մեկնում է Կ. Պոլիս և սկսում վարել այնտեղի տունը: Հակոբին պետք են ընտանիքի և կնոջ աջակցությունն ու գոհողությունը՝ իր ծրագրերն իրագործելու ճանապարհին: Հակոբը շրջահայաց է և գործունյա: Նպատակի իրագործման ճանապարհին, նա խորություն չի դնում միջոցների առչև, համաձա դիմելով բարոյական մեղանչումների: 60-ամյա Մարտիկ աղան Հակոբի քրոջը 26-ամյա Մարիգային ուզում է կնության: Հակոբը մտածում է Ալակյոզյանի հարստությունը ծառայեցնել իր նպատակներին, նրա մահից հետո «ավելի մեծ հարուստ մը ըլլալ Պոլսո մեջ»: Ով այս հողի վրա նա գոհում է քրոջ երջանկությունը: Ինչ վերաբերում է կնոջ՝ Մյուզաննայի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքին, ապա Հակոբն առևտրական իր գործառնությունները գերադասելով ամեն ինչից, անտարբեր է դառնում կնոջ ու ընտանիքի նկատմամբ և փաստորեն հեռանում նրանցից: Նա կնոջն է հանձնում որդուն՝ Արսենին, որին մայրը անգլիական դպրոցում կրթելով բոլորովին օտարացնում է: Իսկ ո՞ւմ էր Թողնելու Հակոբը հսկայական հարստությունը: Արդյո՞ք ժառանգության հարցին առևտրական բարձր խավի ներկայացուցիչը այդքան անտարբերությամբ կնայեր: Նա ի վիճակի էլ չէր լինի այդքան անտարբերությամբ մոտենալու սեփական որդու ճակատագրին, մանավանդ որ սկզբից ևեթ նրա նպատակն էր տոհմ ունենալ և նրան կրթել հայ ոգով: Բայց ոչ ձեի համար, այլ հատուկ նպատակի: Այդ չափազանց գործնական մարդն իր էսկական տրամաբանությամբ զար-

հանելու փոխարեն, սկսում է կրավորական դիրք բռնել և ասում. «Տերը այսպես կամեցավ»։

Ամուսնական կյանքում անհաջողությունն հրելով, նա փորձում է ազգային գործերում գտնել սփոփանք և մխիթարություն։ Այստեղ նրան հրահրում է փաստաբան Գրիգորյանը, որ նույնպես իր շահագրգռություններն ունի։ Վերջինիս կարծիքով. ազգային շահերը հանձնված են եկեղեցականների, ուսուցիչների, էֆենտիների ձեռքը, որոնք զուրկ են հարստությունից, իսկ որպեսզի ազգային ազատագրության գործը հաջող ընթացք ունենա, պետք է նրա մեջ ներգրավել ազգի ունևոր դասին։

Թեքելյանը այս վեպում զարգացնում է կարծես իր հրապարակախոսության գիծը՝ հայ առևտրական խավի վերաբերյալ։ Նա ուզում է այդ խավին տեսնել ազգային գործիչների շարքում։ Թեքելյանը գրել է նաև կնաարհայի մասին հուշագրություն, որտեղ վեր է հանում հայ ժողովրդի մի հատվածի կյանքի ու սովորույթների, այդ երկրամասի բնության և այլ մանրամասների։

8

1933 թ. Փարիզում լույս տեսավ Թեքելյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Սերը» խորագրով։ Դա նոր երևույթ էր Սիմյոնյի պոեզիայում։ «Սերը» մաքառում է սփյուռքահայ ժողովրդի փրկության, նրա հոգու մաքրությունը պահելու, նրան սեփական գրից ու գրականությունից չօտարելու համար։ Բանաստեղծն այս դեպքում ոչ միայն մխիթարիչ է, այլև հույսի ու հավատի պատգամաբեր։ Անհրաժեշտ է շեշտել և այն հանգամանքը, որ Թեքելյանի ստեղծագործության մի այլ արժեքավոր գիծը արտացոլվում է «Սերս գրքում։ Կյանքը անողոք վարվեց սփյուռքահայության նկատմամբ, բայց նրա բանաստեղծը քինախնդիր չէ։ Նրա նշանաբանը քինախնդրության դեմ՝ սերն է։ Կյանքի քառուղիներում մեծ կորուստներ ունեցած բազմափորձ մարդու համար այդ սերը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ փրկություն։

Եթե «Հրաշալի հարությունում» բանաստեղծի սերը մերթ լայնանում էր ու բովանդակավորվում բարձր մարդկայնությամբ, մերթ էլ խարխափում անկումի պահերով, ապա «Սերս ժողովածվում առավել բնորոշ է դառնում դպացմունքի ներդաշնակ զարգացումը։ Սեր դեպի ժողովուրդը, մարդը՝ այս է Թեքելյանի առաջադրած գաղափարը։ Հատկանշական է «Ընծերցողին» ձոնը, որտեղ նա ցույց է տալիս, թե անսպառ է իր բանաստեղծական կարողությունը.

Հոգիս հանքի մը նման — ոսկի՞, ածուխ, թե կապար,
Որուն տագիվ հեղեղներ բրթբեցին խավլ վերին։

Հոգու վերին շերտը մարդկային վշտի և ուրախության հակադրությունն է պարունակում։ «Մերթ հրճվանքի ու հաճախ սև հեղեղները ցավինս։ Իսկ ավելի ուժգինը դեռ չի բացահայտված. «Մինչ հրաբուխ մը խորունկ անոր ներքև կը գոռար։ Եվ այդ ամենը փաստորեն բոլորինն է՝ մարդկությանը։ Բանաստեղծը փոխադարձորեն մխիթարվում է, հուզող հարցերին միջամուխ անելով և մարդկանց։ Մի կողմից՝ դա թեթևություն է բերում նրան, իսկ մյուս կողմից՝ օգնում մարդկանց ավելի լավ հասկանալու՝ իրենք իրենց։ Այսպիսով, բանաստեղծի դերը, գալիս, հանգում է մարդուն ծառայելուն, նրա շահերը բոլորից վեր դասելուն։ Եվ «Սերը» այդ ծառայության օրինակն է։

Նա այստեղ էլ շոշափում է կյանքի և մահվան հավիտենական հարցերը, բայց այս չի նշանակում, թե նա մոռանում է կոնկրետ իր ժամանակը։ «Երեք կոչերը» կյանքի ու մահվան ընդհանուր հարցերը շոշափող մի ոտանավոր է, որի մեջ կարծես թե կոնկրետ ժամանակը նկատի չի առնվում։ Բայց մի՞թե ժամանակակիցը ի վիճակի էր անտարբեր մնալու մարդկային կյանքի էության նկատմամբ, ինչպես նաև չիմանալ մարդու դերը և նշանակությունը կյանքում։

Թեև մի դեպքում Թեքեյանը զուտ փիլիսոփայական խոհն է առաջ քաշում՝ կյանքի ու մահվան հարցերը վճռելիս, ապա այլ գործերում, խորացնում է իր տեսակետները, ընդհանրապես մտնելով մարդկային հոգու ու բնության մեջ։ Բոլոր դեպքերում այդտեղ երևում է ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի արձագանքը։ Թեքեյանը տարակուսում է մարդկային հասարակության երկատվածությունից, երկու բևեռից։ Սկզբում փաստորեն նա ներկայանում է որպես սկեպտիկ։ Եվ սկեպտիցիզմից է ծնվում սոցիալական հակամարտության վերաբերյալ նրա հասկացողությունը։ Բայց Թեքեյանը դրանից պայքարի վճռական միջոց ձեռք չի առնում, այլ առաջնորդվում է զուտ մարդասիրությամբ։ Իբրև սպեղանի, նա գթության արցունքը, ծաղրը, ծիծաղը, որոնումն ու զայրույթն է առաջարկում որպես ցավերը դարմանելու միջոց.

> Ես՝ գթության մերթ արցունք կըլլամ ամբողջ հոգիով,
> Մերթ՝ կծկտած մուրին մեջ, կըլլամ ամբողջ որոնում,
> Ծաղրն ու ծիծաղը կընեմ երբեմն թերդս ապահով,
> Զայրույթն ալ փոս մը, ուրկե զոհրդ ես կը ոտանում։

Բայց արդյո՞ք միայն գթության արցունքով հնարավոր է ամեն ինչ հարթել, կամ միայն ծաղրով, ծիծաղով, միայն որոնումով ու զայրույթով հարցը փակել։ Եվ, այնուամենայնիվ, բանաստեղծի երազանքը մարդու մարդկայինը բարձր տեսնելու, նրա մեջ այն, ինչ որ լավն է բարձրացնելու մի անկեղծ ու վսեմ ձգտում է, որ անցնում է նրա շատ գործերի միջով։ Լավ է ասում բանաստեղծը, երբ հաշվենդարարի է նստում կյանքի հետ («Հաշվենդարար»), թե ի՞նչ մնաց կյանքում իր համար։ Այն, ինչ տվել էր ուրիշին, դա է ամենաքաղցրը և մնայունը։ Մնում է այն, ինչ մարդկային է։

«Աղոթք վաղվան սեմին առջև» բանաստեղծությունը մարդկային թեմայի մի նոր արտահայտություն է։ Այդտեղ կյանքը ներկայացվում է որպես հարատև մի դաշտ, ուր մարդկությունն է ծլարձակում։ Եվ բանաստեղծի խոհը հասունանում է այդ դաշտում։ Նա կուզեր անգամ դաշտի փուշը որպես ցոյն տեսնել։ Նա ձգտում է մարդուց դուրս վանել չար բնազդները, բարության սերմանել մարդկանց հոգում.

> Ո՜հ, սասանին ու փչրին բարձր բերդերն անառիկ.
> Եվ իյնան վար պատնեշներն գրահապատ խոհքանց,
> Ամեն մարդու հավասար ըղձ բաժնվի ամեն գանձ.
> Ո՜հ, պարտեզները բացվին և ըղձ խուժեն հոն մարդիկ,
> Բայց չկոտրե՞ն ո՛չ մեկ ծառ, չձմլեն ո՛չ մեկ ծաղիկ...

Գրքի լավագույն բանաստեղծություններից է «Բեթհովենի սոնատին վրա» ստեղծագործությունը։ Դա մարդու հոգին դիտելու, նրա շարժման ներքին պատկերի մի փորձ է։ Այս բանաստեղծությունը կենսասեր, բայց տառապած

մարդու ուրախությունն է, մարդ, որը դաժան ճանապարհի փորձություններից հետո մխիթարության հանգրվանին է հասնում։ Եվ ո՞րքան լայն է այդ դեպքում մարդու հոգին, ո՞րքան մարդուր, ինչպես շրջապատի պայծառ բնությունը.

Ո՜հ. գանգակնե՛ր. գանգակնե՛ր... Ու ծաղիկներ, ծաղիկներ,
Երկինք կապույտ է այնքա՛ն, երկինք այնքան է քնքուշ,
Ալ գայն գրված եմ կարծես, մինչ ճամբան ալ գետնեն վեր
Ծլած կարծես՝ կը բռնե՛ գիս աշխարհի ի վերև։

«Սիր» ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություններից են նաև «Ծառի ծաղիկներ», «Ջուրերուն վրա սովերներ», «Մանկության իղձ մը», ուր սերը ռեհեզերական է ու անպարփակ, ճշմարիտ ու համակող իր գույներով ու բույրերով։ Ճշմարիտ է, բանաստեղծի տրամադրությունները երբեմն բեկվում են հուսահատ հնչյուններով («Հիմարի պես», «Ապագան», «Մոռնալը և այլն), սակայն «Սիր» ժողովածուն իր ընդհանրության մեջ ներշնչված է կյանքի և գեղեցկության պաշտամունքով։

9

Թեքեյանը տեսավ դրամի, ոսկու պաշտամունքը սկզբունք դարձրած հասարակության արատավոր բարքերը։ Մի շարք անտիպ էջերում, որոնք հետո մտել են «Մամոդոչական երկերի» մեջ («Ոսկեմարտը», «Ոսկին», «Մարդ և երկինքը», «Մարդ դուն», «Արհամարհանք» և այլն), նա դատապարտում է կյանքի այդ անմարդկային երևույթները։

Դիտելով հին աստծու և մարդու անկումը, բանաստեղծը երազում էր արդարությամբ և բարությամբ կերտված նոր մարդու և նոր աստծու իդեալը։ Թեքեյանը լավատեսորեն էր նայում գալիքին։ Այդ տրամադրություններն ուժեղ են «Գիտեմ գաղտնիք մ' ունեմ որ», «Աշխարհագունդ», «Երբ օրը գա վերջապես», «Արդյոք ծռե՞ր էս», «Մահերգ նահատակաց», «Միացեք տաքեր», «Հույսեր, մեծ հույսեր» և այլ ստեղծագործություններում։ Անգամ մահերգի հնչյունների մեջ ինչ-որ խիստ լավատեսություն կա («Մահերգ նահատակաց», «Արդյոք ծռե՞ր էս»)։

Թեքեյանի իդեալի բնորոշման տեսակետից կարևորություն ունի «Երբ օրը գա վերջապես» բանաստեղծությունը։ Այդտեղ էլ, ինչպես բանաստեղծի այլ գործերում, ողբերգական զգացողությունը առկա է։ Բանաստեղծի խոհը իմաստավորվում է մարդու լուսավոր գալիքի պայծառ հեռանկարով։

Երբ օրը գա վերջապես և բլլա մարդը մարդուն
Վայելքի մէջ ի հարկին գրկանքի ալ հավասար
Ուղղե միայն բնության գոհունքին կամ դառնության.
Դէմահեղ ո՛չ, նազուրդին կամ նոթութեան իր համար..
Երբ ա՛լ չդիան փոխանցման բլլա ու ո՛չ կաչկանդման,
Ելիին նետ խելքն ո՛ւ խելքին նետ վազե սերը նաև՝
Բոլոր ազգերն իրարու զոդող կապին այդ վրան
Ու կազմե մեկ ընտանիք մեկ աշխարհին այս վերև...

Բանաստեղծը բեկորված Միքուրի փրկությունը տեսնում է ապագա հասարակության մեջ։ «Երբ օրը գա» և աշխարհում տիրի մեծ խաղաղություն, հայ ժողովուրդը ևս արժանավայել տեղ կդրավի մարդկության շարքում։ Այս հավատով էլ նա 1925-ի նոյեմբերի 8-ին սրում է Սյուրմելյանին. «Պետք է

անկեղծորեն ըսեմ ես ալ քեզի՝ քե տեսակ մը քոմյունիստ ալ ես եմ բոլորովին նման քեզի, միայն սա տարբերությամբ որ զանգվածին օգնելու ուժը, կամ պատրանքը չունիմ այլևս, և իրավունք կուտամ զանգվածին որ զիս արհամարհե իմ տկարության համար։ Բայց իմ ճնշված ուժեն կը պատկառիմ և գիտնալով քե որքան ըշվառուքենե ու ցավե կազմված է անիկա՝ կը սիրեմ գայն։ Կը խորհիմ, հետո, քե իր քիվին մեծության մեջ համեմատաբար որքա՜ն շատ գեղեցկություն կա պահված, և այդ պատճառավ ալ՝ գորովանքով և հիացմամբ կը նայիմ իր վրա»[3]։

Հույսերը այդ շրջանում նրան բերում հասցնում են «Մերին նոր լուսցող աշխարհի» «ներկա Հայաստանի» գաղափարին։ «Ներկա Հայաստանին» շարքը կարևոր է Թեքեյանի նոր շրջանի ստեղծագործական և գաղափարական առաջընթացը տեսնելու համար։ Այստեղ էլ բանաստեղծը հայրենի հողից հեռու մարդն է, բայց մի էական տարբերությամբ։ Նա խորհրդային Հայաստանին նայում է ոչ իբրև պանդուխտ, այլ սեփական հողն ու տունը ունեցողի գիտակցությամբ.

Տարբե՜ր ես գուն մեր երազեն.— ավելի՛ լավ...

Հեռվից նա երգում է ոչ միայն հայրենիքը ընդհանրապես, այլև նրա նշանակությունը մասնավորապես։ Նա չի տեսել նորոգ հայրենիքը։ Բայց յարի վերաբերմունքը թույլ է տալիս անաչառ կերպով տեսնելու այն, ինչ առաջ անհնարին էր։ Հայրենի հողի իրականացած գաղափարով ժողովուրդը ուժեղանում է առասպելական հերոսի նման ու կարող է դիմանալ ամեն մի փորձությանն։ Անհայրենիք սփյուռքահայությանն միակ փրկությունը մայր հայրենիքում հավաքվելն էր։ Թեքեյանը որպես ճշմարիտ հայրենասեր փարված էր ազգահավաքման այս գաղափարին և այդ արտացոլում էր իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում։

1943-ին լույս է տեսնում Թեքեյանի «Հայերգություն» բանաստեղծությունների ժողովածուն։ Այդտեղ ամբողջությամբ ամփոփված են հեղինակի ողջ կյանքի ընթացքում ստեղծած հայրենասիրուն երկերը։

«Հայաստանը-Ռուսաստանին» ֆրանսերեն բանաստեղծությունը հեղինակը գրել է մահվանից մեկ տարի առաջ և կարդացել Կահիրեի հորհրդային դեսպանատանը 1944 թ., երբ խորհրդային ժողովուրդն իր վերջին հաղթական հարվածներն էր հասցնում ֆաշիզմին.

Նայի՛ր, ով Ռուսաստան, գավակներիդ, որ պաշտպանում են քեզ—
Այն եղբայրասուն ազգերի հետ, որոնց դու պաշտպանեցիր,
Եվ որոնք քեզանով այսօր իրենք իրենց են պաշտպանում։

Ազգերի եղբայրական համագործակցությունը մեծ գործի պայքարում անհրաժեշտ է հաղթանակի հասնելու համար։ Այդտեղ իր լուման ունի և հա ժողովուրդը, Հայաստանը, եղբայրացած ռուս ժողովրդի հետ։

* * *

Թեքեյանը արել է նաև թարգմանություններ։ Դրանք գրական գործու նեության վաղ շրջանից սկսած, ապագրել է պարբերական մամուլում։ Առա

3 *Տե՛ս Թեքեյանի նամակները Զ. Սյուրմելյանին», էջ 77։*

չին գրքում՝ «Հոգերում» նույնիսկ զետեղել է Պ. Վերլենից և Պեքից կատարած երկու թարգմանություն։ Թեքեյանը թարգմանել է Ժյուլ Ռենարի «Տուինին հացը» պիեսը, բայց ամենից շատ՝ բանաստեղծություններ, առանձնապես ֆրանսիական դասական բանաստեղծներ՝ Ռենարից մինչև Լուի Արագոն և ուրիշներ։ Նրա մահից հետո բանաստեղծական թարգմանությունները լույս են տեսել առանձին գրքով («Ամբողջական երկեր», հ. 5)։

Առանձնապես խորն է եղել Թեքեյանի կապը ֆրանսիական գրականության հետ։ Նա թարգմանել է Վ. Հյուգոյից, Շ. Բոդլերից, Պ. Վերլենից, Ա. Մալարմեից, Լրկոնտ դը Լիլից, Ա. Սամենից և այլ բանաստեղծներից։ Թեքեյանին հրապուրել է նաև Շեքսպիրի բանաստեղծական արվեստը, նրա խոր մարդկայնությունը, որ սրբագործում է հոգիները լավի, գեղեցկի ու բարձրի սկզբունքներով։ Նա թարգմանել է Շեքսպիրի սոնետները (թվով 22)։

10

Սոնետ, ձոն, երգ, էլեգիա, խոհ, ոտնդո, լեգենդ՝ ահա Թեքեյանի բանաստեղծության հիմնական տեսակները։ Այդ տեսակների մեծագույն մասը պատկանում է քնարական պոեզիային և արտահայտում մարդկային ապրումները։ Բանաստեղծը, սակայն, ունի իր նախասիրությունը։ Ամենից ավելի սոնետներ է գրել։ Հայ մյուս բանաստեղծներն էլ են օգտագործել սոնետը (Խնտրա, Տերյան, Մեծարենց և այլն), բայց անգերազանց է Թեքեյանը։ Եթե «Հոգերում» նա սոնետը բարոյացնում և խճողում էր, ապա «Հրաշալի հարությունում» ձգտում է մտքի հստակության։ Դա ցույց է տալիս, որ Թեքեյանը ձևը օգտագործում է իբրև ներդաշնակության ստեղծման միջոց։ Ներդաշնակությունը և հավասարակշռությունը նրա լավագույն ստեղծագործությունների բնորոշ գծերից են դառնում։

Հուլզը, որ բխում է պոետական աղբյուրից, խորը լինելով հանդերձ, տեղավորվում է սոնետի սահմանում։ Բայց բանաստեղծը միայն տառին հետեւող չէ։ Նա 14 տողի սահմանում հանգավորման համար, ստեղծագործական որոշ ազատության է դիմում, առաջին ութնյակում, և երկրորդ վեցնյակում։ Հանգավորման այդ ազատությունը նրա գործերը փրկում են մխօրինակությունից։ Սկզբում սառը, գրքային ծագում ունեցող պատկերների փոխարեն («Հոգեր»), հետագա գրքերում մուտք են գործում իսկական զգացումներից ու ապրումներից ծնված պատկերներ («Հրաշալի հարություն», «Կես գիշերեն մինչև արշալույս», «Մեր»)։ Իբրև իսկական բանաստեղծ նա անցնում է սեփական տնօրեն ու ընկալածը պոետական ընդհանրացումների ենթարկելուն։ Այդպես է Թեքեյանի սոնետը ինքնուրույնության կնիք ձեռք բերում։ Մարդու հավիտենական հուզերն ու ապրումները արտահայտելու հետ միասին, արտահայտում է նաև որոշակի միջավայր։ Ըստ էության, Թեքեյանը սոնետի որևէ ձևից չի շեղվում, այլ երկու ընդունված ձևի երբեմն խառը գործածությունն է կիրառում և սոնետի հասկացողությանը տալիս որոշ լայնություն։

Ինչպես սիմվոլիստների, այնպես էլ Թեքեյանի պոեզիային հատուկ է նրբությունը։ Այդ վերաբերում է, ինչպես դույների ընտրությանը, մեղմ, խուսափուկ, գիշերային, այնպես էլ բառերի, արտահայտությունների դրսեվորմանը։ Դրանք լրացնում են լուսյան պոեզիայի նրա ունեցած հասկացողությունը։

Թեքեյանի մոտ խորհրդանիշը, որ անշուշտ սիմվոլիստական պոեզիայի կարևոր առանձնահատկություններից է, իր արտահայտչական կերպը միայն մխտիկ տրամադրություններով չի սահմանափակում։ Խորհրդանիշ հասկացությունը երբեմն ստանում է մի ուրույն երանգ։ Բանաստեղծն այլևս, միայն պարզ առարկայական պատկերացումների չի դիմում։

Աչունը քաց է
Քաց աչքերուն պես խեղճ խարված սիրուին։

Կամ՝

Հետո ինչպես արևուն վրա տակավ սկզող ամպ,
Ծկավ տարիքը...

Կամ՝

Ո՜վ խեղդվող աչքերուս դեմ նետած լաստը հզոր...

Թեքեյանը հայ պոեզիան հարստացրեց տաղաչափական ձևերով, բանաստեղծական արվեստի նոր ու ինքնատիպ հայտնություններով։

Թեքեյանը վախճանվեց 1945-ի ապրիլի 4-ին, 67 տարեկան հասակում և թաղվեց Կահիրեի Հայկական գերեզմանատունը, իր զրկակիցների՝ Ա. Արփիարյանի և Ե. Օտյանի կողքին։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՒԹ

ԱՅԼ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐ

Պոեզիայի զարգացումը XX դարասկզբին ուղեկցվում է ոչ միայն գրական մեծ անհատականությունների հրևան գալով, այլև այսպես ասած, ուղեկից բանաստեղծների մի հսկայական խմբի գոյությամբ։ Մամուլը ողողվում է ոտանավորներով, տասնյակների է հասնում մեկ կամ նույնիսկ մի քանի ժողովածուներով հանդես եկած բանաստեղծների թիվը, որոնց ամբողջությունը անդրադարձնում է գրական միջավայրի պատկերը, հասարակական ու գաղափարական կյանքի ներքին տեղաշարժերը։

1

Ուշեկից բանաստեղծների ստեղծագործություններում հոլովվում են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայկական իրականությունը հուզող խնդիրներ՝ մոտոգոգություն արևմտահայության վիճակի, ընդհանրապես հայ ժողովրդի պատմական բախտի վերաբերյալ, դժգոհություն ժամանակակից հասարակական կառուցվածքից, դրանից ծնվող թախիծ, անանցանելի վիշտ, հուսահատ դեգերումներ՝ սիմվոլիզմ, անկումայնություն, նիհլիզմ և այլն։

Առանձնապես խոր ու ցավագին էր արևմտահայ կյանքի ողբերգական իրադարձությունների արձագանքը։ Արվեստի հավակնությունից հեռու, անմիջական ու ցավոտ տողերով, երիտասարդ բանաստեղծները ներկայացնում են արևմտահայության վիճակը, ավերի ու կոտորածի իրական սարսափները, ծանր վշտով ապրում համազգային սուգը և ոլոլում փրկության ուղիներ։ Իսկ այդ ուղին միակն է՝ զենք ու պայքար.

—Վերցրե՛ք զենք, գրա՛ւ, սուր ու հրացան,
Իսպառ դադա՛ր բռե՛ք դուք -բոսընդոսա։

Տաճարների մեջ սպառվող մոմ, խունկ,
Իրանց ծուխերով պատեցին արև։
Էլ բավական է, արի՛ք, Հայկազունք,
Սեռ արծիվներին դե՛հ տվեք բարև։

Հայ ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության մեջ կատարված բեկումն անմիջապես անդրադառնում է հայրենիքի փրկության ուղիների հետամուտ երիտասարդության գաղափարական-ստեղծագործական որոնումների վրա. անարվեստ ու անպաճույճ տողերի մեջ այդ բեկումը նույնիսկ ավելի ակնբախ է, քանի որ դեռ խմորման մեջ է և չի ստացել ավարտուն հասա-

---

[1] Լուրիա, Կյանքի բովում, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 36։

րական հայեցության կերպարանք։ Երկրի ապագայի վերաբերյալ տանջալի տարակուսանքները սպառնում էին հոգեբանություն դառնալ հատկապես երիտասարդության շրջանում, ուր ավելի ու ավելի հաճախ է գլուխ բարձրացնում լինել-չլինելու տագնապալի հարցը։ Դեռևս 1904-ին վաղամեռիկ բանաստեղծ Արտաշես Ղարիբյանը (1879—1905), դիմելով հայրենիքին, տխուր մտորում է.

Մի՞թե հույսդ մարեցավ,
Սիրտդ մեռա՞վ հավիտյան,
Ջե՞ր բացվելու էլ բընավ
Քեզ արշալույս վաղորդյան...[2]

Մի ամբողջ տասնամյակ հայ երիտասարդությունը միտք ու հոգի է մաշել այդ տանջող հարցականի ուղիներում, ու թեև դրանից հաճախ հուսաբեկության ստվեր է ծանրացել նրա ստեղծագործական ճիգերի վրա, բայց և այնպես ժամանակի համար դա ավելի էր բնորոշ, քան վեհքի ու պայքարի հախուռն ոգևորությունը։

«Համաշխարհային ընդարձակ կյանքը անցնում է այսօր մարդկային պատմության ամենամռայլ և ամենածանր շրջաններից մինը,— գրում էր «Մուրճը» 1906-ին.— մտային վրդովմունքի, թափառումների, անհայտ ապագայի նկատմամբ տածած հիվանդագին, գուցե և անպատուի բռնկումների մի արյունոտ դարաշրջան։ Ամենասարսափելի ու մահացու օրեր, որոնք երբևիցե ապրել է մարդկությունը... Թվում է, թե փոթորիկների ու մրրիկների նախերգանքն ենք լսելիս, թվում է, թե տխուր հայտնագործությունների նախազգացումների մեջն ենք դողդողում... Մի ծանր ու անհաղթելի սարսափ է նստած մեր սրտերի վրա. բոլոր մտքերին ու բոլոր հոգիներին տիրում է մի միևնույն տրամադրություն, որ կարելի է արտահայտել այսպես՝ արհավիրքի նախօրյակ»[3]։

Արհավիրքի այս նախազգացումները, տագնապներն ու հուզումները, հայ իրականության մեջ երևան էին գալիս առավել սուր դրսևորումներով՝ բեկվելով ազգային պատմության ողբերգական իրադարձությունների բերող հոգեվոր դեպերումների մեջ։ Հետևանքը լինում է այն, որ սկսած 90-ական թվականներից երիտասարդության ստեղծագործական մղումների մեջ գերակշիռ տեղ են բռնում հավիտենական տառապանքի, անանց տխրության մոտիվները, որոնք ժամանակ առ ժամանակ կապվում են ավելի որոշակի հասարակական մտահոգությունների հետ։ Սոցիալական անհավասարությունը, անարդար օրինքների կամայականությունները խաթարում են կյանքի բնականոն ընթացքը, շարքային մտավորականների մի զգալի մասին թույլ չտալով կողմնորոշվել հակասությունների ոլորաններում։ Այդ է պատճառը, որ երիտասարդ բանաստեղծներից շատերը (Մարիկ, Ն. Զորյան, Մ. Խորասյլյան, Վ. Թավարբեկյան և ուրիշներ) անհույս և ուղեմոլոր են.

Ուղին ձգվում է դեռ երկա՜ր, երկա՜ր...
Ու ես դեռ համառ գնում եմ դժկամ,

---

2 Ա. Ղարիբյան. *Մոմուռ*, ՍՊՀ. 1904, էջ 66։ Ա. Ղարիբյանը «Որքան ցանկացա ես մի վարդ քաղել։ Հայտնի ժողովրդական երգի տեքստի հեղինակն է։

3 Ս. Հակոբյան, *Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ*. «Մուրճ», 1906, № 3, էջ 79։

Ինքս էլ չգիտեմ, Թե ո՞ւր եմ գնում.
Ինքս էլ չգիտեմ, Թե ո՞ւր կմտնչեմ[4],

«Օս նեղ օրերի նեղսիրտ երգիչ եմ»,—այսպես է բնութագրում իր սերնդի հոգեբանությունը Միքայել Խրայելյանը։ Դա երևույթների իրական իմաստն ու բովանդակությունը չըմբռնող քաղքենիության բնորոշ հոգեբանություն էր, որ երիտասարդ բանաստեղծներից շատերին մղում էր դեպի անիրական ցնորքների մեջ իրականության հոգսերը մոռանալու նրազները.

Ա՜խ, կուզեի ես մեղմ նիրհել վառ աստղերի լուռ ցանցում,
Աչխարհային ցավից. հոգսից խոպոտ կտրած իմ հոգին,
Հոգիս Թաղված ևÔերային անուրջների օվկիանում.
Ո՞ղ ինձ գրկեր դյութիչ քունը մեղմագին[5]։

Հարյուրներով հրապարակվող այսպիսի ոտանավորները, հասկանալի է, մեծ մասամբ նմանողություն էին, դրքային տպավորությունների արգասիք և, անշուամնջնիվ, բնութագրում էին որոշակի շրջաններում ու խավերում ընդհանրական դարձած մի բնորոշ հոգեբանություն ու հայացք։

Եվ այսպես, XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ իրականության լուրաՀատուկ պայմանները կյանքի են կոչում բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որի հավատամքն է դառնում լուռ տանջանքների ու մոլոր մենությունների նրգը։ Սա իրականությունից դժգոհելու ամենաուղղագիծ ձևն էր, ուստի և դրան էին դիմում բոլոր այն երիտասարդ բանաստեղծները, որոնք հոգևին կրում էին տխուր ժամանակների ծանրությունը, բայց ի վիճակի չէին իրականության կենդանի արձագանքը բարձրացնելու գեղարվեստական բնդհանրացման աստիճանի։

2

Բանաստեղծների նոր սերնդի ներկայացուցիչներից շատերը կրթություն էին ստացել կամ ապրում էին Ռուսաստանի ու Եվրոպայի խոշոր կենտրոններում՝ մոտիկից շփվելով կուլտուրայի և արվեստի նորագույն երևույթների հետ, կամա թե ակամա ենթարկվելով սոցիալական ու գեղագիտական նոր հասկացությունների ու գաղափարների ազդեցությանը։ Եվ դա անխուսափելիորեն անդրադառնում էր նրանց ստեղծագործական որոնումների վրա։

Սիմվոլիզմի առաջին արձագանքները արևելահայ պոեզիայում երևացին մեր դարի նախադռանը և պայմանավորված էին գերազանցապես սուբյեկտիվ-հոգեբանական բնույթի գործոններով։ Մասնավորապես օրվա քաղաքգրության մեջ նեղ անձնականության տեսակարար կշռի մեծացումը մի կողմից ստեղծում էր անտանելի միջորիկություն, մյուս կողմից, սակայն, ընդգծում էր ժամանակակից հասարակության գորշ միապաղաղությունից՝ մտածող ու զգացող անհատի ձերբազատման փաստը։ Դա արդեն ոչ թե ռոմանտիկական հպարտ մենությունն էր, այլ աշխարհի բարդ երևույթները սեփական հայեցակետով դիտելու և հասկանալու անհրաժեշտության թելադրանքը։ «Ես»-ի չափանիշը դարձնելով աշխարհի իրերն ու երևույթները գնահատելու ելակետ, երիտասարդ բանաստեղծները փորձում էին հասկանալ

---

4 Մարիկ. Իմ երգերից. Թիֆլիս, 1907, էջ 19։

5 Ն. Զարյան, Բանաստեղծական փորձեր, Ալեքսանդրապոլ, 1903, էջ 10։

ու խմաստավորել դրանք։ Եվ այդ ապարդյուն չանքերից հոգնած՝ հանգում էին սեփական անզորության տխուր գիտակցությանը։ ԵՒսեն Աթարեկյանը, թեև մի փոքր ավելի ուշ, բայց և այնպես ճշգրիտ է արտահայտել այդ դիտակցության ողբերգականությունը.

Ես մոլորվել եմ մունջ տխրիների այս քաոսի մեջ.
Իմ գոյությունը դարձել է կարծես երազ ու տեսիլ.
Ով չգիտեմ ես, մունջ տեսիլների այս քաոսի մեջ,
Ապրե՞լ եմ արդյոք, թե կյանքի մասին երազ եմ տեսել[6]։

Աշխարհն անմեկնելի տեսիլների քաոս է, իրական գոյություն չէ նաև կյանքը, սա է հոգեբանական այն հիմքը, որ հնարավոր է դարձնում մեր բանաստեղծների հաղորդակցությունը իրականության սիմվոլիստական ընկալման սկզբունքներին։

Սիմվոլիստական մտածողության հրանգներ առավել կամ պակաս չափով կարելի է գտնել նոր սերնդի բանաստեղծներից գրեթե բոլորի մոտ, ընդ որում այդ ուղղությանը հոգեբանորեն մերձենալու պրոցեսն ընթանում է մեծ մասամբ մի ընդհանուր սխեմայով՝ հայրենական տառապանքի մեղեդիներից դեպի համամարդկային ճգնաժամի աղետալի զգացողություն, ապագայի մուջ անորոշության հավաստում, հոգնածություն գոյության վայրենի կռվից և ապա՝ տեսիլների աշխարհ։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է Արամ Չարըղի ստեղծագործությունը։

Արամ Չարըղի (Վտառաճղի) *բանաստեղծությունները մի զգալի մասով վերաբերում են 90-ական թվականներին, սակայն տրամադրությունների հիմնական երանգներով ավելի շուտ կապվում են դարասկզբի բանաստեղծական ոգորումների հետ։ Նրա բանաստեղծություններում դժվար է հայտնաբերել որևէ հետևողական դաղափար կամ գեղարվեստական ծրագիր։ Նա, կարծես որոշակի նպատակադրումով, փորձում է դարասկզբի հայ պոեզիայում մոդային դարձած գրեթե բոլոր մոտիվներն ու թեմաները, ընդ որում միշտ են։ բարկվելով խոշոր անհատականություններ, մասնավորապես Խաչակյանի տիրական ազդեցությանը։*

Սակայն փոփոխական հայացքների, թեմաների ու գաղափարների բավիղներում անվերջ թափառումներն ինքնին հետաքրքիր են իրըև ժամանակի հոգեբանության բնորոշ արտահայտություն։ Եվ իսկապես, Չարըղի բանաստեղծություններում մի ներքին տագնապ կա, իրականության խախտված կապերը գտնելու անվերջ և ապարդյուն ձգտում, որ նրան ստիպում է ապավինել մերթ հավիտենական «հաշտության ու սիրո» բարոյական սկզբունքին («Մրրկի սուլլեր» շարքը), մերթ պատանեկան ռոմանտիկ սիրո անուրջին («Սիրուն աղջիկ» շարքը), մերթ էլ գարնան ու բնության պաշտամունքի խրիսխին («Շող ու ցող» շարքը)։

Բազմազան ու փոփոխական են նաև Չարըղի ոճամտածողության եղանակները։ Եթե «Հայրենի փնջիկ» և «Ժամանակակից վեպեր» շարքերում հայրենիքի ողբերգական ճակատագրի, մարդկային որբության ու ճշմարտության թեմաների արծարծումները հատկանշվում են սենտիմենտալությամբ, ապա

6 Լ. Աբաբեկյան. *Բանաստեղծություններ. Բարու. 1913. էջ 41։*

մյուս գեպքերում առաջին պլան են մղվում մերթ ժողովրդական պատկերա-մտածողության գույներն ու երանգները, մերթ էլեգիականությունը, մերթ էլ, և մանավանդ «Գիշերային նվագներ», «Վերջալույսին (Վերջալույսի ցաված ծաղիկներ)», «Կես գիշերին (Գիշերային կարմիր շուշաններ)» շարքերում գերիշխող է դառնում անորոշ ան ու մութ կասկածների մեղեդին, ուր բանաստեղծական տողը շնչում է մահասարսուռ տեսիլներով ու պատկերների խորհրդավորությամբ։ Հենց այս վերջին շարքերում էլ Ջարդը ազատորեն օգտրվում է սիմվոլիզմի գեղարվեստական զինանոցից։

Այս շարքերի գրքի բոլոր բանաստեղծություններում տիրում է խորհրդավոր ու լուռ գիշերը, որ լի է անորսալի ձայների ու խուսափուն ըստվերների անվերջանալի պարով։ Բանաստեղծի ականջին հասնում են անհայտ քայլերի արձագանքներ, խուլ հեկեկոցի ձայներ («Արձագանքը»), մերթ մոռելային լռության մեջ, «մեռելների հավերժամուխ աշխարհից» մի ահազդու ձայն շշնջում է կյանքի ականջին «սին իմաստը տիեզերքի անուրջին» («Սին իմաստը»)։ Ամենուրեք երևում են գազաղներ, բուներ, լսվում են առեղծվածային հնչյուններ, խուլ հեծկլտոցներ («Խորհրդավոր նվագը»).

Մերթ լսում եմ ես ակկորդներ սարսռուն
Կես գիշերվան մեռելային մի պահին.
Հոգիս տենդով սավառնում է դեպ հեռուն,
Դեպի վայրը խորհրդավոր նվագին,
Որ հասնում են ինչ ակկորդներ սարսռուն։

...Հոգիս տենդով սավառնում է դեպ հեռուն
Ու զարնում են գազաղների լարերուն
Փառքի, սիրո, տանջանքի ու խրնդության.
Ու տեսնում է՝ ուրվականներ են պարում,
Երբ զարնում են գազաղների լարերուն։

Այս բնույթի ոտանավորներում երևույթների սիմվոլիստական ընկալումը արտաքին ոճավորումից բացի իրականության որոշակի կողմերի գեղարվեստական մեկնաբանման ներբին ելակետ է նաև «Փառքի, սիրո, տանջանքի ու խնդության» ուղիներում մոլորված բանաստեղծը ելքի մի նոր արահետ է գտնում, մի նոր կողմից է փորձում հասկանալ գլխիվայր շրջված իրերի ընթացքը։

Նույն հիմքի վրա, բայց մի փոքր այլ կառուցվածքով է բարձրանում Եագիկ Աֆրիկյանի սիմվոլիստական ընկալումների շենքը։ Նա Ալեքսանդրապոլի երիտասարդ մտավորականների շրջանից է։ Նրա բանաստեղծություններում իշխող տրամադրությունը 10-ական թվականների հայ երիտասարդ մտավորականության բնորոշ հոգեբանության ու հայացքների արտահայտությունն է, բայց ավելի խորն է կրում սիմվոլիստական աշխարհընկալումի դրոշմը։

Ֆ. Աֆրիկյանի մտածողության համար բնորոշ են խիստ, բայց տարտամ ու բևեռներուն գույները։ Հստակն ջնակն է, որ նրա միակ ժողովածուն կրում է «Մովբերներ» (1913), իսկ ենթաբաժինները՝ «Երանգավորում», «Գեներգ-ման», «Ջմեռ», «Գիշերներ» բնորոշ խորագրերը։ Բանաստեղծն իր ներաշխարհով առնչվում է գերազանցապես բնության հետ։ Նրա սիրած պահերն

---

7 Ա. Ջարդ. *Բանաստեղծություններ. Վենետիկ. 1900, էջ 49—50։*

են երեկոն, գիշերը, տարվա եղանակներից՝ աշունը, ձմեռը, մերթ ընդ մերթ գարնան ու ամռան անդորը երեկոներըւ Նա միշտ մենակ է, երբեմն էլ անիրական ինչ-որ մեկի, ուրվականների, խուսափուն ստվերներով լեցուն գերեզմանային լռության հետ։ Բանաստեղծի երազած աշխարհը նույնիսկ, ուր նա փորձում է հանգրվան գտնել հոգին տանջող մռայլ տեսիլներից, հյուսված է անրջային, անիրական գծերով.

Գիտեմ հեռու են աշխարհ...
Ծկ գնանք, ես գնանք...
Ոչ ոք մեզ ետ չի բերի,
Ոչ ոք մեզ չի գտնի...
Ո՞նչ են նայում... Այդ միայն
Սողում է շար կրիան...
Ո՞նչն է պահում քեզ այստեղ...
Ծկ ինձ մոտ, ես այնտեղ...[8]

Գ. Աֆրիկյանի խռովքոտ տեսիլների մեջ զգացվում են նաև կյանքի թըրթիռներ։ Սակայն սերն ու կյանքը, կարոտն ու մահը նրա ներաշխարհում ինչ-որ անհայտի հեռավոր արձագանքներ են։ Նա ընկալում է ոչ թե իրական աշխարհը, այլ այդ արձագանքները միայն։ Հենց սրանով էլ բնութագրվում է նրա սիմվոլիստական խոհումների պատկերային հյուսվածքը։

Սիմվոլիզմը հայ բանաստեղծների մոտ իրականության բանական ընկալման ու իմաստավորման կորսված ուղիները որոնելու հաջորդական հանգրվաններից մեկը լինելով հանդերձ, վերաճում է յուրօրինակ գեղարվեստական երևույթի՝ ոչ միայն պոետիկական համակարգի, այլ հաճախ նաև աշխարհայացքային-փիլիսոփայական ըմբռնման իմաստով։ Ակնհրև է, որ ինչքան էլ սիմվոլիզմը ավելի է խճճում մարդու և աշխարհի բարդ կապերն ու առնչությունները, այնուամենայնիվ ուղևկից բանաստեղծներից շատերը ձըգտում էին դուրս գալ հոգու կաշկանդումներից և մեծության տխուր երգը փարատել հասարակական կյանքի անցուդարձերում։ Նրանցից շատերը կյանքով ապացուցեցին դա. Ավագ Կոծինյանը նվիրվեց հեղափոխական պայքարին և զոհվեց քաղաքացիական կռիվներում, իսկ Գագիկ Աֆրիկյանը նահատակվեց առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ Կովկասյան ռազմաճակատում։

3

Դարասկզբի գաղափարական դեգերումները ուղևկից բանաստեղծներին հանգեցնում էին յուրօրինակ, երբեմն անսպասելի հայտնությունների. վերհիշվում էին վաղուց մոռացված դիցաբանական անուններ ու հասկացություններ, հեռավոր ու մոտիկ դարերի կրոնական ու բարոյագիտական ուսմունքներ, փիլիսոփայական ու սոցիոլոգիական ուղղություններ, և այս ամենը նորովի իմաստավորվում ժամանակակից իրականության տեսանկյունից։ Այս ուղիների վրա էլ ծագեց հայ մտավորականության զգալի հետաքրքրությունը դեպի Նիցշեն ու նրա ուսմունքը, որ իսկական գայթակղության քար դարձավ նրանցից շատերի համար (Հ. Համբարձումյան, Ա. Ջանյան, Ս. Հովհաննիսյան և ուրիշներ)։

---

8 Գ. Աֆրիկյան, *Տողերներ*, Թիֆլիս, 1913, էջ 22։

1900—1910-ական թվականների հայ պոեզիայում հզոր ու ինքնիշխան անհատի թեման մի կողմից ժողովրդի քաղաքական բախտի տխուր հանգամանքների թելադրանքն էր, մյուս կողմից՝ ժամանակի հասարակական կառուցվածքում մարդու անհատականության կորստի բնական ռեակցիան, որ առավել սրվեց 1905-ին հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։ Մի ամբողջ խումբ բանաստեղծներ հիվանդագին ու բորբոքված երևակայությամբ վերստեղծում են ազգային ու սոցիալական կյանքի միօրինակ պատկերներ, վերապրում բողոքի ու ցասման, ազգային տառապանքի ու վշտի տրամադրություններ, որոնք իսր հակասականությամբ, բայց ներքին հետևողականությամբ հանդում են աշխարհի իրերն ու երևույթները ինքնիշխան «եսի» մեջ տիզաղրելու սկզբունքին։ Բանաստեղծն իբրև «տառապանքի խենթ մարմնացում», «հպարտ եսի» արհամարհանքն է նետում «դեպ անարգ կյանքը» և առաջադրում իր հավատամքը.

Թթե հարկ լիներ տիեզերքը նկարագրել ամբողջությամբ,
Կառաջարկեի նախ ծանոթանալ անհատական եսի հետ[9]։

Ա. Չանյանը մի յուրօրինակ տրամաբանությամբ նույնիսկ փորձում է տեսականորեն հիմնավորել գերմարդու գաղափարի սեփական ըմբռնումը։ Առարկելով իր երևակայական քննադատին, բանաստեղծը պնդում է, որ եթե նա մոտիկից զննի իր երգերը, «տառերի միջից կտեսնի» իր բոց հայացքը, «Նոխ երևակայությունը և խենթ ու հզոր սերը դեպի ժողովուրդը»։ Սակայն իսկական բանաստեղծը չի կարող միշտ կառչած մնալ իրական կյանք կոչվող «Տուտ-ած աղբանոցին», քանի որ, ինչպես մի այլ առիթով խոստովանում է նա, «Աստված լինելու տենչ կա սրտումս, և դրա համար անհուն տանջանքի բեռը չալակած՝ կյանք եմ հարթում եսս»[10]։ Նա համոզված է, որ տրվելով իրականությունից բարձր ու հեռու իդեալների թռիչքին, ինքը ավելի է մոտենում ժողովրդին, չէ՞ որ «ժողովուրդը ամենաբարձր երգերի ոգին է, նրա ամբողջացած հուզը յուր ծոցից առաջացնում է անհատական թռիչք դեպի բարձունքները, և որ Ես նրա վշտի արտացրած ուժն եմ, միշտ հնչուն ու մտածկոտ։ Դրա համար էլ «ապրել մի ժողովրդի կյանքով, նշանակում է ապրել յուր սեփական կյանքով»։ Ուստի և ժողովրդի ոգին ու ձգտումները կարող են արտահայտել միայն հզոր ու ինքնիշխան անհատները, որոնք արհամարհում են առօրյա կյանքի ճահիճը, որոնց վիշտը չի թևաբեկում, այլ ճախրանքի թևեր է տալիս։ Սակայն կյանքի ստոր հաշիվների մեջ մաներացած մարդը «երբեք յուր երազների մեջ չկարողացավ ըմբռնել բարձրն ու վսեմը»։ Դրա համար էլ բանաստեղծն իր խղճն է հայտարարում «անկախ ու դերիշխող մարդը», այսինքն՝ գերմարդը. «Ե՞ս եմ գերմարդը»,—բացականչում է նա*[11]։

ԵՒյս նույն տրամաբանությամբ, միայն թե ավելի միագիծ հետևողականությամբ, գերմարդու գաղափարին է հանգում Սեդրակ Հովճաննիսյանը։ Նրա անդրանիկ գրքի («Մրմունջներ ու տրտունջներ», 1909) բոլոր բանաստեղծությունների միջով անցնում է մի հիմնական գաղափար. իսկական ազատու-

---

9 Ա. Չանյան, Ոտացվող ճադիկներ. Բաքու, 1908, էջ 84։
10 Ա. Չանյան, Պատկերներ, Բաքու, 1907, էջ 7—27։
11 Նույն տեղում, էջ 16—27։

թյունը միայն մենակ ու ինքնիշխան կամքի ազատությունն է, որ հիմնված է ոշնչի վրա, այսինքն հասարակական-բարոյական ոչ մի պարտականությամբ չի կաշկանդված։ Մյուս կողմից անհատի այդ անսահման ազատությունը ինքնանպատակ չէ, քանի որ՝

Ջանգին են զարնում,
Սիրտս է դողդողում...
Աշխարհն է հիվանդ,
Իմ սիրտն է տանջվում...[12]

Հզոր անհատի վեհ կոչումն է աշխարհը դուրս բերել մոլոր ճանապարհներից, օգնել մարդկանց թոթափելու ստրկության շղթան։ Հենց այդպիսի առաքելությամբ է աշխարհ եկել «Մարդ և գերմարդ» (1910) պոեմի հերոսը.

...Գերմարդն է, որ
Հարհամարհելով
Ահն ու ան մահը)
Դիակ կործանեն
Չրնդան աշխարհը...[13]

Սակայն մարդկային ստրկամիտ հոգեբանությունը անկարող է ըմբռնել ամենազոր «ես»ի առաքելության իմաստը։ Այստեղից էլ՝ ատելությունն ու արհամարհանքը հասարակության նկատմամբ, ուր մարդասիրությունը դատարկ հնչյուն է, իսկ անհատապաշտությունն ու «ես»ի ինքնակալությունը՝ ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունք։ Հետաքրքիր է, որ բանաստեղծը ինքնակալ անհատի իշխանությունը զանազանում է բռնակալությունից, քանի որ բռնակալներն էլ մարդիկ են և չգիտեն ազատության գինը.

Եղիր դու Նոր,
Անկախ, անձնիշխան—
Մարի մեծ Տիտան.
Եղիր ինքնակալ,
Բայց ոչ բռնակալ,
Բայց ոչ քե Տիրան[14]։

«Նոր երգեր» (1912) գրքում Ս. Հովհաննիսյանի հայացքները հետաքրքրիր էվոլյուցիա են ապրում։ Այստեղ բանաստեղծությունների զգալի մասում տիրապետող է դառնում տերյանական թախիծը։ Բանաստեղծն իրեն մենակ է զգում ցուրտ աշխարհում, և տրտմություն է տիրում շուրջը. «Ի՛մ լույսերը մեռան... Համփաներս կորան անդունդի ծայրերինը,— հառաչում է նա։ Օրինաչափ անցումով այս բանաստեղծն էլ, վերջիվերջո, իբրև հայ մտավորական, մտնում է համահայկական թախծի ոլորտը։ Նոր հիասթափությունը կյանքից ու մարդկանցից նրա աչքում արժեքազրկում են բոլոր սրբազան կապերը, նույնիսկ հայրենիքի ցավը նախկին ուժով չի խոցում նրա սիրտը. նա ոչ սիրում, ոչ էլ ատում է հայրենիքը.

Քո ազատ օրերին՝ ես էլ չե՛մ հավատում,
Ինձ համար՝ դու չքնա՞ս, դու չքնա՞ս...[15]

---

12 Ս. Հովհաննիսյան, Մրմունջներ և տրտունջներ, Վաղարշապատ, 1909, էջ 9։
13 Ս. Հովհաննիսյան, Մարդ և գերմարդ, Շուշի, 1910, էջ 16—17։
14 Նույն տեղում, էջ 18։
15 Ս. Հովհաննիսյան, Նոր երգեր, Բաքու, էջ 18։

Բանաստեղծը մի վերջին, բայց ապարդյուն ճիգով փորձում է վերադառնել երբեմնի փրկության խարիսխը։ Սակայն անհատական կամքի պաշտամունքը այս դեպքում երևան է գալիս ոչ թե որպես աշխարհը ուղիղ ճանապարհի վրա դնելու միջոց, այլ իբրև վրեժի գործիք՝ աշխարհից ու մարդկությունից։ Հենց սա էլ գաղափարական այն բնորոշ վերաստեղման նախադրյալն է, որ շատերի նման Ս. Հովհաննիսյանին էլ հեռացնում է կյանքի իրական շահագրգռություններից և մերձեցնում Պրոտեյին՝ «Ես պետք է կործանեմ և նորից վերաշինեմ» անարխիստական հավատամքին։

Համազասպ Համբարձումյանը ծնվել է 1880 թ. Հայաստանի Բասարգիլար գյուղում։ Տարրական կրթությունն ստացել է Ծրևանում, ապա ուսումը շարունակել Ներսիսյան դպրոցում և Մոսկվայի Վաչարյան ճեմարանում։ Հայ մշակույթի այդ երկու նշանավոր օջախներում էլ հիմնականում ձևավորվում են նրա գրական և իմաստասիրական հետաքրքրությունները։

1908 թ. Հ. Համբարձումյանն ավարտում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանության ֆակուլտետը և վերադառնում Թիֆլիս։ Այստեղ երկար տարիներ զբաղվում է իրավաբանությամբ՝ զուգակցելով այն ակտիվ գրական-հասարակական գործունեության հետ։ Նա Թումանյանի գլխավորած Կովկասի հայ գրողների ընկերության բարեուղարն էր։

1925 թ. Հ. Համբարձումյանը տեղափոխվում է Լենինգրադ։ Այստեղ նա շուրջ քսան տարի դասախոսություններ է կարդում պետական համալսարանում, ֆինանսական-էկոնոմիկական ինստիտուտում, արդյունաբերական-տնտեսական դասընթացներում և այլուր։ 1945 թ. Հ. Համբարձումյանն հաստատվում է Երևանում և նվիրվում գիտական-մանկավարժական գործունեությանն։ Նա մինչև իր կյանքի վերջը անտիկ գրականության դասընթացներ էր կարդում Երևանի բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում։

1964 թ. լույս է տեսնում Հ. Համբարձումյանի «Մտորումներ Հոմերոսի մասին» գիրքը, որ հեղինակի երկարամյա գիտական հետախուզումների արդյունքն է և արժեքավոր ներդրում հոմերագիտության մեջ։ 1962 թ. վաստակաշատ գիտնականին շնորհվում է Հայկական ՍՍՀ գիտության վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում։

Հ. Համբարձումյանը վախճանվել է 1965 թ. փետրվարին։

Հ. Համբարձումյանի գրական նախափորձերում արտացոլվել են XX դարասկզբի հայ պոեզիայի ներքին տեղաշարժերն ու բնորոշ միտումները։ Նրա բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն («Արբուն—էջեր») լույս տեսավ Թիֆլիսում, 1903 թվականին։ Երիտասարդ բանաստեղծի համար բնութագրականը դժգոհությունն է իրականությունից. «սուրբ, անտրտում գարնան կարոտը, հոգու վերացումները «հոծ-պատրանքին», «բոց տենչանքի», «սխրագործանքի» ցնորական տեսիլների մեջ։

Սակայն բանաստեղծի հոգու էներգիան չի սպառվում անհաս ու անմարմին երազի ուղիներում. կյանքի «անբիծ հավատը», ապրելու տենչը մտորող անհատի ներաշխարհը բորբոքում են բողոքի ու ըմբոստացման որամադրություններով։ Բայց և այնպես քնարական հերոսը չի գտնում կամքի ազատ ինքնադրսևորման ասպարեզը, և նրա էությունը համակվում է իրական տաղտուկի ծանր անձկությամբ՝ անձնատուր լինելով բանտ աշխարհում «ցնոր անուրջների կոթծանման հոգեմաշ ցավին»։

Նորաշաս ու մատաղ իմ սրտին
Մի նեղ բանտ է եղել անավոր
Շահամոլ, փուչ աշխարհը այս սին ..

Ես հույսով միշտ թռել եմ հեռուն,
Անբջել եմ հա միշտ, անաչխատ,
Քանկացել եմ ես միշտ և անհուն.
Այժմ հոգնել եմ, հասել թուլության...[16]

Իր ազգի վիշտն է լալիս, թե բանվորի տաւտապանքը, կորած հույսերն է որոնում, թե լուսավոր մի եզերք—«վհատ, անհույս ու անանք» շրջող բանաստեղծը ամենուրեք համակիրպումի անամոք ցավն է մրմնջում «և բախտին հարկատու տրորված եղբայրներին»։ Այս ամենով հանդերձ Հ. Համբարձումյանի ոտանավորներում առկայծում է նաև կյանքի ծանր փորձություններին դիմագրավելու ներքին ճիգը։ Փույթ չէ, թե «դեռ հեռու են գալուստը գարնան ողջունող թռչունները», թե կյանքի դաշտերից «կարկաչում է արյունքը։ Բանաստեղծը հավատում է գալիք արշալույսներին.

Հաց դարձյալ իմ ազգի մշտավառ սուրբ աստղին
Հավատում եմ անհուն...[17]

Հույսի ճանապարհները նա լուսավորում է այն հավատով, թե՝ «մի օր այս կյանքում սուրբ սիրո վեհ հոգին կտիրե, իշնելով այն լազուր երկնքից»։ Որքան էլ համընդհանուր սիրո այս ակնկալիքը ավելի վերացական պատրանք է, քան պայքարի գործնական հրավեր, այնուամենայնիվ արդեն նախանշում է բանաստեղծի անհատական խառնվածքի բնորոշ չիղը.

Ուղղ գլխիս գալարվին կայծակներ, շեկ-շանթեր,
Թող հողմեր չարաշունչ ու դժգույն մռնչան...
Կյանք կռիվ ու արև եմ ուզում անվհեր,
Կոպասեմ ես ազատ սուրբ գարնան գալստյան...

Ջե՛, ընկեր սրտակից,
Անչատվել չեմ ուզում ես կռիվ-աշխարհից...

«Արյուն—էջեր» ժողովածուն, այսպիսով, ծրագրային նշանակություն է ստանում ստեղծագործական հետագա որոնումների համար։ Այդ տարիների հայ բանաստեղծության թեմաներն ու մոտիվները երիտասարդ բանաստեղծի լայն իմացությունների շրջանակում հանդես են գալիս յուրօրինակ բեկվածքով։ Նա տիրապետում էր մի քանի հին ու նոր լեզուների, ծանոթ էր ժամանակի փիլիսոփայական մտքի գլխավոր ուղղություններին։ Իբրև բանաստեղծ-մտածող Հ. Համբարձումյանն հենց սկզբից էլ աշխարհը դիտում էր որոշ հեռավորությունից, կյանքի սոցիալական իրողություններն ընկալում փիլիսոփայական գունավորումով։ Դա իր անխուսափելի կնիքն է դրել նրա բանաստեղծական մտածողության վրա և կանխորոշել գեղարվեստական հետաքրքրքրությունների բնույթը։

Հ. Համբարձումյանի երկրորդ ժողովածուն լույս է տեսնում 1904 թ.՝ Պե-

---

16 Հ. Համբարձումյան, *Արյուն—էջեր*, Թիֆլիս, 1903, էջ 19։

17 Նույն տեղում, էջ 31։

տերբուրգում և կրում է «Անհունի էջերում» բնորոշ խորագիրը։ Նոր գրույկը բացվում է «Ընթերցողին» ոտանավորով։ Բանաստեղծը «խնդուն, վաղուան» երգ չի կարող խոստանալ իր ընթերցողներին, բանի որ «մշտն է նակա», «անհուն են ցավերս, ողջ աշխարհն է ողբում ու սգում»։ Տրտմության, անփարատ թախծի մեղեդիները հաճախ ընդմիջվում են լավատեսության և նույնիսկ չոշափուկ սակավ ծաղր, սառնասրտից կյանքի մշտավանդը շարունակում է ներշնչել բանաստեղծի խոհերին, որոնք, նրան ավելի ու ավելի վեր են բարձրացնում իրականությունից՝ նորին թափառումների մասնելով նրանց, տեսիլքի, անհունի ոլորտներում։ Քաղաքացիական շունչն ավելի պաթետիկ է դառնում՝ հաճախ ծայր աստիճան չիմացող լայտմոտիվ, և նոր չափանիշներ ի լայրում գեղարվեստական խոսքին.

Համազասպ Համբարձումյան

Ես նոյն կերգեմ որոնի պես
Մի նոր ոգեշունչ կյանքը փրկող
Ես նոր կուգեմ նորը, անգին
Անհունի հետ ինձի ձայնդ...[13]

Բանաստեղծի նորկան սգումների տիեզերական մասշտաբների համար ազդեն նեղ են իրերի ու երևույթների բարդ զուգորդումները։

Այլ խնամած է ստանում նաև բանաստեղծի գաղափարական սեվեռումը։ Կյանքի ցավոտ պատկերները արձագանգ են գտնում նրա մտաչխարհում։ «Հուր-Հանճարի» բարձր ու վեմ ոլորտում հաղորդակցվելով աստվածների հետ, նա սփոփանք է խոստանում ապատելության ծարավ նորիներին։ Բայց դա արդեն այն իրական ազատությունը չէ, որ պայքարի ու տառապանքի գնով պիտի հաստատվի աշխարհում, այլ ոմն բանու կյանքից, ամուր խուց կյանքից» անսահման հեռու մի ոլորտ, որ մատչելի է միայն մեծ նորիներին։ Ազատության անհաս խորհուրդը բանաստեղծը չուրջերին նկատում է բոլորանվեր ազոթքի ինքնամոռացությամբ.

Էրնե՛կ։ Էրնե՛կ
Ոակի անուշ լաչև հակատս.
Հոգի՝ նորկ արխա ծովում
Ես ինչ՝ ինձ՝ դնորը լինե՛մ
Ուրա՛մ։ հարե՛մ մուղ, գարուն.
Կյանքի պրկա՛ տպատությա՛նս...

---

[13] Հ. Համբարձումյան. Անհունի էջերում. Պետերբուրգ 1904, էջ 40։
[14] Նոյն տեղում, էջ 44։

Գերության դարավոր լուծը, ստրկության ծանր շղթան մարդկանց հոգիներից չնջել են ազատության երազը։ Հոգևոր ծուխքի անկարող մարդկությունը կպած է հողին. նրա գետնաքարշ գոյությունը անսահման հեռու է «քափռտ ու կայծոտ շանթ մտքերից»։ Անհունի էջերում թափառող բանաստեղծին մանր ու չնչին են թվում կյանքի իրական հոգսերը։ Սառը մի խորթության է ծագում բանաստեղծի ու հասարակության միջև։ Պատանեկան հուլսերին, վարդագույն «մանուկ երազներին» հաջորդում է հիասթափության քար լռությունը և հարկադրում բանաստեղծին ներքին հայացքով որոնել կյանքի խորհուրդը։ Իրականությունն իր կոտ շղթաներով, տառապանքի բանտերով, իր անհամար մթին առեղծվածներով ու կրքերով վեյշիվերջո անխմաստ է դառնում, քանի որ ամեն ինչ «հղոր ժամանակի» զոհն է և անհետ կորչում է անցյալի մշուշում։

Սիրո, բարեկամության, իրոխբմբնումի բարոյական չափանիշները կորցրնում են իրենց իմաստը՝ գոյության պայքարի անողոք օրենքների տեսակետից. մարդկային համակեցությունը տառապանք է դառնում մտածող անհատի համար՝ ստիպելով նրան կյանքի գերագույն սկզբունքը հռչակել «հաղթ էսի շանթե գալարումը», «էսի քափ-հարվածը»։ Այս հայտնությունից էլ բխում է բանաստեղծի կոչ-պատգամը՝ ուղղված մարդկանց.

Անմահ շրթերով ես ձեզ կը կարդամ
Անհաս ու անհագ կյանքի պատվիրան...
Կյանքով հաղթ-ազատ,
Մենակ ապրեցե՛ք...[20]

Բանաստեղծը փշրում է «կյանքի գարշ կապանքը» և «կայծակ հուլսի քաւիով» հասնում իր «քաափռտ ըղձին»՝ «բոց գերմարդին հղոր-ահեղ», որպիսզի էսի անպարփակ ազատությամբ բացականչի.

Հասնեմ Անհունին...
Փառքը ցնորքիս
Շոյիմ չերմագին
Ու Աստված դառնա՛մ...[21]

Անհուն-Աստված գծի վրա ծավալվում են ազատության իդեալի սահմանները, ուր աշխարհի վերաշինության, մարդու բարոյական վերածննդի առաքելությունը վերապահվում է իմացության ստեղծարար ուժին։

Հ. Համբարձումյանի բանաստեղծությունների հաջորդ գրքում («Հայարտ հոգու երգերից», 1904) հենց այս տեսանկյունից էլ դիտվում է բանաստեղծի հասարակական կոչումը. «կյանքի տուգնապտո ժամին», երբ «կատարյալ հոգու սով է տիրում մարդկային սրտում», երբ «ճչում է ազատ խիղճը գերվածծ», «կյանքի սեղանի առջև վշտաբուխ չոքածծ» երգիչը Մտքի և Հոգու փրկարար պատգամն է ավետում կյանքի խավարում «մոլորված եսերինծ.

Ես Մտքով եմ ահեղ, ինավոր...
Այսուհետ ես Հոգի եմ Հայարտ—
Ստեղծող ու կերտող վեհ Հոգի գորավոր...[22]

---

20 Նույն տեղում, էջ 116։
21 Նույն տեղում, էջ 80։
22 Հ. Համբարձումյան, Հայարտ հոգու երգերից, Պետերբուրգ, 1904, էջ 10։

Բանակահոլյան, ստեղծագործ մտքի պաշտամունքը դառնում է նրա երգի, ավելի համապարփակ սկզբունքը, որով բանաստեղծը փորձում է կարգավորել աշխարհի խաթարված համակարգը։ Մտքի հավիտենական զորության առջև ընկնում են բռնության կապանքները, և շողում է «լույս ազատության»։ Տառապանքի, ցավի, ստրկության անթիվ դարեր են անցել աշխարհի վրայով, ամեն ինչ եկել ու անէացել է. միայն միտքն է հավերժական ու անմահ։

Իսկ Միտքը այսօր—չինչ Ազդույրը այն,
Որ կույր Տանտրանի սրտումն է տևվել,
Անափ ու Հավե՛րժ Տիեզերքի համար
Դարձել է անմահ ոգեշունչ Արե՛ա...[23]

20-ական թվականները մի առանձին շրջան են կազմում Հ. Համբարձումյանի ստեղծագործության մեջ։ Այդ տարիներին (1927—1929) Վիեննայի Մխիթարյանների հրատարակությամբ լույս են տեսնում նրա բանաստեղծությունների հրեք տոմար հատորները։ Այս նոր ներշնչումների լեյտմոտիվը դեռևս դարասկզբի երգերում ձևավորված՝ մարդկային գիտակցության, մտքի պաշտամունքն է։ «Ոլիմպյականներ», «Զեղում ու պեղում», «Անուրջ ու կամուրջ», «Երգ-երգոց», «Հարցում ու անցում», «Աբրհդարմա» և այլ ընդարձակ շարքերում նա քննում է կյանքի ու մահի, երջանկության ու վշտի, հավիտենականի ու անցողիկի, աստվածայինի ու մարդկայինի խնդիրները՝ պատահայտելով բոլոր գոյությունների վաղանցկության տիեզերական ցավը։ Հետաքրքրիր հղացում ու կառուցվածք ունի «Աբրհդարմա» շարքը։ Բանաստեղծի անհանգիստ միտքը նորից ու նորից է փորձում որևէ պատմության գարկերակը, պարզել գոյի մեծ խորհուրդը։ Իրերի ընթացքին հետամուտ՝ նա մտովի անցնում է «ազգերի մեծ ճանապարհը»։

Սկսելով իր ուղին քաղաքակրթության օրրան Եգիպտոսից ու Բաբելոնից, բանաստեղծն անցնում է Իրան, Հին Հունաստան ու Հռոմ, հանդիպում է հին աշխարհի մեծամեծ իմաստուններին և տիեզերքի անպատասխան ինչո՞ւներն ուղղում նրանց։ Հ. Համբարձումյանի հերոսը նոր ժամանակների մարդն է՝ կանգնած գոյության անհամար հարցականների հանդուգնում։ Նրա համար միակ նշմարտությունը, որի համար սրժեն աշխարհ գալ, մնում է մարդու հավիտենական ձգտումը դեպի իմացության բարձունքները, դեպի աստվածային կատարելությունն։ Մեծ է բանաստեղծի ներքին վեճը հատկապես Կանտի հետ.

Էէրևզմանիդ վերև կանգնած՝ ես կ'նշեմ իմ ձայնը,
Որ կա հավերժ տարածություն, կա և նորա ստացիչ...
Կա շարժումը անդնդի՝ հավերժության ազդուրից,
—Նա, որ ծնել է մարդու մեջ ժամանակի գիտակը...
Ես կ'նշեմ երգը իմ խոր, քող աշխարհը իմանա.—
Շարժումի մեջ հազար ու մի ատոմեան կա անխնա...
Եվ գերագույնը նոցանից գործ է անում սրտի մեջ,
Միտքը վերին կամ մեր հոգին նա է ծնում.— միայն նա...[24]

---

23 Նույն տեղում, էջ 34։

24 Հ. Համբարձումյան, Բանաստեղծություններ, հատ. 3, Վիեննա, 1929, էջ 261։

Բանականության, մարդկային իմացության, ընդհանրապես մարդու հանդեպ այս խոր հավատը Հ. Համբարձումյանի՝ 1920-ական թվականների ամբողջ ստեղծագործության առաջնդիրք գաղափարն էր։

1956 թ. ձեռագրի իրավունքով լույս է տեսնում «Իրերը իրերի մասին» ծավալուն հատորը, որի նախօրինակը ուսերեն լույս էր տեսել դեռևս 1929 թվականին[25]*։ Նոր գրքի կարևորագույն մասը կազմում են հայ և հույն դիցաբանության մի քանի նմուշների, պատմական առանձին դրվագների, «Յասունցի Դավիթ» էպոսի առանձին հատվածների հետաքրքրական մշակումները, ինչպես նաև «Աքիլլես» դրամատիկական պոեմի պատառիկները։*

Հ. Համբարձումյանի գրական վաստակի մի կարևոր բաժինն են կազմում Բարգմանությունները, որոնք ցույց են տալիս բանաստեղծի գեղարվեստական հետաքրքրությունների լայնությունը։ Նա դեռևս 1905 թ. Քարգմանել է Մ. Գորկու «Մորգահավը». Քարգմանություններ ունի նաև Վերմոտովից ու Գյոթեից, Օմար Խայամից ու Էդգար Պոյից, Բայրոնից ու Վերլենից, Հայնեից ու Շելլիից։

Բացառիկ արժեք են ներկայացնում հին հունական գրականությունից կատարած Հ. Համբարձումյանի Քարգմանությունները, Հոմերոսի «Իլիական» և «Ոդիսական» վիպերգերը, Էվրիպիդեսի ողբերգությունները, որոնք նշանակալից երևույթ են հայ մշակույթի պատմության մեջ։

4

Դարասկզբի գրական մթնոլորտում երբեմն հանդես են գալիս նաև օրենքի գարկերակն զգալու առողջ բնազդով օժտված ստեղծագործողներ, որոնք իրականության տխուր հարցականները փորձում են լուծել՝ ապրելով այդ նույն իրականության ներսում ու ենթարկվելով նույն մթնոլորտի թելադրանքներին։ Երիտասարդ, երբեմն էլ արդեն գրական ճանապարհ անցած ուղևորից բանաստեղծների այս թևը աշխատում էր հնում մնալ երանավետ թախծի հրապուրիչ հանգրվաններից, փիլիսոփայական խրթին մտավարժություններից, գաղափարական-գեղագիտական մոդային գայթակղություններից։ Սեր էին երգում նրանք, թե քնություն, տրտմում էին, թե ուրախանում, միևնույն է, բոլոր դեպքերում տրամադրության յուրաքանչյուր նրբերանգ ուներ հայտնի բովանդակություն ու որոշակի կենսական ազդակ. նրանց հոգու խռովքը պարզ էր ու անթաքույց, քանի որ ապրում էին կյանքի գրգիռներով և ոչ թե որոնում դեղերի ցնորք։ Հետաքրքիր է, օրինակ, բանաստեղծ Միքայել Խաչատրյանի խոստովանությունը.

Ինչի՞ են պետք կավար մոքեր.
Երբ չեն պարզվում. ե՛լք չունեն.
Տաղտուկ կյանքի մոլոր կրքեր.
Երբ հագեցում. վե՛րջ չունեն։

Ինչի՞ են պետք պար ու երգեր,
Զքնաղ կույսի սե՛ր բորբոք.
Երբ սիրտ անձուկ, լքած հույսեր,
Երբ մարդ չունի օ՛ր իրոք[26]։

---

25 *Ա. Ամբարձումյան.* Вещи о вещах. Сборник стихов, в переводе Зорин-Несвицкого, Вена, 1929.

26 Մ. Խաչատրյան, *Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1904, էջ 12։*

Իրականության հետ այս ուղղակի չմիջնորդավորված կապը նշաբավորություն էր տալիս ուղևկից բանաստեղծների այս խմբին ամենից ավելի անմիջականորեն ու ակտիվ արձագանքելու ազգային ու սոցիալական կյանքի առօրյա իրադարձություններին։ Նրանց բանաստեղծություններում զարմանալի ճշգրտությամբ է արտացոլվել մանավանդ 1905-ի հեղափոխությունը՝ իր վերելքի ու անկման դրամատիկ պահերով (Ամպրե, Լորիս, Էմիլ, Խանդամիրյան, Ննար, Կամարի և ուրիշներ)։

ԱՄՊՐԵի բանաստեղծություններում արտահայտված են մտավորականության այն խավի տրամադրությունները, որը հեղափոխության հորձանուտը մտավ տառապանքի ու ցավի հոգեմաշ մթնոլորտից։ «Տաղերը» (1905) ժողովածուի մեջ աշխարհը ներկայացվում է իբրև ցավերի ծով, մարդիկ՝ դաժան ու անկարեկից, որ անտարբեր են աղքատի արտասուքների նկատմամբ։ Մոայլ կյանքը, սակայն, բանաստեղծին անիրական ցնորքների չի մղում, այլ հաղորդակից է դարձնում բնության կենսահոլ ուժերին, որոնք նրան պայքարի ոգի են ներշնչում.

Կռվի՛ր. միշտ կռվիր, մի՛ փախչիր վշտից,
Նվ կռվով վերջ տո՛ւր սրտիդ վշտերին...27

Սա կարևոր հոգեբանական նախապայման է, որ բնական է դարձնում մտավորականության այս խավի խանդավառությունը վերջնահաս հեղափոխական իրադարձությունների նկատմամբ։ Սակայն հեղափոխությունը նրանց համար հանկարծահաս մի ելք էր միայն տառապանքի ու թախծի լաբիրինթոսից, ուստի և ոգևորությունը որքան բուռն էր, նույնքան էլ կարճատև եղավ ու տեղի տվից խոր հիասթափության։ Ամպրեի «Նոր տաղեր» (1906) գրքույկը հնարավորություն է տալիս հետևելու տրամադրությունների այս աստիճանական փոփոխություններին։ Սկսված հեղափոխական մարտերը մի պահ ոգևորում են բանաստեղծին, հույսով ու հավատով լցնում նրա հոգին.

Սիրտս սիրազեղ, սիրտս սիրով լիք,
Ոսկի երազով, հուսով է տարված...28

Այս տողերը գրված են 1905-ի մարտին։ Բայց հետո «Գիրացեք սոցաւ, «Լացեք ձեր վրա», «Երկար ճանապարհ» և այլ ոտանավորներում բանաստեղծն արդեն դատապարտում է «արյունոտ կռիվը», որ մարդկանց խմբերը մղում են միմյանց դեմ։ 1906-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ ավելի է խորանում այս գիծը՝ դառնալով խաղաղության ու հաշտության կոչ.

Հառաչ, իմ ընկեր. և քարոզի՛ր սեր.
Կռվից ոչ մի շահ չկա աշխարհին,
Թող սառի շրթիդ կռվի հրավերն,
Թող խաղաղություն լեցնի քո հոգին...29

Ինչվառության աղաղակի, անզոր անեծքի լացակումած շեշտերը կրկնվում են նորանոր երանգներով ու բանաստեղծին հանգեցնում համընդհանուր

27 Ամպրե, Տաղեր, 1905, Վաղարշապատ, էջ 21։
28 Ամպրե, Նոր տաղեր, 1906, Բաքու, էջ 6։
29 Ամպրե, Բանաստեղծություններ, Վաղարշապատ, 1906, էջ 21։

խաղաղության ու մարդասիրության վերացական սկզբունքին։ Բանաստեղծի իդեալը գեղեցիկ երազանքի ՔԼի վրա ինքնամոռաց նինջը չէ, սակայն. նա գերադասում է տատապել և հուսալ.

Մինչև որ մարդիկ իրրև եղբայրներ
Թողնեն արյան դաշտ, սուր ու քշնամանք,
Նվ մինչև փոռ յուր ոսկի ՔԼեր
Փրկության այգը, անցնի տատապանք...[30]

Վերացական հումանիզմի բարոյական այս քարոզը բնորոշ երանգներով Ընշում է ուղեկից բանաստեղծներից գրեթե յուրաքանչյուրի մոտ, մանավանդ նրանց, ովքեր ապագրել էին իջել դեռևս XIX դարի 90-ականներին և շարունակում էին ստեղծագործել՝ ի հայտ բերելով նախորդների քաղաքացիական պաթոսի և նոր ժամանակների բանաստեղծական հովերի մի ինքնօրինակ սինթեզ։

Հովհաննես Կոստանյանի գրական նախափորձերը վերաբերում են 80-ական Քվականնեյրի վերջերին։ «Աղբյուր», «Տարազ», «Արաքս», «Հանդես գրականական և պատմական» պարբերականներում հրատարակված նրա առաջին ոտանավորները ցույց են տալիս, որ բանաստեղծը սերում է Հովհաննիսյանի դպրոցից։ Ժողովրդական պատկերամտածողության եղանակներով նա հյուսում է Շիրակի կյանքից քաղված կենցաղային պատկերներ, մշակում լեգենդներ ու ավանդություններ, որոնք և կազմում են նրա առաջին՝ «Շիրակի լեգենդներից և ժողովրդական կյանքից» (1896) գրքույկի բովանդակությունը։ Գրքույկը բացվում է «Հասարակաց խումբը և աշուղը» ոտանավորով, որը հիշեցնում է Հ. Հովհաննիսյանի «Աշուղը» բանաստեղծությունը։ Ժողովուրդը ձանձրացել է հին տխրության մեղեդիներից, ազգային ցավի մրմունջներից և նոր երգ է պահանջում աշուղից.

Մենք նոր երգ կուզենք ուրախ ձայներով,
Հին շատ ենք լսել,— տխո՜ւր է, լացո՜վ...[31]

Աշուղի նոր երգը, որ ժողովրդական կյանքի պարզ ու կենսալի դրվագներից է հյուսված, զվարթ արձագանք է գտնում ժողովրդի սրտում։ Ճիշտ է, պատկերները դեռ զուրկ են ինքնուրույնությունից, երևակայության թռիչքից, բայց ՔեմԱն դառնում է բանաստեղծի ստեղծագործական որոնումների մշտական ուղեկիցը։ Նրա «Խորհրդավոր աշխարհը» լի է բարձր թռիչքներով, կարոտի ու թախծի, սիրո ու երազի մեղեդիներով, բայց այս ամենի ակունքը միշտ էլ ժողովրդի մեծ կյանքն է», հայրենիքի դարավոր ցավը.

Իմ սրտիս մեջ խորհրդավոր աշխարհ կա՝
Նա ապրում է ժողովրդի մեծ կյանքով.
Կապրեմ մենակ. կապրեմ զրկված ու վստահ.
Ու կը տանջվեմ ժողովրդիս ցավերով...[32]

Հովհ. Կոստանյանի «Հայրենի մրմունջները» տրամադրություններ երկու հիմնական երանգ են հայտաբերում։ 90-ական Քվականնեյրի ընթացքում

---

30 Նույն տեղում. էջ 12։

31 Հ. Կոստանյան. Շիրակի լեգենդներից և ժողովրդական կյանքից, Ալեքսանդրապոլ, 1896, էջ 9։

32 Հ. Կոստանյան, Որոնումներ և վարանումներ, Բաքու, 1916, էջ 25։

Հորինված երգերը ձևով ու բովանդակությամբ քիչ են տարբերվում Հ. Հովհաննիսյանի, Ռ. Թումանյանի, Ավ. Խաչակյանի ժողովրդաշունչ երգերից: Այդ բանաստեղծությունների մեջ Կոստանյանին հուզում են գյուղացիական գյուղացու սոցիալական հոգսերը: Բանաստեղծը խոսում է գյուղացու առօրյա ցավ ու դարդից, նրա կնճռապատ ճակատի «ամպ ու սուգից», նկարագրում է աշխատավորի պարզ ու սակավապետ կենցաղի միամիտ ուրախությունը, հնչեցնում է հողի ու աշխատանքի երգը՝ արտահայտելով հողի ու մշակի միասնության ժողովրդական փիլիսոփայությունը:

Հովհաննես Կոստանյան

Ավելի ինքնատիպ դրոշմ ունի Կոստանյանի հայրենասիրական երգերի այն շարքը, ուր բանաստեղծին գրազեցնում են գլխավորապես հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի հարցերը: «Նոր Խրայելի սաղմոսներ» (1909) ժողովածուն բանաստեղծը նվիրել է Ազանայի զոհերի հիշատակին: Ստեղծելով կոտորածի ու արյան տոպավորիչ պատկերներ, հեղինակն արևմտահայության անզոր տառապանքները ներկայացնում է մարդկային խղճի դատաստանին.

Արիներդ՛ր, ո՛վ մարդ, և հարց տուր դու բեզ
Ու՛ր, ո՛ւր կտանի կռիվն այս բաների,
Այս եղբայրասպան, մահ ներ այս ծես.
Աթափվի՛ր, ո՛վ մարդ, աթափվի՛ր, աթափվի՛ր ...

Բանաստեղծը հավատում է ժողովրդի պայծառ ապագային, քանի որ ստեղծագործ աշխարհաշինությունը միշտ էլ հաղթել է ավերիչ բարբարոսությանը:

Հ. Կոստանյանի պոեզիայի հիմնական հերոսը այլասևոզող մարդկությանը հպարտ մարտնչվող նկատող ըմբոստ անհատն է, մարդարեն, որ կոչված է լուսավորելու մարդկանց «երկնային կրակով վառել սրտերը» և աշխարհը դնել հիշյա ճանապարհի վրա: «Ունայն ամբոխի ունայն որդիներդ» ոտքի տակ են տալիս ճշմարտությունը, «տանջոր են հանել կուրերը ոսկի», սակայն մարգարե-բանաստեղծին օտար են «քուրմ նյութապաշտի» չնչին կրքերը, նա անմոռուն հպարտությամբ տանում է կյանքի բոլոր դառնությունները: Ընչաքաղցության ախտից կուրացած ամբոխը չի կարող ըմբռնել մարգարեի հզմարտության պատգամը, ուստի և նա գերազանում է հպարտ ու մենակ ապրել «Նոյոս աշխարհում»: Ճշմեղնդ է գալիս այնկոծ օվկիանոսի և մե-

---

33 Հ. Կոստանյան, Նոր Խրայելի սաղմոսներ, Բաքու, 1909, էջ 12:

Նավոր նավավարի ավանդական սիմվոլիկ պատկերը, ուր տարերքի դեմ մաքառող անհատը լի է հաղթանակի վճռականությամբ.

Ես տրիբուն եմ...
Կյա՛նքն է վառ իմ մեջ.
Սեր-ր՛ւյան է անչեզ
Մարդկության համար—
Մարդ արարածի,
Շարժվող-շնչոդի,
Սառի ու ծաղկի,
Անխոս բնության,
Հավիտենության...[34]

Բանաստեղծ-տրիբունի բարձր կոչումը, սակայն, Հովհ. Կոստանյանին չի կտրում կյանքի իրական հակասություններից։ 900-ականների սկզբից նրա բանաստեղծությունների ավելի բարձր ին հնչում հասարակ մարդու տառապալից կյանքի մոտիվները։ Բանաստեղծն ապրում է «աղքատի վշտով», նրա հոգին մութ խոհերով է լցնում «տառապող դասի սև կյանքը ձյվառ»։ «Կյանքի երգը», «Կարիք-եղբայրը», «Ահեղ մրցում» և այլ ոտանավորներում ամբողջ աշխարհը շնչում է տառապանքով, վիշտն ու հառաչանքը տխուր քամու բերանով տարածվում են աշխարհից-աշխարհ ու մի մեծ հառաչի վերածում բոլոր ազգի մարդկանց լուռ տնքոցը։

Ավելի քան մեկ ու կես տասնամյակի գրական ճանապարհ անցած բանաստեղծը պատանեկան ավյունով է արձագանքում 1905-ի հեղափոխական իրադարձություններին։ Նախորդ տասնամյակի բանաստեղծությունների քաղաքացիական պաթոսն վգացվում է նաև այս շրջանի երգերում, սակայն մարգարե-տրիբունի փոխարեն այժմ հանդես է գալիս սոցիալական անհավասարության ծանր բեռը կրող իրական մարդը։ «Կերուխումի մեջ...», «Երբ ազատության նորիկ ա.րշալույս...» և այլ ոտանավորներում հասարակ մարդու տառապանքները ոչ քե հուսաբեկում են նրան, այլ ավելի են ամրացնում պայքարի ու հաղթանակի վճռականությունը։ Բանաստեղծը ջերմ ողջույն է հղում իր իրավունքների համար ոտքի ելած «դառն ժողովրդին».

Բարև՜ ձեզ, բարև՜, հերո՛ս հոգիներ,
Անկեղծ որդիներ դառն ժողովրդի,
Դուք սուրբ պահեցիք ուխտի դրոշներ
Եվ խոսնակ դարձաք բնդհանուր սրտի...[35]

Հեղափոխության պարտությունից հետո բանաստեղծը զայրույթով նշավակում է այն քուլամորթներին, որոնք «լավ համարելով կյանքը դյուրակեցիկ», վճռական պահին երես թեքեցին ազատարար հեղափոխությունից (*Դավաճանեցիք ձեր ընկերներին...»*)։

Հովհ. Կոստանյանի երգերում հնչել է նաև կյանքի ու բնության, կարոտի ու սիրո մարդկային զգացմունքների նվագը։ Բանաստեղծի գեղեցիկ անուրջները ծնվում են տրտում խոհերից. աշխարհը ցավերի բուն է, երազն ու երջանկությունը՝ հալածված. «Վա՜յ է հոգիդ շող որոնի, վա՜յ է լինես երազի մարդ»,— տխուր մտորում է նա.

---

34 Հ. Կոստանյան, *Որթևումներ և վարանումներ*, էջ 27։

35 Նույն տեղում, էջ 59։

Գեղեցկությունը ցնորք է միայն.
Կյանքը երերուն՝ չրերի նման...
Եվ մենք սուզվում ենք կարապների պես
Մոքի աչխա՛րնր, հոգու աչխա՛րնր,
Եվ արանում ենք, և որոնում ենք,
Եվ երերում ենք...[36]

Բանաստեղծի հոգին տանջանքով է որոնում «հեռավոր, լուսավոր սահմաններ», ուր մաքուր ու գեղեցիկ սերն է փթթում, ուր բնությունը շնչում է ազատ ու անկաշկանդ կյանքով։ Սիրո և բնության երգերը փիլիսոփայական խորհուրդներ չեն թաքցնում. դրանք պարզ, առօրյա, սովորական ու անսնքևնք մարդկային զգացմունքներ են՝ չերմացած բանաստեղծական շնչով՝ «Ա՜խ, մութ է կյանքս, օրըս է գիշեր առաց քեզ, հոգիս...»։ Սիրո երջանկության պահերը հազվադեպ են, ավելի հաճախ բանաստեղծն ապրում է մերժման տառապանքը.

...Արի՛, սիրունիկ,
Իմ հույսը դու ես...
Եթե թեզնից էլ
Հեռանամ, գնամ,
Ջուվին մեր սրտեր.
Իմ կյանքը տարտամ,
Օրերս խավար,
Լրմնեինմ աներ...[37]

Եվ այս տխուր պահերին բանաստեղծը դիմում է բնությանը, որը մութ խորհուրդներ չունի, այլ միայն կարեկցանքի ընդունակ։ Կոստանյանի բնության երգերից մի քանիսը հյուսված են նուրբ արվեստով և քնարական անմիջականությամբ։ Դրանցից է «Ծովի երգը» գեղեցիկ բանաստեղծությունը, որի տեքստով Անտոն Մայիլյանը հորինել է իր հայտնի երգը։

5

900-ական թվականների երկրորդ կեսին արևելահայ քնարերգության մեջ երևան են գալիս նոր անուններ։ Նրանց ստեղծագործական թայլերը ղուգադիպում են 1905-ի հեղափոխությանը և դրան հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։ Քնարերգուների այս նոր սերունդը համակված էր նոր տրամադրություններով, ապրում ու շնչում էր նոր երազներով ու տենչերով, նոր երգ ասելու անկեղծ ու բուռն ձգտումով։ Ի, ինչ նրանցից շրչերին էր վիճակված հետք թողնել մեր պոեզիայի պատմության մեջ, բայց և այնպես այդ սերնդի ստեղծագործությունը կարևոր նշանակություն ունի նախաչարենցյան հայ բանաստեղծության ընդհանուր միտյորտը հասկանալու համար։ Այս սերնդի ստեղծագործական հոգեբանության վրա խոր հետք է թողել Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ»։ Երիտասարդ բանաստեղծը անմիջապես կուռք դարձավ մի ամբողջ խումբ պատանի գրասիրների համար, որոնց հոգին լի էր երգի ու բանաստեղծության ծարավով։ Տերյանը բաց էր անում լուսավոր մի արա-

36 Նույն տեղում, էջ 186։
37 Նույն տեղում, էջ 66։

հետ, անծանոթ մի աշխարհ, ուր աղոտ գծերով էր ուրվագծվում միայն նրանց պատանեկան ցնորքների մեջ։ Երիտասարդությունը հոգեբանորեն նախապատրաստված էր Տերյանի մուտքի համար, ուստի և նրա առաջին ժողովածուն բուռն խանդավառությամբ ընդունվեց և ունեցավ մի ամբողջ շարք հետևորդներ՝ Հ. Խանլարյան, Ա. Տիգրանյան, Լեյլի, Տիրոս Տիրոսյան և ուրիշներ։

Արմենուհի Տիգրանյանը (Մեննուհի) *հոգեբուխ մեղեդիներով երդում է գարուն ու սեր, երջանկություն ու լուսավոր կյանքի կարոտ, երգում է չեքմությամբ ու կրքով.*

Միշտ գարուն, միշտ գարուն,
—Միշտ ծաղիկ, երգ ու սեր,
Երազկոտ ու սիրուն
Հեքիաթնե՞ր, հեքիաթնե՞ր
Ես ապրել եմ ուզում,
Ես ապրել եմ ուզում...[38]

Գողտրիկ սիրո երգերում Մեննուհին բացում է աղջկական հոգու անծանոթ ծալքեր, հայտնաբերում զգացմունքի նոր երանգներ «Մի քունավորիր», «Սիրում եմ, երբ նստում ես ինձ մոտ...», «Ինձ մի հարցնեք...ը, «Կարոտս», «Սիրիր ինձ անդարձ...» և այլ բանաստեղծություններ սիրո ու վերացման հազվադեպ պահերի նուրբ քրիստոններ են, երբ չնչվում է կյանքի ու երազի սահմանը, իսկ բաժանումը ցավ է բերում ու մահվան դառնություն։ Որքան անդորր ու անաղմուկ է բանաստեղծուհու սիրո երջանկությունը, նույնքան լուռ ու հնազանդ ցավով է շնչում վերջին հրաժեշտի, «անդարձ տեհչերթ» ու «ջինջ երազների» թաղումը։

Մեննուհու տրտմության նվագների ակունքը կոպիտ ու չոր նյութապաշտությունն է, ուր մնռնում են սերն ու երազանքը, տենչանքն ու կաթոտը։ Անտարբեր աշխարհի մութ ուղիների վրա երազկոտ հոգին վիրավոր եղնիկ է, օտար ու մոլոր («Վիրավոր եղնիկս»)։ «Խորտակված սեր» գեղեցիկ բանաստեղծությունը այլաբանական պատկերներով ներկայացնում է կյանքի «սև ու լայն անդունդով» իրարից զատված սրտերի հուզիչ դրաման.

Սև ու լայն անդունդի ափերին,
Դեմ-դիմաց մենակյաց ու լուին,
Ով ծանոթ, և կարոտ ու օտար,
Երկու հեզ ծաղիկներ կային վաղ։

Ու գիշյուր տանուշ մեղեդով
Ափից ափ երազներ էր հյուսում,
Մեղուները անծիր կարոտով
Սիրո խոսք, սիրո երգ փսփսում։

Սև ու լայն անդունդի ափերին
Երկու հեզ ծաղիկներ կային վաղ.
Ու հիմա մառնված հողմերին,
Անդունդում լուռ փարվել են իրար[39]։

---

38 Ա. Տիգրանյան (Մեննուհի), *Բանաստեղծություններ*, Թիֆլիս, 1914, էջ 37։
39 Նույն տեղում, էջ 43։

Մենուհու թախիծը վհատության հրանգներ չունի. տոկուն է նրա հոգին «տեսնելանքի ու տանջանքի» ճանապարհներում, «աղոթում է ցավը» և ժըպտում է աշխարհին լավ օրերի հավատով ու հույսով։

Ալյլիի *(Փառանձեմ Սահակյան-Տեր-Մկրտչյան, 1892—1951) անդրանիկ ժողովանքները վերաբերում են առաջին համաշխարհային պատերազմին անմիջապես նախորդող շրջանին։ Լայն չէ նրա գիգարվեստական մտորումների շրջանակը. մտերմիկ ու ջերմ անմիջականությամբ աշխարհի առաջ նա բացում է իր աղջկական սրտի անծանոթ ծալքերը՝ ցավոտ երազներ ու մարդկային բարձր մղումներ երևան բերելով նախապաշարումով կաշկանդված կանացի փակ հոգիների մեջ, ուր բռնազատված կամքի բնական ուժգնությունը մաշվում է սիրո անկաշկանդ վայելքի տենչը.*

Հավատ ու ատելած եմ ես ցած՝
Փշերների մեջ, քո ոտքերի մոտ,
Ու խելացնոր քո բույրին կարոտ՝
Դիրկդ եմ նետվում քեզնով գինովցած[40]։

«Էլ մինչև ե՞րբ կինը գերի պիտ լինի»,—ցավով տրտնջում է բանաստեղծուհին։ Սակայն ամենուրեք, նույնիսկ մարդկային մտերմիկ հարաբերությունների մեջ անհատի վարքագիծը բնութագրվում է խոր եսասիրությամբ։ Բանաստեղծուհին իրեն օտար է զգում «պաղ հոգիների» աշխարհում և մի չարք էլեգիական ոտանավորներում տերյանական մրմունջների համաշունչն հնչեցրով արատահայտում մենավոր ու լքված անհատի ցավագին գալարումները.

Այն գիշեր չրթեցի ես երկար, ես երկար
Մինչ հանգան լույսերը փողոցի.
Մինչ ցավում մոռացվեց ինչ հույս կար, ինչ հույս կար.
Ու տխուր հեկեկանքը լացի...[41]

Այս դառն անձկության հոգեբանությունը Ալյլիի երգերում հղի է լուռ բնդվզումով, որ թելադրված է արհավիրքներով լի աշխարհում սեփական երազների մաքրությունն ու անաղարտությունը պահպանելու մղումից։ «Ինչ սիրել եմ, այսուհետև պիտ ատեմ»,—երբեմն խոր հիասթափությամբ գոչում է բանաստեղծուհին, հույսի հանգրվան չգտնելով նույնիսկ անձնական սիրո երջանկության մեջ, քանի որ այդ սերն էլ թունավորվում է չհավակացված լինելու դառնությամբ (ախնձ չես հավակնա...», «Ճոպիս ունի անշուրթ համբույր...», «ինչ սիրել եմ... և այլն)։

Ալյլիի սիրո երգերի մի զգալի մասում պարզ, անմիջական զգացմունքը խոր դրամատիկ երանգներ է ստանում, քանի որ սերը դառնում է հեռավոր ու անհաս երազ, ամբողջ աշխարհը, բնությունը, կյանքը ողողող սրբազան մի շունչ, գերագույն մի իդեալ, որի ջորության առջև ազոթում է բանաստեղծուհին.

Կյանքը չունի հեկեկի ինձ համար.
Մշ սուրբ պատկեր, ո՛չ խավարայտ, ո՛չ աստված
Ես փնտրեցի հավատ ու երիկ. հույս անմար.
Ու ամեներ ինձ մի սիրուն սուտ բվաց...

40 Ալյլի. Կարուտ, Երևան 1959, էջ 73։
41 Նույն տեղում, էջ 39։

...Ու դարձրի մի վեհ տաճար խոցն իմ մութ,
Մարձրյալի տեղ քո պատկերն էր խնկարկվում.
Ագռաւքներ է սիրել հոգին իմ մանկութ,
Ագռաւքներով հիմա հուշերդ եմ գգվում...[42]

Առաջին համաշխարհային պատերազմի օրերին Հիլլիի բանաստեղծությունների նկատվում է հասարակական ակտիվության վերելք: Կյանքի ու գեղեցկության իդեալների բարձունքից նա դատապարտում է պատերազմը, Եղովմը զենք ու արյուն, փառաբանում մարդուն ու կյանքը («Եղովմված լինի և զենք, և արյուն», «Ես քեզ չեմ թողնի...», «Թող կյանքը օրհներգվի» և այլն): Սակայն դրանք միայն ընթացիկ արձագանքներ էին: Բուռն փոթորիկների օրերին, ականատես լինելով պատմական մեծ իրադարձությունների, նա, այնուամենայնիվ, մնաց մարդկային անհատականության ներքին ապրումների երգիչ. «Լեյլին չի առաջադրում «ծրագրեր» և անբռնազբոսիկ, բայց և ոչ առանց իսկական, անմիջական գեղարվեստականության, բանաստեղծությամբ վերապատմում է իր անձնական ուրախությունները ու տխրությունները. ավելի հաճախ տխրություններ»[43],—նկատում է Վալերի Բրյուսովը: Դա զգացել է նաև ինքը՝ բանաստեղծուհին և ներքին ցավով խոստովանել «Ինչ մեղք ունեմ գործած...» ոտանավորում.

Ինչ խոսքերով մեղմեմ հիմա ցավը հոգուս,
Կսկիծները իմ ցերեկի, իմ գիշերի,
Ես մաս չունեմ կրակ գործած աշխարհից լույս,
Այդ աշխարհին ոչինչ ինձնից զոհ չբերի...[44]

6

1905-ի հեղափոխական իրադարձությունները նոր լիցք հաղորդեցին հայ մտավոր կյանքին: XX դարասկզբի առաջին խոշոր երեւույթն էր դա, որ ազատարարում էր նոր պատմաշրջանի սկիզբը՝ շատ տեսակետներից կանխորոշելով նոր ժամանակների բնույթն ու ոգին: Հասարակության սոցիալական ու հոգևոր կյանքի մեջ երևան եկան նոր իրողություններ, որոնք իրենց անհատուկ ոճով ազդեցին գրականության զարգացման հետագա ընթացքի վրա: Հեղափոխության և դրան անմիջապես հաջորդած տարիներին հայ բանաստեղծության մեջ երևան են գալիս նորահայտ անուններ, որոնց ստեղծագործությունները բերում էին նոր աշխարհընկալում ու տրամադրություններ նոր մթնոլորտ: Թիֆլիսում, Բաքվում, Վաղարշապատում, Շուշիում, Գորիսում և այլ հայաբնակ վայրերում լույս են տեսնում բանաստեղծությունների տասնյակ նոր ժողովածուներ:

Գրական եռուն կյանքով էր ապրում նաև Ալեքսանդրապոլը: Խահակյանի երգերը բանաստեղծական մթնոլորտ էին ստեղծել հայրենի քաղաքի երիտասարդության շրջանում: Այդ մթնոլորտի ծնունդն էին երեք խանդավառ երիտասարդներ, որոնց վիճակված էր ապրել իրենց ստեղծագործական կյանքի գարունը միայն՝ Խահակ Խահակյան, Գևորգ Աֆրիկյան, Արտաշես Տեր-

---

42 Նույն տեղում, էջ 79:
43 Նույն տեղում, էջ 3:
44 Նույն տեղում, էջ 99:

Մարտիրոսյան՝ երեք մտերիմ ընկերներ, անբաժան իրենց պատանեկան երազներով, ստեղծագործական մղումներով ու ճակատագրով։ Մի քանի գրասեր ու արվեստասեր երիտասարդների հետ միասին (Աղասի Վարդանյան, Հետաքրքրասեր Նկարիչներ՝ Աշոտ Սաֆարյան, Պետրոս Ռաֆայելյան և ուրիշներ) նրանք ստեղծում են իրենց գրական խմբակը՝ «Ալագյազի տղերքը» անունով։ Խմբակի հավաքույթներում ընթերցվում էին անդամների նորատեղծ գործերը, քննվում էին գրական հարցեր, որոնք հաճախ ուղևկցվում էին բուռն, վիրքոտ վիճաբանություններով։ Խմբակի գոյությունը, սակայն, երկար չի տևում. վերջ-վերջո փոթորկալի ժամանակներն ստիպում են ընկերներին բաժանվել միմյանցից։ Նրանցից շատերին կյանքը նետում է համաշխարհային պատերազմի արհավիրքների մեջ, ուր և գտնում են իրենց վախճանը։

«Ալագյազի տղերքից» ավագը Գևորգ Աֆրիկյանն է, Ավ. Իսահակյանի ազգականը։ Նա ծնվել է Ալեքսանդրապոլում, 1887-ին։ Սովորել է հայրենի քաղաքի երկդասյան դպրոցում, ապա ստացել միջնակարգ կրթություն և զբաղվել ուսուցչությամբ՝ Հայաստանի տարբեր վայրերում։ 1908-ին տեղական «Ժայռ» թերթում լույս է տեսնում նրա առաջին բանաստեղծությունը։ Առաջին աշխարհամարտի օրերին երիտասարդ ուսուցիչը իր հայրենասիրական պարտքն է համարում որպես բուժակ օգնել կոտորածից մազապուրծ հայ գաղթականներին։ Այդ նպատակով էլ նա մեկնում է Վրաստանի Սակայի շրջանը, ուր գաղթականների մեծ զանգված էր կուտակվել։ Այստեղ էլ վախճանվում է տիֆով ու վախճանվում 1918-ին։

Գևորգ Աֆրիկյանի՝ մեզ հասած բանաստեղծությունների մի զգալի մասը պատանեկան փորձեր են։ Ավելի հասուն շրջանի միակ ձեռագիր ժողովածուն՝ «Conamore» խորագրով, կորել է։ Պահպանված էջերը, սակայն, որոշակի գաղափար են տալիս վաղամեռիկ բանաստեղծի հասարակական շահագրգռություններ ու գեղարվեստական նախասիրությունների մասին։ Նրա քնարական մրմունջները համակված են իր սերնդի լուսազարդ երազներով ու լուռ ցավերով.

Կյանքս հյուսվածք է լուսազարդ,
Կյանքս ձայված տխրությունից,
Սերս լոգ է. սերս՝ հեքիաթ,
Հոգիս ունի ոսկի թախիծ։
. . . . . .
Ես աշխարհում ոչինչ չունեմ,
Ո՛չ հանգրվան, ո՛չ գերեզման,
Վիշտս է ավկիան ծովերի դեմ —
Էս իմ վիշտը գիտեմ միայն...[45]

Գ. Աֆրիկյանի ստեղծագործական առաջին քայլերը վերաբերում են մեղեդնող ռեակցիայի տարիներին, ուստի և կրում են այդ մթնոլորտի խոր դրոշմը։ Այդ բանաստեղծություններում մերթ հնչում է վիրավոր երազանքի տանջագին նվագը, մերթ՝ «թշվառ ու տանջված ամբոխի հոգին» ապատության կանչով խռովելու երգը, մերթ էլ՝ նյութապաշտ աշխարհին հակադրվող հպարտ հոգու երազանքը՝ ներշնչված տիեզերական ներդաշնակության բաղձանքով։

---

[45] Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ.. Երեք բնար. Երևան, 1963. էջ 57։

Բանաստեղծի տխուր մտորումների ակունքը հաճախ դառնում է հայրենի վիշտը՝ ահի տխրություն, իմ լույս թախիծ իմ հայրենիքդ։ Միայն պատահական-ներ են մնացել Գ. Աֆրիկյանի հայրենաշունչ երգերից, որ հյուսված են 1915—1916 թվականներին, հայոց կոտորածների ազդեցության տակ։ Այդ երգերում բանաստեղծը էլեգիական վշտով մթնոլորտում է իր բազմապատիկ խաչված ժողովրդի բախտը.

Եվ ի՜նչ քնար գտնեմ, որ միշտ բարձր որքամ քեզ համար,
Ասողածները արցունքով լան և քնարները հառաչեն,
Իմ մա՜յր անուշ, դու իմ սուրբ մայր՝ հայրենիք իմ վշտահար,
Այդպես մինչ ե՞րբ ասոխներդ քեզ հոշոտեն ու խաչեն...[46]

Գ. Աֆրիկյանի բանաստեղծական ներշնչանքի հիմնական ակունքը սերն է։ Նրա սիրո երգերը նուրբ ու համակող զգացմունքով են տոգորված, ներկայացնում են անպատասխան սիրո մի իրական պատմություն, որի հերոսը ինքը՝ բանաստեղծն է։ Այդ երգերի վրա հետքնակի անձնական կյանքի տխուր հանգամանքների դրոշմը կա. ժամանակակիցների վկայությամբ բանաստեղծին ամբողջ կյանքում տանջել է իր դժբախտ սիրո վիշտը։ Այնուամենայնիվ, Գ. Աֆրիկյանի սիրո երգերում անձնական ցավի մրմունջները բացահայտում են մարդկային մեծ ու խոր հոգու մի գեղեցիկ դրամա։ Բանաստեղծի կյանքը, նրա ողջ էությունը, նրա աշխարհը, շրջապատն ամբողջապես շնչում է սիրո կարոտով. այդ քաղցր ու տանջալի կարոտը նրա հոգու ջահն է, միաժամանակ և երջանկությունը.

Իմ տովերի հետ տովերդ եմ փնտրում,
Գրկելու համար. սիրելու համար.
Ձո բույրն եմ զգում անծայր դաշտերում
Ծաղիկների մեջ, արտերում պայծառ.
Աչքերդ եմ ուզում տեսնել երբերում,
Վառ աստղերի մեջ անթի՜վ, անհամար...[47]

Բանաստեղծի սիրո երգերում հոգեբուխ զգացմունքը չի աղարտվում փիլիսոփայական խորհրդածություններների մշուշով. նա գրում է պարզ, անմիջական, խոստովանանքի պես անկեղծ։ Սիրած աղջիկը միշտ հանդես է գալիս իր կանացի սեթևեթող ձևերով, երբեմն թախծոտ, երբեմն ուրախ, միշտ գեղեցիկ ու միշտ հեռու.

Իմ սրտում իմ սերն է քեզ միայն ազերում,
Ա՜խ, որպես մտերմին յուշարկած մի նամակ,
Շրջում եմ քո ապրած տան առաջ միայնակ,
Իմ սրտում իմ սերն է քեզ միայն ազերում[48]։

Գ. Աֆրիկյանի ստեղծագործական ակնառու ձիրքերը խամրեցին իրենց փթթումի պահին. նրա բանաստեղծական նկարագիրը չամբողջացավ։ Սակայն անավարտ բոթովանքների մեջ էլ երևում է պայծառ ու յուսավոր մի հոգի, զգայուն մի սիրտ, որ բուռն զգացմունքներով է առնչվում աշխարհի հետ։

---

46 Նույն տեղում, էջ 29։
47 Նույն տեղում, էջ 34։
48 Նույն տեղում, էջ 38։

Աւտաշես Տեր-Մարտիրոսյան: *Ծնվել է 1892-ին, Ալեքսանդրապոլում։ 1912-ին ավարտել է Հայրենի քաղաքի առևտրական ռուսական դպրոցը, ապա ուսումը շարունակել Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտում՝ միաժամանակ դասախոսություններ լսելով Համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետում։ Այստեղ էլ վերելք ապրող հեղափոխական շարժումներն իրենց հորձանուտի մեջ են առնում երիտասարդ բանաստեղծին. նա զինվորագրվում է բոլշևիկյան կուսակցությանը և 1917-ին ընդհատակյա աշխատանքի մեկնում Վրաստան, ուր ձերբակալվում ու նետվում է Մետեխի բերդը։ 1919-ին ազատվում է բանտից ու անցնում Հայաստան։ Ալեքսանդրապոլում մասնակցում է Մայիսյան ապստամբությանը և կրկին ձերբակալվում՝ դաշնակցական կառավարողների կողմից։*

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը կուսակցական աշխատանք է տանում Երևանում, Թբիլիսիում, իսկ 1924-ից տեղափոխվում է Մոսկվա, ուր և ապրում է մինչև կյանքի վերջը։ Այս շրջանում բանաստեղծի գործունեությունը սահմանափակվում է գրեթե բացառապես գրական-քննադատական հոդվածներով, որոնք տպագրվում էին «Красный архив», «Знамя», «Звезда» և այլ հանդեսներում։

Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը հանկարծամահ է լինում 1937-ին։ Մահվան մեջ «Известия»-ն նրան համարում է «սովետական գրականության աչքի ընկնող գործիչներից մեկը»։ Նրան թաղում են Նովո-Դևիչի գերեզմանոցում, ուր հանգչում էր նաև իր սիրելի բանաստեղծի՝ Վալերի Բրյուսովի աճյունը։

Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի ստեղծագործական նկարագիրը ձևավորվում է 10-ական թվականների սկզբի գրական-հասարակական մթնոլորտում։ Նրա առաջին բանաստեղծություններում զգալի է Վահան Տերյանի, ինչպես նաև ռուսական նորագույն քնարերգության, մասնավորապես Բլոկի ու Բրյուսովի բանաստեղծական աշխարհի շունչը։ Այդուհանդերձ երիտասարդ բանաստեղծի քնարական խոհերը ի հայտ են բերում ժամանակակից հայ երիտասարդությանը հատուկ հոգեբանության ու որոնումների անհանգրվան ուղղություններ։ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի միակ ժողովածուն («Ակնոցուտ», 1912) բացվում է «Տխրություն» ոտանավորով.

Անհայության մեջ բնկնող աստղի պես
Օրերըս չուին քսկիզ ու վախճան,
Նամակների պես, որ չհասան քեզ,
Հայացքների պես, որ քեզ չտեսան...

Այս վիշտը արդյոք ո՞վ է մարմնացում—
Մոլում է քամին դատարկ դաշտերում...
Եվնք ափսոսում ցավ է բորբոքում
Ծղեզը այս խեղճ, մենակ, երևրուն...

Հասկերը վհատ մրմնջում են լուռ,
Ծուրծերն են տխրում ծռացած ու խեղճ.
Հասքերը վհատ, չսված ու տխուր
Տարուբերվում են անհայության մեջ...[49]

Տերյանական տխրության այս մեղեդին տարբեր երանգներով հնչում է Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի՝ մինչև 1914—1915 թվականները գրված գրեթե բո-

[49] Նույն տեղում, էջ 158։

լոր երգերում («Վերհիշումի սարսուռներից», «Օրը կբացվի», «Աշնան առավոտ», «Աշնուտ» և այլն)։ Նրա թախծալուր նվագները հնչում են անհանգիստ ու որոնող հոգու խռովքի շեշտերով.

Ա՜խ, այս կյանքը միշտ այսպես խորթ ու անդրադարձ ու զվարթ,
Երկինքնե՜րը, երկինքնե՜րը հրավառ ու լուսազարդ,
Արևնե՜րը, արևնե՜րը լայն ու խոր,
Ու աշխարհը բազմազո՜ւյն ու հեռավո՜ր...[50]

«Աշնուտի» «մութ սարսափների», «մերժման տագնապի ու երկյուղի» մթնոլորտը հաճախ լուսավորվում է զվարթ ու կենսասիրական բանաստեղծություններով, որոնք մեծ մասամբ հուզառատ ու ներշնչված սիրո երգեր են և բացահայտում են հոգեբանական նուրբ վիճակներ։

«Աշնուտի» բանաստեղծությունների գերակշիռ մասում, սակայն, սերը սիմվոլիկ նշանակություն ունի. բանաստեղծի սիրած էակը սովորական կին չէ, այլ խորհրդավոր մի զորություն, որի հպումից լուսավորվում է աշխարհը։ Այդպիսի պահերին տխրությունն էլ «լույսերից է հյուսված», չքանում է պաղ աշունը, գարնան շունչն է խլրտում ամենուրեք։ Վերջիվերջո սիրո առարկան զրկվում է իր որոշակի առարկայական գծերից, դառնում գաղափար և խորհրդանշում բանաստեղծի լավագույն ձգտումների ամբողջությունը։ Այդպիսի բանաստեղծություններից մի քանիսն իրենց հղացմամբ հիշեցնում են Չարենցի «Ողջակիզվող կրակն» ու «Սոմանն»։ Ահա, օրինակ, 1915 թ. մի ոտանավոր.

Քո խելառ խոսքերի արձագանքը հնչեղ
Դեռ դողում է օդում այս օտար.
Կարծես քե լինում ես և այնտեղ, և այստեղ,
Կարծես քե լուծված ես բազմատարր

Եվ հիմա քո խոսքերն են հնչում ամենուր՝
Աշխարհում, երկինքում, երգերում.
Հնչում են ինչպես երգ, վաղվում են ինչպես հուր,
Ու անդարձ և անզուսպ են գերում,
Ու երգում է արդեն քեզ աշխարհը հանուր
Իմ բոլոր երգերում...[51]

Այստեղ գործ ունենք նոր բնույթի աշխարհընկալման, բանաստեղծական մտածողության նոր ձևերի հետ։ 10-ական թվականների երիտասարդ ստեղծագործողների հոգուն հարազատ էր դեռ Տերյանի «մթնշաղի անուրջների» մթնոլորտը։ Սակայն փոխված ժամանակները առաջադրում էին որոշակիորեն այլ ճաշակներ ու տրամադրություններ՝ երիտասարդությանը հոգեբանորեն նախապատրաստելով գրական նոր դավանանքի համար։ Այդ պատճառով էլ Տերյանից հետո հանդես եկած երիտասարդ բանաստեղծները համակված էին իրենց ուսուցչի տիրական ազդեցության պատնեշն անցնելու ներքին ձգտումով։ Նրանց նոր ու լայն հորիզոններ էին հրապուրում։ Անծանոթ ու միաժամանակ հարազատ տերյանական մեղեդիները բուռն ու խանդավառ ընդունելություն գտան և մի պահ թվաց, թե վերջնականապես գտնվել է աշխարհի

50 Նույն տեղում, էջ 159։
51 Նույն տեղում, էջ 187։

մԲին առեղծվածների բանալին։ Սակայն, փոքր անց, պատրանքը ցրվում է. տերյանական տրտում նվագները այլևս չէին կարող լիապես հագեցնել հոգիների ծարավը. նոր երգի ուրվականը կրկին քնածում էր հոգևոր դեպքումների վրա։ Նախատերյանական շրջանին համանման մի մթնոլորտում նախապատրաստվում էր մի նոր բանաստեղծի՝ Չարենցի մուտքը։

Առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանում Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում երևան են գալիս նոր մոտիվներ ու տրամադրություններ։ Աշխարհացունց իրադարձությունները նոր տագնապներով են հուզում բանաստեղծի հոգին՝ ոչջել է հոգուս մի մութ անթափանց։ Սիրո երազանքի պայծառ ոգևորությունից աղոտ առկայծներ են մնացել միայն.

— Ես կորցրել եմ քո հոգին ու քեզ.
Ա՛յս ևս ուռել եմ անհայտ գայիսի...[52]

Բանաստեղծը դառնում է քաղաքական իրադարձությունների ակտիվ մասնակիցը։ Հասարակական գործունեությունը ավելի ու ավելի է կլանում նրան և աստիճանաբար հեռացնում գրականությունից։ Այդ և հետագա տարիներին Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը հազվադեպ է հանդես գալիս բանաստեղծություններով, որոնք, սակայն, ցույց են տալիս նրա աշխարհընկալման մեջ կատարված բեկումը։ 1917—1919-ի շրջանին վերաբերող փորագրիվ բանաստեղծություններում զգացվող հեղափոխական աոօրյայի շունչը ցրում է գալիքի անհայտությամբ մշուշը։ Բանաստեղծը հավատով է լցվում այդ նոր ու լուսավոր կյանքի նկատմամբ. «Մի այլ պայծառ, լուսեղ կյանքի գալն եմ շոշափում», գրում է նա 1919-ին։ Նոր կյանքը նոր ներշնչանքներ ու երգեր է ծնում.

Իմ նոր երգերս քո նոր թափի դեմ
Դեռ Ընչեղու է նախեի կորովով,
Նորից բախտավոր, անհոգ, ժպտագին՝
Երգելու համար. կռվելու համար...
Քեզ կոչ պիտ անեն երգերս Հզոր.
Քեզ պիտի կանչեն դեպի մի արդար
Դեպի մի վսեմ, մեծ Հաշվենարդար[53].

Սակայն բանաստեղծի ստեղծագործական նախկին կորովը էլ չվերադարձավ։ Կյանքի վերջին շրջանի հատուկենտ ոտանավորները թախիծով են շնչում, որ գալիս է պատանեկան բուռն ու անդարձ ներշնչանքների կարոտից։ Ջիրականացված ստեղծագործական մղումների ցավը միշտ տանջել է արդեն հասուն բանաստեղծին։ Ափսոսացել են նաև նրա գրչակից ու մտերիմ ընկերները. այդ ափսոսանքը երևում է Չարենցի՝ նրան նվիրած մի տրիոլետում.

Թող Գյումրին սպասե, երկար ու երկար,
Որ դառնա սիրասուն իր պոետը,
Բայց անցավ նա ինչպես թռչող նետը.
Թող Գյումրին սպասե երկար ու երկար...

Իսահակ Իսահակյանը ծնվել է Ղազարապատ գյուղում, 1893-ին։ Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Ալեքսանդրապոլի առևտրական ռուսական դրպ-

52 Նույն տեղում, էջ 185։
53 Նույն տեղում, էջ 177։

բոցում։ 1912-ին մտնում է Թիֆլիսի զինվորական դպրոցը, որը դեռ չավարտած սկսվում է առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Արևմտահայության ազատագրման հույսերը ոգևորում են նաև պատանի Խահակին. պոդպորուչիկի աստիճանով ավարտելով դպրոցը՝ նա կամավոր մեկնում է Կովկասյան ռազմաճակատ, ուր և զոհվում է 1916-ի հունվարի 31-ին, խոր վիշտ պատճառելով հարազատներին ու ընկերներին։ Այդ վիշտը առանձնապես ծանր է վերապրել Ավետիք Խահակյանը, որ մեծ հավատ ունեյ բազմաշնորհ պատանու ապագայի նկատմամբ։

Խահակ Խահակյանի առաջին բանաստեղծական ընկալումները կրում են 1905—1907 թ. հեղափոխական մթնոլորտի ազդեցությունը։ 14—15 տարեկան պատանու անմիջականությամբ նա գրում է երգեր, որոնք հատկանշվում են ազատության բուռն սիրով ու ներքին ատելությամբ՝ դեպի արյունոտ բռնակալությունը։ Բանաստեղծն իր սրտին շատ մոտ է զգում «խրոխտ բողոքը աշխատավորի», «սուրբ ազատության ահաբեկիչ մարտի» որոտը, ստեղծում է անպաճուճ պատկերներ, որոնք սուր հակադրությամբ ցուցադրում են մի կողմից՝ մարդկային թշվառությունը, մյուս կողմից՝ հղփացած տիրողների անսիրտ ու անտարբեր միջավայրը («Հնչակ քաղաքի լապտերները վառ»)։ Այդպիսի մարտաշունչ երգերի վրա զգալի է 10-ական թվականների բանվորական շարժման մթնոլորտի, մասնավորապես Մաքսիմ Գորկու հեղափոխական ռոմանտիզմի ազդեցությունը։ «Մրրկահավի երգի» նմանությամբ պատանի բանաստեղծը կերտում է բնության այլաբանական պատկերներ, որտեղ «մրրկածուփ ծովը», «անանց փոթորիկը», «շանգաղողդոդ որոտը ահեղ», շանթը, կայծակը և այլն խորհրդանշում են հեղափոխական տարերքի զորությունը.

Օ՜, որքան վեհ է տարերքը հուժկու.
Երբ ծովն ու երկինք գոռեմարտում են,
Թե՛ շանթ, թե՛ կայծակ ահեղ, ահարկու
Արյուն-ալիարիր շանթահարում են...[54]

Ռեակցիայի տարիներին Խ. Խահակյանի պատանեկան ոգևորությունը աստիճանաբար տեղի է տալիս խոր հիասթափության։ Նրա բանաստեղծություններում զգալի են դառնում Տերյանի և Ավ. Խահակյանի տրամադրության երանգները ու մտածողության ձևերը։ Այնուամենայնիվ այդ բանաստեղծություններից մի քանիսը ինքնատիպ մտածողությամբ արտահայտում են ժամանակակից իրականության մեջ մենակ ու արհամարհված անհատի դրաման։ Դրանցից է «Միգում» գեղեցիկ ոտանավորը, որ բանաստեղծի շափածո ժառանգության լավագույն էջն է.

Ծովը ծածկեց մեզը մռայլ.
Անծորիգոն ծովը չար.
Մյար միգում՝ մենակ ու մառ
Մոլորվել ե՛ մի խեղճ նավ...
Ծովը՝ անծայր. հեռածավալ.
Մեզը քանձր. ծանր. չար.
—Է՜հ, խե՛, ո՞ւմ հնչ. ո՞ւր լա. ձյա—
Ինչ է՛ մի խեղճ. անձար ձավ...[55]

54 Նույն տեղում, էջ 74։
55 Նույն տեղում, էջ 89։

Իևակցիալի մասյ մղձավանջում պատանի Իս. Իսահակյանը ստեղծում է նաև ռանդան վեհության բարձունքի տենչով համակված՝ բնության, սիրո, ջանելության երգեր, որոնք բերում են զվարթ ու կենսալի տրամադրություններ: Իս. Իսահակյանի գրական ձիրքը առավել հնչեղ ու ինքնատիպ երևաց արձակ բանաստեղծություններում: Կարոտի, սիրո, ջանելության ծարավի սրտատրոփ նվագներ էին դրանք՝ խանդով ու բիբլիով լեցուն: Պատանի բանաստեղծը սիրահարված է աշխարհին և բնության տարբ ոնդեցկությունների մեջ փնտրում է իր երազների դիցուհին՝ էմուշին. «Արյո՞ք սիրուն ու լավն է աշխարը... Քայց ինչո՞ւ իմ էմուշն էլ մի վարդ չէ. ես հառաչե՛մ ու հարբե՛մ նրա բուրմունքով. մի թիթեռ, որ բռնե՛ի, համբուրե՛մ նրա թևերը փոքրիկ. մի ուռենի, որի ստվերի տակ մուշ-մուշ նիրհե՛ի. մի աղբյուր, որ խմե՛ի ու գոհանա՛յի. մի արև, որ նայե՛ի ու վառվի՛ր...

Իսահակ Իսահակյան

Ինչ գարմանալի, երազի՞լ է աշխարը...»

Կյանքի ու երջանկության մասին բանաստեղծի արձակ խորհրդածությունները պնալով ավելի ու ավելի է խորանում արևի, գարնան, լույսի ու սիրո քնաբանական մեկնեցին:

1913-ին առանձին գրքույկով լույս է տեսնում Իս. Իսահակյանի «Ձիրքիս արևի տակ» արձակ պոեմը, որն, իրավամբ, կարելի է համարել նախաշավիղան շրջանի արձակագրության ամենանշանակալից երևույթներից մեկը՝ պատկերամատուցողության վառ ու գունագեղ ձևերով, «այլև աշխարհընդհանուր միանգամայն ուրույն տարբերով: «Ձիրքիս արևի տակը» հետաքրքրական ու իմաստավորված դեղարվեստական ծրագրի արտահայտություն չէ, այլ ավելի շուտ առողջ բնազդով քեզագրված տարերային մի տուրք 10-ականների սկզբին նկատելի վերելք ապրող հասարակական կյանքի հոսանքին: Ինչո՞ւ համար պատանի բանաստեղծը հրաշալի է զգում կյանքի ոիմքը, հոսում է ժայր առնող գաղափարական նոր հոսքերի հասարակական իմաստը:

Գոնե ամենից առաջ վառ երիտասարդության, կենսահորդ զուլալության ներշնչված փառաբանություն է. «Ձիրքիս» սիրո, ջանելության, կյանքի անվերջանալի գեղեցկությունների մասին: Ձերսր աշխարհին սիրահարված՝ անսա՛ման ավյունով, հորդուն ուժերով լեցուն ոոմանտիկ անհատն է, որի համար ամբողջ տիեզերքը լցված է սիրով: Իսկ սերը քևեր է տալիս, բարբարում է կարոտը: Ուստի և բանաստեղծը ինքնամոռաց նվիրումով ձգտում է

---

[6] Նույն տեղում, էջ 98:

39 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

գոյացմունքներից գեղեցկագույնին, և աշխարհը նրա աչքին երևում է կարմիր, արևավառ գույներով.

Ջա՜ն.— աղյուձէ է կարմիր,
կրակէ է կարմիր,
արևն է կարմիր,
ջանէկությունն է կարմիր,
սերն է կարմիր...[57]

Հերոսը գրկաբաց ու պայծառ հայացքով գնում է դեպի կյանքը, ուզում է ապրել, նվաճել իր բախտն ու երջանկությունը։ Իսկ այդ երջանկությունն անանձնական է։ Բանաստեղծը դուրս է գալիս սեփական եսի շրջանակներից, ձուլվում աշխարհի շնչին, դառնում կյանքի ավյունով ու սիրով տոգհները բորբոքելու գեղեցիկ պատգամ. «Ջա՜ն,— նետես սիրտդ աշխարհով մեկ, հորիզոններից հորիզոն ձգվես, տարածվես, խոնես սրտանց ամեն մի շնչի, ինչի հետ, զգաս, հասկանաս, ձգվես, գուրգուրես ամենին և արևի տակ, արևի պես սիրո շռայլ շռայլումով առատ, ջերմ փայլես, փայփայես աշխարհը ներսում, և արևի պես վառվես, ապրես, մեռնես աշխարհի մեջ, աշխարհի համար...»[58]։

«Հեքիաթ արևի տակ» պոեմը ռեակցիայի տարիների ծանր մղձավանջից կյանքի ու պայքարի նոր հորիզոններն դուրս եկած սերնդի երգն է։ Պոեմի գաղափարական հիմքը կազմող կենսափիլիսոփայությունը հենց այդ վիճակ տրամադրությունների միտումնավոր ռեակցիան է. «...Վարարվել են գետերը հորդ, հոխորտ, ուռճացած են ամպերը նյութերով հզոր և հողը շնչում է շտապ էջ, տե՜ղ... խուսափիր, ով հիվանդ է կամ ծեր, ով վախկոտ է, ղզույշ,— հրերով, արևով, համայրով ու թուլով արշավում է, արշավում գարնան խենթությունը խուժ...։ Եվ ահա ես հրաբուխ եմ, հրդեհ, հայացքներս հրարձակ, շպումներս հորձք... է՜յ, տե՜ղ,— ահա ես կանգնել եմ աշխարհիս վրա, աշխարհի մեջտեղը ՝ատատատ ու հզոր...»[59]։

Հզոր առնականության ու վստահ հավատի այս գիտակցությամբ բանաստեղծը դիմում է «մոտավոր ու հեռավոր ջահել եղբայրներին» կոչելով նրանց ակտիվ պայքարի ու հերոսության։ Ապագայի նկատմամբ այս խոր հավատը կապվում է այն կենդանի ոգեղեն տեսլի, որով իրենց գործունեությամբ արդեն նոր ուղղություն էին թելադրում պատմության ընթացքին։

Վահո Աբաբեկյանը ծնվել է 1875-ին, Վանայիզ Ղարաբաղի Կուսապատ գյուղում։ 1893-ին ավարտել է Շուշիի ռեալական դպրոցը։ Նույն թվականին մեկնում է Գերմանիա՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով։ Տասը տարվա ընթացքում նա դասախոսություններ է լսում հասարակական գիտություններից ու բժշկությունից՝ Լայպցիգի, Մյունխենի, Թյուբինգենի, Բեռլինի, Հայդելբերգի, Յյուրիխի համալսարաններում։ Վերջապես 1903-ին ավարտում է Յյուրիխի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը՝ նույն թվականին պետական քննություն հանձնելով նաև Կազանի համալսարանում։ 1904—1905 թթ. բժշկի պաշտոն է վարում նախ Բաքվում, ապա Լայպցիգում

57 Նույն տեղում, էջ 134։
58 Նույն տեղում, էջ 142։
59 Նույն տեղում, էջ 131—132։

ու իր հայրենի քաղաքում, 1906-ից վիրտկանապես հաստատվում է Բարվում. Այդ տարիներին էլ սկսվում է նրա գրական-հասարակական գործունեությունը.

Աքաբեկյանի աշխարհայացքն ու հասարակական-քաղաքական բնորոշումներն ընթացել են բարդ ու հակասական ուղիներով. Սկզբում գործելով դաշնակցական կուսակցության շարքերում, նա 1907 թ. հրաժարվում է այդ կուսակցությունից և դառնում հայ էսեռների կազմակերպության գործիչ: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը որոշակի ազդեցություն է ունենում նրա աշխարհայացքի վրա: Նա անցնում է բոլշևիկների հոդմը և 1918 թ. գտնվում Բարվում՝ սոցիալական իշխանության համար մղվող մարտերում:

Լևոն Աքաբեկյան

Լևոն Աքաբեկյանի գեղարվեստական ժառանգությունը փոքր է ծավալով և զրկվել ամբողջական ամփոփված է նրա միակ ժողովածուի մեջ («Բանաստեղծություններ», Բարու, 1913): Նրա բանաստեղծությունների իրականության հակասությունների մեջ անպատեպ գեղերումներից հեղնած անհատի խոհեր են: Բանաստեղծը կյանքին նայում է խաղաղ ու տրտում փիլիսոփայական հայացքով: «Անդրադարձումներ» խորագիրը կրող մի ամբողջ շարք բառաստղ ոտանավորների մեջ, որոնց մի մասը յաղագիներ են, նա խորհրդածում է մարդու, բնության, կրոնի, գեղարվեստի էության մասին: Այդ բառաստղերը բացահայտում են մի ցավոտ նևրաչխարհ, գաղափարապաշար ամայի ու նյութապաշտ աշխարհում իդեալ-մարդուն է որոնում և վիրնն է սուգ դառնում...

Ո՞ւռզը մարդուն հանդիպ է, մարդը մարդուն նայառակ
Ես պրը մարդ է սիրտ որտում և իրեն է սուգ դառնում...

Լ. Աքաբեկյանը կյանքի բոլոր չարիքներն ու հակասություններ բխեցնում է մի հիմնական հակասությունից, որ գոյություն ունի մի կողմից՝ մարդկային էության ու ձգտումների, մյուս կողմից՝ աշխարհի կոպիտ ու բիրտ նյութականության միջև.

Տիեզերքը ատրիճան է մի վիհիարի կատաղած
Որին Չեզ կաշխանդել է չքնաղների պղպատած:
Հեզաբնակար տխատանքի գոռ պատքարն է Չեզ դեմ,
Եվ գեշերիկ չքնաղները ու իրենուն մի կարող:

1905-ին Լ. Աքաբեկյանը հետապնդվում է հեղափոխական գործունեության համար և ստիպված է ապրել երկու տարի անցկացնում ցարական բանտերում:

1 Աքաբեկյան. Բանաստեղծություններ. էջ 3
2 Նույնտեղ. էջ 11

Տարիների միօրինակ կյանքն ու մեկուսացվածութիւնը պայմանավորել են նրա բանաստեղծութիւնների մռայլ ու ցավոտ շեշտերը։ Դրա արտահայտութիւնն է «Այնտեղից» շարքը, ուր աշխարհը ներկայացվում է իբրև ցուրտ ու անել մի բանտ։ Մռայլ է աշխարհը, մռայլ է ազատազուրկ անհատի «խեղճ ու կրակ խուցը», անորոշ ահի, անանուն սարսափի տեսիլներով է լցված նրա սիրտը.

Հանուր վրա անձրևում է սատկապես։
Ես կծկվել եմ անօգնական խուցիս մեջ...
Մահի ձայն է, թե կյանքինը, որ այսպես
Բուն է դրել այս անձրևին սրտիս մեջ[62]։

Ջնջվում է կյանքի ու մահի սահմանը. մահի չափ ծանր ու անտանելի է կյանքը, կյանքի պես մութ ու սարսափելի է մահը։ Ու բանաստեղծի հոգին առանձնապես խոցվում է այն տխուր իրողութիւնից, որ մարդը դատապարտված է կյանքի ու մահի սահմանագծի վրա կրելու իր տառապանքների բեռը։ Այսպիսի մտորումները հաճախ բանաստեղծին տեռացնում են կյանքի իրական հակասութիւններից։ Այս հակասութիւններն անիմաստ ու անվերջանալի օղակ են թվում նրան, որից մարդկութիւնը երբեք չի կարողանալու դուրս գալ.

Մահի սոսկումից փարում ենք կյանքին,
Կյանքի սարսափից մահ ենք երազում...
Ինչ էլ որ անենք, ծիծաղենք թե լանք,
Կյանքից ու մահից չունինք փրկութիւն[63]։

Մայր է առնում ունայնութեան գաղափարը, որն ի վերջո հանգում է նախասահմանված ճակատագրի անխուսափելիութեանը («Ավաց մի լինիլ», «Թռչն աստղերի խոր պտույտի մեջ...» և այլն)։ Հատկանշական է, սակայն, որ այս գիտակցութիւնը բանաստեղծին մղում է ոչ թե համակերպութեան, այլ նախասահմանութեան պատյանը ճեղքելու մարդկային անզուսպ կրքի։ Առաջանում է ծայրաստիճանորեն լարված մի դրամատիկ վիճակ, երբ անհատը երկփեղկվում է երկու անհարիր էութիւնների, երկու միմյանց բացառող ուժերի, որոնց բախման ոլորտում ծնվում է անվերջանալի տառապանքը.

Տե՛ս, էլ ակոր եմ ինքս իմ դիմաց
Եվ կրկնկնվ չուտով ինձնից ինձ աված հազար վերքերից...
Ոտքոված չունչով հանգցուր Տոգուս մեջ
Անանձ կրքերիս Տրեհն արյունոտ
Եվ ազատիր ինձ
Իմ վայրագ սիրուց և իմ կատազի ատելութիւնի՛ց,
Դու, որ չես կարող չինել հիմա,
Տո՛ւր խաղադրյուն այեծուփ սրտիս...
Փրկի՛ր ինձ ինձնից...[64]

Մի կողմից՝ ամէն ինչի անիմաստութեան գաղափարը բանաստեղծին մղում է խաղաղ ու համակերպ ներհայեցողութեան, մյուս կողմից՝ նրան տանջում է կյանքից մի կաթիլ ուրախութիւն կորզելու փափագը։ Եհովան հիշեցնում է

---

62 Նույն տեղում, էջ 21։
63 Նույն տեղում, էջ 35։
64 Նույն տեղում, էջ 39։

մարդուն այն բոլոր տառապանքները, որ պիտի կրի նա մի վայրկյան իսկական կյանքով ապրելու համար և կենսածարավ հերոսն աղաղակում է՝ Թող լինի այդպես՝ «Վարոտի լայն թևերը» կաշկանդող բռնակալ Զևը ազատվում է մխոտիկականությունից ու դրսևորվում իբրև հասարակական հայտնի ուժերի գումար։ Այդ ուժերի դեմ է ծառանում Լ. Աբաթեկյանի բանաստեղծությունների հերոսը, որն արդեն շոշափելի սոցիալական հավատամք ունի, կենդանի մարդ է, «Խարեր ու դարեր ժողովուրդը հեզ...», «Ալլ աղոթք», «Որորը» և այլ ոտանավորներում մարդու տառապանքի իրական պատկերն է գծվում՝ հաստատելով անհաշտ պայքարի կենսական սկզբունքը։ Բանաստեղծը հավատում է գերագույն արդարության ատյանին, որ «բռնազավառ շնչով», թե «ձիթենու ճյուղով» պիտի գա «լուծելու կապը մեր պարանոցի», «փշրելու քաղցի ու ճնշման կըրկնակի շղթան»։ Իսկ 1911-ին գրված «Ապստամբություն» պոեմում, որից մի քանի հատված տպագրվել է 1917-ին, «Գործ» ամսագրում, բանաստեղծը փառաբանում է հեղափոխական «ամբոխների» աշխարհասասան ուժը.

Լեռնաշղթայից մինչև լեռնաշղթա
և ծովափերից մինչև ծովափեր
շարժվում է մարդը
արնոտ հատուցման այս սև գիշերին...

Աթաբեկյանի գրչին են պատկանում Ղարաբաղի բարբառով գրված մի շարք բանաստեղծություններ («Մըր նամակը», «Լաց մի լինիր», «Ցորանն ու կարաբաշըը»), որոնք աչքի են ընկնում խոր հուզականությամբ, ժողովրդական մտածողությանը յուրահատուկ պարզությամբ ու անմիջականությամբ, խոսքի կոլորիտով։

Լ. Աթաբեկյանի անձնական ու ստեղծագործական ճակատագիրը խորհրդանիշ կարող է լինել մի ամբողջ սերնդի համար, սերունդ, որ չգիտեր «ապրե՞լ է իրոք, թե կյանքի մասին երազ է տեսել»[65]։

Այդ սերնդի բանաստեղծներից էր նաև Գաոնիկ Քալաշյանը (1885—1921)։

Բարդ է եղել նրա քաղաքական աշխարհայացքի զարգացման ընթացքը։ Համակրելով ժամանակի սոցիալական-ազատագրական շարժումներին, նա. սակայն, իր իդեալների իրականացումը փորձեց որոնել դաշնակցական կուսակցության գործունեության մեջ։ Այդ հանգամանքը նրան հետացրեց ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերի ճիշտ ըմբռնումից։

Քալաշյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն («Ներշնչումներ») լույս է տեսել 1908 թվականին։ Սիրո և բնության կարոտով ներշնչված երգեր են դրանք, հյուսված անմիջական հուզով, ուր բնորոշ երանգը հեռավոր, անհայտ եղերքների կարոտն է, անցավ ու անվիշտ կյանքի ծարավը։ «Գարուն...», «Հարքաշայր», «Լճի ափին», «Մանիկ ու սուլիր», «Ռույրեր», «Գարնան շշուկը», «Մանիկներից ցոլաց անուրջ ծիածան», «Մանկի ամպից...» և այլ երգերում բնության կենսաթրթիռ գույները ջանվերջ սիրվելու այրող քախիծով են լցնում բանաստեղծի հոգին՝ տխուր աշուն, մեռնող ծաղիկներ, մխալար անձրև և տագնապած հոգու չմեռնելու ձգտ.

Անձրև՜... անձրև՜... Ձանձրո՜ւյթ, թախի՜ծ.
Սիրտ ու երիկնց ամպամած).

---

65 Նույն տեղում, էջ 41։

Ու եկում է խոնավ հողից
Սա՞ռ գոլորշի... Եվ կամա՞ց
Թափանցո՞ւմ է կուրծքդ—ճշո՞ւմ,
Ու չգիտես ինչ անես,
Որ հոգեսպան այս մշուշում
Անձկությունից չմեռնես[66]։

Քալաշյանի գրեթե բոլոր բանաստեղծությունները տառապանքի ու հույսի երգեր են, ուր իրարամերժ զգացմունքներն ու խոհերը հատանձնում են ներքին խոր դրամատիզմ։ Այդ դրամայի սյուժեն կառուցված է հայտնի սխեմայի վրա. աշխարհը տառապանքների հովիտ է, շուրջը՝ արյուն, հառաչ, գերություն, հերոսը համարձակ դեմ է գնում կյանքի հորձանքին՝ դառնալով նահատակ ու մարտիրոս։ Այսպիսի երգերը լի են ալեկոծ ծովի ու մենավոր առագաստի, անառիկ ժայռի ու ամպերից վեր ճախրող արծվի, ճայի ու մրրկի սիմվոլիկ պատկերներով («Մղում», «Փոթորիկ, փոթորի՛կ...», «Ա՛խր, ես կուզեի մեռնել գետափին...», «Հեքթաքը» և այլն)։ Այնուամենայնիվ Քալաշյանի ստեղծագործական նկարագրին պաթետիկ-հրապարակախոսական բռնկումներից ավելի հարազատ են հոգեթրավ ռոմանտիկ մեղեդիներն ու կենսապաշտպանության քնարական ներհուն շեշտերը.

Ո՞ւմ եմ կարոտել, ինչի՞ եմ ծարավ,
Ինչու եմ այսքան անասհման հոգնել,
Իմ զվարթ կյանքի հանգիստն ո՞ւր կորավ.
Ինչո՞ւ ողջ դիշեր չեմ կարող քնել...[67]

1909-ին գրված այս բանաստեղծությունն, անշուշտ, ռեակցիայի մթնոլորտի ծանր կնիքն է կրում։

Բանաստեղծությունների երկրորդ գրքում («Բանաստեղծություններ», 1916) բանաստեղծն ավելի ու ավելի է հեռանում պատանեկան խանդավառությունների ու ռոմանտիկ ներշնչումների ոլորտից. նրան առավել գրավում է անողոք իրականությունն իր ծանրակշիռ հարցադրումներով, ուրնք առընչվում են հասարակության անարդար կառուցվածքի, համաշխարհային պատերազմի և հայ ժողովրդի ուրյուռոտ ճակատագրի խնդիրներին։ Մի շարք բանաստեղծություններում բանտի, արսորի սիմվոլիկ պատկերները խորհրդանշում են ժամանակակից աշխարհը, ուր փոթորկուն կյանքով ապրելու ծարավն ու ահ֊իմաստ գոյության տագնապը հերոսի ներքին դրամայի հոգեբանական հիմքերն են։ Այդ հերոսը լայն հայացքով է դիտում աշխարհը, նա ձգտում է հոգու այնպիսի մեծության, որի մղումը ինքնամոռաց կարեկցությունն է աշխարհի վշտին.

Երանի նրան, ով գիտե տանջվել,
Ուրիշին դգալ իր արտի նման.
Իր վերքը սիրել և չո՞ւ առավե՛լ.
Ուրիշին դգալ սիրել անասհման...[68]

---

66 Կ. Քալաշյան, Ներշնչումներ, Վաղարշապատ, 1908, էջ 13։

67 Կ. Քալաշյան, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1916, էջ 70։

68 Նույն տեղում, էջ 45։

Գ. Քալաշյանի բանաստեղծությունները հասարակական հնչեղության են հասնում առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին։ «Արյունի էջեր» շարքում բանաստեղծը դատապարտում է համաշխարհային սպանդը, ներկայացնում է ավերի ու արյան քամնելի տեսարաններ, որոնք բացահայտում են պատերազմի հակամարդկային էությունը («Գայլը», «Մոնաշխալվեց բազմանգամ», «Ե՞րբ կդառնաս, ասա, ծիծեռն», «Այրիներբը», «Երկու այրի» և այլն)։

Հատկանշական է, որ հենց սկզբից էլ Գ. Քալաշյանը ոչ մի պատրանք չի կապում իմպերիալիստական պատերազմի հետ, նույնիսկ այն օրերին, երբ հայ երիտասարդության շրջանում վերելք էր ապրում կամավորական շարժումների ծնունդ տված հայրենասիրական ոգևորությունը. «Ինձ չի հարբեցնի ոչ մի առասպիլ»,— ազդարարում է բանաստեղծը։ Կոտհնելով պատերազմի սոցիալական իմաստը՝ նա համոզված է, որ դրա սանձազերծողները մի օր «իրենց դահիճներում» հաշտության ձեռք կմեկնեն միմյանց («Կգրկվեք մեկ օր...»)՝ առանց հիշելու միլիոնավոր անմեղ զոհերի արյունը («Քշնամիներին»)։

Պատերազմի արյունոտ աղետների մեջ բանաստեղծին ամենից շատ մտահոգում էր հայ ժողովրդի ճակատագիրը։ «Կամա, ակամա բախտը մեզ դամել էր» մի արյունալի ու մեծ պայքարի («Այս պայքարին մեծ...»), ասում է բանաստեղծը և փորձում կռահել հայ ժողովրդի ճակատագիրը ահեղ օրերի այդ բտոնում, իր խոհերն ուղղելով ժողովրդի ապագա գոյության հավատին։

Քալաշյանը ամբողջ կյանքում երազել է «անթիվ շուրթերից ու սրտից անցնող մի երգ, «մի անմար դայլայլ» ստեղծել, բայց դժվար ժամանակների ծանր հոգսերը խլացրել են նրա հոգու դեղեցիկ քրթիռները։ Անկատար իշեների այդ տխուր խոհերով է ներծծված նրա վերջին ժողովածուն՝ «Վերջին աղբիկը» (1920), որը լույս է տեսել մահվանից մեկ տարի առաջ։ Գրքույկը կազմված է բացատապես քաոյակներից, որոնց զգալի մասը հիշեցնում են հայ ժողովրդական խաղիկները.

Յա՛ր, հաղթական, իմ դեմ բանակ ես խփել։
Սրտիս՝ հազա՛ր շամփուր, դանա՛կ ես խփել։
Մեկը գոնե քո ձեռքովը գո՛ւրս քաշի,
Որ մնացածն ասեմ՝ հանա՛ք ես խփել։

Մի քանի քաոյակներ բացում են բանաստեղծի անձնական խոհերն ու մտորումները։ Մոտալուտ մահվան կանխազգացումը, որով պաշարված էր բանաստեղծի հոգին, ծնում էր «անհագ, դշտապ ապրելու» ներքին տագնապը, շփոթում իր անցած կյանքի իմաստը և խաղաղում իր հոգին բարու փիլիսոփայական հավատով։

Գ. Քալաշյանի անժամանակ մահը խոր վիշտ ու ափսոսանք է պատճառել Ջարենցին, որ նրա ողբերգական ճակատագրի մեջ բեկված էր տեսնում մի ամբողջ սերնդի պատմական բախտը։

7

Երկու տասնամյա տեղատվությունից հետո արևմտահայ պոեզիայում, արդեն 80-ական թվականների վերջերին սապարեզ նկած «արվեստագետ» սերնդի չանքերով, սկսվում է վերելքի մի նոր շրջան։ Այս տեսակետից, իբրև

անցման շրջանի բնորոշ երեւույթ, կարևոր գրապատմական նշանակություն ունի Ահրչակ Չոպանյանի բանաստեղծական ժառանգությունը։

Չոպանյանի գրական նախափորձերը մամուլում սկսում են երևալ 80-ական թվականների վերջերից, իսկ 1891-ին լույս է տեսնում նրա արձակ ու չափածո գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Ահրշալույսի ձայներ» խորագրով։ Մեկ տարի անց՝ 1892-ին միաժամանակ հրատարակվում են «Քուռքին փառքը» վիպակը և «Քրթռումներ» բանաստեղծությունների գրքույկը։ Սակայն վիրահաս ազետալի իրադարձությունները այլ ընթացք են տալիս բանաստեղծի կյանքին. անցնելով արտասահման՝ նա ամբողջովին նվիրվում է գրական-հասարակական գործունեության՝ երբեմն-երբեմն միայն անդրադառնալով երիտասարդ տարիների բանաստեղծական ներշնչումներին։ «Անոնք որ ծանոթ են իմ գրական գործունեությանս առաջին շրջանին,— տարիներ անց խոստովանում է բանաստեղծը,— թերևս չեն մոռցած, որ անոր մեջ գրեթե տարամերժորեն կտրիպասեներ գեղեցկագիտական զգացումը։ Հրապարակագրական էջերը շատ սահմանափակ տեղ մը կբռնեին այն ատեն իմ արտագրությանցս մեջ, որ ձևով այլազան, բայց իսկութիւնմբ միշտ կձգտեին դեպի բանաստեղծություն։ 1895-ի արտունազանգ դեպքերը խորին ցնցում մը առաջ բերին մեջս և զիս մղեցին մտածելու, թե այդ ահավոր ճգնաժամին մեջ, զոր մեր ցեղը կանցներ՝ ամեն հայ պարտականություն ունի ոչ միայն իր անհատական շահերը, այլև իր հոգեկան նախասիրությունները, իր մտավոր հատուկ կողմը զոհել՝ գեթ պահ մը իր ուժերն ուղղակի ի սպաս դնելու համար ամբողջ ցեղին կյանքին ու պատվուն համար անհրաժեշտ եղող գործունեության։ Որոշեցի ուրեմն հատկացնել իմ մտավոր համեստ կարողություններս այնպիսի աշխատութեանց, որ ատակ ըլլային որևէ չափով անմիջական օգուտ բերել մեր ազգային դատին»[69]*։*

Այնուամենայնիվ Չոպանյանը շարունակում է ստեղծագործել։ 1904-ին Մերկյուր դը Ֆրանս հրատարակչությունը Ֆրանսերեն և էմիլ Վերհարնի առաջաբանով հրատարակում է նրա «La Vie et le Rêve» (Կյանք և երազ) արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն (նույնը հայերեն բնագրով լույս է տեսնում ավելի ուշ՝ 1945-ին)։ 1908-ին բանաստեղծը հրատարակում է իր չափածո վաստակի գրեթե լիակատար ժողովածուն՝ «Քերթվածներ» խորագրով. Վերջին գիրքը առավել ամբողջական է ներկայացնում բանաստեղծի ստեղծագործական դիմանկարը, իր իսկ խոսքերով ասած՝ «կերպով մը քերթողական վեպ հոգիի մը»։ Դրանից հետո Չոպանյանը գրեթե խպատ թողնում է բանաստեղծությունը. Հայտնի են միայն մի քանի հայրենասիրական լայնաշունչ քերթվածներ («Երգ հարության», «Հայկական դպուցաշնորհություն», «Օրոր մայր Հայաստանին» և այլն), ուր բանաստեղծը ոգևորում է իր ժողովրդին հաղթանակի ու լուսավոր ապագայի հավատով։ Հայրենասիրական չերմ զգացմունքներով շաղախված մի քնարական ասք է «Օրոր մայր Հայաստանին» քերթվածը, ուր բանաստեղծը խորհրդածում է հայրենիքի փառավոր անցյալի, ողբերգական ներկայի և լուսավոր ապագայի մասին։ «Մայր Հայաստանը»՝ հայրենիքի խորհրդանիշը, պատկերվում է իր գեղեցիկ ու հերոսական անցյալով, երբ աղջիկ էր մի՝ «սև աչքերով լուսավոր», մազերն էին ծփում «ինչպես դրոշ մը լայն» և «հպարտ ծոցը մեզր ու կաթով կուռենարթ.

---

69 Ա. Չոպանյան, *Քերթվածներ*, 1908, Փարիզ, Ներածություն, էջ Լ–Ը։

Դուն Անահիտն էիր խաղաղ աչքերով,
Ոսկեմայրն էիր պայծառ լանջերով,
Ծոցդդ բարիք, նայվածքդդ լույս կտիար,
Շրթներդդ դասն էին ու ձեռքերդ ճարտար։

Բայց եղան Գողդոթաներ, վայրի ցեղերը «բզքտեցին», աղարտեցինև նրա մարմինը, բայց նա գեղեցիկ ու քաջ եղավ իր ցավի մեջ և հպարտությամբ տարավ զրկանքներն ու տառապանքներըւ Այժմ ահա, տարյուն ու մոխրոտ դարձած ավերակների վրա նա ողբում է իր ճակատագրի դառն սուրսպհները։ Բանաստեղծը Տրդատում է նրան սփոփանքի խոսքերով և հավատո նևրշնչում ապագա վերածննդի նկատմամբ.

Հերի՛ք, Տերի՛ք... վեր առ գլուխդ ու մի լար,
Չավը սուրբ է, ցավը՝ մեծ ու փրկարար.
Ույին կա վեհ, քան խաչին տակ զոհն արի,
Տիշերին մեջ կՏյուսվի այցը բարի։

Փանտ դաՏիձներն ու քանդղձերը մթին
Փոշիի պես պիտի անցնին ու ցնդին,
Ու մոխրերին մեջեն պիտի ելնես դուն,
Տատապանքևն ևորոգված ու շողշողուն։

Ջոպանյանի բանաստեղծական աշխարհը ևերքին հակասություններ չուևի. քևմանների ու մոտիվների առումով էլ նա գուրս չի գալիս այն շրջանակներից, որ պոեզիայում վավերացրել էր 70—80-ականների սերունդը։ Ստեղծագործական առաջին քայլերից իսկ երիտասարդ բանաստեղծը տիեզերքի անսահման քաոսում, առօրյա կյանքի աղմուկների մեջ ձգտում է գտնել ևերդաշնակության ինչ-որ մի երակ, որով Տնարավոր լիներ բացատրել կյանքի իմաստը, գոյության խորհուրդը։ Սակայն ամեն ինչ գլխիվայր շրջված է թվում նրան, աշխարհը՝ տառապանքի ծով, մարդը՝ վշտի խաղալիք։ Եվ այդ համատարած արցունքի հովտում նա մենակության սարսափ է զգում.

...Ծգտայր մ՛, եզրայր մը գեթ ևյա՛, որ այս ժանտ
Ճամփուն մեջ դժմա եյլե ու ձեռքս բռնելով իմ Տիվանդ
Հոգիս բուժե անկեղծ բառով մը գորովի...
(«Մղձավանջ»)

ԵՒյասլիսի պատերին նա աշխարհի լարն ու բարին փորձում է կշռել բարության ու գութի ավանդական նժարով, քևև նրան արդեն խորը էր Թումյան Թևրզյանի՝ Տավատով ու Տույսով պսակված խաղաղ ևերՏայեցությունը։ Բանաստեղծի Տոգին փոթորկվում է տանջող տարակույսներից. ո՞ւր է գնում տիեզերքն այս Տավիտենական այլափոխումների մեջ, ինչու՞ ամեն ինչ դատապարտված է մահվան, ինչու՞ միշտ տառապագին է գեղեցկության ու սիրա ձգտումը և, վերջապես, մի՞թև «կարելի՞ է, ևերելի՞ է ասիկա» («Երկրիկս մահր»)։ Եվ «քաղաքներու ժխորին մեջ տենդագին երշանկությունը գտնելե թեզիրածս բանաստեղծը դուրս է նևռվում «խաժամուժին մարդկայինև՝ որոնելու ևերդաշնակության աշխարհը («Երջանկությունը»)։ Սակայն Տպարտ լեռները, աղաստ քափարական Տովերը, Տեռավոր աստղերը, աստված ինքն անգամ անծանոթ էև երջանկության ճանապարհին։

ԵՒյս ամենն, այնուամենայնիվ, մտայլ Տոռետնոսության չի մղում բանաս-

տեղծին։ Ի՞նչ փույթ, որ անհայտ է երջանկության ուղին, վիշտն անբաժան է կենսաճանորոգ ծիծաղից, սպրելու մաքուր հրճվանքը մշտապես մթագնում է մահվան ուրվականով. այս անհարիր բևեռների անդադրում պայքարի մեջ է կյանքի իմաստը, բնության մեծ խորհուրդը։ Կախաղ մարդկության հավիտենական ձգտումն է դեպի գեղեցիկը, մարդու էությունը մշտապես արթուն պահող երազի անվախճանելիությունը։ Եվ բանաստեղծը հրաժարվում է բաղձանքի հեռավոր կանչից դեպի այն աշխարհը, «ուր սիրուն է անվիշտ, վարդն առանց փուշի», «ուր կյանքն անվախճան տոն մ'է լուսավոր»։ Նա գերադասում է մարդկային տառապանքը, երբ անվերջ իղձերը, «Անծանոթին տենդը» այրում են հոգին, բայց կյանքը դարձնում են իմաստավոր ու գեղեցիկ.

Ջէ, իմ տառապանքս ես կը նախընտրեմ,
Ինչպե՞ս ապրիլ կյանքեն. երբ Անծանոթին
Տենդն ամեն վայրկյան չի ցցվեր մեր գեմ։
Թող միշտ պայքարեմ, երազեմ, հուսամ,
Թող որ իմ անվերջ իղձովս արբենամ...

Ապրելու կարոտը, երջանկության ծարավն ավելի կենդանի թրթիռներով են շնչում Զոպանյանի սիրո ու բնության երգերում, որոնք կազմում են բանաստեղծի չափածո ժառանգության գերակշիռ մասը։ Այդ երգերի քնարական հերոսը ձգտում է հոգևոր մղումների ազատության, լիարյուն կյանքի, որը գեղեցիկ իրականություն է դառնում սիրո ու բնության մեջ.

...Ամպհովանի մեզ երկինք
Ու ծովն անկոչին.
Թող այգաբերը հեշտասրինգ
Անուշ կոզկոզին
Աստղերն իրենց բուլնին խոր
Քնանան խաղաղ.
Պառկեն չուրերն անժխոր
Ու միապաղաղ։
Ու մենության մեջ այն լուռ
Մեր սերն անշղթա,
Պարզելով իր թևը հուր՝
Թռչի ու խայտա։

«Մեր նոր բանաստեղծության պատմությունը, շրջափոխությունը ոչ որի այնքան բան կը պարտին, որքան Արշակ Զոպանյանին»[70],— ոչ առանց հիմքի հավաստում է արևմտահայ գրականության պատմաբանը։ Եվ իրոք, Զոպանյանի ստեղծագործական կյանքի առաջին տարիները գուգադիպեցին «գրական խոշոր հեղաշրջության մը, որ մեր իրապաշտությունն էր։ «Իրապաշտներու հակազդեցությունը,— գրում է Օշականը,— գրական որոշ սեռեր չունևր հարմածելիք։ Ջկար ռոմանտիկ վէպը զոր ձգտեին կործանել անոնք։ Բայց կար քնրթողություն մը, հպարտ, ինքնավստահ, մեծ համբավներու վահանովը պաշտպանվածե Զոպանյանի բանաստեղծություններ առաջին ընդվզումն է — գործով — այդ էբրթողության դեմ»[71]։

Երիտասարդ Զոպանյանը չէր էլ թաքցնում իր օպոզիցիան բանաստեղծա-

70 Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հատ. 3, էջ 355։
71 Նույն տեղում։

կան հին սերնդի դեմ։ «Արշալույսի ձայները» ժողովածուն բացվում է «Ես ընթերցողս» ծրագրային ոտանավորով.

Դե՛ւք որ խորշոմ ճակատ ունեք և թոռմած այտ,
Դո՛ւք որ ակնոց կրեք, ցուպի վրա կըթնիք,
Եվ դուք որ լուրջ գրված կուզեք և խորհմատ,
Ներք և գիտուն, ձեզ համար չէ իմ մատենիկ։

Կաղափարի տեղ հոս պատկեր պիտի գտնեք,
Հուր զգացում փոխան հասուն մտածության.
Հառաչք ու ձիշք, արցունք, արյուն, ժպիտք ու վերք
Այս սպային էջերուն մեջ կիրթոած։

Չոպանյանը ստեղծագործական պրոցեսն ազատում է միստիկական քողից, իսկ ստեղծագործող անհատին՝ տեսնող պատգամախոսի լուսապսակից։ Նրա պոեզիան ներքին տարերքով ձգտում է դեպի առօրեական կյանքը, առարկայական աշխարհը՝ համակիլ բնաբարանությանն ու հոգեբանական հարցաւորություններ գուգրնթաց բանաստեղծությանը հաղորդելով ռեալիստական խըստություն։ Հենց այս տեսակետից էլ «Արձագանքը» գնահատում էր երիտասարդ բանաստեղծի առաջին ժողովածուն, և պատահական չէ, որ այդ խիստ դրվատական հոդվածի հեղինակը Հովհաննես Հովհաննիսյանն էր. «Ամենայն ինչ այստեղ ինձ համար մարդկային է և իմ սրտին մոտ ու հասկանալի,— գրում է նա,— այս ցնորքները, այս հանկարծական բռնկումը, անհուն ջինջ աթերում ցոլացող իդեալի շողերը, իրական կյանքի երբեմն նույնիսկ զազիր պատկերը,— այս բոլորը ո՞ր երիտասարդի սիրտը բաբախել չեն տա...»[72]։

Չոպանյանի քնարական աշխարհընկալումը ռեալիստական որակի է հգտում հատկապես այնպիսի թեմաներում, ուր ամենից ավելի ազատ էր պգում իրեն նախորդ տասնամյակների բանաստեղծական մտածողությունը։ Հնուրյանը նվիրված երգերում, օրինակ, նա աշխատում է ռոմանտիկական բնապատկերի իդեալական մաքրությանը հակադրել միտումնավոր կոպիտը, առօրեականը իր մերկ պարզության մեջ։ Ավանդական բնապատկերի տարրերը՝ լուսին, ծով, գեփյուռ, վարդ, սոխակ և այլն արդեն հանգես չեն գալիս ռոմանտական ասոցիացիաներով, այլ արտահայտչական միջոցների բոլորովին նոր շրջապատում ձեռք են բերում միանգամայն անծանոթ որակ.

Իրիկուն է. լուսինն իր գեմքը տափակ՝
Երկնքին վրա, ուր ամպերնեը կաճին հորդ՝
Կը նկարե, տժգույն լուսին մը ճերմակ,
Մեկ կողմին կլոր, մյուսեն ծուռումուռ, խորդուրդուրդ,
Կարծես խոշոր թուղթե հնչմ ա մը բարակ
Հոր մեկ կողմեն խածեր են ու նետեր հոս։

Չոպանյանի բանաստեղծական մտածողությունը բնության՝ իրրև գեղարվեստական արտացոլման առարկայի մեջ հայտնաբերում էր մի նոր աշխարհ, որ նման չէր ո՛չ Ալիշանի ու Պիշինգեաշլյանի՝ ռոմանտիկ հայրենասիրությամբ եղերված բնապատկերներին, ո՛չ էլ, մանավանդ, Թերզյանի ու Աճեմյանի՝ Տիգուն բանաձևերի շրջանակներում գեղազարդված բնանկարին։ Նույն հրևույթը նկատելի է նաև Չուպանյանի սիրո երգերում։ Միրած

72 «Արձագանք», 1892, № 3։

կինն իր մեջ «պատառ մ՝աստվածությունն» է կրում, լցնում է իրենով գրուելուն համորեն», քև է տալիս բանաստեղծի հոգուն և այդուհանդերձ չի վերածվում անմարմին կուռքի. կինը՝ անմատչելի գեղեցկությամբ, սերը՝ անչափելի հրապույրներով դուրս չեն ստեղծումի ու մահկան կենսական օրինքից։ «Պիտի մոռնամ զայն և ան ալ չսիրե պիտի գիս...»,— ընդհատում է բանաստեղծն իր ներշնչված սիրային զեղումը։ Նրա գրեթե բոլոր սիրո երգերը կառուցված են հենց այդպիսի հակադրության սկզբունքով և հայնեական նուրբ հեգնանքով ուղղված են դեպի անմերձենալի «սուրբ սիրո» քերգյանական իդեալը։ Դրանով, իհարկե, սիրու զգացմունքն ինչ-որ բան կորցնում էր իր ավանդական բանաստեղծական փայլից, սակայն փոխարենը հարստանում էր ներքին բովանդակությամբ, քանի որ իմաստավորվում էր ոչ թե իբրև մարդու էության անփոփոխ տրվածք, այլ իբրև բնական մի օրագիր մարդկային հոգեբանության հակասական ու բարդ տեղաշարժերի.

Դիպվածը մեզ օր մ՝իրարու հանդիպցուց
Ու սիրեցինք մենք զիրար,
Գտած ըլլալ կարծեցինք ինչ որ վաղուց
Կը փնտրեինք անկաթար.
Հիմա կզանք որ, ա՜խ, խաբեր ենք մենք մեզ,
Ու կը զատվինք, սիրելիս,
Ինե՞ն քենե ի՞նչ պիտի լոկ խնդրեմ ես,—
Ատե՛, բայց մի մոռնար զիս։
...Մ՝վ գիտե, ես գուցե եղա հանցավոր,
Դուցե գժբախտ ըրի գքեզ.
Մնա՜ բարով, աշխարհ լայն է, դուն ազվոր,
Ալլուր քեզնա գոնես
Նրչանկությունն, որուն սիրտդ է արժանի.
Ներ նոր սեր մը, պաշտելիս,
Մեր խեղճ սիրուն մոխիրներուն մեջ ծնի,
Ատե՛, բայց մի՛ մոռնար զիս։

Ռեալիստական ոճամտածողությունը Չոպանյանի պոեզիայում ներհյուսվում է ժողովրդական բանարվեստի ավանդույթներով։ «Ըլ առաջին քերթողական արտադրությանց իսկ շրջանին ժառանգականորեն պիտի վերագտնի բազմախնամ և նրբաձև սիրաբանությունը հայ հին աշուղներուն»[73],— նկատում է Պիեռ Քիյեառը։ «Ձեր երգերը,— բանաստեղծին ուղղված նամակում գրում է Էմիլ Վերհարնը,— նուիրեսկ անոնց ամենեն քամծիները կը կապվին կամ մանավանդ կը դասվին ձեր ավանդությանը և պիտի կարենային ձեր ժողովրդին իսկ երևակայված ու տաղաչափված ըլլալ»[74].

Զևավորվելով ռեալիստական շարժման մթնոլորտում, Չոպանյանի պոեզիան իր մեջ արդեն կլում էր գեղարվեստական մտածողության այն որակը, որի յուրացմամբ պիտի ընթանար դարասկզբի արևմտահայ քնարերգությունը։

* * *

1895—1896-ի ալեհեծալի իրադարձությունները խոր բեկում են մտցնում արևմտահայ պոեզիայի զարգացման նոր ընթացքի մեջ։ 90-ական թվական-

---

73 Ա. Չոպանյան. Բանաստեղծություններ. 1950, Առաջաբան, էջ ԺԲ։

74 Ա. Չոպանյան. Կյանք և երազ. Փարիզ. 1945, Առաջաբան, էջ Ը։

*Ներին ասպարեզ իջած երիտասարդ բանաստեղծների սերունդը, որ դեռ չէր հասցրել գտնել իր իսկական ստեղծագործական դիմքը, մատնվում է անօրինակ ձնշման ու հալածանքների կործանարար ազդեցությանը։ Դեռ 1892-ին Զոհրապն այսպես էր բնութագրում նոր սերնդի ստեղծագործական հոգեբանությունը. «Տղաքներ, որ գերեզմաններու շուրջը կը դեգերին, փոխանակ կանանց շուրջը պտտելու, որ չարագուշակ բուերու պես կուկան, կը կոծեն, երբ պարտ էին զվարթության ու ժպտի կենդանությունը բերել մեզի, որոնք առաջին քայլեն դասալիք՝ կյանքի պայքարին մեջ, ոչ իրենց, ոչ ալ մարդկության օգուտ ունին...»[75]։ Սա անցման չրջանի որոշակի պատմական հանգամանքներում ձևավորված հոգեբանություն էր, որ 1896-ից հետո նոր երանգներ ու բովանդակություն ստացավ և շարունակում էր նշանակալիորեն ազդել 900-ականների առաջին կեսի արևմտահայ քնարերգության վրա։

Հրաչ Նազարյանի *բանաստեղծությունների միակ ժողովածուն «Խաչված երազներ» (1912)* բնորոշ խորագիրն է կրում։ Սիրո ցավագին կարոտի, անհայտ ափերի տխուր երազանքի, «կյանքի լացող պատկերներուս» նվագնեւրից հյուսված երգեր են դրանք, ուր գերիչխում է անբուղոք ու համակերպ քախծի, «խաչված երազներիս» վհատ տրամադրությունը։

Քայքայվա՜ծ, ւնք եվաց մըն է իմ հոգին.
Մ՛ւ հերթդ մը կ՛եյնե կուրծքին, ո՛ւ ցնծերդ.
Իմ երգը ա՛ւ լռությունն է տրամագին.
Անոր մեջիկ քեւերուն վրա ոչ մեկ ձնդք
Քաղ չի փարեե՛ երգը Սիրո ու կյանքին...[76]

Մքնոլորտի անձկությունն ու քաղքենիական հոգեբանությունը բանաստեղծին թույլ չեն տալիս կյանքի կենդանի աղմուկների մեջ որոնել ոգու ավյուն ու լիցք։ Դրա փոխարեն նրա աշխարհը ողողված է մի հիվանդ երազանքի գորշությամբ, որ ծայր նրբությամբ է հասցնում պատկերամտածողության ձևերն ու միջոցները՝ մոտեցնելով սիմվոլիստական տարատամության ու ձևալույծ երանգների սահմանին։

Հերաճուշ Աբշակյան (Նարգիս, 1887—1905)։ Այս վաղամեռիկ բանաստեղծուհին մի քանի «արցունքոտ էջեր» է թողել, որոնք անձնական ողբերգության սրտառուչ պատմություն լինելով հանդերձ, հետաքրքիր աղերսներ են պարզում ժամանակի բանաստեղծական մթնոլորտի հետ։

Հերաճուշ Աբշակյանի բանաստեղծությունները դեռահաս տաղանդի ցոլքեր են, ուր հուզիչ, անպաճուճ ու անմիջական պատկերներով բացվում են նրա աղջկական ներքնաշխարհի կուսական ծալքերը, երևան բերելով կենսածարավ մի հոգի, որ դատապարտված է «մատաղ մեռնելու» հակատագրական վճռին։ Եվ այս հանգամանքը նրա երգերի մեծ մասի վրա ողբերգական քախծի քանձր քող է փռում, որ երբեմն խեղդում է անանձնական ցավի աղաղակը։ Ապրելու տանջագին կարոտով, կապույտ ծովի ու երկնքի, կայծկլտուն աստղերի, արևի ու գարնան անհուն բաղձանքով են շնչում այդ երգերը

---

75 «Հայրենիք», 1892, 124։

76 Հ. Նազարյան, Հավաք երազներ. կ. Պոլիս, 1912, էջ 80։

(«Կախօրրան», «Հուշս», «Կապուտիտր», «Հնչյակ»)։ Բայց այս ամենն ավելի սուր, ավելի հիվանդագին են դարձնում ազգերգական ճակատագրի զգացողությունը.

Հանուսի գիշեր ինչ օգուտ կա ինձ համար,
Երբ սիրտս համակ գիշերին պես է խավար...
. . . . . .
Երբ սիրտս սևեր, ես ցծրադդ եմ ու տրտում.
Ինչո՞ւ, յուսին, զվարթ երես մ'ունիս դուն.
Նվ ամէն ինչ, ծով ու աստղեր, երկինք, նաև
Ժամ է, բա՜ժ.
Որ գվարթորեն ժպտիք վրս աչառելն.
Ու որքո՜ն...77

Հերանուշ Արշակյան

«Պաղ ու անտարբեր» մարդկանց շրջապատում մոխրանում է պատանեկան «խոսքերուն ցավի կրակը», մնում է մենավոր ապրել «տրտմադին խոհերի» միջին տխրությունով։ Անանցանելի վիհ է բացվում շուշանային երազների և կոպիտ իրականության միջև. «Ջէ՜, երգել շարժեր», ազրակացնում է բանաստեղծուհին։ «Հոգիներուն արցունքը», «Օրերուն ոճիրը», «Ղարիպը» բանաստեղծություններում նա տրտմությամբ որոնում է իր նման թախիծ չալածված հոգիներին. հոգեմաշ աշխատանքի, անարև կյանքի ուղիներում աննկատելի ծիրացած աղջիկը նրա հոգու էույրն է («Օրերուն ոճիրը»), գերեզմանի հանգիստը երազող հայ պանդխտի կարոտատանջ տնձնձանքները տրտում կարեկցանք են արձագանքում նրա հոգում («Ղարիպը»)։

Հ. Արշակյանի բանաստեղծություններում երբեմն լսվում են գանգատի ղառն տրտունջներ։ Բայց դրանք ավելի շուտ վիատության ազդակներ են՝ «կյանքը ծա՜նր է, ուժս համակ է սպառեր», որոնք, սակայն, դրամատիկականի անձնական վերապրումները թաթախում են ընդհանրության գոյերի կարեկցանքով։ Շատ բնորոշ է այդ տեսակետից «Ապրիմ-մեռնիմ» բանաստեղծությունը.

Փողոցին մէջ ինկած
Հեզն կոճակ աննշան,
Փոշիին մէջտեղ Հայ.
Ոտքի կ'ըլլամ կոխան։

Ջեմ կրնար գանգատիլ,
Ո՜չ, Հառաչ մր միևակ
Դուրս Հանել ծաղկատիպ
Ջոր կուրծքես ավերակ։

77 Հ. Նազարյան. Հերանուշ Արշակյան. Կ. Պոլիս, 1910. էջ 30։

Փուչիին ու ցեխին
Մեչտեղը կորված,
Օր մ'ալ կը կորվիմ
Անանո՜ւն, անքնքի՜ծ[78]։

Սա ոտնակոխ արված երազների, ծաղրված ու աքսամարհված հոգու, մենակ ու լքված անհատի մորմոքների երգն է, անհատ, որ իր ուսերի վրա էր կրել համիդյան ռեժիմի ծանրությունը՝ փլուզված հույսերի ու խորտակված երազների բեկորները փետրիլով անհայտ ու անորոշ հեռուներուն։ Նրանք ապրում էին մարդկանց մեջ, բայց մենավորներ էին՝ իրենց ազգերգական անհաաապաշտուությամբ, ցնորական իդեալներով։ Հենց սա էլ ակունքն է այն ներքին անլուծելի հակասականության, որ վերջ ի վերջո քայքայման պիտի հասցներ նրանց ցնորքների փխրուն դղյակը։

Հասարակական դեմքը կորցնող քաղքենիության քնորոշ տրամագրությունների արտահայտող քնարերգությունը, թեև դեռ շարունակում էր արձագանք գտնել որոշակի շրջաններում, բայց և նրա քայքայումն ու վախճանն արդեն անխուսափելի էր։ Գրապատմական այդ հնաոքրքրիր իրողության տազանդավոր արտահայտիչը դարձավ Ինտրան։

Ինտրա *(Տիրան Զրաքյան, 1875—1921)։ Ծնվել է Սկյուտարում, գրաճանաչություն սովորել քաղային նախակրթարանում, ապա հաճախել Պերպերյան վարժարան, ուր և հիմնականում ձևավորվել են նրա հակումները գրականության, մասամբ նաև նկարչության ու երաժշտության նկատմամբ։ 1895-ից պարապել է ուսուցչությամբ՝ նախ գավառներում, ապա 1900-ից, Կ. Պոլսում՝ Կեդրոնական, Պերպերյան և այլ վարժարաններում։ 1904—1905-ի ընթացքում եղել է Եվրոպայում ու Եգիպտոսում, այցելել է Փարիզ, Այիթսանդրիա, Կահիրե։ Բանաստեղծն առանձնապես խորն է տպավորվում սֆինքսի ու բուրգերի խորհրդավոր երկրի արևելյան գույներով, որոնցով գլխավորապես թելադրված է «Ներքաշխարհ» էկզոտիկան։*

1915-ին, արևմտահայ մյուս մտավորականների հետ, ձերբակալվում է ու թեև շրաջրով փրկվում է, բայց համազգային ողբերգությունը ճակատագրական հետք է թողնում նրա զգայուն հոգու վրա, հասցնելով հոգեկան հավասարակշռության խախտման։ Նա սկսում է խորշել հասարակութիւնից, ապրում է կրոնով ու միստիկական տեսիլներով, որը աստիճանաբար վիրաւում է կատարյալ մտագարության։ 1921-ին, քեմալական շարժման օրերին, իբրև կասկածելի անձնավորություն, ձերբակալվում է ու մահանում աքսորի ճանապարհին։

Ինտրայի գեղարվեստական ժառանգությունը նրա երկու դրքերն են՝ «Ներքաշխարհ» (1906) և «Նոճաստան» (1908)։ Առաջինը գեղարվեստական-փիլիսոփայական արձակ խորհրդածություն է, ոո երևան է բերում դրամատիկ ու ողբերգական բախումներով լի մարդկային մի ներաշխարհ, երկրորդը՝ բացառապես գեղեցմանային նոճիներից ներշնչված դասական սոնետների հավաքածու։ Մամուլում տպագրել է նաև ուղեգրություններ, քննադատական ու մանկավարժական հոդվածներ, բանաստեղծություններ և այլն։

Զրաքյանի տարօրինակ անձն ու ստեղծագործությունը հնարավոր է

78 Նույն տեղում, էջ 34։

պատկերացնել միայն արևմտահայ կյանքի տարապայման հանգամանքներում. բարդ ու հակասական մի խառնվածք, որ XX դարի սկզբին հանդես է գալիս որպես կատարյալ միջնադարյան միստիկ՝ սևեռուն մտքով ու բորբոքված երևակայությամբ, ուր իրականության արտացոլքը բևեռվում է բյուրավոր անկյուններով, աղավաղվում ու աղճատվում անճանաչելիության աստիճան՝ վերջիվերջո վերածելով խրթին խորհրդանշանների համակարգի։ Բացատրել Ինտրայի ստեղծագործությունը, նրա նպատակը՝ վերծանել ու մեկնաբանել խորհրդանշանների այդ բարդ համաձայնյուղը, ետ տանել միստիկականության մանվածապատ քողն ու երևան բերել իրական աղբյուրները կյանքի ու ժամանակի մեջ։

Տիրան Չրաքյան

Ինտրայի ներաշխարհը, նրա սոցիալական հակասությունների խաչուղիներում մոլորված անձնական է, որ փրկության իարիխ է որոնում լույսի, բարու, գեղեցկի, Շմարտի վերացական սահմաններում։ Այդ հերոսին նախապես տրված է անկուժելի մի երկվություն, այսինքն՝ նա «ընդհանուր է իբր էություն՝ մասնավոր է սակայն իբր անհատականություն»[79]։ Դա հոգու և մարմնի ողբերգական հակամարտության նարեկացիական միստիցիզմի մի նորագույն տարատեսակ է, որ իմաստ է ստանում միայն իբրև ժամանակից աշխարհի իրերն ու երևույթները գնահատելու տեսանկյուն։ Բանաստեղծը տառապում է «անհունին բաղձանքը», զգում է «ընդհանուր վիշտ մը», «ամեն բանի վիշտը», նրա հոգին ևնթակա է համընդհանրության գերագույն սկզբունքին և չի կամենում հաղորդակցվել իրական աշխարհի հետ, ուր ամենուրեք տիրում է միայն «գձձուն, քշտաւթյուն. ատելության փակ կգակները. իրական, զուտ, առանց երկինքի, ժպիտի անկարող, ժպիտը ուրացող փոս ու պիրկ այտերու ատելություններ»[80]։ Ուստի և «գերագույն ընդհանրացման» ոլորտում անհատը խորհրդանում է հասարակությունից՝ «իմ տանջանքս է ընկերությունը»։ Մյուս կողմից, սակայն, մարդն ի վիճակի չէ խափան ձերբազատվելու հասարակական կապկերից. գոյապայքարի ամենօրյա անհրաժեշտությունը նրա երկրորդ էությունն է, որից նա փախչում է մշտապես, բայց չի կարողանում խուսափել. «Հոգիս լեցուն է ընկերային զգայություններով,— խոստովանում է բանաստեղծը— նողկալի խեղճությամբ մը կ'զգամ կոր որ կենսապայքարի, կենցաղի տեսակետ մը հարկադրված է

79 Ինտրա, Ներաշխարհ, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 119։

80 Նույն տեղում, էջ 65։

գիտակցությանս, փոխանակ կյանքին՝ անկարելի կյանքին տեսակետին։ ...Ինչ եմ ես. ծաղրելի ցնորակոծ մը որ կերևակայի Քե կրնա զերծանիլ ընկերքենեն, և անոր ամենեն հիմար հանգամանքներեն...»[81]։

Ինտրան այս գրամատիկ հակասությունը լուծելու ելք է որոնում։ Նրա անհավասարակշիռ միտքն ու երևակայությունը անցնում են ոլորապտույտ, խայտվող ճանապարհներով՝ երբեմն հանգելով սոցիալական սուր մերկացումների, հասարակական բարդ կապերի տարերային կռահման։ Բայց ավելի հաճախ տարրերաց խոհերի հորձանուտում բանաստեղծի համար բաղձալի երազ է դառնում մենությունն ու խնդրի վիհակը, արևելյան էկզոտիկայի, ալկոհոլի, հաշիշի մեջ անէանալու նրանությունը։ Այս ամենը խրթին ու անմարսելի է դարձնում «Ներաշխարհի» էջերի գերակշիռ մասը, Քեև, այնուամենայնիվ կռահվում է հոգեբանական բարդ անցումների ընդհանուր կլակնտը՝ «երբ մտածման էությանն համեմատ կյանք մը չկա բնավ, կա՛մ պետք է անասնանալ կամ մեռնիլ»[82]։ Այլ խոսքով՝ ժամանակակից անհատի պատմականորեն որոշ հասարակական դրամային միստիկական իմաստ ու ձև տալով, Ինտրան ըստ էության չի հեռանում իրականությունից, այլ միայն ավելի բարդ ու միջնորդավորված ուղիներով հանգում է մի փակուղու, որի հանդեպ թևաթափ եղավ արևմտահայ բաղբենիությունը։

Ինչպես «Ներաշխարհի» անհանդիսո խորհրդածություններում, այնպես էլ «Նռնատանկի» երկկուղած պաշտամունքի մեջ առ Անանցը, «հարամ աշխարքին» ձերբազատվելու, «տիեզերական մեծ ամբողջին» հաղորդակցվելու բնորոշ մղումն է, որ մերթ խռովահույզ է տանջալի բախումներով, մերթ պասկված բարեպաշտ ու ներհայաց խաղաղությամբ։ Վերջին դեպքում բանաստեղծին ամենից ավելի հրապուրում է «վեհածածան նոճիների» աստվածհաղորդ լռությունը.

Նռնեին եղերդ ճամրուն վրա նորեն
Միևնոյն, այս գիշեր ալ կը դեգերիմ.
Չի կրծող կիրքերն, հուշերն ոխերիմ
Հո՞ս գիս չեն տանեչեր դըժբնդպերեն։

Ան՞նչ այսպիսի գարշ ու բիրտ աշխարհի մ՝
Ընտանութենեն ու ճանչումեն,
Հո՞ս կրնա՞մ մոռնալ նվաստ հուլքերս ամեն
Ու անհունին հույսովն ա՜ռ կը բերկրիմ...[83]

Բանաստեղծն հոգևին ապրում է «հենտանույշ ճշմարտիս» կարոտով։ «Կյանքին տիտան երազը», «վաղանցության ցավը» այս դեպքում պայքարի գրգիռներ չեն արթնացնում, այլ օրորում են նրան խաղաղ ամբարձմամբ մի վերին ներդաշնակության միանալու ակնկալությամբ։ Լուռ նոճիների անդորը երազանքը, «անպատում սոսափյունով ողողուն», միստիկական խորհուրդներ են մղում բանաստեղծին։ «Արտաշխարհի ձգտումներու, երազներու քաոս» նրա «Ճեք իմացականության մեջ» կարգավորվում է «անճառելի լույսիս միատարր սկզբունքով։ Այդ լույսով են ողողված վեհասքանչ գիշերը, ողջ տիեզերքը, միության ու հավիտենության ձգտող ամեն մի գոյություն։ Նոճի-

81 Նույն տեղում, էջ 62։

82 Նույն տեղում, էջ 261։

83 Ինտրա, Նոճաստան, կ. Պոլիս, 1908, էջ 9։

Ների անխոս վերացումը դեպի երկինք՝ բանաստեղծի հոգին կամրջում է ամանցի խորշորդին, բնապատկերներն օծելով արարչական շնչի վեհությամբ («Լուսնագիշեր»).

Լուսնկա՜ է. խաժաստյուռ գիշերը կ՚շողա.
Ով նռնաստանը միածուլ ու խավարախուռ
Կարձակե մուք կատարների իր միահամուռ
Վեր, դեպ ի աւյրբ անգորրի փարթը շափյուղա։

...Երանավետ տան մ՚է այս խորին ըմբոփման,
Նախավայե՛լք լուսեղեն կենաց աւստնման,
Չի սև նռնյաց էության կարոտն էս գիտեմ։

Քո՜ն են փոխյալ ի տավիղ, նյութե՛ր ազո՜ր եղած.
Արփե՜ ակգրան գառնալու իզձեն ամոթխած՝
Հնչ Աղշամուղն են ի ծուր անճառ Լուսին դեմ[84]։

«Նռնաստանի» սոնետներում լավագույն աշխարհի երազը, մարդու ձրգտումների բարձրագույն սահմանը այնքան է վերացական ու անգո, որ վերջիվերջո նույնանում է արարչագործ էության ավետարանական գաղափարի հետ՝ «Ո՜հ, մոլորելույս մեծագույն ցնորքն է Աստվածս։ Ուստի և, մանավանդ, սոնետներում, մշտապես հոլովվող լույսը, ճշմարտությունը, Սերը, Գութը, հղեմտանքը այլ բան չեն, քան աստվածային գաղափարի հավիտենական ստորոգյալները, որոնց հանդեպ սրբազան երկյուղածությամբ աղոթում է Ինտրան, հրապնելով «Հավերժ անպայքար կյանքի մը» երանությունը։

Ինտրան իր միջավայրի հարազատ ծնունդն է. նա վերապրում է որոշակի հասարակական հանգամանքների բերումով իրականության գնահատման ռեալ չափանիշները կորցրած մի ամբողջ խավի՝ մանր բուրժուազիայի պատմականորեն անխուսափելի դրաման, որ ինչ-որ սահմաններում նաև ազբերքություն է՝ ներքին հակասականությամբ, հոգեբանական անկայուն անցումներով, հարկադրական շրջադարձերով։ Սոցիալական քիչ բարոյական բնույթի ոչ մի հայտնություն չի կարող տևական մխիթարություն պատճառել բանաստեղծին. ընդհակառակը, ավելի է մեծացնում որոնումների ու սպասման հոգեբանական լարվածությունը։ Պեսիմիզմը կասկածի տակ է առնում նույնիսկ աստծո գաղափարը, որին ամենից ավելի մեծ հավատով է ապավինում Ինտրան։ «Կա՞ զմարդ աստծուն տանող բան մը որ մտհվան ալ չտանի», տխուր մտորում է նա։ Բայց ճշմարի՞տ է, արդյոք, հավիտենական կյանքի առասպելը.

Կ՚շարժին սերվիք լազվարթ երկնից մեչ կանգնած.
Սոսափելով մեծ ավո՜ւրց տարն հուլովին.
Բազումք, վրնատ. Քևատարած կը խոռվին.
Եվ կը Տանջե՛ն նորեն, վստահ, բազկամա՜ծ.

...Ակնածե՛լի այս ավյունն, ո՜վ կյանքեր սեգ.
Կրնա՞ երբեք ըլլա՛լ ցրնորք մը հիմար.
Երեզեն անվախճան, Տոհին անմա՜հ է, բսե՛ք.

Ա՜հ, երթ ստույգ չէ՛ Տարակյանքի երկնաճեմ,
Եվ երթ մա՜ն անվացում է խավար՝
Թողո՜ք գիս, նո՜ՀՔ. որ տխրագին մեղանչեմ[85]։

---

84 Նույն տեղում, էջ 40։

85 Նույն տեղում, էջ 24։

Այս խոռվքը ծնվում է իրերի ընթացքի մեջ քաղաքորոշ չփոթից. ինչպե՞ս կարելի է հաշտվել այն աղաղակող անարդարության հետ, որ «աստղալի դիշերը տեսնելե հաքը չամբառնալ, վարսամաթև չխոյանալ անջրպետնեյուն մեջ...», «քնները սյաղատագին տարաձելե հաքը՝ չսավառնիլ երբեք...», «տառապանքներու և հեշտությանց միջեն՝ լեռներու վրայեն, գիշերին մեջ, համատեղություններուն ու ալիքներուն մեջ՝ սրտագին, սարսռագին զննտված կանչելե հաքը անգամ մը լլնդհշմարել գայն, գոնե՜ խոժոռագիմ, գոնե՜ մերժող...»[85].

Հոգեբանական անցումների այսպիսի աստիճաններում որոշակիորեն ի հայտ է գալիս Խտրայի պեսիմիզմի կենսական ենթիմաստը, աստվածային ոգու մշուշապատ տեսիլքին փոխարինում է բանաստեղծի հոգեմաշ դեպրեսիվների կենդանի ուղեկիցը՝ լույսի ու սիրո երազից հյուսված պայծառ մի լաչ՝ Բռենան։ «Բռենան սկզբունք մ'է. էութենեսս բխած անդրժելի սկզբունք մը։ Համիտենական անդրեսութեյանս ոգին է. կուսեդուքյունը. ա՜յն է ինչ որ ևմ, ինչ որ կ'լլսմ. իմ տառապանքներովս ու երանությունիերովս բաղադրված հակերտված մեղեդի, ներաշխարհեն եյլող միաձայն ներդաշնակություն. ո՜վ իմ ներաշխարհս գոյության շքեղ ու սուվերալի իմաստո»[87].

Ինքնելով տառապանքների ու փորձությունների բովերով՝ բանաստեղծը կոպին ու կրկին վերադառնում է դեպի Բռենան, այսինքն վերագտնում է իր իսկական էությունը, որ իմաստավորվում է կյանքի, սիրո, բնության աներկմիտ կարոտով։ Եվ որքան խորն ու սաստկագին են նրա տառապանքները, հույնքան բուռն ու տարփագին է ձգտումը դեպի Բռենան. «Եկա՜ր. իմս Նս. այնպես չէ՜. կը սիրե՜ս գիս... Ես քեզի կը ճանչնալի շատոնց. գարերն ի վեր... հայե ինչ սիրտի բսեմ քեզի. գրե՜զ կը տառապիմ, գրե՜զ կը տեծկլտամ. գրե՜զ կը դողամ. մահվա՜ն պես իրականացող բաղձանքս. մտիկ լլսե... գրեզ այնքա՜ն առեեն ի վեր կը սիրեմ. իմ հշմարիտ, ձշմարիտ երանությունս, նայե, Տիեղերքին ներկայությունն է... Քող անհուն թափանցիկ գիշերը մեր առագաստն ու խորանը լլլս. մեր անմոռուչ գրկախառնումը՝ քող մեր պակուցյալ աղոթքն լլլա առ Աստված»[88]. Բռենան բանաստեղծի էությունը բնությանը միացնող կամուրջն է։

Բնութագրելով իր գեղագիտական-փիլիսոփայական հավատամքը, Խտրան գրում է. «Խտրայի բանաստեղծական կամ արվեստագիտական հատկանիշն է բնութենապաշտությունը» և ապա՝ «Ներաշխարհի» վերաբերյալ ավելացնում. «Նյութերն ու Հորինվածն իր թերություններով ու գեղեցկություններով ցույց կուտան հեղինակին բնութենապաշտությունը. իր անկեղծությունը, իր հուգյալ հևքը, իր բոլոր ուժը կ'պատմեեն իր կյանքի կրկրքը»[89], եվ իրոք, ինչպես «Նոճասատանի», այնպես էլ մանավանդ «Ներաշխարհի» ամենալուսավոր ու բանաստեղծական էջերը նրանք են, ուր հեղինակի իրեն գտում է բնության հետ ու բնության մեջ՝ հանդես գալով իբրև իսկական պանթեիստ։ Բանաստեղծի տարփանքն են չինչ երկինքը, լույսի ճառագայթը, արևի երգը, քուլաների համանվագը, ծովի կապույտ ամենգրությունը։ «Ով որ երկինք-

---

86 Ինտրա. Ներաշխարհ, էջ 202։

87 Նույն տեղում, էջ 242։

88 Նույն տեղում, էջ 250—251։

89 «Բյուզանդիոն», 1906, № 3131։

*քին կը նայի... չի կրնար հոռետես ըլլալ... Ամեն ինչ ըղձանք, ամեն ինչ ալացք է, սառչուն, խոյանշարժ. բոլոր կենդանութիւնից երազն է հավերժական կենսութիւնի երկինք մը. բոլոր այս այրումներուն նպատակն է լուսավոր անհերքութիւնը։ Ելնելու, շարունակվելու, անմահութեան տենչ մը կը ժայթքե հոգեն. և անհուն է երկինքը որ վերը կը տարածվի, երկրին գաղջ այտնամին վերևը, բոլոր այս հայեցողութիւններեն վեր կամարված, լեցուն ու գաղջուն անոնց ամենուն նուիրութիւնքը որ երկինքին մի, անըմբռնելի՜ երջանկութիւնն է... չորս դին ամեն բան տոգորուն է երկինքով. ա՜հ, գարունը հավերժաբաղձութիւնն է...»[90]։ Ընդհանրապես բանաստեղծն անիմաստ է համարում իր գոյութիւնը բնութիւնից դուրս, ավելին. մարդը և բնութիւնը հանգես են գալիս իբրև հոգեկիցներ. տրտում է մարդը, մռայլվում է նաև երկինքը, ամպերը ծածկում են ճառագայթի ուղին, իսկ երբ լուսեղեն կապույտն է շողում գլխավերևում, պայծառանում է նաև մարդկային ներաշխարհը։ Բանաստեղծն այժմ ավելի խորն է զգում լույսի կարոտը. «Երկի՜նքը ահավասիկ, կապույտ, կապույտ. արյո՜ւնի գեղեցիկ է, որքա՜ն գեղեցիկ է.—Օ՜հ, ոչ, ա՜լ չի կրնար ծածկվիլ։ Ինչպե՜ս պետք ունեի այս լուսի՜ն. կանանչներուն. որչա՜փ այս երփներփումին անուշութիւնը կարոտ էի. և ինչպե՜ս հավետ ծարավ եմ երկինքին։ ...Ըսեք, կանչեցեք հառագայթին, թռչնիկներ, որ չփախչի՜, չքե՜ երկրի դրժբաղդները»[91]։

Այստեղ Ինտրան իր տարերքի մեջ է։ Հզոր, հիվանդագինորեն զգացված Էրևակայութիւնը, որ մի զգալի չափով պայմանավորված է անհատական խառնվածքով, չափազանց նուրբ զգացողութիւնն ու նկարչի դիտողականութիւնը, ճոխ ու գունագեղ լեզուն հնարավորութիւն են տալիս նրան, հատկապես «ներաշխարհման» ստեղծելու բնութեան աքանչելի ու շնչող պատկերներ, որոնք լույսով ու կյանքով են ողողում Ինտրայի բանաստեղծութեան՝ խրթին խոհերով ծանրաբեռնված էջերը։

Ինտրայի հետագա կյանքն ընթացավ իդեալների վերաստեղման ճանապարհով։ «Ներաշխարհիս ներքին բուռն բողոքը, կիրքը, սոցիալական ու բարոյական սուր հարցադրումները «Նոճաստանումն» մեծապես տեղի են տալիս բարեպաշտ ներհայեցողութեան։ Բանաստեղծի համար փափագելի հանգրվաններ են դառնում սիրո ու գութի, արդարի ու ճշմարտի վերացական գաղափարները։ Կյանքի կարոտը դառնում է ավելի մեղմ ու քաղցրագին, իսկ մահվան բաղձանքը ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունքը։ «Նոճաստանը» մի հին երգի նոր, ավելի թույլ արձագանքն էր միայն։ Դա զգաց նաև ինքը Ինտրան և ընդմիշտ հրաժեշտ տվեց բանաստեղծութեանը։

Մինչ Ինտրան ազդարարում էր ցավածին իդեալների մի ամբողջ աշխարհի փլուզումը, հասարակական տրամադրութիւնների ընդերքից ընձյուղում էին բանաստեղծական ծիլեր, որոնք նրա միստիցիզմի փիլիսոփայական մտահանումները ձեզրում էին պարզ, անմիջական, լիասիրտ մղումներով դեպի սերը, բնութիւնը, մարդը։ Մի ամբողջ տասնամյակ հոգիներին ծանրացած աշխարհամերժ անհատապաշտութիւնը հակասական, բայց օրինաչափ անցումով վերածվում էր իր հակադրութեանը՝ մեծարենցյան խոր ու կենսահաստատ հումանիզմին։ Այս նոր հովերի արձագանքն էր Վաճառամ Թաթուլի

---

90 Ինտրա. Ներաշխարհ, էջ 89—91։

91 Նույն տեղում, էջ 77։

(1887—1943) բանաստեղծությունների «Լուսնին տակ երգեր» շարքը, որ Մեծարենցի ցանկությամբ պետք է հրատարակվեր «Միաժանիթ» հետ նույն գրքում, բայց արդելվում է գրաքննության կողմից։ «Քաջուկին հավաքածուն,— գրում է հետագայում Ա. Չոպանյանը,— որ, ինչպես Մեծարենցինը, ֆրանսական խորհրդանշապաշտ և անկապաշտ բանաստեղծության ազդեցությունը կրած էր, գրաքննիչին կը թվեր խրթին, մանվածապատ, ու անոր ենթադրել կուտար Քե Հոդ քաջուն քաղաքական վտանգավոր ակնարկություններ կային, որով այդ ձեռագրին հրատարակությունը կ՚երկիլվեր»[92]։

Այդ երգերը, 1900—1910-ականներին վերաբերող՝ բնության ու սիրո երգերի հետ, «Ամենայն գգուշությամբ» խորագրով լույս են տեսնում միայն տասնամյակներ անց, երբ Վ. Քաջուկն արդեն սփյուռքահայ բանաստեղծ էր և սոնդեէ էր իր հայրենասիրական բանաստեղծությունների «Արմենականը», «Ծծառանգաբար», «Տրդատապատում» շարքերը։

Վ. Քաջուկի ստեղծագործությունների մի ստվար ժողովածու հրատարակել է Ա. Չոպանյանը («Հին ու նոր տաղեր», 1941)։ Գրքի ընդարձակ առաջաբանում քննադատը վիպերգում և արժեքավորում է բանաստեղծի ժառանգությունը։ «Շատ ավելի երկար ու բնականոն կյանք մը ունեցած ըլլալով,— գրում է Չոպանյանը,— ան աշխարհին ու մարդկային ճակատագիրը ոչ միայն երազի մեջեն այլ և իրականության մեջ ճանչցած է, և իր բանաստեղծություներ, սկիզբներուն նույնպես երևակայոտ ու անբրաքաշախ որքան Մեծարենցինը, հետզհետե դարձած է նվազ էքերային, ու նվազ ցավատանջորեն զգայաբերքրեռուն քան իր ընկերոջը, ավելի առույգ, կենսալից և այլազան, երազանքի ու քմայքի տարրը իր մեջ միշտ պահելով հանդերձ, ...կը սիրե, իր Հոգեկան եղբոր՝ Մեծարենցին պես, բնության հմայքներուն գմայլանքովն արբենալ և գիտե ճոխ երանգապնակով մը զանոնք նկարել կամ նուրբ սրինգով մը անունց Հոգին արտահայտել»[93]։

8

1890-ականների քաղաքական ռեակցիան արևմտահայ պոեզիայում առաջ բերեց մի այլ հետաքրքիր իրողություն ևս։ Պայմանների անմկությունը երիտասարդ ստեղծագործողներից շատերին ստիպում էր մղոնել հայրենի ափերը և ազատ ինքնադրսևորման հնարավորություններ որոնել օտար հրկիզների տակ։ Նրանցից շատերը, սակայն, տանում էին իրենց հետ նաև մի անքուժելի հիվանդություն, որ կարոտախտ էր կոչվում։ Հայրենիքը նրանց հոգում մնում էր իբրև պատանեկան հուշ, իբրև մանկության լուսաշող երազ։ Այս տանջալի հոգեբանությունից ծնվում է սենտիմենտալ երանգներով քաքախուն ռոմանտիկ կարոտի երգը, որ նրանց աշխարհը կապում էր դասական ռոմանտիզմի նվագներին։ Նրանց ռոմանտիկ ոգորումները մի տիպակ ժամանակավրեպ էին իբրև գրական-պատմական իրողություն, բայց հոգեբանական հիմքով ու զգացափարական ակունքներով միանգամայն ներդաշնակ էին մայր ժողովրդի կնճռապատ բախտի էլեէչներին, այդ բախտի պես խռովահույզ էին ու դեգերուն։

---

92 Վ. Քաջուկ, Հին ու նոր տաղեր, Փարիզ, 1941, էջ 8—9։

93 Նույն տեղում, էջ 15—16։

Ռուբեն Որբերյանը *(Ալիքյան) ծնվել է Մալաթիայում, 1874-ին, սովորել է Խարբերդի «Եփրատ» քոլեջում, ուր հմտացել է մասնավորապես անգլերեն լեզվի ու գրականության մեջ։ Այդ տարիներին էլ վերաբերում են նրա ստեղծագործական առաջին քայլերը։ 19-ամյա բանաստեղծն իր գրական նախափորձերը հրատարակում է «Հիշատակաց ծաղիկներ» (1893) խորագրով։ Վ. Հատտեյան, ծխացող հիշատակներ, տրտում մենաքուրյան երգեր են դրանք՝ սենտիմենտալ դգացումներով, անուրվագիծ երագներով, մութ խոկումներով՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի և առավել չափով՝ Պետրոս Դուրյանի չշաղթահարված ազդեցությամբ, որ տեղ-տեղ հասնում է ուղղակի նմանության.*

Ռուբէն Որբէրեան

Վ. Հատին սիրտն ասուպ մի է գայրագին,
Որ գարնվի նետի մը պես Աստուծոյն...
...Վայրիկ մի լռ՚ելլ. գերդ մի չորը արեգին.
Ով յավիտյան անհետք մը, անհետք մը...[94]

Պատանի բանաստեղծի հոգին ձնշվում է անժամանակ ցավի ծանրությունից. որբության կսկիծը, երբախտին տակ մարած սերը անհաղորդ են դարձնում նրան կյանքի զրվարթ ու կենսախինդ այնգաղանքներին ու զրկում սիրտը՝ բանաստեղծների փայփայած «ոգեղեն երագներից ու հույսերից»։ Անձնական կյանքի դժոխք հանգամանքները ավելի զգայուն են դարձնում նրան իրականության շոշկոցուն երևույթների նկատմամբ և պայմանավորում նրա անդրանիկ երգերի հնդհանուր տրամադրություններն ու մթնոլորտը, ուր հեռավոր ու դեռ անհայտ երանգներով ուրվագծվում է ապագա ռոմանտիկ բանաստեղծի անհատականությունը։

1893-ին Որբերյանն ավարտում է քոլեջը և անցնում ուսուցչական աշխատանքի նախ Բանդրմայ, Պոլսում, ապա Իզմիրի Մեսրոպյան և Հռիփսիմեյան վարժարաններում։ Տարիների կենսափորձը, չխումը Պոլսի գրական շրջանների հետ զանում են բանաստեղծի ստեղծագործական հատկանացման ու անհատականության ինքնորոշման երաշխիքներ, որոշ չափերն ուրվագծում նրա ռոմանտիկ խառնվածքը բնութագրող հիմնական գծերը։

Որբերյանի վաղ պատանեկությունը դառնացած է եղել անժամանակ որբության ցավով։ Պատանեկան անմոռաց տպավորություններ հետագայում ուրբ հիշատակներ են դարձել բանաստեղծի համար, օրորել են նրա բախտը, վերածվելով քնարերգական գեղեցիկ ներշնչանքի («Գյուղիս ճամբան»,

[94] Ռ. Որբէրեան. Հիշատակաց ծաղիկներ. Կ. Պոլիս, 1893, էջ 19։

«Տնական»), Բանաստեղծը քաղցր երազի պես է վերհիշում գյուղական կյանքի անմեղ երջանկությունը, որ անցել է հիմա, թողնելով լալագին մի ցավ.

Կյանքի նավակն հնոց չի թողուց իր նուին,
Մոռացումը առավ ինձմե ամեն բան,
Հին երազներս ամպերու պես կ'անհետին,
Հիշատակն ալ կ'անցնի երգի մը նման...[95]

Յավապին այս գգացողությունն անտանելի է դարձնում աղմկոտ քաղաքից ստացած առուչին տպավորություններր։ Այս նոր աշխարհում բանաստեղծն ապրում է խոր դրամա, որ, սակայն, դրևորվում է մեզմ ու էլեգիական երանգներով։ Ռոմանտիկ-այլաբանական պատկերներով նա բացահայտում է Տարազատ Հողից ու միշտ ավյրից կտրված անհատի ողբերգությունը («Ծաղկանոցի նոճին»)։ Ազատ լեռների լայն հորիզոններին սովոր նոճին բանտի չար խաղով ընկել է մի փարթամ ձեռնասուն ծաղկանոց։ Շուրջը հավիտենական գարուն է և բուրմունք։ Սակայն նոճին երազում է բարձրաբերձ լեռների մենակությունը.

—Ձիս գարձուցեք հին լեռներուն ամեհի,
Տարեք ահեղ մրրիկներուն ցուրտ աչեան,
Այս քաղարի կյանքը կ'նգ է, ամայի՛,
Տերեներբս փոշորկին տակ թող չորնան...[96]

«Կնգի կյանքին» քնման Որբերյանի բանաստեղծություններում աստիճանաբար խորանում է՝ ձևոք բերելով ավելի լայն հասարակական իմաստ։ Բանաստեղծի դժգոհության շրջանակները մեծ շառավիղների են միտում, ձգտում են ընդգրկել ժամանակակից կյանքի ընդարձակ բնագավառներ, ընդորում նրա գեղարվեստական մտորումների մեկ բացահայտ գերակշռությունն է ստանում փիլիսոփայական խոշոր «Քնար», «Մեր դարը աստծո առջև», «Անմահ դիակ», «Հանգիստ», «Ադամին անեծքը» բանաստեղծություններր, «Պճանքներ» պոեմը պարզում են Որբերյանի հասարակական ու գեղագիտական հայեցության բնույթը։

Ժամանակի իրականությունից Որբերյանի դժգոհությունը ծանոթ ու բազմից կրկնված մոտիվներ ունի. երբեմնի ծիծաղկոտ մանկության հուսավառ երազանքներին հաջորդել է հիասթափության ցավը։ Կյանքը երազների ու երգերի հովիտ չէ, այլ «կյանքն աշխարհի վրա վիհի մը դուռն է լուկ, դուռն ճամբուն մթության»։ Բանաստեղծը «կայծ մ'արշալույս է որոնել, բայց գտել է միայն «անէության անհատակ»։ Եվ աշխարհից հոգնած նրա հոգուն երապնելի է թվում մենակության երջանկությունը.

Հիմակ հեգնել սորվեցա պատրանքները աշխարհին,
Ձի ցնցեր դիս ծովն ահեղ իր ամեհի սարսուռով,
ԵՒհնտնին դեմ իսկ խրոխտ, անսարսուռ է իմ հոգին,
Սրբանիկ եմ ես միևնակ, իմ մենաւոյ երգերով[97]։

---

95 Ե. Որբերյան. Ովասիս. Փարիզ, 1920, էջ 174։
96 Նույն տեղում, էջ 193։
97 Նույն տեղում, էջ 182։

Որբերյանը գերազանցապես տպավորությունների բանաստեղծ է, կյանքը դիտում ու ընկալում է ամենաբնդհանուր գծերով, որոնք իմաստավորվում են ավելի շուտ բարոյական, քան սոցիալական կտրվածքներով։ Հետաքրքիր ու ինքնատիպ հղացում է, օրինակ, «Մեր դարը աստուծո առջև» բանաստեղծությունը. կեղծավոր ու շպարված XIX դարը կանգնած է պատմության դատաստանի առաջ։ Հոխորտ ու ինքնավստահ անապարանքով նա արդարության ատյանին է նիրկայացնում իր կեղծ նպատակները մարդկության առաջընթացին։ Բայց պատմության վճիռն անողոք է. շպարված դարը հանդես է գալիս իր ահավոր մերկության մեջ.

Շպարները քափվեցան նախ աւտերէն,
Ու նայվածքը մեկնուց
Տեղի տված բորենիի նայվածքին,
Ու պատռեցավ մեռքի մուշտակը փայլուն,
Տեսնվեցան գայլի քաթիր, հիրանները,
Ուղեց ողրալ... կարծես օձ մը կը չնչէի...[98]

Որբերյանի բանաստեղծական երևակայությունը հակամետ է բարձր բոհչքների. իր երազանքների փլուզումը, ինչպես նաև իդեալների հավատը նա փնտրում ու գտնում է ժողովուրդների պատմության հեռավոր ու մոտիկ խաչուղիներում։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Փախանակներ» պոեմը[99]*, որ էրկարատև ստեղծագործական ոլտռումների արդյունք է և կրում է Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդի» գաղափարական-ձևական ազդեցության կնիքը. «Պայրընի Չայլտ Հարոլտին անկոխ թողած աշխարհները քափառիլ ճակատագրված էր ինձ բաղդեն*[100]*,— խոստովանում է բանաստեղծը։*

Ցավերով լի աշխարհում բանաստեղծն իր մենավոր քափառումների ընկեր է ընտրում Հարոլդին։ Անցնում են նրանք Արևելքի պատմության մթին դարերով, ամենուրեք տեսնում են ճշմարտության ոտնահարում, բռնության ու տառապանք, լսում են հեծության աղաղակներ, ընդվզումի մռունչներ։ Չալածված ու տառապած շատ ցեղեր են անցել պատմության ուղիներով, բայց ամենամեծ տառապանքը բաժին է ընկել Հայ ժողովրդին։ Սրանից ավելի խորն է խոցվում բանաստեղծի հոգին, և նա իր ուղևորին հրավիրում է դեպի «Մանոթ Պարապն ամայի», դեպի ցնորքների աշխարհը.

Սուրաք, մինչև հոգատուն՝ իբրև ցավի մը փրփուր,
Արտասուքով մեր պղտոր նայվածքներեն անհետի...[101]

Երկրորդ և չորրորդ երգերից տալագրված հատվածները (1906) որոշ պատկերացում են տալիս պոեմի գաղափարական գծի հետագա զարգացման մասին։ Երկրորդ երգի «Մեր ցեղը» հատվածը Հայ ժողովրդի աննման ոգու և մշտավառ իդեալների ոգեշունչ փառաբանությունն է, ուր էլեգիական երանգները տեղի են տալիս հպարտ ու խրոխտ հայրենասիրական շեշտերին։ Զար-

98 Նույն տեղում, էջ 188։

99 Այս պոեմից միայն հատվածներ են լույս տեսել 1906-ին և 1920-ին, իսկ ամբողջությամբ, ինչպես հեղինակն էր փափագել, այն հրատարակվելու էր համահատ, իր խոսքերով՝ իմ անցումներս վերջը։

100 Նույն տեղում, էջ 112։

101 Նույն տեղում, էջ 104։

բորգ երգի «Աո օվկիան» հատվածը պոեմի ավարտն է։ Քաֆտոական բանաստեղծն ու նրա ուղեկիցը կանգ են առնում հեռավոր Ցուձիյամայի աստղատում, օվկիանոսի գոռ ազատության դեմ։ Հուսաբեկ ու հոգնած բանաստեղծին կանչում է անհունի երազը.

Կրնամ երթալ. հարցնել հավերժական աստղերուն,
Ո՛ւր կը հանգի այս ուղին գիշերաստվեր մթության,
Կա՞ նյթ մարդկոց վիշտն գուրս կասկածներու մոլորուն,
Մնո՞ Անհունին կ'ուզեմ ես բնկերանալ հավիտյան...[102]

Բաժանումից առաջ Հարությը այլ ուղի է ցույց տալիս նրան.

Նկուղներուն խորն խլիր, ըմպե ժառը գերության,
Եվ զգա Նոն իրական կյանքի տենչը տենդավառ...[103]

«Իրական կյանքի տենչը», սակայն, այլ բան չէ, քան «Արդարության աստվածը, Ազատությունն իր բագինն։ Որքան էլ սուր են Որբերյանի դիտողությունները ժամանակակից աշխարհի ներքին հակասությունների վերաբերյալ, որքան էլ բարձր է հնչեցնում նա իր հայածված ազգի տառապանքի բողոքը մարդկության ականջին, այնուամենայնիվ նրա իդեալը հանգում է «Հավատքի, Հույսի, Սիրո» բարոյական սկզբունքին։

1920-ին Փարիզում լույս է տեսնում Որբերյանի ընտիր քերթվածների և արձակ երկերի ժողովածուն՝ «Ովասիսս»։ Գրքի բոլոր էջերը շնչում են նորը ու խոր քնարականությամբ, որ հագեցված է, սակայն, ներքին դրամատիզմով։ Ժամանակակիցները «գավառի Դուբլյան» են ավանդել նրան։ Ով իրոք, որքան տարբեր են երկու ռոմանտիկ բանաստեղծների անհատական խառնվածքները, նույնքան էլ ընդհանրության եզրեր ունեն, հատկապես ազատատենչ ոգորումների, ինչպես նաև կյանքի ու երջանկության բուռն ծարավի նկագներում։

Որբերյանի իդեալը աստվածության ձգտող մարդն է, այն մարդը, որի համար «վայրկյան մը շողն մուճ հավիտյանը կ'արժեր»։ Կյանքի իմաստը «գեղեցկության, գիտության, անմահության» ձգտումների անվախճանության մեջ է, քանի որ առանց «անհուի իդեալի» ու պայքարի կյանքը ձանձրույթ է, հավասար է մահվան։ Մաքառման ու տառապանքի գնով ձեռք բերված երջանկությունը մարդու համար քանկ է աստվածապարգև դրախտից։ «Ադամին անեծքը» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ այս գիտակցության հասած մարդը հպարտ մարտահրավեր է նետում աստծուն՝ չափվելով նրա հետ իր ոգու անսահման ուժով։

Ադամը ըմբոստացել է աստծու դեմ, գոռոզ արարիչը չի կարողանում հանդուրժել իր արարածի հանդուգն քայլը՝ «Ես եմ Որ էն,— կը մռնչեր վիրավորս։ Հնչում է, սակայն, մարդու հպարտ ու ինքնավստահ պատասխանը.

«Ես եմ Որ էնս...
Ինձ են Սերը, Քնութիյունը ու Մեռքը.
Ինձ Գիշերն ու փշրուից ուղիներ,
Այլ երջանիկ եմ բյուր անգամ, քանի ոյ.
ՍեՀրը ունիմ ինծի բնկեր անբաժան...[104]

---

102 Նույն տեղում, էջ 110։
103 Նույն տեղում, էջ 111։
104 Նույն տեղում, էջ 117։

Մարդու երջանկությունից նախանձի թուլն է կաթում տարբրի տոգում, և նա վճռում է մթագնել այդ երջանկությունը. Կայենն սպանում է Աբելին։ Կայն սիրելի որդու հեղբական մահը չի ընկճում Ադամին աստծու զորության դեմ. նա փոքրոգի արարչին է դիմում ամաչոր անեծքով, որից սարսռում է վերջինս և զգում, որ ինքը չէր դիմանա մարդկային անհոգն վշտին։ Մարդը իր տոգու մեծությամբ հաղթում է աստծուն...«Ադամին անեծքը» իսկական դրամա է, բնավորությունների խոր բացահայտմամբ, դրամատիկ բախումներով ու տոգեբանական վիճակների նուրբ իմաստավորմամբ։

Որբերյանի բանաստեղծական մտորումները նախապես կաուչեցին անձնական կյանքի օտարված միայնությանը։ 1903—1920 թթ. նա մենավոր պանդուխտի օրեր է անցկացրել Հեռու Թթովպիայի Ջիբութի (Ոիպուտի) քաղաքում՝ իբրև անգլիական «Դ Նյլլ Մեյլլ» լրագրի թղթակից։ Ճակատագիրն, այսպիսով, նրան Հեռու էր նետել ժամանակի անցուդարձերից, և նա ստիպված էր կյանքը դիտել իր մենավոր տոգու պատուհաններից միայն, ուր ինքնօրինակ գույներով ու ձևերով բնկվում են աշխարհի լույսն ու ստվերը, չդառնալով, սակայն, հետևողական աշխարհայացք։ «Այս հեռավոր անապատի տորիզոնին վրա մեծ հեղաշրջումներու կրկներևույթը իսկավ զգայնամոլ տեղիս վերևս, այսպես է բանաստեղծը պատճառաբանում իր «գրվածքներու կցկտուր ու անկապակից» լինելը։ XX դարասկզբի իրագարձությունների հեռավոր արձագանքները միայն շարժեցին բանաստեղծի ներշնչանքները, որոնք և պայմանավորեցին նրա հասարակական հարցադրումների բնդհանուր ու չտարորոշված բնույթը։ Օվկիանոսներից այն կողմ, իր մենավոր Տյուղի մեջ, «մեծ հեղաշրջումներու» արձագանքները փոթորկուն կյանքի կարոտով են լցրել բանաստեղծի տոգին։ Եվ զրկված լինելով այդ կյանքից, նա ապրում է գերագանցապես վաղ անցյալի «փթթինագարդ գարուններին» հիշատակներով, որոնք նրա քնարը թաթախում էին էլեգիական թախիծով. «Ու ևս ապրելու համար տինով, վերարծարծումը զգալու համար անցյալին,— գրում է նա,— կը բավեր որ փակի աչքերս մեկ վայրկյան ու տոգիիս հին անդունդներուն մեջ ջուղվին Արտաքին աշխարհի փոթորիկն ու ալիկոծումները չեն հասնիր, հեռավոր, խորաթափանց ու պաշտելի մենությունը իր մշուշով կը պատե սրտի ծալքերը»[105]։

Այդ թախիծը, սակայն, մի ուրիշ, ավելի ցավագին ակունք էլ ունի՝ հայրենիքի տևական ու տանջալի կարոտը։ Աշխարհի բոլոր անկյուններում թափառող անօթևան հայի կարոտների երգն է հյուսում Որբերյանը։ «Եվ ո՞ր չէ հալը,— մտորում է նա,— որ երկինքներու տակ չէ ան, իր հավերժական թափառականի խողվրներուն տակ կքած, դողդոջուն, ախ, ուր չէ հայն իր դարտագին հայրենիքեն դատ»[106]։ Բանաստեղծի էությունն ամբողջապես պարուրված է հեռավոր հայրենիքի մասունք դարձած հիշատակներով՝ իր թախծալի խոհերը կիսելով ազատ օվկիանոսի և հավերժական սֆինքսի հետ, սրա դրանիտյա տորտում հայացքի մեջ կարդալով հարագատ լեռների կարոտը։

Մի՛ խարեր գի՛ս, ավազ օտար է քեզի.
Կրանիի՛ երկ, այսօր բմփինքս ու մ՛իշտ կին

---

105 Ե. Որբերյան. Երկեր, Երևան, 1963, էջ 15։

106 Նո-յն աեղում։

Քաց աչքերից հին կարոտը կը հոսի,
Ու կ'երեսս ուրիշ աշխարհ, այլ երկին[107]*,*

«Նոր տնակ» բանաստեղծությունը միտք, օրորող տրտմության ցավոտ նվագ է։ Բոլոր հայ տարագիրների նման բանաստեղծն էլ իր նոր բույնն է հյուսել ուտար ու անծանոթ երկինքների տակ։ Սակայն նոր տնակը ավելի է խորացնում հայրենի ծխանի կարոտը։ Մենք չէ պանդխտի բաղձանքի՝ անապատի անաչառմանության փոխարեն՝ հորիզոնը փակող կանաչ մի բլրակ, տան մոտով հոսող մի վտակ, վարդենու մի թուփ։

Հետու են հարաղատ ափերը, հայրենի տունը։ Միայն մենավոր մի տնակ է բանաստեղծին բախտակից, նրա պես կարոտ «ափ մը հյուսի»ի ու բուրող մայիսնենի։

Արևին տակ այրե հակատդ ինձ նման,
Վտակներու տեղ ե՛ս օրոր քող բանմ.
Օվկիանն ալ ինձ, նե՛ղ, Տնա՛կ սիրական,
Լքա՛ծ եղեմ...[108]

Տարագիր բանաստեղծի հոգին մի այլ ցավ էլ ունի։ Դա «Մարտիրոս հայրենիքին հետաքրքիր աղաղակներն են, որ հեռվից հասնում են նրան։ Նրա մեկ Լրագրաքրն է, որ հեռ հայրենիքի համար մի օր «պայծառագույն արշալույսներ այ ծագենա։ Օրագրաքրն հաճախ դառնում է հույս և խորին հավատ, թե «իրագներ դեռ կը խայտան, կը բուրեն դաշտերուն մեջ հայրենիքի»։ Այդ հավատի խորհրդանշանն է հայրենի տան ավերակների մեջ գալար մնացած վարդենին («Վարդենին»), որ միշտ շշնջում է պանդխտի ականջին.

Դարձի՛ր, հոգի՛ տուր հյուղակիդ ավերակ,
Դարձուր ե՛րգր արբերակիդ մարմարի,
Քե՛զ կ'սպասեն դրախտի գետն ու բլուրակ,
Ու հին ուրին տակավին քե՛զ կը հառի
Հիմա լքված ու միևակ...[109]

Նույն գաղափարով է շնչում «Գրնա՜» բանաստեղծությունը, ուր «հայրենյաց գյուղն ու մշուշը» երազող պանդխտը հորդորում է գավաթին երբ էլ լինի վերադառնալ հարենիք ու «վերաշինել ավեր ու լքված տնակը»։ Հետն էապանդխտի վկայությամբ վարուժանը գմայլված է եղել այս բանաստեղծությամբ։

Որբերյանը շատ է տառապել հայրենիքի կարոտից ու երբեք չի կորցրել վերադարձի հույսը։ Բայց նրան վիճակված չէր կատարված տեսնել իր նվիրական բաղձանքը։ 1920-ին նա թողնում է հետևոր Ջիբութին և մեկնում Փարիզ՝ հայրենիք վերադառնալու մտադրությամբ, սակայն, անակնկալ հիվանդությունը տարհներ շարունակ նրան գամում է անկողնուն, և նա մահանում է 1937 թվականին։

9

1890-ականների վերջերից արեմտահայ գրականության մեջ հետևո նկատ նոր միտումներ, որոնք ձգտում էին նախորդ տասնամյակի անհուն ոլորտնե-

---

107 Ա. Որբերյան, Ովասիս. էջ 34։
108 Նույն տեղում, էջ 55։
109 Նույն տեղում, էջ 58։

յից գրականությունը դուրս բերել դեպի ժողովրդական կյանքի ընդերքները։ Գրական կյանքի վերակենդանացման չանքերը նշանակալիորեն ազդեցին նաև քնարերգության զարգացման ընթացքի վրա, վճռած մեղեդիների կողքին սկսեցին երևալ առողջ կենսազգացողությամբ շնչող, բնության, ժողովրդական տարերքի կենդանի ակունքներից սնվող մոտիվներ։ Այս տեսակետից ուշագրավ երևույթ է Արտաշես Հարությունյանի ստեղծագործությունը։

Արտաշես Հարությունյանը ծնվել է 1873-ին, Մալկարայում։ Ավարտել է Հայրենի քաղաքի վեցդասյան դպրոցը։ Մինչև օսմանյան սահմանադրության վերահաստատումը նա Համիդյան իշխանության կարգադրությամբ ստիպված էր ապրել Հայրենի քաղաքում։ Սակայն դա չի խանգարել նրան գործուն մասնակցություն ունենալ մտավորական կյանքին։ Առաջին իսկ գրական ելույթները ուշադրության են գրավում մտավորականության շրջանում։ Սկսած 1889-ից Ա. Հարությունյանը բանաստեղծություններով, արձակ էջերով ու քննադատական հոդվածներով պարբերաբար հանդես է գալիս արևմտահայ թերթերում ու ամսագրերում («Բուրաստան մանկանց», «Արևելյան մամուլ», «Բյուրակն», «Մասիս», «Մաղիկ», «Վաղվան ձայնը», «Անահիտ», «Արևելքը», «Ազատամարտ», «Բյուզանդիոն», «Շանթ» և այլն)՝ ստորագրելով նաև Մալկարացի Կարո, Շահէն-Կարո, Մանիշակ, Ուրվական, Պան և այլ ծածկանուններով։

1912-ին Ա. Հարությունյանը վերջնականապես հաստատվում է Կ. Պոլսում՝ աշխատելով նախ «Յուսիսոն դը Փարի» ապահովագրական ընկերությունում, ապա մի կարճ ժամանակ զբաղվելով ուսուցչությամբ։ Միաժամանակ ծավալում է գրական-հասարակական լայն գործունեություն։ Սակայն 1915-ի համազգային աղետը կտրում է նրա կյանքի թելը։

Արտաշես Հարությունյանը մեր գրականության մեջ հայտնի է առավելապես որպես քննադատ։ Սակայն նա թողել է նաև բանաստեղծական նշանակալից ժառանգություն, որ XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի արևմտահայ պոեզիայի զարգացման կարևոր օղակներից է՝ ինքնատիպ մտածողությամբ ու գեղարվեստական հարցադրումներով։

Ա. Հարությունյանի ստեղծագործական առաջին քայլերը վերաբերում են 90-ական թվականների վիրջերին և 900-ականների սկզբին։ Այդ տարիների նրա չափածո երկերն ամփոփված են «Լքված քնար» (1902) և «Երկունք» (1906) ժողովածուներում, ուր դեռ լիովին ձևավորված չէ բանաստեղծի նկարագիրը։ Նրա ոգևորության առարկան դարասկզբի պոեզիայի համար բնորոշ բնության ու սիրո մոտիվներն են, և այս տեսակետից Ա. Հարությունյանը որևէ նոր երանգ չի բերում։ Բավականին գունեղ ու բազմերանգ է նրա բանաստեղծություններին արտաքին պատկերային պաճուճանքը, սակայն զուրկ է զգացմունքի ջերմությունից։

Այս ամենով հանդերձ, «Լքված քնարում» և մանավանդ «Երկունքում» Ա. Հարությունյանը դրսևորում է ստեղծագործական անհատականության այնպիսի կողմեր, ուր զգացմունքներն ու տրամադրությունները կյանքի կենդանի բրիխիներ են ստանում, Թրծվում ժողովրդական կենցաղի պատկերներով ու բնության գեղեցկություններով («Հոգոպ Թռչուն», «Ծաղրերը», «Կաթնաղբյուր», «Հողագործները» և այլն)։

«Նոր բնաբ (1912) ժողովածուն բանաստեղծի ստեղծագործական հասունության վկայականը հանդիսացավ Ա. Հարությունյանն օժտված է բնության խոր ու նուրբ զգացողությամբ.

Բնության բոլոր հույզերը քաջուն
Ներսս կը տարբ ան ու կը բռնկին.—

խոստովանում է բանաստեղծը։ Նա բնապաշտական մղումներ ունի, որ երևան են գալիս հատկապես «Բնության հետ», «Իրիկնամուտի քնարը շարքերում։ Գարնան, արևի տարփանքը համակում է բանաստեղծի ողջ էությունը։ Նա երազում է արևի համբույրը, ծաղիկների ու թիթեռների մտերմությունը, ուզում է «թաղվել դիշերվան մեջ սովորգեզ», որպեսզի իրենից ոչինչ մնա իրականու։ Ավելի ուժգին է հնչում դիզեցկությունների վայելքի տենչը, բնության շռայլ արբեցումը, սիրու վայելքի տարփագին փառաբանությունը.

Կը մարշին մատներս, հուզմամբ երջանիկ՝
Տերևներուն ագուցվածքին մեջ տաժուկ,
Ու կը շրոիեմ ատոր ոգևույզն անգրանիկ,
Իբրև մայրերիս, իբրև մաքուր դևդին խանկ...

Ու կը մղվի երակներուս մեջ՝ չիմիչ
Թափանցանց հույզն անճառելի նկատարիս.
Ով կը մոռնամ ես ամեն բան քիչ ատ քիչ,
Վայելքին մեջ արբեցության այս խորին!»[110]

Ավելի ներհուն ու ինքնաբուխ պաշտամունքի արտահայտություն են «Հերմակ տոնքը, «Աղոթքս, «Բլուրը» և այլ բանաստեղծություններ։ Հաշտնի գյուղը՝ «անշուք օրրանն իր հոգուս, պատանեկան վառ հիշողություններ է արթնացնում, որոնք կապված են առաջին հերթին հարազատ բնաշխարհի անմեկնելի պոեզիայի հետ։ Ա. Հարությունյանի բոլոր բանաստեղծությունների կենտրոնում գյուղն է, գյուղի մարդիկ են իրենց խաղաղ, մաքուր, մեօրինակ կյանքով, գյուղական երևույթների խաղաղությունն է՝ խորհրդավոր լուսաններով ու ժպտածիծաղ աստղերով։ Այդ երգերում հնչված է բանաստեղծական տողը, սահուն ու երաժշտական, դուռնատատ ու շարժուն են պատկերները, որ հաճախ ստեղծված են նկարչին վայել կենդանի երևակայությամբ.

Վարդ անկոցի մեջ պառկած,
Փակ՝ շրթները կեռասե,
Վարդ վերմակով, ոյտյան բարձ,
Արշալույսը կ'երազե...

Բնության պաշտամունքը Ա. Հարությունյանի մոտ չի վերածվում, սակայն, փիլիսոփայական սկզբունքի։ Նա առավելապես բնության արտաքին գեղեցկությունների նկարիչ է։ Բնությունն ու մարդը նրա բանաստեղծություններում անկախ գոյություններ են, և առաջինը երկրորդի համար ավելի շուտ գեղայլանքի առարկա է, որքան էլ ցնոր ու սրտաբուխ լինի հոգեպարար գեղեցկության փառաբանությունը։ Մեծարենցի բանաստեղծություններում ցնծված է մարդու և բնության սահմանը, մեկը ձուլվում է մյուսի մեջ, մեկը մյուսի

---

110 Ա. Հարությունյան, Նոր քնար, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 22։

շարունակությունն է։ Ա. Հարությունյանի մոտ այդ սահմանն անանցանելի է. ուստի և հաճախ ցավագին։ Բնությունը քաղցր ու դառը, տխուր ու հրճվագին տրամադրությունները է ողողում նրա աշխարհը և մղում նրան ուժգնորեն սիրելու կյանքը։ «Վերջալույսի տաղեր» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ հեղրոսը բաց է անում պատուհանները իրիկնամուտի այբեցնող բուրմունքների դեմ, և նրա հոգին լցվում է ուրախության կայծերով.

Այս իրկուն գուսա է բաց
Նրագեներուս օգասլաց.
Այս իրկուն՝ քող ցնծա
Սիրտս՝ հալյերով նորընծա։

Եվ եղգնյա սրինգն իմ
Հնչե տաղեր մտերիմ,
Ու քող քրքռան հրճվագին
Հոգվույս լարերը կրկին։

Այլ իրկուն ես կուգամ
Ըլլալ տավիղ մը վսեմ
Ու մասնակցել ցնծագին
Դաշնակցությանց խմբերգին...[1]

Այլսպիսով զվարթ տրամադրություններով են շնչում «Ամառ գիշեր», «Արևն ու հյուսեն», «Անրջանք», «Իմ այգիս», «Խաղաղություն» և շատ ուրիշ բանաստեղծություններ։ Բանաստեղծին առավելապես հրապուրում են բնապատկերի մեղմ երանգները՝ հանդարտ իջնող ձյունը, գարնան համեստ ու տրտիտուն գեղեցկությունը, ամռան երեկոյի խուսափուն գույներն ու ձայները։ Որպես քննադատ ու գյուղական կենցաղի, բնության տաղերգու Հարությունյանը կապվում է դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի ժողովրդական ակունքների հետ։ Սակայն նրա ստեղծագործական հոգեբանության, աշխարհընկալման որոշ կողմերի վրա դեռ զգալի է 90-ականների քաղքենիական մտաշխարհի ստվերը։ Մի կողմից նա ապրելու նպատակը տեսնում է «միշտ ջերմեռանդ, միշտ ավելի սրտագին» կյանքին փարվելու մեջ, մյուս կողմից՝ հեռու է փախչում կյանքի ժխորից, տենչում «առանձնություն, նրագ, խոհանք, լռություն»։ Բանաստեղծը հաճախ է կանգնում այդ երկընտրանքի առաջ («Տատանում. ներ», «Այսպես, կյանքին» և այլն), ու թեև երկվությունը վերջին հաշվով լուծվում է բնության պաշտամունքի մեջ, բայց և այնպես նա չի կարողանում ազատվել մշտապես իրեն հալածող ցավից։ Ստեղծվում է դրամատիկ վիճակ, որ, ինչու է, չպոր զգացմունքների բախում չի ենթադրում, բայց անվերջանալի տիրության դառնությունն ունի.

Սիրտս տնքավ սուգերով է բեռնավոր.
Մինչ՝ հեգնորեն՝ դե՛ պետք է որ ես ժպտիմ...

«Ծրագ», «Լռություն», «Դիտե՛ հոգիս», «Եկուր, քնար» և ուրիշ երգերում բանաստեղծն ապրում է մենակության երազով, ձգտում է մարդկանց հեգնանքից ու զայրույթից հեռու միայն քնարի հետ լինել և, վերջապես, «ամփոփվել քաղցր հառնության մեջ»։ Այս տրամադրությունները թոթափելու ձգտումն էր բանաստեղծի ներքին մղումը դեպի բնությունն ու գյուղաշխարհը։

10

1909-ի կիլիկյան ջարդերը բուռն ու ցավագին արձագանք գտան արևմտահայ պոեզիայում։ Նոր ողբերգությունը տխուր հնտք թողեց հասարակական տրամադրությունների վրա, որն արտահայտվեց նաև մի ամբողջ շարք ուշագնից բանաստեղծների ստեղծագործություններում։ Ավելին. նրանցից շատերի ստեղծագործական կյանքն սկսվեց և ավարտվեց արյունալի կոտորածների իբրև սարսափների մեջ, հանգամանք, որ ավելի ազդու էր դարձնում անմիջական ցավի աղաղակը նրանց անսեթևեթ գեղարվեստական մտասևեռումների մեջ, որոնք երբեմն միտում են ժողովրդի ճակատագիրը դիտելու պատմական հեռանկարի մեջ և փրկության ուղիներ նշմարելու մշուշոտ գալիքներում։ Այս տեսակետից որոշակիորեն ուրվագծվող անհատականությամբ առանձնանում է Լևոն Էսաճանյանը։

Լևոն Էսաճանյան *(1885—1935)*։ Ծնվել է Գարահիսարում, կրթություն ստացել տեղական դպրոցներում և գրական հետաքրքրությունների մղումով մեկնել Կ. Պոլիս։ Սակայն 1915-ի եղեռնը ստիպում է նրան թողնել հայրենի եզերքը։ Տարիների աստանդական կյանքից հետո նա, վերջապես, 1923-ին մեկընդմիշտ հաստատվում է Աթենքում։ 1925-ից սկսած մինչև կյանքի վերջը պարապել է ուսուցչությամբ՝ նրբեմնակի սփյուռքահայ մամուլում տպագրել բանաստեղծություններ, ինչպես նաև գրական-քննադատական հոդվածներով՝ նվիրված Սիպիլին, Արշակ Չոպանյանին, Վարուժանին և այլոց։

Էսաճանյանի անդրանիկ ստեղծագործությունները Ակնա կոտորածների անմիջական արձագանքն են։ Ինքնատիպ մտածողությամբ ու հուզառատ պատկերներով նա ներկայացնում է ողբերգական իրադարձությունների ցընցող տեսարանները՝ ողբերգականի ու ներոսականի յուրօրինակ համադրմամբ, լպիրկական շունչ ու քնարական ջերմություն հաղորդելով իր երգերին։ 1909-ին լույս է տեսնում «Ակրած քնար մը Բինկյանի մոխիրներուն վրա» պոեմը։ Բանաստեղծին ներշնչել է բինկյանցի մի երիտասարդ կնոջ սխրանքը. խուսափելով թուրք հրոսակների հետապնդումից՝ նա իր երեք զավակներով նետվում է այրվող տան մեջ՝ կենդանի ողջակեզը գերադասելով անարդանքից։

Ամբողջ պոեմը Տարագատեներին կորցրած հոր վշտամորմոք մենախոսությունն է։ Իրապատում սյուժեն պոեմում չի վերաճում գուտ պատմողական հյուսվածքի։ Եղելության սուբյեկտիվ ընկալմամբ, մերկ իրականությունը ներկայացնող հիպերբոլիկ պատկերներով, տրտում, երբեմն էլ հուսավառ խոհերով բանաստեղծը կարողանում է որոշակի գեղարվեստական լիցք հաղորդել իրական փաստին.

Քալեցի՛ս անմարդաձա՛յն ավաններեն,
Կխակործան ու այրված դաղձաներեն,
Բա՛ւ հետ եկան ծերն ու տղան, կույսն ու Տարս,
Հետն առացած իր մագերուն հե՛ւ յաճիլյունն՝ մոխիրներուն,
Տգան առավ գուշատությունն՝ այտուններեն,
Կուլսերն այսօր քերթվածնե՛ր են գետերուն մեջ,
Հաբանեցի՛ այսօր, քնարնե՛ր են այուզական։
Բալէրբի՛ս ես անմարդաձա՛յն ավաններեն[112]։

---

112 Լ. Էսաճանյան. *Ակրած քնար մը Բինկյանի մոխիրներուն վրա*, Կ. Պոլիս, 1909, էջ 10։

Էսաճանյանի ստեղծագործական անհատականությունն ավելի որոշակի ուրվագծվում է «Փանդիռա» (1911) ժողովածուի մեջ։ Կինելով հեթանոսական ուղղության ուշագրավ արտահայտություններից մեկը՝ բանաստեղծությունների այս շարքը զարգացնում է բնորոշ մի մտայնություն՝ պետք է ձեռք բաշել փրկության արտաքին կովաններից և ապավինել ժողովրդական դիմադրության ներքին հնարավորություններին։ Այստեղ էլ, իհարկե, կան կոտրածի, արյան ու ավերի պատկերներ, բայց դրանք չեն հետապնդում միայն արհավիրքի ահագնությունը ցուցադրելու մանավոր նպատակ, այլ ենթարկված են ավելի ընդհանրական մի սկզբունքի։ Բանաստեղծը փորձում է ստեղծված իրադրության պատճառները փնտրել ժողովրդի ներքին կացության ոլորտներում։ «Նոր Խրայելին» բանաստեղծության մեջ երևան է բերված Հայաստանի բազմադեմ թափառական ոգին. նա մերթ ներսես Աշտարակեցի է, մերթ բելլինյան վհՀժողովից ու քրիստոնյա ազգերի սին խոստումներից հիասթափված Խրիմյան, մերթ համընդհանուր եղբայրության ու համերաշխության մարմնացած երազ, մերթ էլ ըմբոստության աղաղակ.

Մահանա շատ հեղ իմ կոտրած,
Երբոր անով զարկած եմ
Համառ ցեղիս երիվարին զավակին...[113]

Բանաստեղծը ձգտում է ժողովրդի մեջ իր ներքին զորության գիտակցությունն արթնացնել հայրենի սուրբ մասունքներով։ Ժողովուրդ հասկացությունը անքաժանելի է հայրենի հողից, նախնիների պատմությունից. եռեմները սրբագործվում են «վկայությամբ գոհերուս», «վկայությամբ սուրբերուս» (աճդեմ»։) Պանդխտության գնացող որդուն մայրը հորդորում է չմոռանալ եղբոր թափած արյունը, հայրենի տունն ու հավատը, ցույց է տալիս նրան հայրենի սոսին, որից կտրած սրինգով իր ծնունդն են երգել։ Այս սրբազան ավանդը մոռանալիս որդին կենքարկվի մայրական անվավոր անեծքին։ Անեծքի հատվածը երանգավորված է ժողովրդական պատկերամտածողությամբ։

«Որդի՛ս, երբ օր մը ոտքերդ
Վատ գաղանի մորթեն չինված տրէխին
Հորդն իջնելով, ափ առնեն
Տմարդության նոր դուռները.
Սրինգն ոտքերուդ տակ քող
Ըլլա օձ մը բազմաթուր,
Մշտագալար ու սուղդ։
Թռչունները սոսիին
Դառնան մեյ մեկ գա՛րշ բուեր...»[114]

Պանդխտության թեման ընդհանրապես շատ է հուզել Էսաճանյանին։ Բանաստեղծը կրքով ու հետևողականությամբ առաջ է տանում այն պարզ ճշմարտությունը, թե պանդխտության մեջ կորցնելով իր երիտասարդ զավակներին, բռնակալ սրին զոհ տալով պատանիներ ու մանուկներ, ժողովուրդը զրկվում է ապագայից։ Բայց ամենամռայլ պահերին իսկ բանաստեղծին չի

---

113 Լ. Էսաճանյան, *Փանդիռա*, կ. Պոլիս, 1911, էջ 30։

114 Նույն տեղում, էջ 14։

լթում տրամադրության այդ առումը երանգը։ Այսպես, օտարության մեջ մեռնող հայ պանդուխտն իր վերջին ժամը լուսավորում է մի բնորոշ բաղձանքով.

—Ախ չիմաքարը հողը ճեղքելով
Բլոուկեցք վերջնաղ բազկի մը ձևով
Ըսեք որ չիննն...»[115]։

«Փանդիռս» ժողովածուի մեջ ամենից շատ հուլվվում է գոնների արյունով գորանալու գաղափարը։ Այսպիսի փոխաբերության իմաստը հանգում է սեբուհյանների նախնիների պայքարի հոգեբանությամբ դաստիարակելու մտքին։ Տրամաբանական ավարտն այն կլիներ, որ բանաստեղծն առաջադրեր գործնական պայքարի որևէ հավատամք։ Նրա մտքերը, սակայն, այլ ընթացք են ստանում։ «Ծուխն ճամբա ուվեք» բանաստեղծության մեջ ցուլը, ինչպես միշտ, ուժի, արիության, ըմբոստության խորհրդանշան է, միայն թե այստեղ այն խորհրդանշում է ժողովրդի կինսական ուժի դաղափարը։

Դանիել Վարուժանը կրտսեր սերնդի բանաստեղծների մեջ իրեն ամենից ավելի հոգեհարազատ է համարում էսաՃանյանին. «Ձեր տաղանդը ինծի շատ մտերիմ կը թվի. չգիտեմ ինչու համար,— գրում է նա,— երկու եղբայրներ որ իրարու չեն նմանիր, բայց եղբայրներ են վերջապես։ Ահա առնչությունը՝ զոր մեր մեջ կը գտնեմ... Պոլսո նոր գրողներու մեջ հազիվ 3—4 հոգի կա՝ որոնց բանաստեղծության վրա խոր հավասը ունենամ։ Դուք մեկն եք անոնցմե, որուն ձակտին վրա սրևը իր մերկ ճառագայթով «գեղեցկության քուրմ» գրած է»[116]։

Հետո էսաՃանյանը տրապուրվել է նաև համընդհանուր եղբայրության հումանիստական իդեալներով։ «Օրորոցի ծառերը» ոտանավորում բանաստեղծը ներկայացնում է տարբեր ազգության չորս մայրերի՝ հայ, թուրք, արաբ և չերքեզ, որոնցից յուրաքանչյուրը բնութագրվում է յուրօրինակ ազգային հոգեբանությամբ ու ճակատագրով։ Հայ մոր «տունի քճակի վրա կաքնաբոս» ցանված են «հնուտեր արյան ծաղիկի»։ Նա իր տառապած ցեղի մասին է, դրա համար էլ իբրև ճոճք ընտրում է լացող ուռին, իսկ թուրք մայրը՝ ծով տապահի ոստն ընտրի իբրև ճոճափայտ, քանի որ նույն տոսախից են կտրված օսմանյան բանտերի կախաղանի սյուները։ Բանաստեղծը երազում է մի այնպիսի օր, երբ «լոկ մեկ ճյուղեն մեկ ծառ չորս այլացեղ ծիծառի» բույներ կկախվեն.

Կ'ուզեմ կտրել այդ ծառի
Ճյուղեն ինձ փայտ թրատրի
Տալով անոր չորս բներ։

Չորս բներով՝ չորս սրտի,
Արյունն իրար երբ մոտի,
Ա՛լ պատերազմ չեմ փնտռեր[117]։

«Նոր Իւրայլիթ» բանաստեղծության մեջ այդ նույն երազին է փարում նաև Ոգի-Հայաստանը։ Հայրենիքի տրտում ճակատագիրն ու ժողովրդի դառնավոր երազը պատկերող բանաստեղծությունների մեջ էսաՃանյանի պատ-

---

115 Նույն տեղում, էջ 46։

116 Գ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 176—177։

117 Լ. Էսաճանյան, Փանդիռս, էջ 10։

կերամտածողությունը բավական բարդ է։ Բանաստեղծը սիրում է ստեղծել բազմաստիճան ասոցիատիվ պատկերներ, որոնց իմաստը երբեմն մթագնում է խրթին այլաբանություններով։ Ոտանավորը գլխավորապես անհնդ է, լիզուն տեղ-տեղ խճողված, հնացած բառաձևերով ու դարձվածքներով։

«Գեղոնները» ու «Փանդիռները» շարքերը կազմված են գերազանցապես սիրային գեղոններից՝ Ակնա ժողովրդական երգերի ոճով հորինված ասացվերքգություններ», խոհական փոքրիկ ոտանավորներ, ավանդություններ, մարդկային ապրումների ու կրքերի բազմապիսի երանգներ արտահայտող բանաստեղծություններ։ «Գավառի արագիլ» ոտանավորն, օրինակ, երգությամբ տարածված մի ավանդության գեղեցիկ ու իմաստալից մշակում է.

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Տարավ ցորեկի հասկեր կրկնակի,
Այդ հասկի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, հունձքն է առատ այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Քրջրված չյուղեր տարավ կրկնակի։
Թաց չյուղի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, անձրևն է շատ այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Բան մը չի տարավ. ախ՛ստ զարմանալի։
Այդ պարապին դեմ վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, կավա՛կ, սով կա այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Տարավ արյունոտ կտո՛ր մը լաթի,
Այդ լաթի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Չինվեցե՛ք, կասկած ունիմ այս տարի[118]։

Լ. Էսաճանյանը գրել է նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված բանաստեղծությունների մի շարք («Եղիա Տեմիրճիպաշյան», 1909)։ «Օշականի գեղոն» (1913) բանաստեղծությամբ՝ հորինված հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի առթիվ, Էսաճանյանը պանծացնում էր Մեսրոպ Մաշտոցի հիշատակը։ 1919-ին հրատարակվել է «Դանիել Վարուժանս մենագրությունը։

11

Դարասկզբի արևմտահայ պոեզիան բազմաթիվ արաշևնևրով հաղորդակից էր ժամանակի եվրոպական միջավայրը հուզող գրեթե բոլոր հոսանքներին։ Շարկավ, անշուշտ, ոտանավորներով ու գրքույկներով գրական հրապարակն ու մամուլը ողողած բանաստեղծների մեջ հազիվ քե նշարավոր լինի առանձնացնել մեկին՝ իբրև այս կամ այն հոսանքի սկզբունքային ու գիտակից հետևորդ։ Բոլորը մի անզուսպ մրոմով կարծես ձգտում էին իրենց տուրքը տալ գրական մոդային։ Մասնավորապես գայթակղիչ էին ֆրանսիական մոդեռնիզմի նրբացրած ձևերը, պատկերի գունային ծանրաբեռնվածությունը, վերացական, սնամեջ գաղափարների միստիկական խաղը։ Սկիզբ

118 Նույն տեղում, էջ 67։

էր առնում մի տեսակ ձևապաշտական բանաստեղծություն, ուր հանուն տոդի, բառի, պատկերի պերճագեղ նրբության զոհվում է կենսական գաղափարը։ Այս տեսակետից բնորոշ է Եղվարդ Գալանճյանի (1880—1957) ստեղծագործությունը։ Նա բավական երկար ու բեղմնավոր կյանք է ունեցել։ 1900-ական թվականների սկզբից ընդհուպ մինչև 30-ական թվականները արևմտահայ ու սփյուռքահայ մամուլը լի է նրա բանաստեղծություններով ու գրական-քննադատական հոդվածներով։ Բանաստեղծի միակ ժողովածուն «Արևելքի բոցեր», լույս է տեսել 1910-ին։

Արևմտահայ գրականության պատմաբանները առիթի բերումով անդրադարձել են նաև Գալանճյանի վաստակին՝ նրան կապելով սիմվոլիզմի հետ։ Դոլմանճյանի ստեղծագործությունը հիմք չի տալիս նրա գեղարվեստական մտածողությունը ենթարկելու որոշակի ու հետևողական համակարգի։ Միակ հետևողական գիծը նրա բանաստեղծություններում ծանր ու արհեստական ոճն է, անընտակ լեզվամտածողությունը, որ հաճախ հանգեցնում է նաև մտքի խճողման։ Իսկ այդ միտքը բոլոր դեպքերում կապվում է շատ հայտնի գաղափարական ելակետերի հետ։ Գալանճյանի հավատամքը ամենից առաջ խարսխվում է բարու, գեղեցկի, սիրո ու մարդկայնության բարոյական շափանիշների վրա։ Նրա բանաստեղծությունները մեծ մասամբ արևելյան կենցաղից, բնաշխարհից, ֆոլկլորից ու դիցաբանությունից վերցված դրվագներ են, ուր հիմնական պատումը ձգվում է հոդենցուցիչ դանդաղությամբ ու միշտ հանգում մի որևէ եզրափակիչ բարոյախոսության։ Այդ դիրքերից էլ նա քննադատում է Ֆուրքական բռնապետությունը, ցույց տալիս մահմեդական արևելյան բարբարոսությունը՝ հակադրելով այն արևելյան բնության վեհասքանչ տեսիլներին.

> Դուն ալ այսպես, այսպես երե, ով Մյուսլիման.
> Անհոյալ, ցամքած որ ես, հիշե՛ նորեն
> Դարերն որ բեզ ու քու ասավածդ դարձեր են,
> Բռնակալած անհույզ ոգի՛ դու այսօրվան։
>
> ...Մի՛ կեղդեր մեջդ հզոր բնությունն որ կը խայտար,
> Մտածումդ, հուրդ, Աստվածդ.... Հապա՛ն, կանգնե՛ հոդեն.
> Եվ եթե դուն գաղափար մ'ես, Տիեզերք դրնդեն,
> Մա՛ւրան պես լուրջ՝ արտահայտվե դո՛ւն անգադա՛ր[119]։

Գոլանճյանի բանաստեղծություններում բազում թելերով անցնում է նաև Արևելքի ու ժամանակակից քաղաքակիրթ աշխարհի հակադրության հանրածանոթ թեման, ուր բանաստեղծը հանդես է գալիս իբրև Արևելքի մոլեռանդ սիրահար։ Այդ բանաստեղծություններում ընդհանրապես տպավորիչ երանգներով է գծված արևելյան կոլորիտը։

Գոլանճյանի բազմաթիվ բանաստեղծություններ, ինչպես նաև ավերքին ևնիչերին պոեմը նվիրված են հայ ժողովրդի մեծ ողբերգությանը։ Բանաստեղծն իր ցեղի անլուր տառապանքները ներկայացնում է աշխարհի գութին՝ ապավինելով համընդհանուր եղբայրության ու սիրո, մարդու կատարելագործման բարոյական իդեալին, չէ՞ որ «Տիեզերքի հոգին Սերը պիտի լլլա»։ 1915-ից հետո սփյուռքահայ մամուլում Գոլանճյանի տպագրած բանաստեղծությունները մեծ մասամբ հայրենիքի, սիրո ու կարոտի երգեր են՝ արդեն

---

119 Եղ. Դոլանճյան, Արևելքի բոցեր. Կ. Պոլիս, 1910, էջ 5։

ավելի պարզ, ժողովրդական շնչով հյուսված։ Բանաստեղծի խոհերում տիրականորեն հնչում են գոյության հավիտենական առեղծվածները։ Նրան շատ են հետաքրքրել Արևելքի հին վարդապետությունները, ինչպես նաև Նիցշեի ուսմունքը։ Ժամանակակից գրական հոսանքներից նրան ամենից շատ գրավել է ֆրանսական սիմվոլիզմը։ Եվ այս ամենը իր կնիքն է թողել նրա բանաստեղծությունների վրա։

Նույնպիսի ուշադրության էր հարում **Մեռուժան Պարսամյանը** *(1883—1944)*, որը ժամանակին ավելի ազմկոտ ընդունելության է արժանացել գրական շրջաններում։ 900-ականների արևմտահայ բանաստեղծներից թերևս ոչ ոք չի գրել այնքան, որքան Պարսամյանը։ Բավական է հիշել, որ 1904—1910 թթ. Կ. Պոլսում նա հրատարակել է բանաստեղծությունների չորս ժողովածու՝ «Անդրանք» (1904), «Պատրանքի ծաղիկներ» (1907), «Քրիզանթեմ» (1908), «Բանաստեղծին սիրտը» (1910), «Ծիրատին զոհերը» պոեմը (1908), «Ապտյուլ Համիտ Բ» նոթերը (1909) և այլն։

Զարմանալի միագիծ ու հետևողական բանաստեղծ է Պարսամյանը։ Սկզբից մինչև վերջ նա երգել է կինը, կիրքն ու տարփանքը։ Նրա բոլոր խոհերը կյանքի ամենաբազմազան երևույթների շուրջը վերջիվերջո հանգում են սիրո վայելքի փիլիսոփայությանը։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն գեթ մի քանի տասնամյակի ճանապարհ անցած բանաստեղծ էր նա, այսպես էր բնութագրում իր «սիրո փիլիսոփայությունը» համանուն բանաստեղծության մեջ.

Մինչ ես պիտի նախընտրեմ թեթև սերը՝ լուրջ սերեն,
Առանց Տոհի, նախանձի, առանց վշտի մթաթոր,
Անաստական սեր մը որ թեն հեշտանքն է ապրեին,
Եվ թէ հափրանքը վայրագ, տիրացումեն վերջ եկող։

Դաքիրական ինքնատանջ տրտմությունով մը անգեն
Ես այս գիշեր հրավանքով կը բզբռտեմ փիրքերուս
Այն մասերը բազմաթիվ, որոնք սերը երգած են,
Մաքուր, անիատն, անմարիտ սերը աննյութ ու անհույս...[120]

Մեռուժան Պարսամյանի ստեղծագործությունը դեկադանսի ամենացայտուն արտահայտություններից է արևմտահայ գրականության։

Մ. Պարսամյանը հայտնի է նաև իբրև խմբագիր։ Իր խմբագրած «Շանթ» (Կ. Պոլիս, 1911—1919) կիսամսյա պատկերազարդ գրական-դեկորատիվ արվեստական պարբերականի շուրջ էին բոլորվել ժամանակի արևմտահայ ու արևելահայ ավագ, թե նոր սերնդի գրողները շատերը։ «Շանթին» զուգընթաց հրատարակել է «Մեր տարեցույցը» (1910—1914)։

Արևմտահայ մտավորականներից շատերի հետ Մ. Պարսամյանն էլ 1915-ին աքսորվեց երկրի խորքերը։ 1918-ին վերադառնալով աքսորից, փոխադրվեց Ֆրանսիա։ 1919-ին Փարիզում լույս տեսավ նրա «Մարմնեղություն» ժողովածուն, որը գաղթահայ մամուլի կողմից սուր քննադատության ենթարկվեց։ Այնուհետև նա սկսեց ստեղծագործել ֆրանսերեն։ 1913—1938-ին լույս է ընծայել բանաստեղծությունների, պոեմների 11 գիրք ու ժո-

120 Մ. Պարսամյան, Բանաստեղծին սիրտը, Պոլիս, 1910. էջ 117։

շրջանում (1913-ին և 1922-ին) հրատարակած առաջին երկու գրքերը իր նախկին գործերի թարգմանություններն էին:

Հրանտական գրական շրջաններին ծանոթ է և իբրև Մերուժան Պարսամյան (Բարսամեան, իսկ առավել՝ Ժան Մերու (Jean Méreu) գրական ծանրակշռությամբ: Նրա մասին մենագրություններ են գրել Ֆրանսացի գրագետներ Էմիլ Լևյոտն և Հանրիկ Հեմերը:

Ֆրանսերենին գուգրնաց չարունակել է ստեղծագործել նաև մայրենի լեզվով: Հասուն տարիքին դրած հայերեն բանաստեղծությունների մի փունջ Պարզկային խորագրով լույս տեսավ 1942-ին, որը նրա վերջին հայերեն հրատ էր: 1931—1935-ին, Փարիզում, կրտսեր եղբոր՝ Մկրտիչ Պարսամյանի աշխատակցությամբ, հրատարակել է «Կյանք և արվեստ» տարեգիրքը:

12

1910-ական թվականների սկզբին արևմտահայ իրականության մեջ սկսվում է գրական-մշակութային կյանքի նոր վերաշարժերի, նոյների ու վարագույն սպասումների մի շրջան, որից անմասն չմնաց նաև պոլիգիան: «Նավասարդի» ու «Մեհյանի» շուրջը համախմբված երիտասարդ բանաստեղծներ ձգտում են մի կողմից բանաստեղծությունը ժամանակին ազգային ակունքներին, մյուս կողմից՝ հարստացնել այն համամարդկային գաղափարներով, տեմրնաց բայլել ժամանակի գեղարվեստական մարի նվաճումների հետ:

Հակոբ Սիրունի

«Նավասարդը» Չիանոսականների օրգանն էր: Նրա բանաստեղծության բաժինը ներկայացվում էր Կ. Վարուժանի, Միամանթյի, Հ. Մրոնեանի անուններով: Հակոբ Սիրունին (Սոլոլյան, 1885—1973) տարիներ անց այսպես է բնութագրում իր երկրմնի նախանձախնդրության նպատակը: «Ուզածիդը յուրաքանչյուր գաղջ հայ գրականության գործչել կապել հայրենի հողին ու իր չպատմվող դեղեցկություններուն: Ուզեինք մեր հողիներուն մեջ վերստին բանկցնել հրգագան հուրը, որով մեր նախիրը երբեմն իրենց բաղիններուն էին վառեր: Ուզեինք ականջ տալ գարերուն երգած հեքիաթին, ու չարչարել մեր հոգին՝ անոր խորհուրդը մեկնելու համար: Ուզեինք մեր սրտերն փրցնել ևանել խորթ ծաղիկները, ու սրբա՜ծ, ապաչխարա՜ծ սպասել նոր արշալույսին, սրատարփի ու բազկատարա՜ծ»[1].

Սակայն նույն Սիրունին իր բանաստեղծություններում ծայրահեղության

---

[1] *Նավասարդ*, տար. չրջան, թ. հատ. Ա. պրակ. Փարիզ, 1924, էջ 3

էր հասցնում «հեթանոսական» ուղղությունը՝ գեղեցկության, կենսախինդ ավյունի փոխարեն երգելով կնոջ մերկությունը, անսթող կիրքը.

Հրաշափառ ո՜ւժ դու, աղբյուր անսպառ՝
Երազներուս իմ արծաթ,
Դուն որ հագուրդ մեջ չար տարփանք կ՚անձրևես,
Ողո՜ւկն, ողո՜ւկն, ողո՜ւկն քեզ։

Գեղեցկությունն առանց քեզի չեն կրնար՝
Տեսնել աչքերս այս խելառ,
Հոգիս դիակ մ՚է առանց քեզ, զի անոր
Կյանքի չունչն ես հրածոր։

Երակներուս մեջ ջրվեժն ես խոլական,
Դրոշմն ես դուն առնության,
Կամուրջն ես դուն դեպի կնոջ հոգիեն ներս,
Տանելու հոն տարփանքներու[122]։

Սիրունու բանաստեղծական երախայրիքը «Մթնշաղ» ժողովածուն է (1908), որ տրամադրությունների հիմնական երանգներով կապվում է համիդյան բռնատիրության տասնամյակի հուսաբեկ ոգորումների հետ։ Սիրունին ինչ-որ չափով կրում էր Ինտրայի սերնդի հիվանդագին հոգեբանությունը, և «հեթանոսական» վերածնդի ակնկալիքը սպասված ելք էր երիտասարդ մտավորականի համար՝ մթնշաղի արահետներից։ Նա անմիջապես դառնում է նոր հոսանքի ամենաջերմեռանդ նախանձախնդիրներից մեկը։

Մեծ եղեռնի օրերին Սիրունին անցնում է արտասահման (Ռումինիա)։ Նա ընդմիշտ թողնում է բանաստեղծությունը և նվիրվում գրական-մշակութային գործունեության։

ՌՈՒԲԵՆ ՍԵՎԱԿ

1

Ռուբեն Սևակը (Ռուբեն Չիլինկիրյան) ծնվել է 1885 թ. փետրվարի 15-ին, Պոլսի մերձակա Սիլիվրի գյուղաքաղաքում։ Հայրենի եզերքից ընդմիշտ հեռացած բանաստեղծը հետագայում կարոտով էր վերհիշում «ժայռերով վեհ կուրծքին կառչած» իր ծննդավայրը, որի հետ կապված էին մանկության շատ նվիրական հիշատակներ.

Տարիներով կարոտ ունիմ սիրտիդին
Այդ հողերուն, աղբյուրներուն մեջդ հոսուն,
Գեղեզմանին, անբառ ծովին, լուսնյակին
Նվ ժայռերուն, որ իմ ծնելս տեսան...

Սևակի հայրը՝ Հովհաննես Չիլինկիրյանը, արհեստով երկաթագործ, ապա երկաթեղենի առևտրական, ժամանակին կարողացել է նյութական ապահով վիճակ ստեղծել իր ընտանիքի համար և լրջորեն զբաղվել որդու կրթությամբ։ Սիլիվրիի Ասքանազյան նախակրթարանն ավարտելուց հետո տասներկուամյա Ռուբենն ընդունվում է Պարտիզակի Ամերիկյան վարժարանը և ապա,

[122] Հ. Սիրունի. Դեպի տաճարն հրաշքին. Կ. Պոլիս, 1914. էջ 34։

1901-ին, առանց ավարտելու դպրոցի լրիվ դասընթացը, անդամախոսում Կ. Պոլիս և մտնում Պերաների վարժարանը։

1905-ին Ռ. Սևակն ավարտում է վարժարանը և նույն թվականին էլ ընդունվում Լոզանի համալսարանի բժշկական բաժինը։ Երա որոշող մտքի, հախուռն երևակայության առջև բացվում են ընդարձակ հորիզոններ։ Ուսումնառության այլազան ու խայտաբղետ կազմի ներ չիվելով ընդլայնվում են բանաստեղծի ճանաչողության սահմանները, մյուս կողմից նա հնարավորություն է ստանում մտերիմից չիվելու եվրոպական առաջադեմ կուլտուրայի ու գրականության հետ։ Երա համար հոգեկան ճնունդի պարզուր են դառնում Վոլտերի ու Ռուսոյի, Լերմոնտովի ու Վերլենի, Հայնեի ու Տոլստոյի ստեղծագործությունները։

Ռաֆել Սևակ

1906—1907 թթ. Ալեքսեյան մամուլ, «Մասիս», «Լույս» պարբերականներում տպագրվում են Ռ. Սևակի առաջին բանաստեղծությունները։ Դրանք պատանեկան սիրո, բնության, պայծառ երազանքի նվագներ էին հյուսված ջերմ ու անմիջական զգացումներով, նորատիպ պատկերատեսողությամբ։ Ռ. Սևակն իր գրական սկզբնավորության մեջ իսկ բանաստեղծի հոյակապ հայանության մը բերած մեր գրականության, ու մենք դիմերը գործերուն ամուրով մը դիտեցինք... գրում է Ալեքսեյան մամուլը,— դեռ Նորահայտ բանաստեղծ մը, Սևակ, կրնար բան, որ չատ մը պատկառելի ինքերու արժեքը ունի, ուշագրավ է և մեզի համար, առանց չափազանցության, բյուրորեն թանկագին գոնար մը»։

1909-ի ընթացքում «Ազդակ» շաբաթաթերթի էջերում Ռ. Սևակը նախքան է գալիս բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարքով, որոնք ոչ միայն գեղարվեստական, այլև դաղափարական առումով նոր որակ էին երիտասարդ բանաստեղծի հասունացման ճանապարհին։ Այս բանաստեղծություններում նա բուռն կրքով ձնշելցնում էր սոցիալական անարդարությունների, մարդկային տառապանքի երգը, որ առանցքային պիտի դառնար բանաստեղծի հետագա ստեղծագործության մեջ։

«Ազդակում» հրատարակված այս բանաստեղծություններր, ինչպես նաև հետագայում գրված բազմաթիվ նույն բնույթի ստեղծագործություններ Սևակր մտադիր էր ամբողջացնել ու հրատարակել «Քառասր բնության խոռո-

---

Ալեքսեյան մամուլ, 1909, № 37

գրով։ Այս շարքի գործերում բանաստեղծի հասարակական հայեցությունը հայտաբերում է հետաքրքիր կողմեր։ Ապրելով Սվրոպայի կենտրոնում, Սևակը մոտիկից ականատես էր մարդկային հարաբերությունների այն նոր որակին, երբ անհատի ճակատագիրը կորչում է գոյության պայքարի անողոք բախումների հորձանուտում։ «Քաոսը» շարքի գեղարվեստական հյուսվածքը երևան է բերում բավականին որոշակի ուրվագծվող սոցիալական հարցադրումներ. ո՞րն է աշխարհում տիրող անարդարությունների սկզբնապատճառը, ինչո՞ւ է աշխատավոր մարդը զրկված իր իսկ ստեղծած բարիքները վայելելու հնարավորությունից, վերջապես, մինչև ե՞րբ պիտի տևի մի լիրոնների ստրկացումը։ Սակայն դա վաղանցիկ տուրք չէր ժամանակի մթնոլորտին ու հակումներին, այլ իրականության առևղծվածների մեջ թափանցելու բանալի, որ անսխալ բնազդով գտել էր նա։ Ուստի և սոցիալական թեմատիկայի գեղարվեստական յուրացման ընթացքը Սևակի ստեղծագործության մեջ միաժամանակ գեղագիտական սկզբունքների, նախասիրությունների, աշխարհայացքի ձևավորման ընթացք էր։

Ռուբեն Սևակի հասարակական հայեցությունը ինչ-որ չափով դեռևս անհստակ է։ Կյանքի շարիքը նրան ներկայանում է իբրև երկնային պատուհաս («Մեծդ աստված»), մարդու էությանը ներհատուկ բնական երևույթ։ Ըստ էության պատկերացումների այս միստիկական ելակետն է, որ բանաստեղծին մղում է դեպի առասպելական սյուժեները. նրա բանաստեղծությունների հերոսը մերթ դառնում է Եհովան («Եհովայի արցունքը»), մերթ բուդդիզմի լեգենդական քարոզիչ Սաքիամունին («Աքիա-Մունի»), մերթ էլ միստիկականորեն անձնավորված «դրամ-միապետը» («Դրամին աղոթքը»)։ Բանաստեղծի հասարակական իդեալը, սակայն, հանգում է «եղբայրության տաքուկ հնչյո» բարոյական սկզբունքին, որից և ծագում է «Քաոսը» շարքի կենտրոնական խնդիրներից մեկը՝ «փրկարար մեծ հարվածիս գաղափարը.

Ա՜խ, հոգակերտ, նզոված, սոզուն որովջդ մարդկան,
Փրկարար մեծ հարվածս ո՜վ պիտի հնար։ն վերջնական...

*Այս» տեսակետից բնորոշ են «Փողոց ավլողը», «Կարմիր դրոշակ» բանաստեղծությունները և «Այս դանակը» պոեմը։

«Փողոց ավլողը» բանաստեղծության մեջ Ռ. Սևակը ներկայացնում է աշխատավոր մարդու ծանր ու միակերպ առօրյան։ Բանաստեղծի սուր մերկացումներից չի խուսափում ժամանակակից հասարակական կառուցվածքի ոչ մի օղակ, և նա հասնում է այն համոզման, թե «աղքատին համար բարեկամ չկա»։ Բնական է, ուրեմն, ծերունու դառն տրտունջը, թե քանի որ «վարձատրություն չկա աղքատին», իսկ «հարուստ անգութին՝ պատիժ», ապա թող «ամենքն իրար հոշոտեն»։ Էլ ո՞ր ուժով, ո՞ր օրենքով, ո՞ր արդարությամբ կարելի է արգելել այս բարի ծերունուն, որ «վշտիս հոգին փրփրած պահին» առնի վրեժի դաշույնը։ Այլ է սակայն, բանաստեղծի հորդորը. թող ծերունին սովորի միայն «սրտի խորևն ատել» այն ձեռը, որ ևս գրոշներ է նետում իրեն իբրև «ստրկության սակագին»...

Քայքայման եղերին կանգնած բանվորական ընտանիքի ողբերգությունն է պատկերված «Այս դանակը» պոեմում։ Բանաստեղծը ներկայացնում է գիրեզմանականման մի հյուղակ։ Վշտահար ամուսինները գլխիկոր արձանացել են ցնցոտիների կույտի դիմաց, որ իբրև անկողին է ծառայում ննջող երեխա-

Ների համար։ Կողքին հավիտենական քնով քնած է «պզտիկ քույրը»։ Պատկերին չարժուն լիքք է հաղորդում «մայրի՛կ, տա՛ց...» նվաղուն շշուկը, որ տատապած մոր ներքնաշխարհում հնչում է ամպրոպի ուժգնությամբ՝ նրա հուսահատությունը փոխելով բուռն ցասումի։ Ով հացի հին դանակը դնելով «ներսիդին քիչ-քիչ մքնած» ամուսնու արդեն սեղմվող բռունցքի մեջ, նա դոչում է. «Հաց ճարե... հետդ բլլա աստված...»։ Դանակի տեսքից սարսափած Հարուստը պատրաստ է զիջել ամեն ինչ։ Սակայն բանվորի հոգեբանության մեջ մի նոր բեկում է կատարվում։ Մի՞թե նա՝ բարի բանվորը, որ միշտ քշնամի է եղել ապօրինի վաստակին, այժմ այնքան է ցածրացել, որ մի կտոր հացի համար արյուն պիտի թափի։ Նա ինքն իրեն բարոյապես ոչնչացած է համարում. եթե «սեփական կյանքը իժի մը պես ուրիշի մահով պիտի ապահովես, ապա լավ չէ՝, որ մեռնի. գոնե իր դանդաղ մահով «տերը զանձեր չի դիզիր»։ «Մարդկությանն ի՞նչ խեր մարդասպան մարդեն», այս է հերոսի, միաժամանակ և հեղինակի համոզմունքը։ Պոեմը եզրափակվում է խիստ բնորոշ տողերով.

Մ՛վ բարի. ժանդատ դանակդ հացի,
Դուն վերջին պաշտպան զրկված մարդկության.
Դուն տավետ լրիվ, այլ հավետ արիուն.
Դուն ալեքաղ համեստ ու այնքան խելոք.
Ով որ կրնայիր շարժումով մը լուկ
Արյան վրա հիմնել օրենքդ ապագա,
Բայց կսպասես, որ խաղաղությամբ գա,
Արդարությամբ գա, գա տարվե տարի
Զրկված մարդկության երազը բարի...

Գաղափարական այս գիծն է անցնում նաև «Կարմիր դրոշակը» բանաստեղծության միջով։ Մեկ անհատի փոխարեն իրենց իրավունքների պաշտպանության վճռականությամբ այստեղ հանդես են գալիս արդեն ժողովրդական զանգվածները։ Անիրավ աշխարհի դեմ կուտակված դժգոհությունը մղում է նրանց «ի զեն, ի պայքար»։ Չինված պայքարի վճռականությունը, սակայն, ըստ բանաստեղծի, անհետևությունից բխող բնազդական մի քայլ է միայն. «Ո՛ւր, դեպի ո՞ւր...», տագնապով ու ցավով բացականչում է նա՝ դիմելով պայքարի դրոշակին հետևող բազմությունների։ Ինչո՞ւ է ժողովուրդն ստիպված դիմելու այս վերջին հուսահատ քայլին, մի՞թե այս ճանապարհով է, որ պիտի գա արդարությունը, այսպիսին է բանաստեղծի մարդասիրության իմաստը։

Իրականության խոր հակասությունները Սևակի բացահայտմամբ երևան են գալիս նաև հասարակության բարոյական նկարագրի վրա Քոդած իրենց ազնտալի հետևանքներով։ «Ալլասևրում» հոդվածը բանաստեղծն սկսում է հատկանշական մի դիտողությամբ. «Նոր քաղաքակրթության մեծագույն վիրքերին մեկն է այս, այլասևրումը, վարվեն հվանդությունը, հիվանդությունններեն հոռեգույնը, որովհետև ոչ մեկ բժշկություն պիտի կրնա դարմանել զայն»[2]։ Այդ հիվանդության մասին է նա փնտրում է հասարակության կառուցվածքի ներսում։ «Շան հոգի», «Պոլսո որովայնին մեջ», «Պոռնիկը», «Օրթալ...» և այլ բանաստեղծություններում Սևակը ցուցադրում է ժամանակակից հասարակության բարոյական պատկերը՝ նկատի ունենալով մասնա-

[2] Ф. Սևակ. *Բժիշկին դիրքեն փրցված էջեր և քերթվածներ*. Փարիզ, 1946, էջ 124։

վորապես բուրժուականացող Կ. Պոլսի միջավայրը։ Բանաստեղծը դառնում է հասարակության բարոյական դատավորը, միաժամանակ այն անբասիր հոգիների պաշտպանը, որոնք դեռ են գնում ապականված բարքերին։ Գեղարվեստական նախասիրությունների այս եզրով Սևակի ստեղծագործությունը շփվում է դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայում զգալի տարածում գտած «հեքիաթնոսական» ուղղության հետ։ Այստեղից էլ բխում են նրա տխուր մտորումները արվեստի ճակատագրի վերաբերյալ։ «Մենք նոր միտքեր, նոր սիրտեր, նոր հոգիներ պիտի դարբնենք։ Մեզի կարմիր ու մաստ շուրթերով, ուժեղ ու ժպտուն գրականություն մը պետք է։ Մեզի առողջ ու երիտասարդ մտավորականներ պետք են»[3], գրում է բանաստեղծը։ Բայց և չի կարող չտեսնել, որ գոյության հոգեսպան պայմաններում մարդը կորցնում է հետաքրքրությունն այն ամենի նկատմամբ, ինչ ուղղակիորեն չի կապվում հացի խնդրի հետ։ «Թրուպատուրները» բանաստեղծության մեջ ցավով են հիշվում այն հեռու-հեռավոր ժամանակները, երբ ազատ ու անկաշկանդ էր հնչում հնօրյա երգիչների ինքնաբուխ արվեստը, երբ հասարակությունը սիրում ու գնահատում էր նրանց։ Այժմ փոխվել են ժամանակները. մարդիկ խունկ են ծխում ոսկե հորթի առջև.

Վահ, արծաթն արվեստն հանեց կախաղան,
Լի՛ն, աստվածաբնակ դարերը մեռան,
Ու հիմա պիտի խնդացնեն, մուրան
Թրուպատուրները...

Արվեստագետն իր ձգտումներով ու իդեալներով օտար է ժամանակակից հասարակությանը։ Հենց դա էլ նրա կյանքի խոր ողբերգականության հիմքն է։ Սակայն «չհասկացված, նոթի ու հպարտ» արվեստագետը չի ենթարկվում բարքերի ապականությանը. նա մարդկության բարեկամն է, նրա լավագույն իդեալների կրողը, դրա համար էլ անմահ է.

Մենք ենք, որ անփույթ գրչով կ'ենգենք
Այս նենգ աշխարհի պսակները ննդի։
Քենար մը ձեռքերնիս, անտուն, մահագի՛ն.
Ջենք ցանկար ստրուկ-պետի դղյակին։
Ազատ բարբառի ասպետներ անա՛ն,
Կապրին մեռնելով կմեռնին անմա՛ն։
Թրուպատուրները...

«Թրուպատուրներ» հայ պոեզիայի ամենագեղեցիկ էջերից է։

2

1908-ի աշնանը, սահմանադրության վերահաստատումից հետո, Ռ. Սեվակը կարճ ժամանակով վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Նա արդեն ճանաչված գեմք էր գրական շրջաններում։ Հատուկենտ տեղեկություններ կան այդ օրերին նրա հասարակական ակտիվ գործունեության մասին։ Մ. Պարսամյանն, օրինակ, հիշատակում է Պոլսի Օտեոն թատրոնում կարդացած նրա մի բանախոսությունը՝ ազգային-հայրենասիրական բովանդակությամբ[4]։ Որոշ ժամանակ անց Ռ. Սևակը նորից վերադառնում է Լոզան։

3 Նույն տեղում, էջ 129—130։

4 Տե՛ս «Հառաջ», 1918, № 2։

Ադանայի վերահաս աղետը, սակայն, հանկարծակիի է բերում երիտասարդ բանաստեղծին։ Հարվածը մեծ էր, հիասթափությունը՝ չափազանց դառն։ «Սև օրեր կապրինք նորեն, սարսափի օրեր,— գրում է նա Լոզանից ուղարկված մի նամակում։— Հեռագրերը ամեն ժամ նոր գույժ մը կը բերեն։ Ջարդ, ու եթե ջարդ չէ, հրդեհ։ ու եթե հրդեհ չէ, սով։ ու ինչ որ ամենեն սարսափելի է, համաճարակ։ Լրագիրները ամեն օր սուգի նոր գին մը կավելցնեն... Սարսափահար, քարացած Պոլսո Հայ Բերքերուն կը սպասենք, ավելի ընդարձակ տեղեկություններուն համար, կամ գոնե հուժկու բողոքի մը ընդվզումովը ամբոխելու համար»[5]։ Այս հարուստ տպավորությունների տակ Սևակը ստեղծում է քաղաքական-հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի շարք («Վերջին հայերը»), ինչպես նաև «Կարմիր գիրքը»։

«Կարմիր գիրքը», որ լույս տեսավ 1910-ին, բանաստեղծի կենդանության ժամանակ հրատարակված միակ ժողովածուն է և պարունակում է երեք պոեմ՝ «Ջարդի խնկեր», «Բրքուհին», «Մարդերգություն»։

Իբրև արյունալի իրադարձությունների անմիջական արձագանք, ինքնատիպ մտահղացումով առավել հետաքրքիր է «Ջարդի խնկեր»։ Պոեմի հերոսն իր ըմբոստ ու անհաշտ բնավորության համար քահանա հոր կողմից տանից արտաքսված անօթևան մի թափառական է, որին «խնկեր» է հռչակում միջավայրը։ Խնկեր սիմվոլիկ կերպար է և խորհրդանշում է ակտիվ պայքարի ու ըմբոստության գաղափարը, որ հակադրվում է միայն իրենց անձնական շահերին հետամուտ, ժողովրդի ճակատագրի հանդեպ անտարբեր «ազգի խելոքներուն» ստրկամիտ հնազանդությանը։ Պոեմում արտահայտված է բանաստեղծի հայացքը ժողովրդին հասած մեծ արհավիրքի սոցիալական ու քաղաքական պատճառների վերաբերյալ։ «Մինոդի իրավունքը մեռցնողին հարցընելը եղերական անմտություն մըն է», այս է նրա ելակետը։

Գաղափարական այս գիծը առանցքային տեղ ունի նաև «Վերջին հայերը» շարքում։ Ջարդերի անմիջական տպավորության տակ գրված մի քանի երգերում գերիշխողը Հախուն բողոքի ու ընդվզման զգացմունքներն են, «Զանգակներ, զանգակներ...» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, Սևակն ընդգծում է այն նշմարտությունը, որ եթե «ապրել կուզն գառը նորածին, պետք է իր ակռան սրե լռելյայն»։ «Աղոթքի փոշով» դարեր պարուրված զանգակները դառնում են ժողովրդի դարավոր ցավի ու ըմբոստության խորհրդանշանը.

Հոգիս հազար խուլ զանգակներով
Դռռացեք, զանգեր, ու կատաղորեն
Դաշավիժեցեք ձեր երկաթ քառեն,
Ուրկե միայն լալ գիացաք դարերով...

Աստիճանաբար, սակայն, ընդվզումի աղաղակը տեղի է տալիս էլեգիական տրտում շեշտերին։ «Ո՛վ իմ հայրենիքբս...» քնարական մենախոսության մեջ օտար բնության հրապույրները բանաստեղծի հոգում արթնացնում են հեռավոր հայրենիքի կարոտը։ Ալիշանի ու Պեշիկթաշլյանի երգերին հատուկ ռոմանտիկ գունեներով, Սևակը վերստեղծում է հայրենի եզերքի գեղեցիկ պատկերներ, որոնք, սակայն, ուրախություն չեն բերում նրան, քանի որ դժբախտ «երկիր հայրենիս» արյունի տաք շամանդաղի մեջ կմխաս, իսկ

[5] «Ազդակ», 1909, № 23։

Հովը բերում է հազարավոր անմեղ զոհերի հեռավոր աղաղակներ՝ նզովքի ու անեծքի թույնով լեցուն.

Մեր արյունը ձեր գավակաց գլխուն.
Թույն շնչիք դուք ու ըմպիք մահ...
Հո՜ւ, նզովք, նզովք ձեր սերունդներուն...

Սա հոգեկան խռովքի բարձրակետն է, որին, բնականաբար, պետք է հասցորդեր նահատակների հետ համակերպվելու վշատ հոգեվիճակը։ Թող ուրախ ու անվիշտ երգեն «սիրո զվարթ համբույրները», «երազ ափերն ու լացվարձ ալիքները»՝ ի՞նչ փույթ ուրիշին օտարի ցավը։ Իսկ ինքը՝ «հայրենահալած քերթողը», պիտի քայլե մոլորուն՝ ամամս ժպտալով օտարի երևսին, սրտի վերքերը ծածկելու համար, պիտի քայլե օտար երկինքների տակ՝ անհաղորդ օտար գևղեցկություններին։

Վհատության այս պահերին բանաստեղծի դեմ հառնում է հնավանդ հայրենիքի տեսլացած կերպարը. Հայաստանը դառնում է նրա բոլոր մտորումների աղբյուրը, ուրախությունների ու վշտերի հանգրվանը՝ հաճախ հիմք ծառայելով ընդհանրացման մեծ ուժի հասնող խտացված պատկերների։ Ահա «Հայաստան» բանաստեղծությունը, ուր ընդամենը վեց տողով ստեղծվում է ողբերգական իրականության համակողմանի պատկերը.

Ո՞վ կուլա այսպես խշտյակիս շէմքին.
— Քո՛ւյր, զարիպն է, բա՛ց...
Կամ՞ խք մը կանցնե դուրսէն լալագի՛։
— Սո՛վն է, դուռդ բա՛ց...
Տապա՞րն է ջախչախ դրանըս կուրծքին.
— Ջա՛րդն է, դուռդ բա՛ց...

«Վերջին հայերը» շարքի բանաստեղծություններից շատերը իրենց ընդհանուր գաղափարաբանությամբ միտում են փիլիսոփայական վերացումների, ի՞նչ է ժողովուրդը, որտեղի՞ց է եկել նա, ո՞րն է գնում, ո՞րն է եղել նրա գոյության կովանը դարավոր մաքառումների ճանապարհին, ո՞րն է նրա տարատևման գաղտնիքը, այսպիսի խոհերով էր ապրում Սևակը մեծ արհավիրքի օրերին, երբ ահավոր անողոքությամբ դրված էր ժողովրդի լինել-չլինելու հարցը։ Լայն հայացք ունենալով իրականության նկատմամբ՝ բանաստեղծը հարազատ ժողովրդին հասած աղետի արմատները փնտրում է առաջին հերթին աշխարհի անարդար կառուցվածքի մեջ, ուր ժողովրդի որբ մնացած զավակները «մարդուն մեջ սրբազան ոչինչ չգտան, բան վայրագ մի գազան»։ Բանաստեղծի գեղարվեստական հղացումները ավելի ու ավելի են հակվում դեպի ընդհանրապես մարդու ճակատագիրը։

Այս տեսակետից ուշագրավ է «Կարմիր գրքի» երրորդ «Մարդերգություն» պոեմը՝ մոալլ իրականության նկատմամբ դառնությամբ լցված անհատի մի ռոմանտիկական մենախոսություն։ Այստեղ բացվում է ժամանակաշրջանի ընդարձակ մի համայնապատկեր, որ ներկայացնում է հասարակ մարդու կյանքի ու տառապանքների պատմությունը՝ բուրժուական իրականության մեջ։ Բանաստեղծը քայլ առ քայլ հետևում է մարդու կյանքի ընթացքին՝ ծնունդից մինչև մահ։ Ըստ այդմ էլ պոեմը բաժանվում է երեք մասերի՝ «Գյուղական եկեղեցիին մեջ—Մնունդը», «Գյուղական ճամփուն

վրա—Կյանքը», «Գյուղական գերեզմանատան մեջ—Մահը», Պոեմը սկսվում է կրքոտ ընդվզումով «քաղաքակրթված» Արևմուտքի ապականված բարքերի դեմ.

Ուր խիղճը բառ մ'է, մարդը՝ մեքենա.
Աչխարհ՝ գործարան մ'անխիղճ. անխնա.
Սիրը հաչիվ մ'է. կրոնքը՝ դրամ.
Երջանկությունը՝ ձածկրաի մի տոամ.
Մանն՝ անմահություն. կյանքն՝ անհաչտ կռիվ.
Ուր ժամանակն իսկ վատ մ'է ալեխորով
Ուր ամեն րոպեն իր մահրակրկիտ
Մուրճի հարվածով կը զարնէ մարդի...

Գոյության պայքարում մարդկանց «անդուլ ու անմիտ» վազքից հոգնած բանաստեղծը մտովի սլանում է Հայրենի գյուղը, ուր կենդանի էին դեռ դարերի ավանդություններն։ Սակայն այստեղ էլ նա ականատես է լինում ավադակող անարդարությունների։ Մարդկանց կողմից սրբագործված օրենքը, այդ օրենքն իրէնց ձեռքում պահող «նորին վսեմությունները» և «դրամ-միապետը» միամուլվում ու դառնում են մի հրեշավոր ուժ, ընդդեմ աշխատավոր մարդկության։ Երևույթը բանաստեղծի համար վերջիվերջո դառնում է անհաղթահարելի հասարակական չարիք, որի միստիկական զորության դեմ անձարակ է մարդը։ Այս գիտակցությունից մղված՝ բանաստեղծը վերադառնում է առօրյայից և սուզվում կյանքի ու մահվան խորքին աւանդվածների մեջ։ Ի՞նչ է մարդը, ինչո՞ւ է ծնվում նա, ո՞րն է նրա գոյության իմաստը, ի՞նչ է, վերջապես, կյանքը և ի՞նչ է մահը՝ Սևակին հուզող այս հարցերը նրա առջև ծառանում են իրրև «աֆիզերքի մեծ ինչո՞ւներ»։ Եվ քանի որ, բանաստեղծի համոզմամբ, մարդկային կարողությունները վեր է այդ վիթխարի հարցականի լուծումը, հետևաբար գոյության մեջ առեղծվածների միջև խորանալը ավելացնում է մտածող անհատի տառապանքները։

«Մարդերգության» վերջին հատվածները արդեն շնչում են հոռետեսությամբ։ Մարդկային մտքի անհատնում որոնումները, հարատև ձգտումը դեպի կատարելագործում, ճշմարտության անհագ ծարավը, որ կազմում են կյանքի բովանդակությունը, բանաստեղծին ներկայանում են իրրև անհեռանկար մարդկանց անիմաստ իբարանցում։ Հետևաբար իմաստազրկվում է նաև կյանքը։ Ահա այստեղ է, որ հերոսի դիմաց իր մուսչ կերպարանքով հառնում է մահը, ամենահզոր այն ուժը, որին մարդիկ իրենց ինչնամին են համարում. մինչդեռ, ըստ բանաստեղծի, այն մարդկության մեծագույն բարեկամն է. որովհետև ազատում է նրան «անպտուղ կյանքի» անհատնում տառապանքներից։

Այս ոյորտներում չէ, սակայն, որ պետք է հանգրվաներ բանաստեղծի իդեալը։ Կյանքի ու մահվան, փիլիսոփայական հավիտենական դրաման բազմանկյուն բնկումներ է տալիս նրա քնարական հերոսի բարդ խառնվածքում և հակասական անցումներով դուրս բերում նրան մի լուսավոր եզերք, ուր նա անմահության է դառնում սիրո, բնության, գեղեցիկ երազանքի ինքնամոռաց երջանկության մեջ։ Սևակի չափածո ժառանգության կեսից ավելին այդպիսի կենսաբերիր տաղեր են, որոնք ամբողջանում են «Սիրո գիրքը» ընդհանուր խորագրի տակ։

3

«Քառսից», «Կարմիր գրքից», «Վերջին հայերից» հետո «Սիրո գիրքը» բացում է բոլորովին մի նոր բանաստեղծական աշխարհ։ Տառապանքի ու ցավի իրականությունից բանաստեղծը մուտք է գործում պայծառ բնության, անաղարտ սիրո մի ոլորտ, ուր թեթևանում է հոգին ճնշող տեսիլների ծանրությունից։ Փոխվում են նաև գեղարվեստական մտածողության երանգները. իրենց շշմարտացիությամբ անողոք, երբեմն չոր, ներքին ատելության շեշտեր պարունակող պատկերներին փոխարինելու են գալիս զվարթ ու խանդավառ պատկերներ։

«Սիրո գրքի» բանաստեղծությունների մի զգալի մասը պատանեկան հրապուրանքի վճիտ նվագներ են, ուր մարդկային ամենագեղեցիկ զգացմունքը միշտ ունի իր կենդանի առարկան՝ կինը, որի անընդգրկելի գեղեցկության խորհուրդը պաշտամունքի կուռք է բանաստեղծի համար։ «Երգ-երգոց», «Գիտնով սեր», «Ովսաննա...», «Քնացող աղջիկը», «Ահա կերգես, Դասիանա...»՝ բոլորն էլ երջանկությամբ ու ջահելությամբ լիցուն հոգեպարար մեղեդիներ են։ Առաջին հերթին հենց այս բնույթի երգերը նկատի ունի Օշականը, երբ գրում է. «Մշտական պատանությունն մը անոր բոլոր քերթվածները կողողե իր քաղցրությամբը, աշխուժովը, անփութությամբ ու թռիչքով։ Գարնան բանաստեղծ մը..., որ չհասավ ու չհոգնեցավ տարիքեն, ապրեցավ իր մահը երիտասարդ, քարմ, արի և արուն»[6]։

Սևակի սիրերգությունը ինքնակենսագրական շեշտեր ունի, իրական, կենդանի զգացմունքի պատառիկներից է հյուսված, ուր հնչում է ինչպես սիրո երջանկության, այնպես էլ տառապանքի երգը.

Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ զիս սիրեցիր,
Փոքրիկ աղջիկ, քեզի մե՜ղք էր.
Փոքրիկ ծոցիդ բիբե՜ռ պետք էր.
Դուն ծեր արծիվ մը բանտեցիր...

Կապո՞ւյտ աչվիդ երբ որ բացիր,
Կապուտա աղջիկ, պլպլուն երգ էր.
Քե՜զ ալ սիրո մըմունջ պետք էր,
Դուն գուժկան մռունչս ընտրեցիր...

Ես կերքամ մի՜շտ, անհայրածի՜ր
Դամբաններ են ոտքիս տնտեր,
Քեզ սիրո մեղմ սյուք մը պետք էր.
Դուն փոթորկի՜ն կուրծքդ բացիր...

Կայրի՜ն աչերդ սևածիր,
Պիտի մնանիս, այդպես մ'երգեր,
Քեզի փոքրիկ սեր մը պետք էր,
Դուն Սեր-Աստվածը սիրեցիր...

Քնարական հերոսի փիլիսոփայական խոհերում սերը ներկայանում է որպես ամեն տեսակի աղավաղումներից զերծ նվիրական զգացմունք և ոգեմանտիկ բանաստեղծը անմարմին ցնորքների փոխարեն ապավինում է սիրո ամենափրկիչ զորությանը.

---

6 Ռ. Սևակ, *Ծրիվ քերթվածներ*, Երուսաղեմ, 1944. Առաջաբան. էջ ժ։

Ակո՜ւր. ակո՜ւր ճամփաներէն անուրջիս,
Սրտիս շահերն այրեցի՛ քեզ ի հանդէս,
Վերչին անցորդ տապալաքեի կամուրջիս,
Որպի մը պիս, քրոջ մը պիս, մոր մը պիս,
Ակո՜ւր, ակուր ճամփաներէն անուրջիս...

Սևրը «երազն է, կյանքն է կյանքին», այն քավարանն է, ուր բյուրեղանում է մարդու հոգին։ Ուստի և մինչև սիրո «լուսե կույս տաճարները», մինչև նրա «աշխարհ ու սարսռագին բարձունքները» բարձրանալու պաղատանքը՝ մարդուն վեհ ու անաղարտ տեսնելու նվիրական երազով ապրող բանաստեղծի համար աղոթքի սրբություն ունի.

Դուն որ Սևրն ես ու Իդեալն ես ու Հոգին,
Ու՞ինչ որ կա ամենեն վեհ ու մաքուր,
Ու ինչ որ կա լացընող մեր ախտագին
Սրտին հազար հյուսկենները թաքթաքուր.
Դուն որ Սևրն ես ու Իդեալն ես ու Հոգին

Յուշց տուր ինծի ոսկե շաշիդ երերի.
Յուշց լուսեղեն երկնագվարճ այն համփան,
Ուր էութիւնս հոգնատանջ գալարի՝
Բարձունքներուդ գալու համար անխափան,
Յուշց տուր ինծի ոսկե շաշիդը երերի...

Սևր, Իդեալ և Հոգի՝ սա արդեն երազանքի այն բնորոշ որակն է, որ բանաստեղծի ռոմանտիկական իդեալի բովանդակությունն է կազմում՝ սիրո կրքոտ փառաբանությունը իբրև բողոք այլասերվող հասարակության դեմ, «աստվածորեն ապրելու» նվիրական ձգտումի արտահայտություն. «Քանի՜. քանի՜ անգամներ,— գրում է բանաստեղծը,— երազած եմ... դուրս նետվիլ այս զզվելի օրւնքեն որ ինկյանքի պայքարը կը կոչվի, ապրիլ երազին ու իդեալին մեջ, աստվածո՜րեն ապրիլ, հավիտենության խաթկանքն զգալ, լռությունը խոսեցնել... Ով այն ատեն պիտի զգայի որ կապրիմ, մինչդեռ հիմա, քաշաքակրթության ու խուժանին մեջ նետված, ավելի կը տարվիմ, կը քշվիմ, քան թե կը քալեմ բնության մեջ՝ հին աստվածներուդ քալլովը...»[1]։

Բանաստեղծի իդեալը դրամատիկ երանգներ է ստանում, երբ մարդու գոյության ակնթարթը զուգադրվում է բնության անվախճանության հետ։ «Երկնե՜կ ջուր» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, անհոգ կարկաչող վտակը անմահության խորհրդանշանն է։ Նա հնչեցնում է իր հավիտենական երգի՝ «հեգնելով արվեստն ու կյանքը մարդուն» և անհաղորդ կյանքի ու մահվան եղերապատում դրամային։ Անվերադարձ օրերի թախծալի երգի «տժգույն ու վիրտ վանկերի մեջ ապրելու խուլ մաշերգն» է լսում բանաստեղծը («Հին եղանակ»)։ Այդ մահերգով է համակված ողջ տիեզերքը, հավերժության ձգվող ամեն մի գոյությունն։ «Վտակ, երեկ ջեզ, մեռնիլ չունիս դուն», թախթծով ու ցավով մտորում է բանաստեղծը։ Այսպիսի պահերին սիրո ու մահվան հավիտենական պայքարի մեջ է տեսնում նա կյանքի բովանդակությունը, Երազի մի պահ է միայն հույսերով ու սպասելիքներով լեցուն բարձրաթռիչ

պատանությունը, երբ մի մարդ «տաք համբույրի մը անհունին մէջ մոռանում է «գոյությունն ալ, տիեզերքն ալ» («Համբույրը»)։ Հետո «ամեն բան քիչ-քիչ կը սառչի». չէ որ «վարդերը կապրին առտու մը միայն» («Ծքէն գիտնայիր»)։ Դարանակալ մահը վերջապես ցցվում է կյանքի ճանապարհին.

Ուրեմն սուտ էր կարմիր վարդը նուրբ,
Խարուսը սուտ էր, սուտ էր
Սուտ էին սիրո աչքսուսերը սուրբ...

Իւ կյանքը բանաստեղծին երևում է ամայի օվկիանոսում տրտնջով բզռնըված նավի պատկերով, իսկ սերը, իբրև այրվող նավի «հետին նավաքար», տխուր հետանում է՝ «վիզը ծռած, աչքն հետին» («Կայքրի»)։ Մահվան ու հանգչող կյանքի պատկերները Սևակի պոեզիայում ստեղծում են անկումայնության որոշ երանգներ։

Սակայն եթե «Մարդերգություն» պոեմում բանաստեղծին մշտապես հետևող մահվան ուրվականը մղում էր նրան հնազանդ համակերպության, ապա այժմ մահվան գիտակցությունից «դողում է նրա էությունը», քանի որ նրա համար կյանքն այժմ իմաստավորված է ապրելու անհագ տենչով, սիրելու ծարավով և, վերջապես, ներքաշնակ հասարակության մասին հումանիստական այն գեղեցիկ իդեալով, որ փայփայում էր նաև Դեղարվեստական աշխարհընկալման այս պլանում բնությունն ստանում է նոր իմաստ. այն իր կենսախինդ աշխուժով աղատում է բանաստեղծին մահվան տնտիկներից։ Սևակը լիաբուռն մղումով գնում է դեպի բնություն՝ փորձելով նրա հավիտենական գեղեցկությունների մեջ գտնել «ապրելու երջանկությունը». «Միայն կյանք ըսած բանը կուսական, վաղանցուկ նրազ մը չարժե,— մտորում է նա և ապա ավելացնում,— կյանքը կրնա ինքնիրմով գեղեցիկ ըլլալ, բայց կյանքը ինքնիրմով կյանք չէ։ Կյանքը և բնությունը իրար միանալով է, որ կը կազմեն կյանքը»[8]։ «Սրինգ», «Գիշերն իջավ», «Լճման» և բազմաթիվ այլ բանաստեղծություններ գեղարվեստորեն մարմնավորված այդպիսի «կուսական երազներ» են, որ բանաստեղծի աշխարհը ողողում են կյանքի, սիրո ու երջանկության մնդեղիներով։ Բնության և մարդու մերձեցումը խորհրդանշում է սիրո մի նոր փիլիսոփայություն՝ անցողիկը լուծելով հավերժության գաղափարի մեջ.

Մեռնի՛լ, մեռնի՛լ... Անմահանալ մահվան մեջ.
Մեռնի՛լ... գրկիդ գոգն, այապես մեր սերն անշէջ
Անհունին մեջ ծառացընել տիրական...

Սիրո մեջ մահանալու և մահվան մեջ անմահանալու այս գաղափարը խռովքոտ դրսևորում է գտել «Սիրո և մահվան երգը» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ, ուր ապրելու անծիր կարոտներն ու սիրելու փափագները են թևածում և մահվան համար այլևս տեղ չկա։ Սիրո հաղթանակն է սա մահվան հանդեպ, որին ձգտում էր բանաստեղծը. նրա տեսադաշտում կրկին հայտնըվում է հոսող վտակի պատկերը, բայց այս անգամ բոլորովին այլ գաղափարական լիքքով.

---

8 «Նոր շարժում», 1923, № 8։

Վաակն հեծեց.— «Քաղ անգադրում
Վազեն ջուրերս. մի, մի տրտում
Արցունք կաթիր անոնց կրտում։
Քաղ որ երգեմ լույսն ու մութին,
Ինչ փույթ, թե մահն է քալլ մանկին...»։

Ու վտակը «երգով իր մահը կը վազերս։ Երգով ընդունված մահը «գրեթե ուն մահ էր, այսինքն՝ անմահություն։ Այս կենսախինդ տրամադրությամբ էլ ավարտվում են Սևակի անհանգիստ մտորումները՝ կյանքի ու մահվան, սիրո ու երջանկության մասին։

4

Արձակի բնագավառում Սևակի առաջին փորձը «Տարի մը վերջ» հովվերգական պատմվածքն է, որ լույս է տեսել «Արևելյան մամուլում», 1907 թվականին։ Այս ժամերին բանաստեղծը վերստին անդրադառնում է 1913-ին, երբ «Ազատամարտն» սկսում է տպագրել նրա արձակ գրվածքների շարքը, որ հետագայում բազմիցս վերահրատարակվել է «Բժշկին գիրքն փրցված էջերը» ընդհանուր խորագրով։

1911-ին Սևակի ավարտում է համալսարանը։ Երիտասարդ մասնագետը, սակայն, չի շտապում վերադառնալ հայրենիք. գործնական միտություններ ձեռք բերելու նպատակով նա աշխատանքի է անցնում Լոզանի հիվանդանոցներից մեկում՝ իբրև բժշկի օգնական։ Այստեղ նոր ու ինքնատիպ մի աշխարհ է բացվում բանաստեղծի համար։ Նա ականատես է դառնում մարդկային անհամար ու բազմատեսակ ողբերգությունների, որոնց հետևում նա նշմարում է հասարակության բարոյական պատկերը ցուցադրող կենսական մի խոր դրամա։ Այսպես են ծնվում «Բժշկին գիրքն փրցված էջերը»։ Սևակի արձակ էջերը ժանրային տեսակետից միատարր չեն. գեղեցիկ նորավեպերի ու պատմվածքների կողքին տեղ են գտել հանրամատչելի հոդվածներ, դիդակտիկ գրույցներ ու փիլիսոփայական խորհրդածություններ, ուր բանաստեղծի միտքը կրկին դեգերում է կյանքի ու մահի առեղծվածի շուրջը, միայն թե այստեղ մահը միստիկական խորհուրդներ չունի, այլ իր որոշակի դիմքն ունցող թշնամի է, որի դեմ պայքարում է բժիշկ-արվեստագետը հոգու ամբողջ զորությամբ, առելության ուժով, պայքարում է մարդկության անունից՝ հանուն ապրելու հավատի, միշտ ապավինելով այն ճշմարտությանը, թե «ապրելը հաղթել է»։

Ավելի ընդհանուր առումով դրանք բժշկի օրագրություններ են։ Սևակը տեսնում էր, որ հազարավոր առողջ ու կենսունակ կյանքեր խլող մարդկային ախտերի գերակշիռ մասը բացառապես ստացական է, վատ կենսապայմանների, հոգի բարքերի, տգիտության ու անտեղյակության հետևանք։ Ուստի և միշտ էլ հնարավոր է խուսափել վտանգից, երբ մարդը նախապատրաստված է դրա դեմ։ Ու ժողովրդի լույն զանգվածներին առավել հասկանալի լինելու նպատակով նա դիմում է տզվեստի միջոցներին. կենդանի ու բնական գույներով ներկայացնում է ստացական ախտերի ամբողջ սարսափը՝ առեղծություն ու նողկանք առաջացնելով դեպ նկատմամբ։ Հասկանալի է, որ «Բժշկին գիրքն փրցված էջերում» գրողին հետաքրքրողը առաջին հերթին բարոյագաստիարակչական բնույթի խնդիրները պիտի լինեին։ Այս միտու-

մով գրված գործերում մարդը իբրև անհատ մնում է գրեթե աննկատելի և առաջին պլանի վրա է դրվում հիվանդը։ Բայց հաճախ զննության առարկան է դառնում նաև մարդը իր հոգեկան աշխարհով, հասարակական միջավայրով ու կապերով, անհատական խառնվածքով։ Հիվանդությունը, ֆիզիկական ախտը այս դեպքում էլ մնում է ելակետ, սակայն աստիճանաբար նրան պլան է քաշվում, և կենտրոնում մնում է մարդու ողբերգությունն իբրև սոցիալական հնտևանք։ Այս տեսակետից որոշակի գեղարվեստական մակարդակի են հասնում, օրինակ, «Մանչերուն գերեզմանը», «Մեղքին պտուղը», «Անիծված գանձը», «Մարավ մարդը», «Ստամոքսին զոհը», «Հարսնեբուն գաղտնիքը» և բազմաթիվ այլ էջեր, որոնք արձակագրի խոստումնալից ապագա էին երաշխավորում երիտասարդ գրողի համար։ Այդ պատկերները, հարկավ, չէն պարունակում լայն ընդհանրացումներ, սակայն յուրաքանչյուրն ինքնին վերցրած մի խոր դրամա է, տիպեր չկան, բայց շատ են կենդանի ու գունեղ դիմաքանդակները։

Արձակի մեջ էլ Սևակն առաջին հերթին բանաստեղծ է՝ քնարական ու չերմ խառնվածքով, այստեղ էլ նրա հոգին տանջում է «տիեզերքին մեծ ինշո՞ւն», միայն թե ամեն անգամ կապվելով իրականության շատ որոշակի փաստերի հետ։ Մահը, օրինակ, միշտ դիտվում է մարդկային ճակատագրերի բազմազանության տեսանկյունից, ամեն անգամ ցուցադրելով իր էության մի նոր, անծանոթ կողմը։ Ահա «Կռունկը» փոքրիկ պատկերը, որն իր չերմ քնարականությամբ արձակ բանաստեղծության է մոտենում։ Պատմվածքի սյուժետային հենքը կազմում է սովորական մի միջադեպ։ Տարիներ շարունակ հայրենիքից հեռու, օտար հարկի տակ ապրելով՝ երիտասարդ հայ ուսանողը գիտելիքներ է ձեռք բերում, որպեսզի օգտակար լինի իր հայրենիքին։ Վերջապես հասնում է վերադարձի բաղձալի օրը, բայց դարանակալ մահը կես ճանապարհին հասնում է նրան։ Այսպիսին է հայ պանդուխտի ճակատագիրը։

Մահվան երկյուղը սողոսկում է երիտասարդ հոգիների մեջ, սևացնում ապագայի հեռանկարը ու տեղիք տալիս տրտում խոհերի. «Մենք ալ մարդ պիտի ըլլայինք, կրթություն պիտի ստանայինք, լույս պիտի տանեինք մեր խավար աշխարհին. սո՜ւտ, սո՜ւտ... Մենե որո՞ն չունչին մեջեն չէր շնչեր արդեն դարանակալ մահը... Յուրաքանչյուրն ինքն իր վրա կը խորհեր, ինքն իր վրա կը կասկածեր...»։ Ու մեծանում է, մեծանում հայրենի տան, մտերիմ շրջապատի կարոտը, հայրենիքը հեռանում է, կորչում մշուշի մեջ, դառնում նրազ։ Դրա փոխարեն երևակայության մեջ պատկերանում են «ծերունի հայր մը ու ալևոր մայր մը», որ հեռանե՞րը, հեռունե՞րը, ծովերով ու լեռներով հեռուները, տեղ մը, ժպտալով ու հուսալով, ճամբուն կը նայեին...»։ Ու պիտի նայեն, մինչդեռ քանի՞սն են, որ բախտ պիտի ունենան հեռավոր բաղձալիի վերադարձը տեսնելու...

Աստիճանաբար, սակայն, մահաշունչ տրամադրությունը վերածվում է օրոյող թախծի, պանդուխտի կարոտախառն թախծի, որ ամբողջովին դեպրեսիայի միշտ էլ ուղեկցվում է հարազատ երգի՝ «մահերգի մը պես աղաչավոր, աղոթքի մը պես վեհափառ» մեղեդիներով։

Հայրենաշունչ երգը ասաղ կոտրեց, արցունքներն հալեցուց, սրտերը տաքցուց, բոլոր հոգիները, բոլոր հոգերը, բոլոր տրտունջները, բոլոր մըրմունջները իրար միացուց։ Դարերից եկող ու դարեր գնացող երգը պանդխտի շուրքերին դառնում է սրբազան խորհուրդ, հայրենաբաղձ աղոթք։ Էլ որտե՞ղ կարելի է գտնել այնպիսի մի երգ, որի մեջ այնքան ներդաշնակ, այնքան հուզառատ միասնություն կազմեին «համայն աշխարհը քունավորելու շափ դառնությունն» ու «քարերը լացնելու չափ քաղցրությունը»։

1914-ին Սևակն ընտանիքով տեղափոխվում է Կ. Պոլիս և սկսում է աշխատել իբրև մասնավոր բժիշկ, միաժամանակ իր նպաստը բերելով վերելք ապրող գրական-կուլտուրական շարժմանը։ Մի պահ ազատության ու զարգացման հնարավորություն ստացած արևմտահայ գրականությունը տենդագին որոնումների մեջ էր։ Գրողներից շատերը վերադարձել էին տարագրությունից և համախմբվել հայտնի պարբերականների շուրջը։ Արդեն ստեղծվել էր նշանավոր գրողների մի համախումբ, որը ուղղություն էր տալիս գրական նոր շարժմանը։ Վարուժանի, Սիամանթոյի, Երուխանի, Զարդարյանի, Օտյանի հետ այդ խմբի մեջ էր նաև Ռուբեն Սևակը։ Ահա այս միջավայրում է, որ պիտի հղկվեր ու ամբողջանար բանաստեղծի ինքնատիպ տաղանդը, Սակայն վերահաս իրադարձությունները այլ կերպ են տնօրինում նրա ճակատագիրը։ Նա զոհվում է 1915 թ. եղեռնի օրերին։

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆ

Երվանդ Օտյանի անվան հետ է կապված ետպարոնյանական հայ դասական երգիծաբանության պատմությունը։ Նա էր, որ իր մեծ նախորդից հետո զարկ տվեց երգիծանքի տեսակների ու ձևերի՝ հեգնանքի, այլաբանի, սատիրայի, պարոդիայի, ձաղի, հումորի, զավեշտի և ամենատարբեր երգիծակատվածների զարգացմանը՝ սկսած երկբառյա սրամիտ խոսքից, մանրանկար աֆորիզմից մինչև լայնահուն, բազմապատիժ երգիծավեպը։ Նա ստեղծեց սոցիալական ու քաղաքական երգիծանքի փայլուն երկեր, այլև մեծապես առաջ մղեց արևմտահայ քննադատական ռեալիզմի վիպագրությունը։

1

Երվանդ Օտյանը ծնվել է 1869-ի սեպտեմբերի 19-ին, Կ. Պոլսում (Ենիգյուղ), համբավավոր մտավորականների մեծ գերդաստանում։ Նրա պապը՝ տոհմի նահապետ «Յազըճը Պողոս» էֆենդի Օտյանը, Կ. Պոլիս էր ներգաղթել Կեսարիայի Մունճուսուն գյուղից։ Աստիճանաբար առաջ գնալով՝ նշանակվել էր «վերատեսուչ արքունի շինութեանց» ու իբրև «բարի և ուսումնասեր» անձնավորություն՝ մեծապես նպաստել էր արևմտահայության կրթության ու լուսավորության գործին։ Երվանդի հայրը՝ Խաչիկ Օտյանը, բարձրաստիճան ծառայող էր Օսմանյան կայսրության արտաքին նախարարության մեջ։ Նա էղել է Հյուպատոս Ռումինիայում ու Բելգիայում, բայց միշտ մնացել է «ռումկասեր հոգու» տեր «բարի ու համբույր մարդ մը, որ կատարյալ առաքինությունն մըն էր»[2] և երբեմն գրում ու թարգմանությամբ էր զբաղվում։

Գրագետ ու գրասեր էր նաև Երվանդի մայրը՝ Մաքրուհի Ասլանյան-Օտյանը։ Առավել նշանակալից է, որ յոթնամյա մանուկի խնամքն ու կրթությունը ստանձնել էր կրտսեր հորեղբայրը՝ ազգային, գրական և պետական ակնառավոր գործիչ՝ «Հոյակապ Օտյան էֆենդի»[3] Գրիգորը, իսկ առաջին ուսուցիչն էր կրտսեր հորաքույրը՝ անվանի մանկավարժ և թարգմանիչ Օվփիմե Օտյանը։ Օտյաններէրի ընտանիքում ընդհանուր սեր ու խոր ակնածանք կար դեպի գիրն ու գրականությունը, արվեստն ու գիտությունը, իսկ Գր. Օտյանի տունը կեդրոն մըն էր, ուր կ'հավաքվէին բոլոր գրասերներն ու գրագետները...»[4]։

---

1 Տե՛ս Փեղիկ. *Ամենուն տարեցույցը. 1910, էջ 82։*

2 *Տե՛ս «Հերմես», 1908, հոկտեմբերի 4։*

3 Միք. Նալբանդյան. *Երկեր, հատ. 3, Երևան, 1949, էջ 107։*

4 Ե. Օտյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան. 1962, էջ 12։*

Գրականությամբ շնչող այդ միջավայրում են անցել Երվանդի մանկությյան, պատանեկության, վաղ երիտասարդության տարիները: Սկզբնական կրթությունն ստանալով ընտանիքում, նա չուրջ տարի ու կես սովորել է Վերաբերյան վարժարանում, ապա նորից ուսումը շարունակել է տանը՝ հրավիրված հմուտ մանկավարժների ղեկավարությամբ: Փոքր հասակից հափշտակված ունկնդրել, սիրել ու անգիր է արել ավագ հորաքրոջ՝ Խսկուհի Օտյան-Երկանյանի պատմած ժողովրդական հեքիաթներն ու զրույցները: Պատանի հասակում շրջագայել է Փարիզում, Վիշիում, Նիսում, Հռոմում, Նեապոլում, Ռումիներայում, Անտիոքում, դիտել քանգարաններ, ցուցահանդեսներ, պատմական հուշարձաններ: Գրաճանաչ դառնալուն պես՝ կլանված կարդացել է ընտանեկան ճոխ գրադարանի հայերեն ու ֆրանսերեն գրքերը. «Ամեն մի որ կարդալը սորվեցա,— վերհիշում է Ե. Օտյանը,— ընթերցանության բուռն փափաք մը զգացի և օրնիբուն կարդալով կանցընեի»[5]:

Երվանդ Օտյանը գրական ասպարեզ մտավ 80-ական թվականների վերջերին՝ թարգմանություններով և պատմաբանասիրական հետազոտություններով, ձիշտ է նկատել Ա. Ալպոյաճյանը, թե «անհիմ միանգամայն եղած է ուսումնասիրող մը, բանասեր մը՝ մանավանդ իր երիտասարդության օրերուն»: 1889-ին Ե. Օտյանը ֆրանսերենից թարգմանեց իր մորեղբոր՝ Ի. Ասլանյանի ճանապարհորդական նոթերը Արգենտինայի մասին և տպագրեց Ե. Տիմիրճիպաշյանի «Երկրագունդ» հանդեսում: Այնուհետև «Արևելքում» հանդես հեավ մյուս մորեղբոր՝ Գ. Ասլանյանի և Գ. Մարգարյանի աշխարհագրության դասագրքերի համեմատական քննությանը նվիրված ինքնուրույն հոդվածով: Ապա՝ իրար հետևից մամուլում երևացին երիտասարդ Ե. Օտյանի ուսումնասիրությունները Անտիոքի, Իշխանաց կղզիների, հին Հունական Հայտնի կին գործիչ Ասպազիայի, Հռչակավոր Կլեոպատրայի, Հունաց Հայոցն Քաղուհի Թեոդորայի, ժամանակի ճանաչված գրական դեմքեր Գր. Օտյանի, Ն. Ռուսինյանի, Ներսենցի և այլոց մասին: Նախապես կրելով «հին դպրոցի ներկայացուցիչներուն» Գր. Օտյանի, Ք. Քերդյանի, Կ. Գարագաշի ազդեցությունը, պատանի Օտյանն իր հոդվածներում տուրք էր տալիս գրական ռոմանտիզմին և քննադատական դիրքորոշում հանդես բերում արևմտահայ «ուբնսունականների» իրապաշտ սերնդի առաջադրած գեղագիտական սկզբունքների նկատմամբ: Սակայն ներքին մի առողջ զգացողությամբ նաև համակրում էր գրական նոր շարժումը, որը չուտով պիտի նրան մղեր դեպի ռեալիզմի ուղին. «Իմ հակակշիռությունս,—խոստովանել է Ե. Օտյանը.—ուժեսակ մը կողմնակցական առելություն էր անոնց դեմ, որոնք իմ կուռքերուս տեղը կանցնեին կամաց-կամաց, զանոնք մոռացության մատնելով և մինույն ատեն-ինչ որ աններելի կը նկատեի-զանոնք ծաղրելի դարձնելով, բան մը, զոր ես ալ պիտի չուշանայի ընելու»: Եվ երբ 1891-ին «Հայրեններ» օրագրերի խմբագրությունն ստանձնեց «ուբնսունականների» ճանաչված ղեկավար Ա. Երիցյանը ու կազմվեց Հայտնի «Հայրեններիի» խումբը, Ե. Օտյանը դարձավ խմբի ամենագործուն անդամներից մեկը, քերթի օգնական-խմբագիրը, ապա և խմբագիրը: Քննադատելով վերացական երազանքների, զատկի ծաղ-

կի» անուշ բույրով շնչող, «կոպիտ իրականությունից» իբր հեռու տանող և «մխիթարող» ռոմանտիզմի գրականությունը, Ե. Օտյանը արդեն մերժում է «օձառած գնդակներու պես գունեցուն, այլ մեջը պարապ, ճոռով գրուքյունները», որոնցում «պատմուքյունը հեգիաքի կերպարանք կառնե»[8]։ «Պատմական, իմաստասիրական, ընկերական ու գիտական անշափ հարցեր կը ճոխացնեն ևվրոպական գրականուքյունը, ինչո՞ւ մենք ալ այդ նյութը չմտցնենք մեր գրական շրջանին մեջ»[9],—գրում է Օտյանը։ Նա պահանջում է մշակել արդիական, հրատապ կենսանյութը և ստեղծել ժողովրդի շահերի պաշտպանությանը նվիրված բարձրավեստ երկեր, ինչպես վարվել է «Ռուսիո ժամանակակից մեծ գրագետ» Լև Տոլստոյը, որը «ամեն վիճակներուն մեջ միշտ պզտիկներու փաստաբանը և անխոնջ քարոզիչն է եղած խաղաղության և սիրո»[10]։ Հետագայում Ե. Օտյանը քարգմանեց Լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» և «Հարություն» վեպերը։ Ըստ արժանվույն գնահատելով հայկական ռոմանտիզմի ամենակարկառուն դեմքին՝ Րաֆֆիին, Ե. Օտյանը գրել է. «Շատ քիչերը կրցած են Նամնիչ Րաֆֆիի ժողովրդականության, որովհետև շատ քիչերը կրցած են անոր չափ քաշտանցիլ ժողովրդի հոգեբանությունը, խոսիլ անոր սրտին մոտիկ, հրահրել զայն, ձգտելով «վեհ ու մեծ նպատակի մը»[11]։ Այստեղից՝ հասկանալի է դառնում Ե. Օտյանի գեղագիտական դավանանքը, որ պարզ ու որոշակի ձևակերպված է 1894-ին. «Չէ՛, միայն աղնիվ գրված գիրքերը չեն, որ կը մնան, այլ մանավանդ անոնք, որոնք ժողովրդի սրտին մոտիկ կը խոսին»[12]։ Խոսել ժողովրդի սրտից ու մտքից, նշմարիտ արվեստով արտահայտել վեհ գաղափարներ, ըստ Ե. Օտյանի, գրողի սրբազան կոչումն է, իսկ սկզբունքայնությունը՝ նրա պարտադիր հատկանիշը. «Գրողներ, որոնք ոչ կարծիք ունին, ոչ ուղղություն, որոնք օր մը ասող, օր մը անոր քմբուկը կը զարնեն փչած հովին համեմատ, ահա ինչ որ ամենեն ավելի պժգալը կազդե մարդուս»[13]։

Գեղագիտական այս սկզբունքներով են կառուցված Ե. Օտյանի առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունները՝ քրոնիկները, նորավեպերը, պատմվածքները, որոնք գալիս էին հաստատելու ապագա տաղանդավոր գրողի և երգիծաբանի ծնունդը։ Հայտնի է, որ «քրոնիկ» անվան տակ հաճախ տպագրվում էին ամենատարբեր բնույթի հոդվածներ, հաղորդումներ, ակնարկներ, ուղեգրություններ, նույնիսկ՝ գրախոսություններ, քաոեերախոսություններ և այլն։ Ե. Օտյանը քրոնիկը վերածեց ֆելիետոնի է. դարձավ այդ ժանրի խոսկան վարպետը։ Իրավացի է դիտում Վ. Թեքեյանը, թե «քրոնիկը մանավանդ իրմե ավելի մեծ վարպետ մը չունեցավ մեր մեջ»[14]։ Երբեմն կեղծանուններով («Ս. Միրաքյո», «Երօտ», «Ե. Օ.») տպագրված օտյանական քրոնիկները ընդգրկում են կյանքի բոլոր ոլորտները՝ ընտանիք, բարոյականություն, դպրոց, մամուլ, գրականություն, բարեգործություն, աշխարհիկ և կրոնական գործեր և այլն։ Ու բոլորն էլ ուղղված են ծաղրելու և ձակտելու այն կյանքը, որ-

8 «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1893, հոկտեմբերի 25։
9 «Հայրենիք», 1895, օգոստոսի 30։
10 «Հայրենիք», 1895, մայիսի 5։
11 Տե՛ս «Շուշան», Կ. Պոլիս, 1913, № 8։
12 «Հայրենիք», 1894, ապրիլի 6։
13 Նույն տեղում, 1894, դեկտեմբերի 19։
14 Թեքեյիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 457։

տեղ փտած պտուղները կը նետեին, իսկ փտած գաղափարները կը պահենք»[15], որտեղ ոսկու ուժով դիրք ու պատիվ են ձեռք բերում կեղեքիչ, չարագործ, բուի արարածները և հռչակվում «ամենքն ալ բարերար, ամենքն ալ մեկենաս, ամենքն ալ ազնվասիրտ ու ամենքն ալ իմաստուն»[16]:

Ծ. Օտյանի ստեղծագործության առաջին շրջանին (1889—1895) են վերաբերում մի շարք պատմվածքներ ու նորավեպեր՝ «Սիրո նահատակ» (1892), «Ունի գավաթ ջուր» (1893), «Վաշխառուն» (1893), «Հոդվածի մը պատմությունը» (1894), «Գաղանդի վիպակ» (1895) և այլն, որոնք ռեալիստական արվեստով արտացոլում են ներքնախավերի սոցիալական ծանր դրվիճակը, արդար աշխատանքի մարդկանց տառապալից կյանքը և ուղղված են սոցիալական ու բարոյական չարիքների մերկացմանը:

Օտյանի երգիծանքն անողոք է հնչում կյանքի անարդարություններն ու արատները ներկայացնող «Վաշխառուն» նորավեպում: Տարիքոտ, մսագնդ հիշեցնող և «ամենեն ցած տեսակէ վաշխառու» Հակորը, մանր պարտքեր տալով, սարդոստայն է հյուսում, իր քակարդն է զցում անանկացած խանութպան Կարապետին և պարտքի դիմաց կնության առնում նրա աղջկան՝ արդեն նշանված, «արևի պես գեղեցիկ» Զարուհուն: Զարուհին ու նշանածը՝ «գեղեցիկ, առողջ, խելացի, պարկեշտ» և հրապուրիչ երիտասարդ Վահանը «զիրար կպաշտեին»: Սակայն Վահանի «գրպանը դատարկ էր», իսկ խորամանկ վաշխառուն չի մոռանում կրկնել, թե «սերը փոր չի կշտացներ»: Զարուհու ծնողները, որ «աստակի պաշտամունքը» ունեն, կգերադասեին Վահանին, եթե «գոնէ մը գրպանը լեցուն ըլլար», ինքը՝ Զարուհին, որին վաշխառուի «կեղեքպատանքը, խոսվածքը, անասնական նայվածքը պժգանք ազդած էին», կարճատև մի բռնկումից հետո, «պաղ դատողությամբ» մտորում է. «Հակոբ աղա հարուստ է, փարա ունի. տգեղ է եղեր, տարիքոտ է եղեր, ինչ կըլլա... Ո՞ւր էր, թե Վահան հարուստ ըլլար, այն ատեն բնավ չպիտի վարաներ ընտրությանդ համար: Ճշմարիտ է, թե Հակոբ աղա տգեղ ու անկիրթ է, բայց... ստակը կծածկէ ամեն բան: Եվ մի՞թե ինքը պարտավորված է ամբողջ ժամանակը անոր հետ անցընելու, չէ՞ մի որ առատն կանուխ գործին պիտի երթա ու իրիկունը ուշ ատեն գա... Իսկ սե՞րը: Սերը ամեն ատեն կրնար գտնել, եթե ուզեր, բայց ստակը՝ ոչ»:

Նորավեպն ավարտվում է Զարուհու այս մտորումներով: Բայց դյուրին է կռահել, թե ինչպիսի ընտանիք պիտի կազմեին վավաշոտ վաշխառուն ու սերը ստակին զոհաբերող օրիորդը: Մոտիվն, անշուշտ, նոր չէր: Իր խորքում ողբերգական նման պատմություններ շատերն էին շոշափել: Սակայն թարմ են օտյանական արտահայտչամիջոցները, հումորախառն-հեգնախառն ոճը: Առանց դիմելու տխուր խորհրդածությունների, զգայացունց տեսարանների, եղերական բախումների, մի տեսակ զվարթ տրամադրությամբ համակված դառն հեգնանքով նա բացահայտում է սիրո առումների այլանդակությունը, նյութական հաշիվների վրա կառուցվող ընտանիքի էությունը. «Ընտանեկան զույգերի» վարք ու բարքի նմանօրինակ մի պատկեր է ներկայացնում նաև «Ազնվաշունչներու շուրջը» (1895): 1895-ին նա սկսեց շարադրել իր առաջին

---

15 «Հայրենիք», 1893, դեկտեմբերի 13:

16 «Հայրենիք», 1894, օգոստոսի 24

վեպը՝ «Գործ Լիոդ մը», որը, սակայն, մնաց անավարտ և հետագայում տպագրվեց «Միջնորդ տեր-պապան» խորագրով։

1896-ի աղետները Կ. Պոլսում ծանր հալածանքներ էին գուշակում պոլսահայ մտավորականների համար։ Ե. Օտյանը, որի անունը նույնպես գրանցված էր Օսմանյան կայսրության համար «վտանգավոր անձանց» ցուցակում, ստիպված թողնում է Կ. Պոլիսը և մեկնում արտասահման։

2

*Երվանդ Օտյանի կյանքում սկսվեց տարագիր պանդուխտի ճակատագրից անբաժան թափառումների, նյութական դժվարությունների, հոգևոն տվայտանքների և նման ծանր պայմաններում՝ ուղղակի սխրանքի հավասար ստեղծագործական բեղմնավոր աշխատանքի մի նոր ժամանակաշրջան, որը տևեց տասներկու տարի՝ 1896—1908։ Այս տարիների նրա ողիսականի մասին է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» (1912) գիրքը, որը հայ հուշագրական գրականության լավագույն էջերից է, ժամանակի հասարակական, քաղաքական, գրական, մշակութային կյանքի կարևոր իրագործությունների գեղարվեստական տարեգրությունը։ Ինչպես պատմում է Ե. Օտյանը, Փախուստի առաջին ամիսներին նա հաստատվեց Հունաստանում։ Աքենեցում նա ստանձնեց Ռեքենս Մուրատյանի «Միութիւն» ամսաթերթի խմբագրությունը՝ վարձատրության փոխարեն օրը երկու անգամ ձրի հաճելու պայմանով, քանզի «կերակուր ուտելու հարցը բավական կնճռոտ հանգամանք մը առած էր»[17]։ 1897-ի Նոյեմբերին տեղափոխվելով Եդիպտոս, շուրջ երկու տարի հաշվակալ-գանձապահի պաշտոն վարեց Պողոս Նուպար փաշայի Շարապաս ագարակում, որը գտնվում էր քաղաքներից հեռու, խուլ անապատում։ Զանձրանալով միապաղաղ կյանքից, 1899-ի սկզբին հրաժարական տվեց և մեկնեց Փարիզ։ Տեղ հասնելուն պես, Ա. Զոպանյանի միջնորդությամբ, հանձն առավ գրելու ոումիներահայ Ա. Յանեսքյին (Անդրանիկ Հովհաննիսյան), որն զբաղվում էր մի «ցնորական բառարան» կազմելով և արդեն «քսան տարիէ ի վեր աշխատած եղեր, ապացուցելու համար, թե աշխարհի բոլոր լեզուները հայերենեն ծագում առած են»։ Հանուն հանապազօրյա հացի համաձայնվելով մասնակցելու այդ «հիմարական աշխատանքին», Ե. Օտյանը տեղափոխվեց Վիեննա, ուր ապրում էր Յանեսքոն, և առիթ ունեցավ մոտիկից ծանոթանալու տիղի Մխիթարյան միաբանության մշակութային կյանքին ու հարուստ գրադարանին։ Բայց որքան էլ նյութապես ապահովված լիներ, ձշմարիտ գիտության ու գեղեցիկ գրականության մշակ Օտյանը չէր կարող երկար զբաղվել «լրբութիւնեն և ողչախտութիւնեն փարսախներով հեռուս գործով», և շուտով թողեց այն ու հեռացավ Լոնդոն։ Այստեղ մի որոշ ժամանակ աշխատակցեց Ա. Արփիարյանի և Լ. Բաշալյանի «Նոր կյանք կիսամյա հանդեսին և ընտրվեց «Լոնդոնի հայ գործավորաց և ուսանողներու միութեան» առեներդիր։ Վեց ամիս հետո նորից գնաց Փարիզ, ուր մոտ տարբերակես վարեց Ա. Գալֆայանի, այդ «ինքնակոչ իշխան» Գվիտոն Լուսինյանի բարտուղարի ու նրա կազմած Թրանսահայ բառարանի սրբագրչի պաշտոնը։ 1902-ի վերջերին կրկին անցավ Եգիպտոս, մի ամիս մնաց Կահիրեում, ապա փոխա-

17 Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 43։

դրվեց Ալեքսանդրիա, ուր Հաշվակալ տնօրենի պաշտոն ստացավ Ա. Պաղճյանի ձուլարանում։ 1904-ի սկզբին ուղևորվեց Հնդկաստան, եղավ Պոմպեյում, որտեղ ապրում էր ազամանդի վաճառականությամբ զբաղվող Հրանտ եղբայրը։ Տարեվերջին վերադարձավ և հաստատվեց Ալեքսանդրիայում, ուր մնաց մինչև 1909-ի սկիզբը։

Աստանդական, երբեմն արկածալից կյանքի այդ տարիներին Ե. Օտյանը շատ երկրներ տեսավ, շատ երևույթներ ուսումնասիրեց, հակայական փաստանյութի կուտակեց և չնայած մերթ ընդ մերթ զբաղվեց գրականության հետ կապ չունեցող աշխատանքներով, բայց ամենագործուն մասնակցություն ունեցավ գաղութահայ գրական-մշակութային ու հասարակական կյանքին, խմբագրեց մի ամբողջ շարք պարբերականներ՝ «Ազատ խոսք» (1901—1905), «Ազատ բեմ» (1903—1906), «Սրճենք» (1905), «Կրակ» (1905), «Թերթիկ» (1906), «Արև» (1908)։

Խմբագրական-լրագրական, ազգային-հասարակական գործունեության կուզերներց, Ե. Օտյանն ստեղծեց մի քանի տասնյակ բարձրարժեք գեղարվեստական գործեր՝ «Արյունոտ հիշատակներ» (1898), «Հեղափոխության մակաբույծները» (1898—1899), «Վևոն թագավորի սուրը» (1898), «Մոսապ Լեսիմ» (1899), «Քարի դահիճը» (1899), «Ազոթքը» (1899), «Ալրին» (1900), «Հումբարձում աղա» (1904), «Մակեմոլը» (1905), «Վրեժ» (1900), «Մի քեյի սիրարկածը» (1906), «Ազգային բարերարը» (1905), «Պրոպագանդիստը» (1900—1901), «Գործի մարդիկ» (1900—1901) պատմվածքները, վեպերն ու վիպակները, «Զավալլն» (1905) վոդևիլը, «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Ջարշըլը Արքին աղա» (1906) կատակերգությունը (Մհր. Կյուրճյանի հետինակակցությամբ), «Անօգուտ բացատրություն» («Զանգիպարյան Նամականին», 1906), «Օրմանյանի երգը» (1898), «Հեղափոխությունը Հայ լեզվին մեջ» (1900) և շատ ուրիշ ֆելիետոններ, ծանոթագրեր, պարսավագրեր, երգիծական տարեցուցքներ և այլն։

Գրական գործունեության այս բեղմնավոր շրջանում Ե. Օտյանը հանդես էկավ գերազանցորեն որպես քաղաքական երգիծաբան, իբրև քաղաքական երգիծանքի նորարար վարպետ։ Ժամանակը այդպես էր պահանջում տագնապավոր գրոդից։ XIX դարավերջը և XX դարասկիզբը հագեցված էր սոցիալ-քաղաքական ցնցումներով, ազգային-ազատագրական ու հեղափոխական շարժումներով, դանազան կուսակցությունների ու հասարակական տասանքների գաղափարական բախումներով, տարբեր տեորիայունների սուր հակասություններով։ Այս ամենը արձագանք էին գտնում Օտյանի ստեղծագործական աշխարհում։ Իհարկե, նրա համար դժվար էր ճիշտ կողմնորոշվել բոլոր հարցերում, չունենալ հակասություններ ու սահմանափակություն։ Սակայն հիմնականում դեմոկրատական-առաջադիմական էին նրա հայացքները։ Հատկանշական է, որ իր խմբագրած «Կառափնատը» (1910) Ե. Օտյանը համարել է «1793-ի Քոռնորդի, 1848-ի Քոռ և 1860-ի զավակ»[18]։ Արդարև, նրա նրազանքն էր իրականացած տեսնել ֆրանսական բուրժուական հեղափոխության հռչակած, բայց չկենսագործված՝ «Ազատություն, Հավասարություն, Սղբայրություն» իդեալները։ Նրա սրտին ու մտքին հատկապես հարազատ էին ռուս հեղափոխական-դեմոկրատ 60-ականների և նրանց զինակից Մ.Ք.

[18] Նույն տեղում, էջ 585։

Նալբանդյանի ազատասիրական, մարդասիրական վեհ գաղափարները, անձնվեր պայքարը ամեն տեսակ ճնշման, բռնության, տարկության, հետադիմության դեմ։ Պատահական չէ, որ նա խանդավառությամբ դիմավորեց ռուսական առաջին հեղափոխությունը և յուրովի հնչեցնելով Նալբանդյանական հանրածանոթ միտքը՝ «Ռուսիո ազատությունը հանուր մարդկության ազատության վերաբերմամբ մեծ խորհուրդ ունի», 1905-ի հունվարի 14-ին «Ազատ բեմ» թերթում գրեց. «1905 տարին լի է հուսալից ու արգասավոր հղիությունները... Ազատության մաքրագործիչ կենարար շունչը սպառնալից կը սավառնե խավարամիտ ու կրոնամոլ բռնավորներու անիծակուռ գլխին վրա։ Այն օրն, ուր ռուս ժողովուրդը խորտակե իր շղթաները, հայությունն ալ նոր վերածնությամբ մը պիտի ոգևորի...»։ Նկատենք, որ ազատության վեհ իդեալների իրականացման, մասնավորաբար հայ ժողովրդի փրկության, «հայկական հարցի» արդարացի լուծման գործում Ե. Օտյանը հույսեր չէր կապում եվրոպական «մեծ տերություններին» հետ, որոնք միշտ էլ «իրենց անձնական շահերուն և հակասություններուն կը զոհեին մարդասիրական պարտականություններին»[19]։ Նա չէր հավատում «ազգի փրկության» մասին հայ ազգային կուսակցություններին՝ հնչակյաններին, դաշնակցականներին, ռամկավարների ծրագրերին, ծաղրում էր նրանց ներքին պառակտումները, փոխադարձ անբեկումները, պայքարի արատավոր, արկածախնդրական մեթոդները («Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» գիրքը, «Համբոհանուր զոհողության», «Բաց նամակ մեր հույն հայրենակիցներուն», «Նոր բաաղամբ», «Բեհեզբուղ բաժանյալ» և տասնյակ ուրիշ ֆելիետոններ ու պարբերագրեր)։ Հիմնովին ժխտական էր նրա վերաբերմունքը «Միություն և առաջադիմություն» պիտակը կրող, էապես հետադիմական, քունդ աղգայնամոլ, «արյունոտ սուլթան» Համիդի չարդարար քաղաքականությունը շարունակող «երիտասարդ թուրքերի» նկատմամբ։

Չնակերպելով իր գրական-քաղաքական դավանանքը, Օտյանը տակավին 1901-ին գրել է. «Մենք մեր գոհացումը պիտի փնտրենք՝ ծաղրելով կամ ձաղկելով, մեր օրվան տրամադրությանը համեմատ, կեղծ փրկիչները, սուտին ձարտարապետները, գողցված համբավները, անշարժ պոչտողները, հաշվող խանդավառները, անկեղծության աճպարարները, հայրենասիրության ձեռնածուները, ու կավելացնենք, «այլոլքն հանդերձ», որպեսզի մեկուն խաթրը չմնա։

Ազնիվ երևույթ մը, բարի գործ մը, իրական արժանիք մը մեզի, սակայն, անտարբեր չեն թողուր։ Եթե ասոնց հանդիպելու մխիթարությունը ունենանք մեր ճամբուն վրա, սրտագին համակրանքի բարև մը պիտի տանք»[20]։

Ե. Օտյանի քաղաքական երգիծանքի փայլուն էջն է կազմում «Հեղափոխության մակաբույծները» պատմվածաշարքը, որն իր թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ և երգիծական արվեստի կատարելությամբ նոր խոսք էր հայ գրականության մեջ։ «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքը բացվում է յուրատեսակ նախամուտք-պատմվածքով («Արձասանման» գործիչը»), որի առաջին իսկ տողերում ասվում է, թե խոսք է լինելու

19 Նույն տեղում, էջ 74։

20 Ե. Օտյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1960, էջ 533—534։

«Մեր մեջ հեղափոխական շարժումն ծնած կարգ մը հարաններու նշանակության մասին»։ Պատմվածքների ընդհանուր խորագիրը պարզ է, որ այդ «հարաններ» հեղափոխության մակարույծներն են, «հեղափոխական», «հայրենասեր», «ազգային հերոս» ձևացող, իրականում պորտաբույծ, արկածախնդիր, պոռոտախոս, դրամաշորթ ստահակները, որոնք արատավորում են ամեն մի վեհ գաղափար և նվիրական զգացում, հանուն անձնական շահի ոտնահարում ամեն մի սրբություն։ «Հոն,— ասել է Օտյանը,— զանազան անունները տակ, ներկայացված են շարք մը հայ հանրային գործիչներ, ինչպես Զերազը, Ճանկյուլյանը, Խաժակը և այլն։ Չեմ ուզեր սակայն, երևան հանել, թե ինչ անուններու տակ գծած եմ զանոնք»[21]։ Պարզված է, որ Գ. Խաժակյանը՝ Կակայանցի («Արտասահմանյան գործիչը»), Մ. Չերազը՝ Միաաքի («Հակահեղափոխականը»), Հ. Ճանկյուլյանը՝ Վարդհոգյանի («Որ մենք հերոս...»), Ռ. Մուրատյանը՝ Զաքեոսի («Խմբագիրը») նախատիպերն են[22]։ Սակայն Օտյանը իրական անձանց դիմանկարներ չի գծել, այլ կերտել է խորապես անհատականացված գեղարվեստական տիպեր։ Անհատները չեն նրա սատիրական ծաղրի առարկան, այլ երևույթը։ Օտյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես բարձր գաղափարի անունից հանդես են գալիս բախտախնդիրներ, որոնք ճգնում էին փառք ու դրամ վաստակել՝ «հեղափոխությունը» խաղալով, «շահագործել ժողովրդային խանդավառությունը», ազատության դրոշի տակ՝ «հերոսական ներկայացումներ» տալ և... դրամ մուրալ։ Լայն զանգվածների համար դժվար էր անմիջապես ճիշտ կողմնորոշվել, «պահազանել ճշմարիտը կեղծեն..., հարազատ հերոսը՝ անվավերեն» («Անվավեր հերոսներ»), երգիծաբանը գալիս էր օգնելու նրան։

Շարքի բոլոր յոթ պատմվածքներին հատուկ է փաստական վավերակատությունը։ Դեպքերի մասնակցի կամ ականատեսի դերում հանդես է գալիս ինքը՝ հեղինակը, և սպանիչ երգիծանքի լեզվով պատմում քաղաքական, կուսակցական «գործիչների» դիմակ հագած, էությամբ, սակայն, ստի, կեղծիքի, խաբեբայության «աստվածների» ոչ միայն ծիծաղելի, այլև չուժ վնասաբեր շահատակությունների մասին։ Առաջինը «արտասահմանի գործիչ» կոչեցյալ Կակայանցն է։ Նա «հեղափոխականի» հոխորտացող տեսք ունի. «զրվկցյալ մորուքով, գիսախուխ մազերով, լայնեզր գլխարկով... ձեռքին հաստ գավազան մը բռնած»։ Ներքուստ, սակայն, «պարապ մարդ» է, «շշատախոսին մեկը»։ Այդ «զրույցագնդիտը» ժամերով ճառում է «միության»ին, թե՞ անջատ գործունեության, կենդրոնացո՞ւմ, թե՞ ապակենդրոնացում» և այլ հարցերի մասին, սակայն չի կարողանում համոզել լսողներին, ուստի վերջինները «կենտրոնին» հղած մի բանաձևում խնդրում են՝ «որ ի սեր ազգային փերրկության դատի... այսուհետև անջատ միությամբ և ապակենդրոնացյալ կենդրոնացության դրությամբ առաջ վարին Սուրբ Գործը»։ Անիմաստ այս «բանաձևը» Կակայանցի «պրոպագանդի» ազդեցության ու հետևանքների սպանիչ ծաղրն է մեկի հասցեին, որը շարքային գործիչ չէ, այլ ծնկից (իմա՝ դաշնակցության կողմից) ուղարկված մի ամբողջ «կուսակցության լիագոր ներկայացուցիչը»։

---

21 «Ծովվոտական գրականություն», 1969, № 12, էջ 126 (Հ. Սիրեւնի. Երվանդ Օտյան)։

22 Տե՛ս Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1935, էջ 645. «Երկերի ժողովածու», հատ. I, Երևան, 1960, էջ 696—697։

Հնորոշ է, որ Կակայանցը ցնծությամբ է դիմավորում մի ուրիշ իր նմանակին՝ «դաշնակցական նախկին գործչի» վկայականով Եգիպտոս ժամանած Դաշուչն Արտունուն («Նախկին գործիչը»)։ «Երևակայեցեք,— սուր սարկազմով գրում է երգիծաբանը,— տոնավաճառի մեջ ցուցանքներ ի տես դնող մեկը, որ վեց ոտքով և երկու պոչով կով մը ձեռք կը ձգե» Արտունին Կ. Պոլսում գրագիր է եղել մի վաճառականի մոտ։ Ջարդերի օրերին (1896-ին) ձրկվելով Համեստ պաշտոնից, փոխել է Կարպիս անունը և «շահագործելով վկայականը»՝ ինքզինքը հորջորջում է «ազգային հերոս», մտացածին սրիքագործությունների պատմություններ է հնարում ու դրամ շորթում։

Պոռոտախոս «գործչի» լիարյուն երգիծատիպ է Վարդհոգյանը («Որ մենք հերոս...»)։ Նա ներկայանում է իբրև «մեր անդրանիկ հերոսներեն մեկը», որը շրջում է Հայ գաղութներում, քանզի «ժողովուրդը պետք ունի քաջալերության, պետք է տեսնա իր հերոսները և քաջալերվի»։ Միևնույն պարագային պժգանք է ազգում Թե՛ ներքին դատարկությամբ, ապաշնորհ, անհամ, ինքնամեծար ձառերով և Թե՛ արտաքինով, «լայն ու երկայն ցցված ականջներով. խոշոր քիթով, հերկեն դարձող հոգնած եզի տարտամ նայվածքով, գլխուն դարձած մեկը»[23]։ Նրա ելույթները երգիծաբանը հեգնանքով Համարում է «հերոսական ներկայացումներ», որտեղ «հերոսը» ցուցադրում է իր ծիծաղաշարժ «մեծամտություններբը»։ «Այո՛, սիրելի ընկերնե՛ր, միությունև և համիաշխությունն։ Մենք իբրև հերոս և իբրև ժողովրդի Տարազատ ներկայացուցիչ, պետք է ընենք այդ բանը, պետք է միացնենք հեղափոխական կուսակցություններբը և հետո միացնենք իրարու հետ նաև եվրոպական տերություններբը... մենք վստահ ենք, որ քիչ ատենեն պիտի Հասնինք մեր ցանկացած ազատության... Որ մենք հերոս, պետք է, որ այդ բանը ընենք, սիրելի և անկեղծ ընկերներ։ Ա՜խ, ափսոս, որ այս բազուկներբը յոթը տարի անգործ մնացին...»։

Առավել զավեշտական է, որ ծիծաղաշարժ պոռոտախոսության անկապ ու անհամ այս գյուխգործոցց «ճառը» արտասանվում է մի սեղանի մոտ, «որուն շուրջն ու վրան Տավաքված էին ութ գավաթ օղի, ժամկոչ մը, սխտոր մեգե, ծխավաճառի աշկերտ մը, ցնդած բանաստեղծ մը, խաշած Տավկիթ մը, քանի մը Տատ ձիթապտուղ ու մի քանի մը Հատ ալ պարապ պտտող գաղթականներ»։

Ավելի խիստ գույներով է պատկերված «Հակահեղափոխականի» կենտրոնական դեմքը՝ պարոն Մխաքը։ Սա ոտից գլուխ կեղծ, ստորաքարշ, բաՀելոնի նման մորթին փոխող, Տարմարվող մի «անարգ հոգի» է, ամիրաՏերի ժամանակից եկող ու բուրժուաների մոտ ծառայության մտած «տիրացուի, Տացկատակի, սպասավորի ու վարժապետի վարկոց խառնուրդ մը», մեկը այն սրբապիղծ արարածներից, «որոնք հեղափոխությունը չատագովելով, զայն շահագործելե ետքը, Հիմա սկսած են հեղափոխության հակառակորդ ձևանալով ապրիլ, տեսնելով, որ այդ միջոցը ավելի շահաբեր է»։ Մխաքի միակ սրբության սրբոցը ոսկին է, որից թեկուզ մեկ Տատ ստանալու Համար պատրաստ է անհուն գովեստներ շռայլել Տարուստ վաճառականին,

---

23 Ի դեպ՝ «Որ մենք հերոս...» պատմվածքը գրեթե բառ առ բառ համընկնում է Ե. Օտյանի «Հարության Ճանկրտյանս երգիծական դիմանկարի հետ, որտեղ կերպարը ներկայացվում է որպես «Տին Փիլոթին ծաղրանկարը» (տե՛ս Ե. Օտյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 671—673)։

րա տիկնոջը, զավակին, սպասավորին, ձիուն։ Այսպես էլ նա հիմնավորում է սպրելու իր «անձնական սկզբունքը»։ «Ամեն բանի ժամանակ կա, հեղափոխական ըլլալու ժամանակ և հակահեղափոխական ըլլալու ժամանակ, տղայու ժամանակ և խայթելու ժամանակ..., ստակ մուրալու ժամանակ և տակը պառկած դնելու ժամանակ, նավթի վաճառականները խնկարկելու ժամանակ և մանիֆակթուրայի վաճառականները փառաբանելու ժամանակ»։ Այս «սկզբունքից» ելնելով՝ Սիսաքը մշակել է Տարմարվելու, Տաճոյանալու և սուտ տառնալու իր «ոճը»՝ բառախաղեր, «չուկայի սրամտություն» և «ապուշ, անբարտավանտիչ ծիծաղ մը, որ Տարուստներու քով՝ «հի՛, հի՛» ձևով կարտաբերև և ծանրնէրուն քով՝ «հա՛, հա՛, հա՛»։

Նույն սկզբունքով է կերտված մեկ ուրիշ «մտավորականի», երբեմնի Երթից, ապա «հեղափոխական մամուլը շահագործելու» միջոցով Տարստահելու միտող Զաքեոսի կերպարը («Խմբագիրը»)։ Երգիծաբանը անխնա ծաղրում է ենթարկում այդ «տգետ, անխելք, նյութապես անկարող, ֆիզիկապես անշնորհք, ամենեն արհամարհված երկչոտ մարդուկին», որը ճգնում է հանրային դեր խաղալ, կուսակցություն կազմել, թերթ հրատարակել և... «նվերներ առնել», այսինքն՝ «մակաբույծ մը, բայց մեծկակ մակաբույծ մը ըլլալ»։ Սակայն ծաղրի սուր ծայրը ուղղված է ընդհանրապես «մամուլը ահաւոգործող» կուսակցական գործիչների դեմ, քանզի Զաքեոսը պարզապես հետևում է «Զանգակ» (իմա՝ «Հնչակ») թերթի խմբագիր-հրատարակիչ Խաչատիկյանի (իմա՝ Ավ. Նազարբեկյանի) օրինակին, Տուսալով, թե ինքն էլ «իրա պես կստանա «տեղատարափ նվերներ»։ Զաքեոսին «բախտը չի ժրպտում», որովհետև նա չի կարողացել նախօրոք իր համար «նախկին գործչի համբավ մը շինել»... Ու երգիծաբանը գտնում է, թե «ստուգապես՝ Զաքեոս Հեղափոխության... դո՛ն էր։ Ակնհայտ է, թե ի՛նչ «հեղափոխության» և ի՛նչ «գո՛ծ մասին է խոսքը։ Մանավանդ, որ նման մի լուրովի «գո՛ծ» մասին է նոսվում նաև «կեղծ լրտեսում»։ Այս պատմվածքի հերոսը՝ մյուսյու ժաքը, ի հեումում Տարստանալու միտող մյուս մակաբույծների ուղեկիցին ու միՀողներին, բանզի հետու է քաղաքական կյանքից, ազգային գործերից, օրվա անդիրներից։ Բայց երբ առանց որևէ հիմքի նրան կասկածում են լրտեսության մեջ ու ոչ մի կերպ չի կարողանում համոզել, թե կապ չունի այդ «անարգ գործերի» հետ, որոշում է օգուտ քաղել հանգամանքներից—«հագավ լրտեսությունը, ծպտվեցավ անով և սկսավ շահագործել զայն»։ Զևանայով ոստիկանության մտերիմը, նա մեկին խաբում է, թե մասնակց է, մյուսին զգուշացում է, թե ձերբակալության վտանգի տակ է ու իբր թե նրանց փրկելու համար՝ ոսկիներ է կորզում։

Շաղթելով ու ձաղկելով «վավերական» և «անվավեր» ինքնակոչ «հերոսների» գործունեությունը և հոգեբանությունը, արտառոց ու ծիծաղաշարժ, ազազնավաս ու արգահատելի արարքները, երգիծաբանը, իր իսկ խոստովանությամբ, ստացել է «այժգալի և միանգամայն տխուր տպավորություն» և ունեցել է «սրտի սեղմում մը» («Ո՞ր մենք հերոսս»)։ Բայց այս ամենին էլ չի նշանակում, թե Ծ. Օտյանը մակաբույծներին «համազգում է», նրանց գկարեկցում էր։ Ընդհակառակը, երգիծաբանը սրտանց ցավում է, նույնիսկ մեղադրում է հասարակությանը, որ կան և հանդուրժվում են ազատության ու հեղափոխության սուրբ գաղափարները պղծող այլանդակ արարածներ։ Ինչ վերաբերում է «համազգայուն», ապա Ծ. Օտյանը հենց նույն «հեղափոխության

մակաբույծները» շարքի պատմվածքներում ևս պարզ ու որոշակի դրսևորել է ճշմարիտ հերոսի ու հայրենասերի մասին իր ըմբռնումը։ Բարձր գնահատելով ազատության հերոսամարտերը՝ Վարդանանց պատերազմից մինչև քաջարի զեյթունցիների հերոսական ինքնապաշտպանությունը, նա գրել է. «Հերո՜ս... Հրացանը ուսը զարկած, մեջքը ատրճանակ ու դաշույն, կայտառ մարդ մը... խիզախ, աներկյուղ կերպարանքով, որուն տեսքը հույս մըն է իրեններուն ու սարսափ թշնամիներուն համար։ Լեռները կապրի ան, իրևն պես կորիներու հետ... Բանտերը կը կոխե ու անմեղ բանտարկյալները կազատե, չարագործ հարստահարիչները կսպաննե, անզոր գեղացիները կպաշտպանե..., պատերազմ կմղե իշխանության դեմ...

Ահա ինչպես կերևակայեմ Հերոսը։ Ու եղած են այսպիսներ մեր վերջին տարիներու թուխթագին պատմության մեջ» («Որ մենք հերոս...»)։

«Հեղափոխության մակաբույծների» յուրաքանչյուր պատմվածքը քաղաքական երգիծանքի մի կոթող է, որը պահպանում է իր ճանաչողական արժեքը, քաղաքական հնչեղությունը և գեղագիտական հաճույք պատճառելու չթուլացող ուժը։

«Հեղափոխության մակաբույծների» շարունակությունը կարելի է համարել Ե. Օտյանի «Պրոպագանդիստը», հայոց անդրանիկ քաղաքական երգիծավեպը, որը սկսեց տպագրվել Լոնդոնի «Նոր կյանք» կիսամսյա հանդեսում։ Սակայն, որոշ ժամանակ անց, դառնալով վերահսկվող հնչակյանների օրգանը, հանդեսն ընդհատեց վեպի տպագրությունը, պատճառաբանելով, թե պատշաճ չէ տպագրել «զավեշտական գրություններ»։ Այնինչ գլխավոր պատճառն այն էր, որ ինչպես նշում է Օտյանը, «Հնչակյանների» օրգանը չէր կարող հանդուրժել մի վեպ, «որուն մեջ հեղափոխականներու խաչագողությունները պատկերած էի»[24]։ Ու վեպն այդպես էլ մնաց անավարտ։

Վեպի կենտրոնական հերոսը խոսուն ազգանուն ունի՝ Կուլտամյանց, և սկզբից մինչև վերջ դիմում է իր ազգանունին վայել արարքների, դրամ շահելու և կուլ տալու նենգ միջոցների։ Խորամանկ, խարդախ, կռվազան այդ խաչագողը նախ փորձում է փող ու փառք վաստակել մանկավարժությամբ։ Բայց անպտուղ ու աղմկալից գործունեության համար կամ իրեն են վռնդում կամ ինքը «կովելով կծգեր կերթար»։ Հետո՝ «գործունեության լավագույն դաշտ մը» հեղափոխության շահագործումը կհրապուրեր գինքը»։ Վճռելով ոտք դնել այդ նոր ասպարեզը, նա չի դիմում «արդեն Պոլսո մեջ գործունեություն սկսած կուսակցության մը (իմա՝ հնչակյան), որուն մեջ միայն երկրորդական դեր մը կրնար խաղալ, ավելի վտանգալից գուցե, քան շահաբեր», այլ իր ծառայությունն է առաջարկում «նվիրապա կենդրոնացած «հեղափոխական կուսակցության» (իմա՝ դաշնակցության), որ դեռ Պոլսո մեջ որոշ մարմին մը չուներ»։ Նման նոր մարմին հիմնելու միտող ապագա «պետքից» պահանջում են գործունեության ծրագիր, որպիսին և «Հանդուգն երևակայությամբ» օժտված Կուլտամյանցը «Հատ մը չինեց և անմիջապես ղրկեց Քառասուն հոդով Պոլսո տիրելու հսկայական խորհուրդն էր»։ Ցնորական այդ ծրագիրը «կենտրոնում» հավանում են և նրան նշանակում կուսակցության լիազոր—ներկայացուցիչը Կ. Պոլսում։ Նվ քանի որ «խոսելու, մարդ համոզելու ձիրքը... իր մեծագույն հատկությունն էր», նորընծա «պրոպագանդիստը»

---

24 Տե՛ս «Վերջին լուր», Կ. Պոլիս, 1921, օգոստոսի 14։

կարողանում է կազմակերպել «հեղափոխական», իրականում խրտվիլակային «խումբեր», որոնցից պահանջում է... դրամ հավաքել՝ իբրև «Պոլսո տիրելու», «ազատությունն ձեռք բերելու նրաշխիք։ Շուտով բավականին գումար է գոյանում և նշմարելով իր ապագան ապահովելու կարելիությունը, Կուլտամյանցը որոշում է միայնակ կուլ տալ հավաքված ոսկիները։ Բայց հանկարծ ժամանակ է «կենտրոնի ներկայացուցիչ» Ինձելյուրյանցը, որը տեղ հասնելուն պես դրամների տնօրինության առթիվ «ղարգացնում» է իր ազգանունին հարմար «իմաստասիրական տեսություն»։ Կուլտամյանցին բացատրելով, թե «աշխարհջումս մարդը մի միկրոկոզմա է», նա գաղտում է, թե «հայրենասիրություն և հեղափոխություն պետք չէր, որ իր շահերն զրկվին միկրոկոզման, որ իր մեջ կը պարունակեր արդեն ավելի ներքին ու ավելի բնական հայրենիք մը։ Կոզմոս չէր կրնար իտեալական վիճակի մը հասնիլ, մինչև որ մեն մի միկրոկոզմա չունենար սեփական բարգավաճումը... Հետևաբար ժողովված դրամները պիտք էր բաժնել երեք մասի, մին իրեն, մյուսը Կուլտամյանցի և մնացածը կենդրոն զրկելու համար»։

Նույնիսկ Կուլտամյանցի պես անձնապաշտն ու շահամոլը զարմանում է նամոլական այդ «փիլիսոփայությամբ»։ «Ի՞նչ սկզբունք, նկարագիր, ի՞նչ ստամոքս... Միկրոկոզման զորացնել, ազատ, անկախ, բարգավաճ վիճակի մը հասցնել, ահա փրկությունը, ահա բուն հեղափոխությունը»։ Ու սրտանց համակրելով այդ «իդեալական բարձր տեսակետը», գտնում է, որ եթե բաժանի իր մոտ եղած դրամները, ապա զրկած, հարստահարած, գողության մատնած կլինի այն միկրոկոզման, որ հենց իր ետև է, ուստի «խեղճ մարդը խղճի խայթ մը զգաց այն անօրենության համար, զոր պիտի գործեր իրեն դեմ», նվ որպեսզի «խիղճը» հանգիստ լինի, մանավանդ իմանալով, որ ձերբակալվել է «խումբի» մի անդամը և վտանգ է սպառնում մյուսներին, հատկապես՝ իրեն, «պրոպագանդիստին», Կուլտամյանցը նախ՝ մի պաթետիկ ճառ է ասում. «Հա՛, ձե՛զ տեսնեմ, տղե՛րք, անձնվիրաբար աշխատեցեք. ազատությո՛ւն կամ մա՛հ, այս է մեր դևիզը, Մայր Հայաստան ձեզի կը նայի արտասվալից աչքերով և «վրեժ» կը մրմնջե...»։ Ապա՝ հանուն «սուրբ գործի» այսինքն՝ սեփական անձի փրկության, «անձնվիրաբար» գրպանելով բոլոր ոսկիները, գաղտնի ձողոպրում է Կ. Պոլսից. «Ալ վարանելու ժամանակ չի կա,— մտածեց,— եթե ազգը ամբողջովին կարելի չէ փրկել, փրկենք գոնե ազգին մեկ անհատը»։ Ինձելյուրյանցն ու մյուսները որոնում և այդպես էլ չեն գտնում դրամաշորթին։

«Պրոպագանդիստը» անավարտ է, բայց ավարտուն կերպարներ են Կուլտամյանցը, Ինձելյուրյանցը, «խումբերի» պետերից և անդամներից վարժապետ Աշոտը, արկածախնդրության հակված կամացուկը, մտախոհար Ղուկասը, հաշվենկատ խանութպան Ակոբճանը, անսանձ պատանի Ատոմը, «հեղափոխության մակարույծների» այս յուրատիպ երկվորյակների շարքերը շուտով պիտի համալրվեին ուրիշ ավելի նշանակալի քաղաքական երգիծատիպերով։

3

Գրական գործունեության երկրորդ շրջանում Ծ. Օտյանի ստեղծած մնայուն արժեքներից են նաև նրա սոցիալական երգիծապատմվածքները, վի-

պակները և թատերգություններ։ Արձակի «կարճ ձևի» ընտիր էջ է «Բարի դահիճը»։ Տխուր մի պատմություն է, թեև հումորախառն։ Որքրիկ հղացմամբ միայնակ ժառանգելու հույսով և «չարդուկ պառավ» մոր դրդմամբ՝ պատանի եգիպտացին կացնահարում է երկու անչափահաս խորթ եղբայրներին. Երգիծաբանը դատապարտում է ագահությունը և ծաղրում է միամիտ պատանուն, որը չավատում է «բարի դահճին», թե օղակը թույլ պիտի կապի ու մարդասպանին փրկի, եթե կախվելիս դիմադրություն ցույց չտա։

Անարդար կարգերում կարիքի տակ կքված հողի մշակների՝ արաբ ֆելլահների տառապալից աշխատանքի, ծով թշվառության ու դառն ճակատագրի մասին մի ցնցող էջ է «Մոսապ-լեսիմ» գողտրիկ պատմվածքը, ուր կյանքի փաստերը բացահայտված են հուզիչ արվեստով։ Ե. Օտյանը հիշեցնում է, որ «Մշակականքի» հռչակավոր հեղինակ Վիրգիլիոսը գրել է. «Վա՜յ երջանիկ մշակաց, գյուրյանց նսին, թե գիտիցեն»։ Նաև ավելացնում է, որ Փարիզում Համաշխ ցուցափեղկերի մեջ ներկայացնում են «կենդանի գյուղանկարներ» և հիացած դիտում հողագործների աշխատանքը։ Ու եզրակացնում է. «Իրավ, «վա՜յ երջանիկ մշակաց», երբ ցուցափեղկեն կը նայինք իրենց»։ Իսկ իրական կյանքո՞ւմ։ Ահա այդ «գերերջանիկ» մշակներից մեկը՝ Ապու Համիսի ֆելլահը։ Ունի փոքրիկ մի հողակտոր և հինգ երեխա։ Ապրում է ցեխաշեն խարխուլ մի տրուշակում։ Ամբողջ ընտանիքով վաղ լուսաբացից մինչև ուշ երեկո բան ու բրիչով տքնում են դաշտում՝ շարունակելով իրենց «ծանր, դժնդակ, չարչրկուն գնացքը»։ Այրում է անապատի կիզիչ արևը, բանաստեղծների փառաբանած Փերոսը, որի շողերի տակ մշակները «արյուն-քրտինք կը թափեն, կէրին, կը մրկին»։ Ուտում են ցամաք չորացած հաց և դաշտային չաշիշ կոչված խոտը։ Այդ ամենին ականատես Ե. Օտյանը ցավով պատմում է, որ երկու տարվա ընթացքում արևահարությունից վախճանվում է ֆելլահի կինը, արորի տակ ոտքը ջախջախելու հետևանքով մահանում է տասներեքամյա տղան և օձաթույնով վարակված ջուր խմելով՝ հոգին ավանդում է նաև ընտանիքի հայրը՝ Համիսին... «Ահա բուն «Մշակականքը»—իրավամբ ասում է արձակագիրը։— Հավատիչ չէ այս պատկերը, բայց ցուցափեղկ չկա»։ Իսկ «ցուցափեղկը» միայն դառն սրտի մխիթարանք է, չոր ու չար իրականության կեղծիք խառնելու, իրողությունները ոսկեզօծելու և գեղեցկի տեսնելու խարուսիկ երջանկություն։ «Փորձել ինքզինքս խաբել և հաջողիլ. ահա երջանկությունը»։

Ներդար մաքառման պանծացումն է «Աշտուքյուն» պատմվածքը։ Մաքարյուծներին ու «անվավեր հերոսներին» ձաղկող արձակագիրը կոչ է անում կռվել, զենք բարձրացնել, որպեսզի հայրենի հողից չտեղահանվեն երկրի դարավոր տերերը, չլինի կոտորած, ավերածություն, որպեսզի ոչ ոքի չսպասվի Հայկանուշի ղաժան ճակատագիրը («Այրին»), հայ ժողովրդի օրհասական վիճակը։

Ե. Օտյանը հմտորեն է գծել ագահ ու ժլատ հայ Հարպագոնի կերպարը «Ոսկեմոլը» պատմվածքում, մի կերպար, որի անխնա մերկացումը կարմիր թելի պես անցնում է նրա վիպակների ու վեպերի միջով։ Իսկ «կարճ ձևերից» նա իր «ամենեն ավելի հաջողված» նորավեպը համարել է «Համբարձում աղան»։ Նվ իրոք, այն հյուսված է նորա[illegible]եպի ժանրի նուրբ իմացությամբ. հատկանշվում է բովանդակալից հակիրճությամբ, բյուրեղյա պարզությամբ, շափի խոր զգացողությամբ, իմաստալից վերջույթով։ Արտաքին փքուն ձևե-

րի, կերպարանքի, «կեղևանքի» տակ քաքնված, ուստի աշատ խարխուլ, շատ խուսափուկ» հեղինակության մարմնավորումն է Համբարձում աղան, որի ավանդական խաբուսիկ պատկառանքի «հիննահատակ կործանումը» պատկերող գլուխ է նորավեպի վերջույթը, մի իսկապես «ողբերգախառն զավեշտական» տնաբարեն։ Համբարձումին հանձնարարում են Սերգիս աղային հաղորդել նրա կնոջ մահվան լուրը։ Ու մեծ «զգուշավորությամբ» ու «վարպետությամբ» կատարելով հանձնարարությունը, գուժակը ստեղծում է այն տպավորությունը, թե մահացել են Սերգիսի... մայրը, յոթ երեխաները, ապա նոր՝ կինը։

Ե. Օտյանի առաջին ծավալուն երկերից է «Գործի մարդիկ» անավարտ վեպը, որը կրում է «Պոլսական բարքեր» ենթախորագիրը։ Վիպասանը մտադրված է լայնորեն ու խորքով պատկերելու պոլսահայ բուրժուական վերնախավերի, «գործի մարդ» կոչված վաճառականների, վաշխառուների, «աղգայիններին», կրոնավորների գործերը, կենցաղը, բարքերը, ընտանեկան միջավայրը։ «Գործի մարդու» գրեթե ամբողջական տիպեր են հարուստ «ազնվաշուք» Մարկոս Կերմերյանը, վաճառական Մարտիրոսը, քահանա Տեր-Մկրտիչը, «ազգայինճի» Արսեն Կյոլլյանը։ Սրանից ամեն մեկը որոշակի նկարագիր է ստացել, հանդես է բերված անհատական գծերով, անցկալում կատարած գործերով ու ներկա մտահոգություններով, գործունեության ծրագրերով։ Մարկոսը փոքր հասակից սպասավոր է եղել ակնեցի մի սարաֆի մոտ, սրա «բոլոր ազտոտ գործառնություններուն, խաբեբա միջոցներուն, խարդախ հաշիվներուն նախ հանդիսատես, հետո կամաց-կամաց գործակիցը»։ Ունեցել է «խաթեյու, ստելու, գողնալու գերազանց հատկություններ, որոնք գործի մարդը կը հատկանշեն»։ Գողանալով իր գող վարպետից, խարդախելով ու խաբելով աչ ու ձախ՝ կարճ ժամանակում հարստություն է դիզել, հռչակվել «ազնվաշուք», ընտրվել է «Քաղաքական խորհրդի գանձապետ, հիվանդանոցի հոգաբարձու, քաղաքական ժողովի անդամ...»։ Այժմ զբաղված է աղչկան շուայլ «հաշիվներով ամուսնացնելուս գործով։ Փեսացուն՝ գավառից Կ. Պոլիս եկած վաճառական Մարտիրոսն է, որի տոհմը «Տարյուր տարիե ի վեր անընդհատ կշռագործեր գավառին հայ գյուղացիներըն։ Տարիքոտ, կոպիտ մի Հարուստ, որը հարազատ մոր բաղման ծախսերից անգամ խուսափելու համար դիմում է խարդախության, մորը ներկայացնում է որպես անտերանտիրական աղքատ։ Կերմերյանները, սակայն, գնահատում են հենց նամանները. «Ծարիրքը, դեմքը, ուսմունքը կարևորություն չունի,— ասում է Մարկոսի դուստրը, Հարսնացու Սաթենիկը,— Հարո՞ւստ է՝ սա նայինքն։ Ցայտուն է ստվերագծված մանավանդ «կեղծավորությունը արվեստի մը նրբություններուն հատուցածո կրոնավոր Տեր-Մկրտիչը՝ գործի մարդս քահանան, որ «կրոնավորություն կընծեր վաճառականություն ընելուն պես։ Իրեն համար կրոնքը խոշոր խանութ մըն էր»։

«Գործի մարդիկ» վեպը Ե. Օտյանի առաջին քայլերից մեկն էր այն ճանապարհին, որով պիտի ընթանար նա՝ հետագայում իր անվան հետ կապելով քննադատական ռեալիզմի արևմտահայ վիպագրության զարգացման պատմությունը։

Թեև ոչ անթերի, քայլ ուշագրավ են Ե. Օտյանի «Վրեժ» և «Մի՞թե» սիրարկածը։ Վիպակները։ Սակայն սոցիալական երգիծավիպակի օտյանական լավագույն կտավներից առաջինը, անկասկած, «Ազգային բարերարն» է։ Վի-

պակն սկսվում է Սահակ էֆենտի Կաշուտերյանի բնութագրությամբ՝ «ալեխառն մազերով, բարձրահասակ մարդ մը, կամ ավելի ճիշտը, անձնավորություն մըն էր...»: Ակնարկը թափանցիկ է՝ բարձր պատիվների ու պաշտոնի հասած այդ էֆենտին արժանի չէ կրելու մարդ կոչումը։ Եվ ամբողջ վիպակում նուրբ ու հեգնալից արվեստով հաստատում է այդ իրողությունը։ Աղիքների և լյարդի հիվանդությամբ տառապող Սահակը, բժիշկների խորհրդով, տեղափոխվում է Մ. գյուղը։ Գյուղացիները գրկաբաց են ընդունում նրան, քանի որ «հարստությունը ինքնին ձգողական բան մը ունի», իսկ իրենք հարուստից ակնկալում են նյութական օգնություն։ Գյուղական եկեղեցին վերանորոգման կարիք ունի, դպրոցի շենքը շարքից դուրս է եկել, աղբատախնամի գանձարկղը դատարկ է։ Եվ Սահակ էֆենտին գտնում է, որ իրոք «խորհելու է, մտածելու է ատենց վրա»։ Վերացական, ընդհանուր այդ հայտարարությունը հնչում է որպես «մոտակա ապագայի մը մեջ կատարվելիք հակա բարենորոգությանց ավետաբեր փողհարություն», ուստի և նրան ընտրում են գյուղի քաղական խորհրդի ատենապետ։

Երգիծաբանը, ի դեպ, հատուկ ուշադրություն է հրավիրում այդ ընտրության վրա։ Էֆենտու դեմ պայքարում են «ժողովրդական կուսակցության» անդամները։ Պայքարի բուն նպատակը վիպասանը համարում է արդարացի։ Սահակի նմանների մասին վիպակում ասված է. «Անոնք մինակ իրենց փորր կշտացնելու համար քաղական կրլլան»։ Առավել նշանակալից է, որ հատուկ ընդգծվում է, թե տակավին «ֆրանսիական հեղափոխությունն» է հղչակել, որ «ամեն մարդ հավասար է, ժողովուրդը պետք է իր ճակատագրի տերը ըլլա.... արևը ամենուն համար կփայլի», մինչդեռ ամենուր շարունակում են տևողել «օրենքի բռնաբարություններ, ակնհայտի զեղծարարություն. բացարձակ անիրավություն...»։ Բայց ահա նման եևույների, տվյալ վիպակում Սահակ էֆենտու ընտրության դեմ պայքարելու անզոր, անպտուղ. ծիծաղելի ձևերի ու միջոցների են դիմում Հաճի Ագրիպասը, որը բավարարվում է «խերն անիծեմ ամենուն ալ» և այլ՝ «հաճախ անտիպ ու միշտ նկարշագիր հայհոյանքներով», և ուսուցիչ Նշանը, որի պոռոտ, անամեջ, «գիսախոհիվ ու հերարձակ պերճախոսություններր» մատչելի չեն մարդկանց ու ոչ մի ազդեցություն չեն թողնում։ Պարզ է, ուրեմն, որ Սահակ էֆենտին պիտի հաղթանակեր։

Բազմելով քաղական խորհրդի ատենապետի աթոռին, Սահակը միշտ «իղձմտորին» մասնակցում է նիստերին, շռայլում է խրատներ ու խորհուրդներ, «սակայն բսակեն փարա մը տված չուներ»։ «Խորամանկ մը չէր,— հեգնանքով գրում է երգիծաբանը,— այլ իրապես բարիք սիրող և գայն կատարել փափագող մը։ Միայն թե իր շուկացիի, գործնական մարդու խառնվածքր դինջը ինքնաբուխ կերպով ու անգիտակցաբար կմղեր բարեբարությա՛ն մեջ ալ գործածելու առևտուրի հնարքներբ»։

Նրբորեն է հյուսված «Ազգային բարեբարը» վիպակը։ Հմտորեն է կերտված Սահակ էֆենտու կերպարը, լիարյուն մի կերպար, որը չի զլանում ուրիշների դառն բրտինքով դիղված իր հարստությունից երբեմն չնչին ողորմություն նետել եկեղեցուն, աղբատախնամին, բարեբարության անվան տակ առևտուր անել և հռչակվել «ազգային բարեբար»։ Վիպակի վերջույթը, «Հանգիստ իր ոսկորներուն» մադիանքը հնչում է որպես այսպանք ու անեծք այդ «աժան-աժան» անարժան «բարեբարի» հասցեին։

ժամանակի արատավոր բարքերը։ Մասնավորապես՝ կեղծ նորածևությունը, օտարամոլությունը, մայրենի լեզուն աղճատելու երևույթը սուր ծաղրի են ենթարկված «Ջարշըլը Արքին աղա...» կատակերգության մեջ, իսկ «Ջավալըն գավեշտի իմաստն արտահայտված է հետևյալ տողերում. «Աշխարհս սկզբէն գեշ չորինած է արդեն, ամապարանքով, վեց օրվա մեջ չինված աշխարհը ասկե աղեկ չէր կրնար ըլլալ»։

4

Ավելի քան տասներկուամյա տարագրությունից հետո, 1909-ի փետրվարին, Երվանդ Օտյանը վերադարձավ Կ. Պոլիս։ Մինչ այդ Թուրքիայում տեղի էր ունեցել 1908-ի պետական հեղաշրջումը։ Ներումն էր շնորհվել քաղաքական բանտարկյալներին ու աքսորյալներին։ Հուսկված «Հուրիեթը» երաշխավորում էր ընդհանուր ազատություն, հավասարություն և այլն։ Ծ. Օտյանը, Թուրքիա վերադառնալով հանդերձ, չէր հավատում իշխանության գլուխ անցած «երիտասարդ թուրքերին», որոնց լավ էր ճանաչում, գիտեր, համոզված էր, որ «Հուրիեթը» խոսքից գործ չի դառնա. «Այս սահմանադրությունը,— գրել է նա,— չատ խախուտ կը թվեր ինծի և բնավ վստահություն չէր ներշընչեր»[25]։ Եվ չհավատալու լիակատար հիմք ուներ։ Արդեն 1909-ի մարտի 31-ին հերիաթհամիդյան բռնապետական կարգերը։ Նույն թվին տեղի ունեցան Ադանայի հայերի արյունոտ կոտորածները. «Սահմանադրությունեն ետքը,— վերհիշում է Ծ. Օտյանը,— գոնե ջարդը անկարելի կը կարծեինք, մանավանդ որ մեր թուրք հայրենակիցները, քանի մը ամիս առաջ, զղջումի արցունքներ թափած էին հայ նահատակներու գերեզմանների վրա»[26]։ Շատ շուտով պարզ դարձավ, որ կեղծ արցունքներ թափող «երիտասարդ թուրքերը» ավելին չէին, քան «կարգ մը պզտիկ կարմիր սուլթաններ», որոնք «Համիտի դպրոցին մեջ ստացած էին իրենց դաստիարակությունը»[27]։

Կ. Պոլսում սկսվում է Ծ. Օտյանի գործունեության երրորդ (1909—1915) շրջանը։ Գրեթե ամեն օր նրա գրությունները կարելի էր հանդիպել պոլսահայ մամուլում («Ժամանակ», «Բյուզանդիոն», «Ազատամարտ», «Շանթ», «Նայվասարդ», «Վերջին լուր» և այլն), խմբագրում-հրատարակում էր մի շարք պարբերականներ՝ «Խարազան», «Հայրենիք», «Արևելք», «Կառափնատ», «Լուսին», «Մանանա» և այլն, հեղինակում գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, հարյուրավոր ֆելիետոններ, արձակ էջեր, կատարում քարզմանություններ (լ. Տոլստոյի «Հարություն», «Աննա Կարենինա», էմ. Յոլայի «Արկասավորություն», Ֆ. Դոստոևսկու «Մեռելներու տան հիշատակները» և այլն), վերջապես հրապարակ հանում մի ամբողջ շարք վեպեր ու վիպակներ՝ «Ընկեր Բ. Փանջունի» (1909—1914), «Ճուղտպրիսք և ընկ.» (1910), «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» (1910), «Պատերազմ և խաղաղություն» (1911), «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս» (1911), «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բունավորին դեմ» (1912), «Ես դրսեցի չեմ առներ» (1913), «Վաճա-

---

[25] Ծ. Օտյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4. էջ 463։

[26] Նույն տեղում. էջ 505։

[27] Նույն տեղում. էջ 678։

ռականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» (1914), «Թաղականին կնիկը» (1915), ինչպես նաև «Մեր երեսփոխանները» երգիծական դիմանկարների գիրքը (1913)։

Երգիծանքի մի գլուխգործոց է «Ընկեր Փանջունի» վեպը, որը բարձր են գնահատել Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Ա. Չոպանյանը և ուրիշներ։ Խոսելով վեպի իրական ատաղձի մասին, Ե. Օտյանն ասել է. «Ատոնք ալ կյանքեն քաղված են... Իրական դեմք մը չէ Փանջունին, այլ տեսակ մը ընդհանուր տիպար է, խտացումը այն օրերու «հեղափոխական տիպարների»... «Առաքելություն մը ի Մապլվարին» տիպարները քաղած եմ անձամբ ճանչցած մարդոցս դիմագծերեն, այսինքն՝ զանոնք ուսումնասիրած եմ քսան տարի մը»[28],

Երգիծավեպի նյութը քաղված է արևմտահայ իրականությունից, հայ ազգային կուսակցությունների և հատկապես «հնգափոխական» դաշնակցության տեսական ու պրակտիկ գործունեությունից։ Վեպում բազմիցս հիշատակվում են դաշնակցության Հարավային և Հյուսիսային բյուրոները, Ժնևի «կեդրոնը», վանքերի գրավման իրողությունը, Ակնունու և Շահրիկյանի անունները։ Հայտնի է, որ դաշնակցության պարագլուխներից մեկին՝ Վ. Նավասարդյանին, Օտյանն ուղղակի անվանել է «Թիվ 2 Փանջունի», նույն անունով կնքելով նաև հնչակյան Հմ. Արամյանցին։ Այսպիսով, ակնհայտ է. թե ո՞ւմ դեմ է իսկապես ուղղված երգիծավեպը։

Իրավացի է Ե. Օտյանը, նշելով, թե Փանջունին կոնկրետ անձնավորություն չէ, այլ հավաքական կերպար։ Այդ կերպարն ստեղծելիս, նա ընթացել է երգիծական արվեստի հանրահռչակ վարպետների ճանապարհով։ Հայտնի է, որ, օրինակ, իսպանական, ֆրանսիական, անգլիական կյանքից առնված թեմաներով Սերվանտեսը, Մոլիերը, և Սվիֆտը ստեղծել են համամարդկային բնույթ ու հնչեղություն ունեցող դոնքիշոտությունը, տարտյուֆականությունը, եհուականությունը։ Օտյանն ինքը Մոլիերյան Տարտյուֆի ու Հարպագոնի մասին գրել է, թե «բոլոր այն տիպարները, որոնք այդ մեծ հանճարը ցուցադրած է իրենց թերություններով ու ծիծաղելիություններով, համամարդկային են և ամենուն կը վերաբերին»[29], ճիշտ նույնը կարող ենք վստահորեն վերագրել նաև Փանջունուն և փանջունիականությանը։

Երգիծավեպն սկսվում է «կենսագրական նոթեր ընկեր Բ. Փանջունիի մասին» նոյակերտ նախամուտքով[30], ուր իբր թե «կցկտուր ծանոթություններ միայն» տալու նպատակ ունեցող երգիծաբանը հմտորեն բնութագրում է տըրնկերվարական նամականիի հերոսի» ամենևին էլ ոչ ընկերվարական մտածողությունը, հոգեբանությունը, նպատակները։

Փանջունին ծնվում է տրապիզոնցի վաճառականի ընտանիքում, 1873-ին, Հենց ծնված օրը մահանում է մայրը, հարազատներին պատանեռելով վիշտ ու դառնություն։ Մա սկիզբն է այն բազում փորձանքների ու ողբերգությունների, որոնք հետագայում տեղի պիտի ունենան «այծի կաթով» մեծացած և «ունայնության ու թեթևության հակվածծ» ապագա «հերոսի» մեղքով։ Լեզուն ուշ է բացվում, բայց «քանի կը մեծնար, այնքան կ'աճեր խոսելու կատաղու-

28 Հ. Ա. Միրումի. Նշվ. հոդվածը, էջ 128—129։

29 «Վէմ»-ի լուրե, Կ. Պոլիս. 1920, հունվարի 30։

30 Ե. Օտյան, Ընկեր Բ. Փանջունի... Գահիրե, 1935։

թյունը», իսկ բժիշկներն ախտորոշում են, թե «այս տղան միշտ պիտի խոսի»։ Սա այն հատկությունն է, որ պիտի ողջ կյանքում ուղեկցեր գալիք «պրոպագանդիստին»։ Խոսել սկսելուն պես՝ հակառակ իմաստով է ընկալում ու գործածում բառերը, քանդում է աջ ու ձախ, պնդելով, թե «կը շինեմ կոր», ջարդում է իրերն ու անոթները, հոր հանդիմանանքին պատասխանելով՝ «Շինեցի՛, հայրիկ»։ Սա այն գլխավոր բնութագրական գիծն է, որ կազմում է փաղջունիականության բուն էությունը։ Դպրոցում սովորելիս դասերին բնավ չի հետևում, զրպղվում է «ընկերների հետ վիճելով ու ճառ խոսելով», ընդսմին՝ հաճախ քարով ջարդում է ընդդիմախոսի գլուխը՝ «դիները համազելու համար, թե հինգ անգամ հինգ հավասար է... հիսունի»։ Սա սեփական տեսակետը և «սկզբունքը» ուրիշներին պարտադրելու փաղջունիական «մեթոդն» է։ Երբ լրանում է Փանջունու 13 տարին, հայրը վախճանվում է, ունեցվածքը հավասար բաժին թողնելով երկու որդիներին։ Եղբայրը հարստանում է, իսկ ինքը վատնում իր բաժինը «անձնդուր կյանքի» վարելով։ Եվ ահա մահկաբույծը «այս երկու տեսությունները իրարու մոտեցուց, իրար խառնեց, բազադրեց, քննեց, տարբալուծեց և այդ քիմիական գործողություններեն իր մեջ ծնավ ընկերվարությունը։

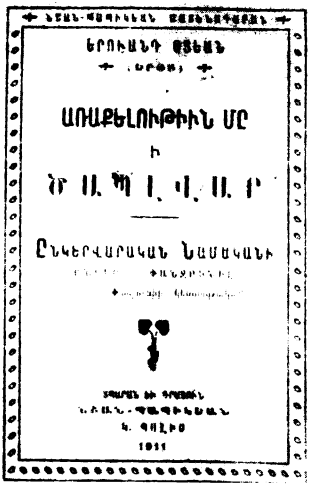
...Ու ալ Տրապիզոնի խաղաղիկ սրճարաններուն մեջ, առավել մինչև իրիկուն, կը լավեր Փանջունիի ձայնը, որ կը գոռար, կը որոտար ընկերային անիրավությանց դեմ, որ կը սպառնար կործանել, բնաջինջ ընել ամեն բան»։

Այսպես է սկսվում Փանջունու «ընկերվարությունը», որի անունից նա պիտի ջանար իրոք կործանել ամեն բան, ինչ որ կարողանար... Աղմկարար ու նախանձոտ նորաթուխ «սոցիալիստից» ազատվելու համար, հորեղբայր Նյութապես օգնում է նրան հեռանալու Տրապիզոնից։ Ու Փանջունին Ժնևում արձանագրվում է իբրև «սոցիալ-գիտությունների» ազատ ուսանող»։ Չորս տարվա ընթացքում ընդամենը... հինգ անգամ է ճաճախում համալսարան, և այն էլ... դասախոսներին սուլելու կամ ծեծելու առիթ ներկայանալիս։ «Կրթվում» է գարեջրատներում, մտերմանում «հեղափոխական գործիչ շինող» ատաղձակներին և զինվորագրվում «ազգափրկիչ» «առաքյալների» խմբին։ Այնուհետև լինում է Բուլղարիայում, Հունաստանում, Եգիպտոսում, Պարսկաստանում, Կովկասում և «կենաց բանի» քարոզով «կը խանդավառեր միամիտ էույթյունները»։

1908-ի «Հուրրեթի» հետո, երբ սեփական անձին միառժամանակ վտանգ չէր սպառնում, նա «օրագրի մը պես Պոլիս ինկավ, ինքը իր հերթին «ճաթեցնելու» գլուխները «ազատությունը մենք բերինք» պարծենկոտ անագովությամբ։ Բայց ուշացել էր, «տեղերը բռնված էին», բացի այդ՝ «իր սերմախոսությունը չէր հասներ Ակունիներու և Շահրիկյաններու պերճախոսությանը կրակին, որուն վարժված էին պոլսեցիները, ինչպես անշուշտ մենք՝ մեզավորներս ալ՝ օր մը պիտի վարժվինք Դժոխքի կրակին...»։

Այսպիսով, Ժնևի դաշնակցական միջավայրում «հեղափոխական» մկրտված Փանջունին չի կարողանում մրցել ավելի փորձված «ջոջերի» հետ, ուստի «վճռական որոշում մը տվավ», ըստ որի «Պոլիսեն ավելի՝ հարկ անհրաժեշտ էր գավառը զարթեցնել, լուսավորել, հեղափոխել»։ Ու «կեդրոնական մարմնի մը» կարգադրությամբ մեկնում է Ծապլվար՝ «իր առաքելական պաշտոնը կատարելու»։ Փանջունու հետագա «գործունեությունը» ներկայացվում է իր իսկ նամակներում, որոնք բոլորն էլ սկսվում են «Սիրելի ընկերներս» ու

ավարտվում են «Մի քիչ փող դրկեցեք» բնորոշ արտահայտություններով։ Ջա-վախտաղբերգական դեպքերի մի ամբողջ շղթա է հյուսում «չինարար և փրկագործ» Փանջունին։ Ահա մի դրվագ նրա արկածներից։ Հեռավոր նահապետական փոքրիկ գյուղում նա ներմուծում է «դասակարգային բաժանումներ»՝ «միջնադարյան կղերականություն», «կեղտոտ պուրժուազիա», «բանվոր դասակարգ» և այլն։ Ապա կազմակերպում է «գիտակից շարքեր», որոնց մեջ ընդգրկվում են ...«հմար ու անբարո» մտախոհաբար պատանի Խև Ավոն («Գիտակից երիտասարդություն»), ծուլության ու գողության համար աշխատանքից վռնդված մշակ Սրճիկ Վարդանը («Հողային սյուրէտարիատ»), մի խուլ ու համր պառավ («Գիտակից տիկնայք»), հարևան գյուղի մի քանի ավազակներ, որոնք, ըստ Փանջունու, «վարող ուժ» են, որովհետև «էքսպրոբրիացիայի տեսություններին շատ ավելի դյուրավ ըմբռնեցին...», պատրաստակամություն հայտնեցին անմիջապես գործնական հողի վրա դնելու... գյուղացիներու ինչքերը բռնի ուժով գրավելու հարցը»։ «Շարքերի» միջոցով գումարում է «ցույցեր», «միքիճգնեներ», ցրում է «թուլցիկներ», «մանիֆեստներ»։ Կազմակերպում է «ազնիվ գաղափարական ծեծ» և պատճառ է դառնում ծանր ադետի։ Նրա անմիջական մեղքով «վաղեմի հանցագործ» Հասոյի ա-



«Առաքելություն մը ի Մապլվար» վեպի անվանաթերթը

վազակախումբը հարձակում է գործում Մապլվարի վրա։ Միմիայն այդ վտանգավոր պահն հիշելով իր սերտած «Acta non verba» (ԳՈՐԾ, և ոչ թե խոսք») նշանաբանը, Փանջունին թաքնվում է մի նկուղում։ Գյուղն ավերվում, թալանվում է, մարդիկ սպանվում են, ողջ մնացածները փախչում են հարևան գյուղերը։ Կաշին փրկած Փանջունին իր վերջին նամակում սարսուռ ազդող սառնասրտությամբ ու հրեշավոր պարզենկոտությամբ այդ մասին գրում է.

«Հաղթությո՛ւն, հաղթությո՛ւն։ Վերջապես մեր կորովի գաղափարային ազնիվ պայքարը անպայման տարավ հաղթանակը. անկնդծ հեղափոխական սկզբունքը փրկվեցավ, թեև Մապլվար կործանեցավ... Մապլվարի ավերակներուն վրա այժմ կը բարձրանա մաքուր իտեալական պայքարի հոյակապ հաղթակամարը։

Դա մի չոշափելի արդյունք է մեզ համար։

...Մենք կատարեցինք մեր պարտականությունը և այժմ իղձի հանդարտությամբ կը սպասենք քաղելու մեր ջանքերու պտուղը։

...Նրևուլքները մխիթարական ու քաջալերիչ են։ Պետք չէ վհատիլ և պետք է պատրաստել կռվի նոր ասպարեզ»։

Կարծանել չեն գյուղը և մխիթարական համարել անհիմնատ զոհերը, Հանգիստ խղճով դիտել սեփական մեղքով ստեղծված մարդկային ողբերգությունը և ճամարտակել «Հաղթանակի» մասին... Այս է փանչուկիականության բուն էությունը։

Իսկ ի՞նչ հետևանք է ունենում ծապլվարյան «գործունեություն»ը։ Փանջունու կյանքում, նրա գիւրքի ու պաշտոնի համար։ Այս մասին Ե. Օտյանը սպանիչ հեգնանքով գրում է. «Ծապլվարի հերոսը տակավին իր առույգ կենդանությանը մեջ արդեն իսկ անմահության լուսապսակովը զարդարված է։ Իր համբավը անսահման է և իր հեղինակությունը՝ անվիճելի։ Իր նամակների հեղափոխության ընծայացուներու Հավատամքը կը կազմեն և գրեթե օրենքի ուժ ունին։ Եվ ողբերգորեն ծիծաղելին այն է, որ «կենտրոնական մարմինը» որոշում է... այդ «հեղինակությունն» ուղարկել Վասպուրական՝ կատարելու նույն ծապլվարյան «առաքելություն»ը։

Վասպուրականից գրված նամակներում առանձնապես գրսևորված են Փանջունու «տեսությունները», ինչպես ինքը կասեր՝ «աշխարհաշայացքները», որոնք կազմված են «սոցիալիստական» ֆրազներից, Բակունինի, Կրապոտկինի, սպրտուինիստ-անիզիոնիստներ Կ. Կաուցկու, Ե. Բեռնշտայնի և նմանների ասույթներից։ Տակավին Ծապլվարում նրան մի անգամ հարցնում են, Թե ի՞նչ է իր նպատակը, և նա պատասխանում է. «Իբր թե հեղափոխական ադիով պայքար մղելու համար անհրաժեշտ բլլար նպատակ մը ունենալ և թե անկեղծ ու անձնվեր հեղափոխականի համար պայքարն արդեն նպատակ մըլ Հզած չըլլար»։ Վասպուրականում նա ստեղծում է խրամվիլակային «մարտական գործուն շարքեր» («Կայծակ», «Փայլակ», «Պայթուցիկ»), ադմուկ-ադաղակով փակել է տալիս մի մանկապարտեզ և ճշում. «Մենք, կրթության Հոդի վրա, պայքարն առաջ կը տանենք նույն բուռն եռանդով և երթ Հարկ բլլա կը չանանք փակել բոլոր դպրոցները...»։ Բռնի ուժով «գործադուլի» է դուրս բերում մի փոքրիկ արհեստանոց-ջուլհականոցի բանվորուհիներին, նրանց Հողնեցնում անգործ, մատնելով Քշվառության և Տխրորտալով. Քև դրանով իսկ լուծված լ «կնոջական էմանսիփացիայի Հարցը»... Ավելին՝ կոչ է անում փշրել «ամուսնական շղթաները» և սահմանել օրենք, որ «կարելի բլլա ունենալ կին-վարդապետ, կին-վանահայր, կին-եպիսկոպոս...»։ Վերջապես՝ «կուսակցության պրեսիթիժը» բարձր պահելու համար Հարձակում է կազմակերպում Քճիճ գյուղի սուրբ Վարդան վանքի վրա, գրավում այն և իրեն Հռչակում «աշխարհական վանահայր»։ Փանջունին վաճառում է վանքապատկան ունեցվածքը (իրեր, գրչագրեր, անասուններ), կողոպուտն «օրինականացնում» է կուսակցության «Հյուսիսային և Հարավային բյուրոներուն» Հղած արձանագրություններով, իսկ ինքը գրպանելով մի կլորիկ գումար՝ «կեդրոնի» Տրավերով շտապում է Կ. Պոլիս։

Երկիծավեպի վերջին՝ երրորդ մասում («Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրության մեջ»), որը գրված է 1923-ին, Ե. Օտյանը պատմում է, Քե ինչպես 1915-ի ապրիլյան մեծ եղեռնին ինքը Փանջունուն Հանդիպում է արաբական անապատներն ազատրված Հայերի մեջ։ Այստեղ Ծապլվարի և Վասպուրականի «հերոսը» փոխում է մորքին, դառնում իսլամացած «կատարյալ շովի

արար մը»[31]: Հարմարվելով պայմաններին, նա մերթ հանդես է գալիս իբրև «ծայրահեղ ոչթբա ապակեդրոնացումի մարդ մը», որի կարծիքով սեփական Էսի մասին միայն հոգալը «էգոիզմ կըլլա այն ատեն, երբ իբրև մարդ մեր անձը փրկել չանանք, բայց երբ իբրև հայ չանանք փրկել, այն ատեն կը լինի հայրենասիրական գործ, հեղափոխական ակտ»: Փանջունին տարագրության մեջ էլ հետևում է իր «սկզբունքին», որի համաձայն «ճշմարիտ հեղափոխականը պետք է իրականության, դիպքերու կապանքներուն դուրս ապրի, նա պետք է մնա իտեալական բարձրության վրա»: Ու մնալով «բարձրության» վրա, վերապրում է, 1918-ին աղատվում աքսորից և մեկնում Երևան՝ դաշնակցական «հանրապետության» մեջ ստանձնելով «փրոփականտի գործավարի» պաշտոնը: Այս առիթով երգիծաբանին ուղղված նամակում Փանջունին գրում է. «...Լծված եմ մի փրկարար աշխատանքի: Ես պետք է քանդեմ հնությունը..., բոլոր հին աշխարհը, նրա ավերակների վրա կանգնեցնելու համար նորը. դա հեշտ գործ չէ: Պիտի կարողանա՞մ անել այդ ամենը. չեմ կարծի: Բայց հաջողվեմ միմիայն քանդել. այդ արդեն բավարարություն կունա ինձ: Իմ հաջորդը թող լծվի վերաշինության գործին, ես վայելում եմ քանդումի հնչտանքը, իմ հաջորդը թող կրի վերաշինության տաժանքը»: Փանջունու այս տողերում տրված է Հայաստանի դաշնակցական «կառավարողների» քողած ժառանգության դիպուկ բնութագիրը: Հատկանշական է, որ տակավին 1921-ին Ե. Օտյանը ուրախությամբ է արձանագրել, թե ինչպես Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաղթանակի շնորհիվ «անդրաշխարհային նավով» անվերադարձ մեկնեցին հայ ժողովրդի տխուր անցյալն ու ողբերգական ներկան, հայության նկատմամբ իմպերիալիստական տիրություններն իբրև «համակրական ցույցերը», թուրք «միլիհներին» (ազգայնականների) զավթողական պատերազմները, և «երևանի դաշնակցական հանրապետությունը»[32]. Պատահական չէ, որ հայրենասեր երգիծաբանը անվարան միացավ Ա. Շիրվանզադեի, Ա. Զոպանյանի, Լ. Բաշալյանի և մյուս առաջադեմ գրողների ու մտավորականների 1926-ի «Ողողքին» ընդդեմ դաշնակցականների, որոնք ստահոդ լուրեր ու հերյուրանքներ էին տարածում խորհրդային կարգերի մասին, ու ինքն էլ գրեց նրանց «Հայհոյալից հարձակումները» մերկացնող մի շարք ֆելիետոններ:

Ե. Օտյանի քաղաքական սատիրայի փայլուն էջերից են «Մեր երեսփոխանները»[33] շարքի դիմանկարները: Երեսփոխանները Հայոց ազգային Ժողովի անդամներն էին, մի քանիսը՝ նաև թուրքական խորհրդարանի մեկուսներ (պառլամենտի պատգամավորներ), այսինքն՝ նոր ժամանակների «ազգային ջոջեր», իրական, կեղծված անձնավորություններ՝ քաղաքական-կուսակցական և հանրային գործիչներ, գրողներ, մտավորականներ, հոգևորականներ:

Ե. Օտյանը ինքն էլ ազգային ժողովի անդամ էր, մոտիկից ճանաչում էր երեսփոխաններին, գիտեր յուրաքանչյուրի անհատական դեմքը, բնավորությունը, խոհվածքը:

Դիմանկարներ գծելիս երգիծաբանը նպատակ է ունեցել հասարակությա-

---

31 Ե. Օտյան. Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրության մեջ և ընկեր Փանջունու աշխարհայացքները, Գահիրե, 1939, էջ 4:

32 Տե՛ս Ե. Օտյան, Երգիծական տարեցույց, Կ. Պոլիս, 1921:

33 Գիրքն առանձին հրատարակությամբ լույս է տեսել 1939-ին, Վենետիկում:

նը ներկայացնելու նրա ընտրյալներին, ամենին մատչելի, հասկանալի ձեվով ցույց տալու յուրաքանչյուրի և՛ արժանիքները, և՛ թերությունները։ Նա լիովին կիրառել է տակավին գրական բնճելի տարիներին որդեգրած իր սկզբունքը. «Երբ առիթը ներկայանա պետք է ցույց տամ, թե բոլորովին կարիճ չեմ ծնած և անպատճառ խայթելու չեմ»[34], նվ իրոք, եթե խայթում է, ապա միայն տեղին, իսկ երեսփոխաններին ընդհանրապես ծաղրում կամ գնահատում է հիմնականում ազգին, ժողովրդին նրանց մատուցած ծառայությունների համեմատ։ Բայց քանի որ ազգային խորականության, այլաղավան ժողովուրդների թուրքացման բռնի քաղաքականություն վարող օսմանյան տերության մեջ հայոց ազգային ժողովը զրկված էր համազգային որևէ կարեվոր, կենսական նշդց լուծելու իրավունքից և հնարավորություններից, ապա երգիծաբանը, բնականորեն, ծաղրել է այդ քաղաքականության հետևանքով գրեթե անգործության մատնված երեսփոխանական ժողովն ու երեսփոխաններին։

Ե. Օտյանն անկողմնակալությամբ և արդարամտությամբ գնահատում է Գր. Չոհրապին («մեր ազգային ժամանակակից փառքերեն մին») Վ. Թեքեյանին («տիպար երեսփոխան», որի «Հրաշալի հարությունը» «հայ արդի բանաստեղծության կրթողնելեն մեկը պիտի մնա»), Ն. Օհանյանին («իր գերագույն ակզբունքը է՝ ազգասիրությունը, պարզ, անապակ, անկնճիռ ու առանց պլատֆորմի ազգասիրությունը»), Ե. Դուրյանին («վերագույն իմացությական մը»), Ոսկան Մարտիկյանին («Պատվական հայ մը»), Հ. Պոյաճյանին (Մուրադ), («Իբրև մեպուս... միշտ համառորեն պաշտպանեց ազգային շահերը»), Հր. Ասատուրին, Ա. Ալպոյաճյանին և ուրիշներին, որոնք հարազատ ժողովրդին և հայրենի մշակույթին են ծառայում անձնվիրաբար։ Երեսփոխանների նկատմամբ օտյանական վերաբերմունքի վառ վկայությունն է Գ. Նորատունկյանի դիմանկարը։ Գաբրիել Նորատունկյանը, Օտյանի բնութագրմամբ, «խելացի, թերևս շատ խելացի մարդ մըն է, նույբ ու Հարտար դիվանագետ մը է, որ պետական մեծամեծ պաշտոններ վարած... և գնահատված է Օսմանյան պետության կողմեն։ Բայց ի՞նչ է արել, ի՞նչ ծառայություն է մատուցել հայ ժողովրդին, որի «ջղջերից» մեկն էլ նա երկու անգամ ընտրվել է Ազգային ժողովի նախագահ՝ երկու տարի այդ պաշտոնը «վարած է ամիս մը Պոլսեն և քսաներեք ամիս... Փարիզեն»։

— «—Էֆենտիմ, մեծ մարդ է,— կըսեՀ դինքը պաշտողները։

— Կրնա ըլլալ։

— Շատ խելացի մարդ է։

— Այդ ալ կրնդունինք։

— Աասկի մարդ մը ազգին վարքն ու պատիվն ու պարծանքն է։

— Ինչո՞ւ համարս։

Ու հետևում է խիստ, բայց հիմնավոր պատասխանը. «Գաբրիել Նորատունկյան մեր սիրուն, հայազանին ու մեծաբարձրին կարժանանար այն ատեն, երբ իբրև հայ, իր ազգին աչքառու ծառայություններ ըրած ըլլար, եթե իր խելքն ու ճարտարությունը անոր ի սպաս դրած ըլլար։

Արդ, դժբախտությունը հոն է, որ Գաբրիել Նորատունկյանի ազգային

գործունեությունը ոչ թե ոսկետառ արձանագրելու արժանի չէ դատված, այլ նույնիսկ դատապարտելի հռչակված էր։

Եվ այսպես, հաջորդում են դիմանկարները, սեզմ ու դիպուկ բնութագրումների մեջ ի հայտ բերում յուրաքանչյուրի տիպական գիծը. Հ. Ճանկյուլյան՝ «Տոն Քիշոթին ծաղրանկարը», Հմ. Արամյանց՝ «Ազմկալից պարապուրյուն մը», Վարդգես՝ «Մեր ազգային խնդիրը», Ա. Վռամյան՝ «Ամբոխավարության ոգին» («...մեծ ճարպկություն ունի ոչնչից խնդիր ստեղծելու, խնդիրը վեճի փոխելու և վեճը կռվի վերածելու...»), Մ. Նաթանյան՝ «Երեսփոխան եղած է իր մասնագիտությունը ոեքլամ ընելու համար», Ն. Տաղավարյան՝ «Զեղծարար մը», Օն. Ջիֆքե — Սարաֆ՝ «Բյուզանդ Քեչյանի հոգևոր որդին», Գ. Տեր-Կարապետյան (Մշո Գեղամ)՝ «Տարոնի Բուռ (միշտ խոսում է Տարոնի գավառում տիրող «խեղճության, հաստատահարության, զուլումի» մասին), Դ. Տեր-Մովսիսյան՝ «Ժողովի կուգա դատարան գալուն պես և երեսփոխանները մտիկ կընեն հակառակորդ փաստաբանները մտիկ ընելու պես», Գասպար Նեմձ՝ «Երեսփոխան եղած է իր բառամթերքը ցուցադրելու համար» («Բառին սերը իր մեջ խեղդած էր իմաստի զգացումը»)։

Կերտելով երեսփոխանների մի քանի տասնյակ դիմանկարներ, Ե. Օտյանը յուրաքանչյուրի առթիվ բարձրացնում է նույժ հրատապ ու կենսական խնդիրներ, լուծում պահանջող, բայց պետական իշխանությունների մեղքով անուշադրության մատնված հարցեր, որոնք վերաբերում են ժողովրդի տնտեսական վիճակին, քաղաքական իրավազրկությանը, ազգային մշակույթին և այլն։

«Մեր երեսփոխանները» Ե. Օտյանի երգիծական արվեստի գոհարներից է, հայ երգիծական գրականության մնայուն էջերից մեկը։

5

Հայ ռեալիզմի պատմության մեջ բացառիկ արժեք են ներկայացնում Ե. Օտյանի սոցիալական երգիծավեպերը՝ «Ընտանիք, պատիվ, բարոյականը», «Միջնորդ տեր պապան», «Վաճառականի մը նամակները», «Քաղաքականին կնիկը», «Ես դրսեցի չեմ տոներ» և այլն։ Հասարակական ոչ մի խավ, սոցիալական ոչ մի երևույթ, ընտանեկան, կենցաղային, բարոյական ոչ մի ոլորտ դուրս չի մնացել վիպասանի տեսադաշտից։ «...Հրապարակագրական կյանքիս մեջ,— խոստովանել է Ե. Օտյանը,— երբեք համելի ըլլալու մտահոգությամբը չեմ տուրուած, ընդհակառակը, ինծի նպատակ ընտրած եմ միշտ... անճաճոն ըլլալ։

Անհաճո ըլլալ կրոնքի ու բարոյականի, այդ երկու մեծ կեզծիքներու կեզծավորներուն։

Անհաճո ըլլալ օճառի պղպջակներե շինված համբավներու, գողությամբ պարկեշտացած ազնվաշուքներու, բոզությամբ կուսացած պատիվներու, ունայնության վրա կառուցված արժանիքներու։

Անհաճո ըլլալ մանավանդ իր խոզի գարշ պարարտության մեջ հոխորտացաբար հղփացող աղտոտ մեծե աղաներու, որոնց համար նույնիսկ շատ ազնիվ, շատ բարձր, շատ մաքուր զենք մը կհամարեմ գրիչը և զորոնք պիտի ուզեի հալածել աղբանոցի ք... ցախավելով մը։

Ա՛հ, Գեղագույն երանությունը անհաճո լլլալու բոլոր անոնց, որոնք կարհամարհես։

Քու մասվորականի բարձրութեանեդ դիտելով ոտքիդ տակ գալարվող ամբարտավան ոշնչություններու վիրաւոր ծամածռումները, խնդալ ու անձնել...[35]

Օտյանական այս դավանանքի վկայությունը Թերևս ամենից ավելի նրա *սոցիալական երգիծավեպերն են։ Ժամանակագրական կարգով առաջինը՝ «Միջնորդ տեր պապան» է, որն, ինչպես ասվել է, սկսեց տպագրվել 1895-ին «Գործ եփող մը» խորագրով և մնաց անավարտ, ապա վերամշակված, ամբողջական ձևով և նոր վերնագրով լույս տեսավ 1920-ին։ Գրողն այն անվանել է «Երգիծական վեպ պուլսահայ կյանքեն»։ Սակայն դա յուրատեսակ վեպ-կատակերգություն է։ Սյուժեն խորապես վիպական է, բայց գործողությունները զարգանում են ոչ թե վեպին հատուկ հերիքնակային պատումների, այլ թատերական նշագրումների (ռեմարկ) և գործող անձերի մենախոսությունների ու երկխոսությունների ձևով։ Եվ կարևորն այն է, որ ուրույն կառուցվածքը մեծապես նպաստել է ստեղծելու կինոական բախումներ, շարժուն տեսարաններ, զավեշտական գրություններ, տիպական հանգամանքներ։*

Լայն ընդգրկումների բազմասյուժե կտավ է «Միջնորդ տեր պապան»։ Նրանում երգիծարարը ծաղրում ու խարազանում է «նոր Նարտւտներ» կոչված միլիոնատերերի (Ջարաբչյան ընտանիք) վարքն ու բարքը, «աշխարհը դրամով կդառնա», «դրամին ուժով կրնանք ամեն դժվարության հաղթել» և նման ուրիշ բուրժուական «սկզբունքները», սեփական երջանկությունը ուրիշների դժբախտության վրա կառուցելու անմարդկային, «սրբագործված» օրենքները, բարոյական ու կենցաղային բազում արատներ։ Կծու է օտյանական ծաղրը կաշառված մամուլի, «փողի քահանից» կախված լրագրողների ու գրողների կնճռամաքը, որոնց տիպական ներկայացուցիչներն են խմբագիր կոչված «առաջին կարգի սրիկա» Շարակը, «աննկարագիր բախտախնդիրս Կոռնակը և Սիսակ Մելգոնը, որը գատում է ճիշտ ու ճիշտ պարոնյանական «մենապատիվ մուրացկանների» նման. «Հիմա ոո դրամները եկան, ներշրնչումին ալ չուշանար, կուգա» ե. Օտյանը շոշափում է փոխադարձ սիրո, մարդկային արժանապատվության, անշահախնդիր ամուսնության հարցերը, ընտանիքի մասին իր իդեալը մարմնավորելով Ջարուհի-Էդվարդ երիտասարդ զույգի կերպարներում։

Վեպի ամենահաջող երգիծատիպն է Միջնորդ տեր պապան՝ պուլսահայ հարուստների տաներեց Տեր Բարսեղը։ Ահա նրա արտաբին նկարագիրը. «Տանեերեց՝ Մեր, տգետ։ Երկայն, աղտոտ մորուք։ Մստո շրիհունկեր, գիշատիչ բիճ մը։ Առատ, ցցված հոնքեր։ Առերևույթ ոաժան կերպարանք»։ Վիպակատակերգական բուն գործողությունների մեջ դրսևորվում են այդ տգետ, բայց իր տգեղ գործի մեծ վարպետ, ծեր, բայց խաբելու և դրամ շորթելու մեջ զարմանալի ժիր ու կայտառ քահանայի գիշատիչ բնավորությունը, աղտոտ հոգին, դաժան արարքները։ Մեկ ուրիշ «գործ եփողս» Նեմզար Հանըմը, քվելով, թե «քանի մը ոսկիին համար քանի «տուն է ավրել», քանի զույգեր է դժբախտացրել, քանի օընատնիքի պատիվը փարայի մը ըրեր», քանիսի մահվան պատճառը գտրձել՝ սևը սպիտակ ներկայացնելու սովոր այդ անահոգին, ասում է. «—Ալ Տերիք է ըրածներդ, խլավուզություն պիտի ընես նե՛ շնորհ-

[35] Ե. Օտյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. I, էջ 564։

քով գործ տես պարե... հեմ ամոթ, հեմ մեղք է... մորուքդդ ամչցիր պե, մա՛րդ»։

Տեր Բարսեղը, սակայն, ամոթի ու խղճի զգացում չունի, իրեն համարում է միջնորդության վարպետ («Ինծի պես գործ եփող քիչ մը գտըտնաս...») և «կլոր աստվածներիս՝ ոսկիների սիրուն պատրաստ է ոտնահարել ամեն սրբություն, շահագործել նույնիսկ աստծուն և «սուրբ գիրքը»։ Նա իր կաշառակերությունն անգամ արդարացնելու ելք է գտնում. «Պողոս առաքյալ կըսե, որ կալին մեջ աշխատող եզան դունչը չեն կապհրե։ Դրամ շորքելու, միջոցների մեջ նա խտրություն չի դնում, անպատկառորեն ստում է, նենգ դավեր է նյութում, երբեմն շողոքորթում, նախատինքներ է մարսում, երբեմն՝ սպառնում։ Հենց սկզբից տաներեցի իր արտոնություններից ու իր հանդեպ եղած վստահությունից օգտվելով՝ նա նախկին «հարստության փշրանքներով ապրող» Զյումպուլյան ամուսիններին հավատացնում է, թե նրանց դատերի՝ Զարուհու համար գտել է օժիտ չպահանջող մի «փայլուն փեսացու»՝ Մարտիկ Կիկոյան, իսկ վերջինիս համոզում է, թե աղջիկը հինգ հազար ոսկի պիտի բերի իբրև օժիտ... Մարտիկը «մութ գործերով» զբաղվող, տարիքոտ ու անկիրթ չարչի է, անբարոյական, ստահակ փախավի մեկը»։ Սևրում է մի ընտանիքից, որը «բնե վարնոց բան է եղեր»։ Աղջկա ծնողները շուտով պարզում են կեղծիքը, խուսափում են անվերապահ դժբախտություն բերող թակարդից, իսկ Զարուհու համար ճարվում է հարմար փեսացու՝ էդվարդ Փառնակյանը, որն իրոք դրամօժիտ չի պահանջում և սիրում է անկեղծորեն։ Սակայն միջնորդ տեր պապան ձեռնունայն չի մնում։ Նա սատանայական ճարպկությամբ նախօրոք գլուխ է բերում նշանտուքը։ Աղքատացած ծնողներին օժիտի բեռից ազատելու նուկով Զարուհին համաձայնվում է նշանվել Մարտիկի հետ. մեծ օժիտի ակնկալություն ունեցող Մարտիկը, Տեր Բարսեղի խորհրդով, իբր թե արտասահման ուղևորվելու պատրվակով, շտապեցնում է նշանադրությունը, որը և տևղի է ունենում՝ նույնիսկ Զարուհու բացակայությամբ։ Եվ ահա, երբ խաբված Զյումպուլյանները քահանայի միջոցով ետ են ուղարկում նշանի մատանին, նա, փոխանակ Մարտիկին հաղորդելու մերժման լուրը, շողոմ լեզվով նորից գովում է հարսնացուին, հիշեցնում մեծ օժիտը, կեղծում, թե երեցկինը ծանր հիվանդ է («Փորին մեջ չուր ժողովվեր է») և կարիք ունի վիրահատության, իսկ ինքը կարիքի մեջ է և անվավեր միջնորդության դիմաց կորզում է յոթհանասունհինգ ոսկի։ Եվ երգիծաբանն ստեղծում է զավեշտական մի փայլուն տեսարան, երբ խաբված խաբեբան քահանայի տուն է գնում ու ետ պահանջում ոսկիները։

«Մարտիկ աղա.— *Հիմա գանք բուն խնդրին... ետ տուր նայիմ սա 75 ոսկին։*

Տեր Բարսեղ.— *Դուք այդ դրամը պիտի տայիք օրիորդ Զարուհիին հետ նշանվելու համար... արդ, նշանվեցաք, հետևաբար՝ ես իմ պարտքս կատարեցի և իրավունքիս տիրացա։*

Մարտիկ աղա.— *Նշանտուքը տազիվ 24 ժամ տևեց։*

Տեր-Բարսեղ.— *Ատիկա նշանակություն չունի...*

Մարտիկ աղա.— *Դուն այս դրամը ինե առիր խաբեբայությամբ նշանտուքի ետ ըլլալը ծածկելով։*

Տեր Բարսեղ.— *Ատոր պատճառը քիչ առաջ բացատրեցի։*

Մարտիկ աղա.— *Սա բրածդ պարզապես գողություն է։*

Տեր Բարսեղ.— Կաղաչեմ արժանապատվության չդիպչինք... և հետո բերանս բանալ մի տուր։

Մարտիկ աղա.— Ի՞նչ, սպառնալիքի՞ սկսար... բերանդ բանաս նե ի՞նչ պիտի ընես։

Տեր Բարսեղ.— Ինչ որ է, ես նորին կլռեմ, իմ աստիճանս, իմ քահանայական սքեմս գիս կպարտավորեն ներողամտաբար վարվիլ և նախատինքեներուն համբերիլ։

Տեր Բարսեղը ոչ միայն չի վերադարձնում Մարտիկի ոսկիները, այլև էդվարդի մոտ Զարուհուն վատաբանելու համար ոսկիներ է կորզում Զաբաքչաններից, խաբելով, թե իբր երիտասարդին համոզել է Զարուհու փոխարեն ամուսնանալ նրանց դուստր Պերճուհու հետ, թեև էդվարդը բանասարկուին վռնդում է որպես հետին արհեստի, և ապա՝ նույն էդվարդից ուշագին թուք ու մուր ուտելուց հետո, նրանից ևս սիրով վերցնում է հիսուն ոսկի կաշառք՝ հայտնելու համար իրեն վատաշված գաղտնիքը, թե Զարուհու հետ ամուսնությունը խափանելու և հարուստ փեսացուն իր ճանկը գցելու նպատակով դավիր է լարում դրամապաշտ «ազնվաշուք» Բերրոնե հանըմը, Պերճուհու մայրը։

Պայմանների համեմատ, բայց առանձնապես դրամ շահելու ակնկալությամբ, ձևանալով աղքատ, հեզ, համբերատար, թեև միշտ խորամանկ ու խարդախ տեր, պապան՝ կերպարանափոխվում, գիշատիչ գաղանի ժանիքներ է ցույց տալիս, էրբ զգում է սեփական գրպանին սպառնացող որևէ վտանգ։ Այս իմաստով խորապես տպավորիչ ու խորհրդատու է պատրիարքարանում նրա վարքագիծը ցուցադրող պատկերը, ուր, սակայն, բարձրադիր պաշտոնյան՝ Առոմ վարդապետը նույնպիսի մի դրամաշորթ է ներկայանում, ինչպես Տեր Բարսեղը։ Իրար դեմ են ելնում երկու խաբեբա և փոխադարձ մերկացումների մեջ բացահայտում միմյանց շահամոլությունն ու բարոյական անկումը։

Հիմք ունենալով իրականության իր երկարամյա զննումները, Ծ. Օտյանը գրել է. «...Անբարոյականությունը հարուստներուն համար ծիրանագարդ պատմուճան մըն է, կավատությունը՝ պատվանշաններով վարձատրվելիք արժանիք մը, շողոքորթությունը և պնակալեզությունը՝ պատվավոր միջոցներ դիրք չինելու համար»[36]։ Այս խոսքերը կարելի է համարել «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպի բնաբանը։

Վիպական գործողություններն սկսվում են երկու հակադիր հասարակական խավերի տիպական ներկայացուցիչներ՝ մեծահարուստ վաճառական, բուրժուական Բերայի ու ամբողջ պետության մեջ ճանաչված «աղնվաշուք», «Աղբատախնամի առենապետ» Դուկաս էֆենտի կելկիթյանի և շարքային աշխատավորի աղքատ այրի Սաթենիկ Ամասյանի հակամարտությամբ։

Սաթենիկի նկատմամբ չերմ զորովանքի ու խորին ցավի զգացումներով է վիպասանը պատմում այդ երիտասարդ կնոջ հոգեկան-բարոյական զեղեցկության և ազնվոր ըշվառության մասին։ Տառապանքներից գունատ, տրրտում, բայց ավնիվ, ըշնորհալի ու նուրբ դիմագծերով», պարկեշտ ու համեստ Սաթենիկը նման չէ «Ազբատախնամի» օգնությանը դիմող մյուս նպաստըստկաներին, այն «առավել կամ նվազ վավերական աղքատներիին», որոնք վարժվել են հառաչել, աղաչել, նվաստանալ գոռգոռալ և նպաստ ստանալ

[36] Նույն տեղում, էջ 582։

«իրենց հանած աղմուկին, պոռչտուքին ու լացուկոծին համեմատությամբ»։ Նա մարդկային արժանապատվության համար նվաստացում է համարում մուրացկանությունը, որ տեղի է ունենում «բարեգործության» անվան տակ «Աղքատ ու հպարտ էր միանգամայն, ինչ որ աններելի թերություն մըն էր...,— հեգնանքով գրում է երգիծաբանը— Չէ՞ որ մի ժողովրդական բացատրությունն ալ «աղքատ ու հպարտ տեսակ մը անբնական, արատաոչ, չըլլալիք բան մը կենթադրի։

Աղքատը իրավունք չունի հպարտ ըլլալու, պետք է գետնամած սողոսկի, խոնարհի, կքի, ցածնա ամենուն առջև, առանց արժանապատվության ամենափոքր հետք մը պահելու վրան։

Աղքատ ու հպարտ, աստված իմ, մեթիլ կարելի՞ է երևակայել այդպիսի անհեթևեթություն մը։ Եվ սակայն, ահա այդպիսի տարօրինակ աղքատ մըն էր Սաթենիկ...»։

Եվ ևթե դիմել է «Աղքատախնամին», ապա լոկ այն պատճառով, որ արդեն «Քշվառությանն անդունդը ինկած էր»։ Միակ երեխան ծանր հիվանդ է։ Բուժման ու սննդի ոչ մի միջոց չունի։ Երեխան կորցնելու սպառնալիքը և բարի հարևանների խորհուրդները մղել են օգնություն հայցելու, իր համոզմամբ՝ դրամ մուրալու «բարեգործական» կոչված այդ մարմնից։ Ու գրեթե ամբողջ օրը սպասելուց հոգնած, մուրալու գիտակցությունից ամոթահար, «երկչոտ ու դողահար, շվարած, շլմորած» ներկայանում է «Աղքատախնամի» անգամներին։ Անունը ցուցակում չկա, քննություն չի կատարվել։ Բայց առենապետ Ղուկաս էֆենտին խոնարհ ու անծանոթ կնոջն ասում է. «Առանց քննության դրամ չենք կրնար տալ, նայինք ո՞վ ես, ի՞նչ ես, իրավցնե կարո՞տ ես... կարելի է մեզի կը խաբես կոր, կարելի է քեզի օգնող մը ունիս, թոհաֆ բան, չնասկցված դրամ կը տրվի՞... մենք ի՞նչ գիտնանք ո՞վ ես, ի՞նչ ես... կարելի է բոզին մեկն ես... ալլա՜հ, ալլա՜հ, ալլա՜հ...»։ Ղուկաս էֆենդին վեպի կենտրոնական դեմքն է։ Վիպասանն ընդամենը մի քանի տող է նատկացնում նրա անցյալին։ Սարսֆի գավակ է։ Զբաղվելով վաչխաությամբ՝ մուրհակներ է կեղծել, յուրացրել է իր մոտ պահ տրված ավանդները, հաճախ դոմարևղիններ ու բանկագին քարերը գողացել և տեղը կեղծերն է դրել, սուտ սնանկ է ձևացել և հարստության է դիզել։ «Անհելի, քսմմնեցուցիչ բաներ կը պատմվին այս մասին, իր ճանկը ինկող զոհերու եղերական դրվագներ»։ Ավազակությամբ հանելով «աղնվաշուքության», շարունակել է հափշտակել։ «Կըլլա կառավարության հայթայթիչ ու ղողաքաղ նախարարներու ընկերակցությամբ՝ կսկսե կողոպտել պետական գանձը։ Այս առթիվ կատանա նաև աստիճան և պատվանշան, պետության մատուցած իր բարվոք ծառայություններուն համար»։ Հարստությանը զուգընթաց՝ աճել է համբավը, մոռացվել են գործած չարիքները։ «Իր զոհերուն անեծքը այլևս չի կրնար հասնիլ իր համբավին մեծությանն և անոր վնասիլ։ Ինչ որ մասնավորաբար կը հատկանշե Ղուկաս էֆենտին իր ներկա բարձրության մեջ, ընտանիքի, պատվի, բարոյականի մասին ունեցած աններող նախանձախնդրությունն է։

Ընտանիք, պատիվ, բարոյականն է մեզ անաստուններեն զատազանողը կը դավանի»։

Վիպական բազմաթիվ դրվագների մեջ Ե. Օտյանը ռեալիստական մեծ ուժով բացահայտել է Ղուկաս էֆենտու՝ որպես անբարոյականության ցեխի մեջ խրված «բարոյախոսի» պիղծ ու պժգալի հոգին, ախտավոր զգացումնե-

յը, դիվային ու անմարդկային բնազդներ։ «Բարեգործի» դիմակ հագած Ղուկասը հրեշային չարությամբ գավեր է նյութում Սաթենիկի դեմ՝ քաղցիներին կաշառելով և հանրաքվե-բողոքագիր պատրաստել տալով, որպեսզի խեղճ այրուն վտարեն տանից և «քաղը մաքրեն... ապականությունից»։ Չէ՞ որ այդ աղբատ կինը աննյակը վարձով տվել է մի երիտասարդի, ամուսնու մոտ ընկեր ու հարազատ եղբոր պես հոգատար Գարեգինին, ուրեմն, ըստ ապականված Ղուկաս էֆենտու՝ ապրում է, «սիրեկան պահելով»։ Էֆենտին էր «պերճ ու պոռոտ կարասիներով լեցուն» սրահում կախել է իր և իր տիկնոջ պատկերները, որոնք «դեմ դիմաց, առտվընե մինչև իրիկուն, իրարու վրա հիանալու, իրարմով կշտանալու երևույթի մը ունեին»... Իսկ ինքը նույն սրահում չնաշում է իրենից նյութական կախում ունեցող տրապուրիչ քենու՝ Ճաթահատյալ Տարոի վիճակի մեջ ընկած տիկին Երանուհու հետ։ Հոյովելով «պատիվ, բարոյական, ընտանեկան սրբություն» բառերը, նա ետին սրիկայի պես խաբում ու պղծում է մանկահասակ աղբատ մի կույսի՝ Շուշանիկի պատիվը և նետում փողոց, ծնված հրեխայի հետ միասին՝ թողնելով կարիքի ու թշվառության մեջ և այլն, և այլն։

Բայց ահա մի կիրակի, եկեղեցում հավաքված խուռն բազմության աչքի առաջ հրապարակվում են Ղուկաս էֆենտու կեղտոտ արարքները։ Գինևեցան հաճի Թումիկը, որ «նամուսի համար հոգի տվող» մարդ էր և հավատալով էֆենտու բանսարկություններին՝ հանրաքվե էր հավաքել Սաթենիկի դեմ, ապա տեսնելով նրա անմեղությունը խիստ զղջացել էր ու վճռել վրեժ լուծել Ղուկասից՝ նշիվ է պահանջում Շուշանիկի պատվի հետ խաղալու և փողոց նետելու համար։

«—...Ըսե՛ մարդոցմե չես ամչնար, աստուծմե ալ չե՞ս վախնար... Ըու, անամոթ, անխիղճ մարդ, քու տեղդ Ադբատախնամին ժողովքը չէ... փոսեցիր է, փոսեցիր...

...— Խայտառակնե՞ր...

— Անբարոյականնե՞ր...

— Անամո՞թներ...

— Դո՛ւրս նետեցեք այս սրիկաները...

Կռռնար ամբոխը սպառնալից։

...— Ամենուդ ալ աստված պելան տա,— լսվեցավ Հաճի Թումիկի գոռացող ձայնը,— ամեն խաղբութիւն, ամեն անպատվութիւն, ամեն գեշութիւն կընեք, անկե ալ նորեն ինքզինքիդ պատվավոր ծախել կուզեք, որովհետև փարա ունիք, հա՞... Ը՞ւ ձեր երեսին, մենք աղբատ մարդիկ ենք, բայց ատանկ խաղբութիւններ չունինք մեջերնիս, մեյ մըն ալ ելեր ազդին մեծերը եղեր եք, աս ու ան կը դատեք, բարոյականի, պատվի խոսք կընեք... էն առաջ դուք ձեր պատիվը, ձեր բարոյականը շտկեցեք, անկից վերջը ուրիշները դատելու ելեք...»։

Վիպասանի բնորոշմամբ՝ այս «ահռելի հարվածը», նաև մի քանի բորնյաճաբվածները Ղուկասի գլխին, պետք է որ նրան պատվազրկեին հասարակության առաջ։ Սակայն ամեն ինչ կատարվում է բուրժուական աշխարհի օրենքներին քաջատեղյակ վաճառականի կանխատեսածի նման։ Կաշառելով մամուլը, էֆենտին նորից հռչակվում է «բարերար», «պատվավոր», «ազնվաշուք» և շարունակում ահաճույքի ու ցոփության արշավանքը։

Բուրժուական հասարակությանը հատուկ ապականված ճարքերի, բա-

րոյական ախտերի, կրոնի և դրամի ի չարս գործադրվող զորության գեղարվեստական ճշմարտացի պատկերման և անողոք մերկացման մեջ է Ե. Օտյանի «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպի հիմնական արժանիքը։

Նույն իրավակարգում, նույն օրինքներով սնված բուրժուական բարոյախոսի ու գաղափարախոսի անհատականացված տիպ է Գոզմա Դամիանոսյանը՝ «վաճառականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» երգիծավիպակի հերոսը։ Ե. Օտյանը հեգնանքի սուր գրչով ստեղծել է Գոզմայի նամակները, որոնք «ցույց կուտան հայ վաճառականի մը հոգեբանությունը, իր խորհելակերպը, իր կյանքի ըմբռնումը, իր իդեալները», նախակնը, որոնցում, երգիծաբանի դիպուկ դիտողությամբ՝ «պուրժուան է, որ ինքզինքը կր ցուցադրիր անպատկառ ամբարտավանությամբ մը, իր գաղափարներովը Նպարտ և իր համոզումներովը խանդավառված»։ Բավական է միայն մեջ բերել վաճառականի խրատներից ու խորհուրդներից մի քանիսը, ցույց տալու համար բուրժուավաճառականի «կենսափիլիսոփայությունը»՝ «Առաջ անձդ, ետքը ուրիշները», «Մարդուս առաջին և մեծագույն իտեալը իր փորը կշտացնելն է», «Ամեն մարդու համար իր բուն հայրենիքը փորն է։ Երբ փորը փառավոր մը կշտացուց՝ հայրենիքը երջանիկ է», «Բանավոր և խելացի մարդու մը համար դրամ շահելե ուրիշ ինչ նպատակ կրնա ըլլալ», «Դրամ շահելու համար, իհարկե, ամեն միջոց լավ է, բայց պայմանով, որ խաղք չըլլանք», «Հարուստ մարդը բարոյականի պետք չունի», «Համոզումները և կարծիքները հագուստի կը նմանին և նաանակին համեմատ պետք է որ փոխվին», «Պետք է ժամանակին հարմարվիլ»։

Այս սկզբունքները Գոզման քաղել է իր անձնական կենսափորձից, սկզբունքներ, որոնք միաժամանակ խտացնում են ղուկասների, կերմերյանների, միքիասների, բարսեղների, ինչպես նաև «հեղափոխության մակաբույծների», կուլտամյանցների, փանջունիների սոցիալական իդեալները, քաղաքական հայացքներն ու բարոյական ըմբռնումները։

Ե. Օտյանն իր վեպերի մասին ասել է, թե «լավագույնը անոնց մեջ, ըստ իս, «Քաղականին կնիկն» է»[37]։ Գրողի կարծիքն անշուշտ վերապահելի է, այնուամենայնիվ «Քաղականին կնիկը» վեպում նույնպես դրսևորվել է ընդհանրացումներ կատարելու օտյանական տաղանդը։ Նախապես թվում է, թե վիպասանը պիտի անդրադառնա կենցաղային սովորական հարցերին։ Եկեղեցում ոտքի վրա է մնում քաղի «ամենեն հարուստ» էֆենտու՝ Մարգար Սասանյանի տիկին Սաթենը, իսկ աջոռը հրամցնում են քաղական խորհրդի ատենապետ Պողոս Ծորակյանի կնոջը՝ Շաղիկին։ Աննշան դեպքի առիթով միլիոնատիրոջ կինը կատաղում է, գրգռում ամուսնուն, կռվ անում վրեժ լուծել։ «Քաղականը ո՞վ է որ, բաբուռդ չարժող մարդիկ... Քաղին մեջ ամենահարուստը մենք ըլլանք, անկե ետքն ալ ասանկ խո՞ղք ընեն մեզի...»։ Ու սկսվում է «մի կաթիլ մեղրի» պատմությունը, որ երգիծաբանն ստեղծել է վիպելու «գաղտնիքներին» խոր իմացությամբ։ Քաղը բաժանվում է երկու բանակի։ Յուրաքանչյուրի թիկունքում կանգնում են քաղականի անդամներից մի քանիսը, մտավորականներ, մամուլի օրգաններ, «կուսակցությունները»՝ ի դեմս կայծունու «Պայքար լարանի» և Սուսերյանցի «Շանթ ակումբի»։ Սուսերներ են խաչաձևվում, շանթ ու կայծակ են թափում իրար գլխի, տեղում են

37 «Սովետական գրականություն», 1969, № 12, էջ 125։

յուտանքներ, անձական վիրավորանքներ, մամուլում շոշափվում են ընտանեկան ներքին խնդիրներ, միմյանց մեղադրում են անբարոյականության մեջ։ Հարցը հասնում է վերադաս մարմիններին, անձամբ պատրիարքին, նշանակվում են քննիչներ։ Ու բոլորը գործում են «դրամը այս տեսակ պայքարներու չիղն է» նշանաբանով։ Պարզ է, որ հաղթում է ավելի մեծ դրամատերը՝ Մարգար էֆենտին։ Տորակյանը հեռացվում է Քաղեից։ Քաղաական խորհրդի տունեսպետ է դառնում Մարգարը։ Աչխատանքից հանվում է նախկին քաղաքակի կնոջը աթոռ հրամցնող ժամկոչ Վարդանը՝ միակ մարդը, որ տուժում է առանց որևէ մեղք ունենալու։ Փոխվում են քաղաքականները։ Շաղիկի փոխարեն էկղեցում «պատվավոր տեղը» գրավում է Սաքենը։ Ու հետո ամեն ինչ ընթանում է հին կարգով։

«Քաղաքանին կնիկը» վեպում ծաղրի կենցաղային բնույթը զուգակցվում է քաղաքական հետ։ Կենցաղային ծաղրը հիմնականում ուղղված է Շաղիկի և Սաքենի փառամոլության, բամբասասիրության, ամուսիններին խաղալիք դարձնելու, աննշան դեպքին «ազգային աղետի» բնույթ հաղորդելու միտումնավոր ու վնասաբեր գործունեության դեմ։

Քաղաքական սուր ծաղրի են ենթարկված տեղական մամուլն ու «կուսակցությունները», նրանց ամբոխվարությունն ու անսկզբունքայնությունը։ Նրանք գործում են մի նշանաբանով, որի մասին Ե. Օտյանի սրամիտ բառաբանություններում ասված է. «Սկզբունքային ճառեր.— Ավելի ճիշտ է ըսել՝ սպունգային հարցեր, քանի որ փարա ծծելու սահմանած են»[38], Իրոք, ստացած կաշառքի դիմաց պաշտպանելով Մարգարին կամ Պողոսին, նրանք չուտով չաշտվում են, երբ հաղթող կողմը ոսկիներ է նետում քե՛ մեկին, քե՛ մյուսին։ Այդ առիթով ինքնաբուխ թերագրական խոր իմաստ ունի Սուսերյանցի բացատրությունը. «Մեր սկզբունքները կրնանք համաձայնացնել մեր ընթացքին»։

Սոցիալական ծավալուն երգիծակատվերների Ե. Օտյանը դիմահարել է վիպելու փայլուն վարպետություն և կերտել է մի ամբողջ շարք լիարյուն կերպարներ՝ Մարկոս Կերմերյան, Մահակ Կաշուտերյան, Ղուկաս Կելկիթյան, Տեր Քարսեղ, Տեր Միքիթաս, Գոգմա Դամիանոսյան, որոնք արժանի տեղ ունեն մեր գաւական գրականության տիպերի պատկերասրահում։

6

Հայ գրականության մեջ որոշակի ներդրում և նորույթ են Ե. Օտյանի «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս» և «Մալիհա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ» այսպես կոչված «քերթուածային վեպերը»։ Գրողն առաջինը կոչել է «ժամանակակից պատմական վեպ», իսկ երկրորդը՝ «վեպ օսմանյան հեղափոխական կյանքեն, քեև սա «Ապտյուլ Համիտի...» անմիջական շարունակությունն է։ Իրարից, վշտերում պատկերվում են իրապես տեղի ունեցած մի շարք քրեադատություններ՝ դրվագներ սուլթան Համիդյան բռնակալության դեմ 1904—1908-ին «երիտասարդ Թուրքերի» դեմ պայքարից և հանդես են բերվում մի քանի իրական դեմքեր (Աբդուլ Համիդ, Իզզեթ փաշա, Նիազի պեյ և այլք)։ Սակայն Ե. Օտյանը չի ձգտել վիպելու Համիդյան տիրապետության հիշյալ տարիների Թուրքիայի պատմությունը, Իրենց մեծագույն մասով իրա-

38 Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 639։

կան-պատմական չեն նրա նկարագրած դեպքերն ու դեմքերը, այդ թվում՝ երկու վեպերի կենտրոնական հերոսը՝ Սալիհա Հանըմը։ Վիպասանը բուն իմաստով ու նշանակությամբ պատմական չէր համարում «Երիտասարդ թուրքերի» հակահամիդյան գուսպ ու չափավոր պայքարը, նրանց չէր դիտում իբրև պատմական մեծ առաքելություն կատարելու կոչված ուժ։ Հավաստելով, որ նրանցից շատերի հետ «Թև եգիպտոսի և Թե Բարիզի մեջ... ծանոթացած ու հետերնին հարաբերություն ունեցած եմ», Ե. Օտյանը գրել է. «Թուրք «հեղափոխականը» ընդհանրապես երիտասարդ պաշտոնյա մըն էր, որ զրպարտության մը, ժուռնալի մը (լրտեսագրի) կամ անխոհեմ խոսքի մը հետևանքով տիպված էր փախչիլ և ապաստանիլ կամ Եվրոպա և կամ Եգիպտոս», մարդիկ, որոնց գործունեությունը մինչև 1904-ի «Յլդզի մահափորձը... եղած էր սըրճարաններուն մեջ բարձրագոչ լուտանքներ տեղալ համիտյան բռնությունների դեմ և կամ հայհոյանքներ ուղղել կարգ մը պալատականներու հասցեին»։ Ոմանք, ըստ Օտյանի՝ «կատաղի հեղափոխական դարձած են դիպվածական կերպով», հետո զղջացել ու տեղ են գրավել «Համիտի հավատարիմ բանակի մեջ»։ Հիշատակելով կոնկրետ անուններ՝ Մուրատ պեյ, Ահմետ Բիքա և հաստատելով, թե «նույնիսկ իրենց գլխավոր պետերը տարբեր հեղափոխական գործունեության մը չեն ունեցած», Ե. Օտյանը վկայում է, որ օրինակ՝ եգիպտոսի «երիտասարդ թուրքերը», որոնց «եռանդը արժարծած էր» մահափորձը սուլթան Համիդի դեմ, իրենց ևս «բան մը ընել, գործ մը տեսնել» վճռելով՝ «օրերով իրարու մեջ խորհրդակցություններ կատարեցին, մահափորձեր ծրագրեցին, որոշեցին Յլդզը օդը հանել, Պապը Ալին օդը հանել, Ջապիհեն օդը հանել... Բայց ափսոս,— շեղնում է գրողը,— մարդ չունեին»[39]։ Ու թեև 1908-ին հռչակվեց «Հուրիեթը», սակայն առաջ չբերեց սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական որևէ արմատական հեղաբեկում, չհաստատվեցին թեկուզ բուրժուադեմոկրատական, հանրապետական կարգեր։ Պետական իշխանության ղեկավարները փոխվեցին, բայց ըստ սմենայնի անփոփոխ մնաց «արյունոտ սուլթանի» վարած քաղաքականությունը՝ իր բոլոր դժնի ու դաժան դրսևորումներով։

Պատմական այս իրադարձությունների ֆոնի վրա գրողը ստեղծել է դետեկտիվ-արկածային վեպեր, որոնք հիշեցնում են Ա. Դյումայի պատմասարկածախնդրական վեպերը «Երեք հրացանակիրները», «Քսան տարի հետո», «Վիկոնտ դը Բրաժելոն կամ տաս տարի հետո», բայց առավել ևս մոտ են այն ստեղծագործություններին, որ հետագայում մի խումբ ռուս սովետական գրողներ պիտի որակեին «վավերագրական հիմք ունեցող սուր և ճիշտ նպատակակետին ուղղված քաղաքական դետեկտիվ»[40]։ Ի դեպ՝ հիշենք, որ հենց առաջին գրախոսություններում «Աչտյուլ Համիտը...» բնութագրվում է «արկածային մեծ վեպ», որն «իբրև Թերթոն հրատարակվել սկսած օրեն իսկ անօրինակ հաջողություն մը գտած է և Թարգմանված է Թուրքերենի, ֆրանսերենի և հունարենի». որովհետև ճշմարտացիորեն ու «վիպական ամենահետաքրքրքրական դրվագներով» է պատկերում երևույթները և ընթերցողին միշտ պահում է «տենդահույզ հետաքրքրության մը մեջ»[41]։

---

39 Նույն տեղում, էջ 406—411։

Ե. Օտյանը խորապես ծանոթ էր Է. Պոյի, Կոնան Դոյլի, Ա. Դյումայի և մյուսների դետեկտիվ ու արկածային ստեղծագործություններին։ Նա քարդ-մանել է հայտնի դետեկտիվները նագ Պինկերտոնի և Նիկ Քարթրի մասին։ Նա հիանալի գիտեր ոճերի, արյան, լրտեսության, պոռնոգրաֆիայի, իր ասած «զգայացունց եղեռնությանց ու ոստիկանական շահատակությանց նվիրված» այն բուլվարային վեպերը, որոնցով ողողված էին ժամանակի մամուլը և գրա-շուկան։ Եվ նա լիովին բաժանում էր բժիշկ և գրագետ Պ. Քոլոլյանի տեսակե-տը, ըստ որի՝ «Մարմինդ փուշ-փուշ ընող դեպքերով ու նկարագրություննե-րով խճողված պատմվածք մը, ահերու ու վախերու պատմություններով հա-մեմված նորավեպ մը, դիակներով բնդմեմվորված թատերախաղ մը հիվանդ գրականություն է»[42]։ Ե. Օտյանը մերժում էր ինքնանպատակ քրեագիտությու-նը, էժանագին դետեկտիվն ու արկածայնությունը։ Ահա ինչու նրա դետեկ-տիվ-արկածային երկու վեպերը հատկանշվում են գաղափարական սրությամբ և գեղարվեստական ներգործությամբ։ Մի առիթով վիպասանը գրել է. «Քներ-քոնը պետք է հետաքրքրական ըլլա, բարոյալից, զբոսալի, քիչ մը թեթև, եր-բեմն ծանր ու միանգամայն գրական։ Դեպքերը պետք է արագ-արագ իրար հաջորդեն, ինչպես սինեմայի մեջ, երկար նկարագրություններ պետք չէ որ ըլլան, ոչ ալ խորհրդածություններ։ Միշտ պետք է խոսակցություն տեղի ունենա, որպեսզի ընթերցողը չձանձրանա։ Ջանալու է, որ վեպը վրան բաց չըլլա, քեև շատ գոցն ալ հաճելի չէ»[43]։ «Ապտյուլ Համիտ...» ու «Սալիհա Հանըմ...» վեպերը իրապես գրված են դետեկտիվ-արկածային ժանրի յուրա-հատուկ ձևերով՝ դեպքերի արագ, սրընթաց զարգացում, շարժուն, դինամիկ գործողություններ, գաղտնիքների որոնման լարված պահեր, խուզարկումների ու սխրանքների հետաքրքրաշարժ դիպվածներ, հնարամիտ ու խիզախ հե-րոսներ։

«Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսը» սկսվում է հետաքրքրաշարժ, էա-պես դետեկտիվ բնույթի մի պատմությամբ՝ «Խորհրդավոր ոճիր մը»։ 1904-ի օգոստոսի 21-ին, Պոլսի քաղերից մեկում, Հայտաբերում են երեք դիակ, վրաները գրոշմված «Մ. Ա.» տառերը և հերթականությամբ «1, 2, 3» թվա-նշանները։ Շուտով հայտնի է դառնում, որ երեքն էլ Յըլտրզի լրտեսներից են, այն էլ՝ «վարկեր լրտեսներեն», իսկ մեկը՝ նույնիսկ «սուլթանին աչքի լույսն էր»։ Հետաքննությունը պարզում է, որ սպանությունը չի կատարված գողու-թյան կամ կողոպուտի նպատակով, խանդի կամ անձնական վրեժխնդրության հողի վրա։ Ու եզրակացնում են, թե «կազմակերպված գաղտնի ընկերության մի գործն է», սուլթան Համիդի, նրա պալատականների ու հավատարիմ լըր-տեսների, այսինքն՝ բռնապետության դեմ սկսվող մի պայքար, «որը պիտի շարունակվի»։ Եվ իրոք շարունակվում է։ Վեպերում կինոժապավենի արա-գությամբ իրար են հաջորդում մեկը մյուսից «անակնկալ ու անսպասելի գեպ-քեր»՝ սպանություններ, մահափորձեր, ահաբեկումներ և տանգագին հետա-պնդումներ, լրտեսություն, մատնություն, խուզարկություն, ձերբակալու-թյուն, փախուստներ, խորհրդավոր դավեր, գինված ընդհարումներ և այլն։ Ամենաուշագրավը, անշուշտ, մաք Լայնի՝ Արթուր Կոնան Դոյլի հռչակավոր Շերլոք Հոլմսի օտյանական այդ ինքնուրույն «տարբերակի» գործունեությա-

---

42 Տե՛ս «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1899, N 12։

43 «Աբև», Կահիրե, 1926, հուլիսի 12։

նը նվիրված գլուխներն են՝ «Մաք լայն գործի կը սկսի», «Մաք լայն կը շարունակե գործել», «Գաղտնի ժողովը», «Թունավոր դաշույնը», «Շերլոք Հոլմս և Զիա փաշա» և այլն։ Սրանցից յուրաքանչյուրը կոնանդոյլյան վարպետությամբ հյուսված մի ուրույն դեդեկտիվ պատմվածք է, այդ ժանրում օտյանական մեծ տաղանդի վկայագիրը։ Խոր քրեագիտության, սուր դիտողականության, հետքեր որոնող խուզարկուի նուրբ հոտառության տրամաբանելու վառ ունակության ու անձնական խիղախության հրաշքներ է ցույց տալիս Մաք լայնը։ Նա բաց գրքի նման կարդում է ծածկագիր գրությունները։ «M. A.» տառերով կազմում է ճիշտ բառ-բանալին («Մարան Աթա») և բաց է անում գաղտնի մուտքն այն քարայրի, ուր ժողով են գումարում «խորհրդավոր ոճիրների» հեղինակները։ Մխախտի և լուցկու մնացուկների օգնությամբ պարզում է, թե ինչպե՞ս են քնացրել սուլթանի պահապաններին, ներս մտել նրա սենյակը և ահաբեկման նպատակով սեղանին թողել թունավոր դաշույն և մի գրություն։ Այս գրության թղթի, թանաքի միջոցով էլ գտնում է գործը կազմակերպողին։ Սակայն Մաք լայնը ե. Օտյանի վեպերում ոչ միայն անգերազանցելիորեն հարաւիկ, հնարամիտ, հանդուգն ու խիզախ խուզարկու է, այլև ազնիվ, ազատատենչ, մարդասեր մարդ։ Իմանալով, որ իր որոնած «դավադիրները» սովորական հանցագործներ չեն, այլ ծառայում են «ուղիղ ու արդար դատի», նա, որ սուլթանի կողմից հրավիրված էր «ոճրագործներին ի հայտ բերելու», կ. Պոլսում գտնվելու գրեթե ամբողջ ժամանակամիջոցում օգնում է նույն սուլթանի դեմ մաքառողներին, Սալիհա Հանըմի և մյուս ձերբակալվածների ազատման գործին։ Իրենց նպատակին հասնելու ճանապարհին ոչ պակաս դետեկտիվարկածային բնույթի քայլերի են դիմում «գաղտնի խմբակի» անդամները։ Սալիհա Հանըմը մերթ ծսլված ֆրանսուհի անիշխանական ժյուլի Սուրեի անվան տակ և ձևանալով «մատնիչ» մուտք է գործում պալատ ու անհայրդ մահափորձ է կատարում Համիդի դեմ («Նոր մահափորձ մը»)։ Մերթ էլ իբրև ամերիկյան միսիոներուհի միսս Պլաքտոն գործում է Յուսկուպում։ Հաջող պիջը պրուսացի հոճայի դիմակ հագած հակահամիդյան պրոպագանդա է տղում կ. Պոլսում և խորհրդավոր պայմաններում բռնվում ու զոհվում է («Կեղծ հոճան», «Իզգեր փաշայի ապարանքին հրդեհը»)։ Սալիհա Հանըմը և Զիա փաշան հմուտ դավադիրների պես քակտրե են լարում պալատական շրջանակիրների պետի շուրջը և բանտից ազատում իրենց ընկերոջը («Թակարդը»)։ Մանկահասակ Յուլյխան հասուն արտիստի պես խուլ ու համրի դեր է խաղում («Պառավին տեղ մանկուհի մը»)։ Մութ դավերի, լրտեսության, խուզարկումների մասին արկածալից էջեր են «Իտալացի քահանան», «Անապատին մեջ», «Շաբաթ գիշերվան տրամը», «Անձրևած ոստիկաններ», «Առաջին գնդակը», «Տը Շոմոն բառոնուհին», «Անակնկալ մը», «Նոր փորձանք մը», «Նոր հայտնություններ», «Գերագույն փորձ մը», «Հրդեհը կը տարածվի» և այլն։

ե. Օտյանի միտումը, սակայն, ինքնանպատակ դետեկտիվը չէ։ Վիպասանն սկզբից ևեթ ակնարկում է, թե «երկրի մը մեջ, ուր մեծագույն ոճրագործը քագ կը կրե», իսկ «լրտեսությունը պատվավոր պաշտոն մըն է», բնավ էլ ոճիր չէ իսկական ոճրագործների ու լրտեսների ոչնչացումը։ Ու գեղարվեստական մարդամասների մեջ նախ ներկայացնում է «քաղաքիր ոճրագործ» Աբդուլ Համիդի տիրապետության տարիներին երկրում տիրող իրական դրությունը՝ հալածանքների, ջարդերի, անլուր ոճիրների մղձավանջային մթնո-

լորտը, հեղնութիւն ունակութիան, իշխանութիւնների հրեշավոր կամայականութիւնները, այն բռնակալ ոեժիմը, որուն տակ Թուրքիա կը հեծէր քառորդ դարէ մը ի վեր և որուն առանցքն ու կենտրոնն էր բուն իսկ ինքը»։ Ցայտուն է գծված այդ «արյունոտ սուլթանի», «գաղտնակալ հանցագործի» և «հիվանդ մարդու» դիմանկարը։ Օտյանը Համիդին պատկերում է որպես ճիվաղային խելքի, ախտավոր մտքի, հիվանդոտ հոգու, չարության, դաժանության, փառամոլության, եսասիրության մարմնացում, նենգ ու կասկածամիտ, խորամանկ ու արյունոտ մի «վայրագ հրեշ», «մեծ կաշառող մը, և բարքերու ապականիչ մը», որը «բոլոր բռնակալներուն պես... իր շուրջը գտնվողներուն փոխադարձ ջնջամոլության վրա հիմնած էր իր ժողովային իշխանությունը»։ Սակայն հանըմի հարցաքննություններին նվիրված էջերում, «Մուրհանդակ աղավնին», «Ապտյուլ Համիտի խրատներ», «Ախարարական գործողություն մը», «Ձամիտ կը դավե», «Ապտյուլ Համիտի մեկ նոր ծրագիրը» և այլ գլուխներում գեղարվեստական ցնցող պատկերներով ցույց է տրված, թե ինչպես բռնակալ սուլթանը գահ է բարձրացել նենգագործությամբ, ոչնչացրել է շատ քիչ առաջադեմ բոլոր ուժերը, ծովում խեղդել է տվել զինվորական ուսումնարանների ըմբոստ սաներին[44], հալածանքների ու կոտորածների միջոցով «ահ ու սարսափի մատնած է ամենքը», իրեն ընչաքաղցի գործողություններ վարժված պալատականներով, նախարարներով, բիկնապահներով, քարտուղարներով, այլևայլ արբանյակներով ու լրտեսներով. որոնց համար «մեկ բան մը գոյություն ունի աշխարհիս երեսը՝ իրենց անձնական շահերու և կիրքերու գոհացումը»։ Քնական է, որ մահերի ու աչերի վրա կառուցված իշխանության գլխավորին ու նրա համախոհներին պետի թվար, թե երկրում «մտածելու, դատելու, և վճռելու կարողություն չի մնացել» ժողովրդի մեջ. թե իրենց հաջողվել է «երկարաձգ ապականիչ ու անբարոյացուցիչ իշխանության շնորհիվ... ամբողջ օսմանցիները վատասերել, անոնց հոգիին մեջեն խլել բոլոր ազնիվ ու բարձր զգացումներու սերմերը...»։ Սակայն դեպքերի ընթացքից ու զարգացումից միապետ սուլթանը «հիմա կը տեսներ, որ ցեղին մեջ ապականան արիասրտությունը չէր ջնջված, այլ ավելի զորացած էր և կը սպառնար ահռելի ուժգնությամբ մը պատրիկայու... Ու նույնիսկ այդ ըմբոստության ոգին անձնավորողը բրքուհի մըն էր...»։

Մերկացնելով օսմանյան բռնապետության սարսափները, Ե. Օտյանը գրվասում է Թուրք ժողովրդի առաջավոր մարդկանց, որոնք պայքարում են հանուն դեմոկրատական ազատությունների։ Այս տեսակետից բրքուհի Սալիհա Հանըմը վեպում ներկայացված է որպես իդեալական հերոս, ճշմարիտ հայրենասեր, ազատության ու արդարության չատագով։ Դաղափարական նույն սկզբունքի դիրքերից են հանդես գալիս վեպի այլազգի հերոսները՝ Հագոբ պեյը, Սատրզը, Սային, Արիֆը, Հասանը, Վահրամը, Սիմոնը, Նիազի պեյը և շատ ուրիշներ։ Թուրքիայի բռնապետական լծի տակ տառապած ժողովուրդների այս ընտրյալներին միավորում էր միևնույն իդեան ու նպատակը, որ Սալիհա Հանըմը ձևակերպում է այսպես. «Մեր գործունեության նպատակը շատ պարզ է, այն է՝ ամեն կարելի միջոցներով տապալել բռնավորությու-

---

44 Իր հուշագրություններում այս մասին Ե. Օտյանը գրել է. «Պատահելիները Թուրք հեղափոխության մեջ այն հավետ անմոռանալի տարան էին, որոնց դիակները Յուկերու կեր եղան օսմանյան լուրերուն մեջը (*«Երկերի ժողովածու», հատ. 4, էջ 875*)։

նը և անոր տեղ հաստատել ազատական ու սահմանադրական կառավարություն մը, որով միայն կրնա փրկվիլ ու ապրիլ մեր քշված հայրենիքը»։

Սակայն Սալիհայի իդեալները իրականություն չդարձան։ Ազատության պայքարը կանգ առավ հենց այնտեղ, որտեղից պիտի սկսվեին արմատական, հեղաբեկող գործողությունները։ Բնորոշ է Սալիհայի երկու զինակիցների հետևյալ երկխոսությունը.

«— Մեկն մեկ քանի լրտեսներ սպանելով՝ չենք կրնար մեր հայրենիքը փրկել կործանումեն, հարկ է ավելի արմատական միջոցներու դիմել։

— Բայց մեր ընկերները լրտեսներու բնաջնջումը կառաջարկեն իբրև առաջին քայլ և ոչ թե իբրև միակ հեղափոխական գործունեություն»։

Իրականում տեղի ունեցավ լոկ այդ «առաջին քայլը»։ Իսկ հետևանքը եղավ այն, որ ահաբեկված սուլթանը 1908-ի հուլիսի 24-ին հռչակեց «Հուրիեթը»։ Այսինքն՝ վերականգնեց տասնամյակների հնություն ունեցող և մոռացության մատնված 1876-ի սահմանադրությունը։

Վիպասանն իր կողմից ընդգծում է՝ «Թուրքիո բոլոր ժողովուրդները կր կարծեին, թե վերջապես հասած է իրենց ոսկեդարը...» և ավելացնում է. «Մոտավոր ապագան, այլ կերպ պիտի հաստատեր»։

Նշանակալի այս տողով էլ ավարտվում է ցիկլային վեպերի երկրորդ հատորը։ Յուրովի լրացնելով հիշյալ վեպերում պատկերվող ժամանակաշրջանի համակողմանի բնութագիրը, Ե. Օտյանը «Ես դրսեցի չեմ առներ» վեպում պատկերում է Համիդյան բռնակալության ազգային ճնշումները. մասնավորաբար՝ հայության դեմ ուղղված հալածանքները։ «Մոտավոր ապագայի» նրա մեկ այլ գուշակությունը գալիք աղետների կանխատեսությունն էր։

7

1915-ի ապրիլյան եղեռնի օրերին Երվանդ Օտյանին հաջողվեց ազատվել աղետից։ Սակայն աքսորված ընկերների ճակատագիրը մտատանջում էր նրան. «Ինչո՞ւ, մի՞թե ես դավաճան եմ իմ ազգի ու բարեկամների դեմ»[45]։ Ու այլևս չհամբերելով, օգոստոսի վերջերին սկսեց շրջել Կ. Պոլսի փողոցներում։ Հասկանալի է, որ անմիջապես ձերբակալվեց և սեպտեմբերի 13-ին աքսորվեց արաբական անապատները։ Շուրջ երեք տարի սովալլուկ, ուժասպառ կրեց «դժոխային գնացքը դեպի անծանոթ սարսափները»[46]։ Տեսավ սպանող ու սոսկում, տհավոր արձավիրքներ ու «սարսռեցուցիչ եղեռնապատկերներ»[47]։ Եղավ մի քանի մահվան համբարներում, այդ թվում՝ հայոց արյունով ներկված Տեր-Զորում։ Վերահաս մահվան դեմ այլևս մաքառելու ուժ չունենալով, առերես իսլամացավ, կոչվեց Ագիզ Նուրի[48] և զինվոր-թարգմանիչ դարձավ գերմանական սպաների մոտ։ Մղձավանջային այդ օրերի մասին Ե. Օտյանն ասել է. «Անոնք, որ տարագրության այս ահարկու կյանքը ապրեցան, կրնան ըսել Երեմիա մարգարեի պես՝ «Ես այն մարդն եմ, որ Տառապանքը տեսա»[49]։

---

45 Ալ. Շիրվանզադե, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 521։

46 *Տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», 1922*, էջ 114։

47 *Նույն տեղում, 1921*, էջ 91։

48 *Նույն տեղում, 1916—1920*, էջ 114։

49 *Նույն տեղում, 1921*, էջ 92։

1918-ի զինադադարից հետո Օտյանը վերադարձավ Կ. Պոլիս։ 1922-ին նորից հեռացավ Կ. Պոլսից և հանգրվանեց Բուխարեստում։ 1924-ին տեղափոխվեց նախ Սիրիա, ապա՝ Կահիրե, ուր և նա մահացավ 1926 թվականին։

*Բեղմնավոր ու բազմակողմանի եղավ Ե. Օտյանի գործունեության վերջին շրջանը (1918—1926)։ Նա ակտիվորեն մասնակցեց հանրային կյանքին։ 1921-ին, երբ Կ. Պոլիս այցելեց Հովհ. Թումանյանը և հիմնադրվեց Հայարտուն, Ե. Օտյանն ընտրվեց նորաստեղծ Հայարտան ընդհանուր ժողովի նախագահ և մեծ օգնություն ցույց տվեց Հայաստանի Օգնության կոմիտեի աշխատանքներին։ Բուխարեստում գարձավ «Նոր արշալույսի» և «Նավասարդի» գլխավոր աշխատակիցը, մեծապես նպաստեց Սիրունյա գյուղում հայ երեխաների համար որբանոց հիմնելու գործին, Կահիրեում վարեց «ԵՒրև» թերթի ֆելիետոնների ու թերթոնի բաժինները։ Ժամանակի մամուլը բառիս բուն իմաստով հեղեղված է օտյանական ամենատարբեր նյութերով՝ սկսած փոքրիկ սրամիտ «Նամակներից» մինչև բազմհատոր, ստվարածավալ վեպը։ Այդ տարիներին նա գրեց ութ նոր վեպ՝ «Անհիշյալ տարիներ», «Նոր Տարուստներ», «Թիվ 17 խաֆիեն» (քառահատոր), «Կանաչ Հովանոցով կինը», «Կավե հերոսներ կամ մեր ազգայինհինները», «Տաբիթա կամ Նոր աղջիկները», «Մարգարիտե մանյակ», «Հայ Տիասբորան», ավարտեց «Միչնորդ տեր պապան», տասնյակ պատմվածքներ («Ճեպընթաց նորածիները», «Պառավի ապտակը» և այլն), վիպակներ («Եղբայր Պողիկատոդոս»), քաոտերախաղեր («Կառքի արկած մը»), ֆելիետոններ, պարսավագրերի («Տաք և պաղ քրոնիկներ», «Վերնատունեն» և այլն), տարաբնույթ հոդվածների մի ամբողջ շարք։ Գրեթե սեփական նյութերի հիման վրա հրատարակեց «Թզնատ աղա», «Շավիղ-Իգնատ աղա» երգիծաթերթերները և «Երգիծական տարեցույց» երկու պրակները։ Սակայն այս շրջանի երկերն այլևս չունեին օտյանական գրչի դեղարվեստական փայլը։ Այդ տարիների վեպերին են վերաբերվում գրողի հետևյալ խոսքերը. «Անոնք գրված են օրը օրին, շատ անգամ տեղ լեցնելու համար։ Անոնք գրված են, որպեսզի կարդացվին ու թերթ ըլլ տան։ Անոնք, ներողություն, իմ ապօրենի զավակներս են»[50]։

Ստեղծագործական այս շրջանը, սակայն, ուրույն երանգներ ուներ, որոնք նոր գծերով լրացնում են Օտյանի գրական վաստակը։ Մի շարք վեպերում գգալի է հմուտ, բազմափորձ, խոր կենսաճանաչողությունն ու լայն տեսադաշտ ունեցող հեղինակի վարպետությունը։ Ամենից առաջ ակնառու է դրանց ընդգրկման համակողմանիությունը, հակասպառնազմական, հումանիստական, ազգենասիրական բովանդակությունը։ «Նոր Տարուստներ»[51] վեպի հիմնական պաթոսն առաջին համաշխարհային պատերազմի քայքայիական, աղետարեր բնույթի ու էության, «պատերազմի Տարուստներու» հոգեբանության, մտածելակերպի ու գործունեության մերկացումն է։

Պատերազմն, ըստ վիպասանի, ողբերգություն էր միլիոնավոր աշխատավոր զանգվածների համար։ Յաւտուն օրինակ է գեղանի, ուսյալ, մշաիչ, բայց աղքատ գործավորուհի Անժելի տխուր ճակատագիրը, որը կազմում է վեպի գլխավոր սյուժետային գիծը։ Ապրուստ հայթայթելու հոգսը Անժելին

---

50 «Ծովեզական գրականություն», 1969, № 12, էջ 126 (Ա. Սիրունի. Նրվանդ Օտյան)։

51 Վեպն սկսվել է տպագրվել 1919-ի մարտի 24-ից, Կ. Պոլսի «Վերջին լուր» թերթում և, որքան հայտնի է, առանձին գրքով չի հրատարակվել։

նետում է Թորոս էֆենտու ճանկը, դարձնում նրա հոմանին։ Շուտով էֆենտին լքում է ու նետում ուրիշների գիրկը։ Ճիշտ է, ի վերջո Անժելն ամուսնանում է ազնիվ երիտասարդ Արամի հետ, բայց մինչ այդ անցնում է արժանապատվությունը ոտնահարված անմեղ զոհի տառապանքի քառուղիներով։ Անժելի նման միլիոնավորների համար ողբերգություն բերող պատերազմը փոքրաթիվ անհասների շահի, եսամոլի անսպառ աղբյուր էր։ Այդպիսիները երազում էին, որ երկար տևի պատերազմը։ Բնորոշ են այս իմաստով «Նոր Հարուստներ» կոչվող Թորոս, Դասպար և Գարիկ էֆենդիների բավական ուշադրավ գծված կերպարները։ Վիպական գործողությունների մեջ պատկերելով նրանց գործերն ու նկրտումները, Ծ. Օտյանը իրավամբ եզրակացնում է. «Ինչպես բոլոր պատերազմի երեսեն հարստացողները, մեր երեք վաճառականներն ալ չէին փափագիր, որ կռիվը վերջանա։ Իրենց եսամոլությունը և դրամապաշտությունը ամեն մարդասիրական զգացում կխեղդեր իրենց մեջը։ Հոգ չէր, որ ամեն օր տասնյակ հազարավոր մարդիկ իշնային պատերազմին դաշտերուն վրա, բավ էր, որ իրենք հազարավոր ոսկիներ դիզեինն։ Ճիշտ այդպիսի տիպարներ են գերմանական բանակի «կնամոլ, խարդախ, շահադետ» սպաներ Պաուլը և Կերհարդը, որոնք գողանում են զինվորների պարենը, կողոպտում աջ ու ձախ ու շնանում։ Այդպիսին է նաև դրամաշորթ փաստաբան Նշան Տերտերյանը, որի կարծիքով «առանց սուտի գատավարություն չըլլար», ըստ որում՝ սուտը պիտի օգտագործել այնպես, «ինչպես մեր գործին կուգա»։ Վերջապես այդպիսին է և նենգաշորթ Շավարշ Անկերունին։ Ազգանունին համապատասխան՝ Անկերունին գործում է «առ և կեր» սկզբունքով։ Նրա համոզմամբ՝ «դրամը ամեն ինչ է և արժե ամեն զոհողություն ընել անոր սիրուն»։ Եվ քանի որ շնարամիտ է, խելոք, ճարպիկ, ուստի դիվական հնարքներ է գտնում, մերթ խաբում է, մերթ ահաբեկում, մերթ նենգ դավեր նյութում ու լիուլի դրամ շորթում։ Եվ շորթած դրամն էլ շռայլում է անխնա, վարելով շվայտ, զեխ ու անբարոյական կյանք։ Դրամ շորթելու համար նա դառնում է թուրքական լրտես։ Բայց չարագործն ի վերջո ստանում է արժանի պատիժ։ Նրան դաշունահարում է հայրենասեր երիտասարդ Արմենակը։ Ի դեպ՝ նույն Արմենակի, Լևոնի, Արամի, Անժելի կերպարներով վիպասանը հաստատում է, որ պատերազմը չէր կարող խեղդել ազնիվ հոգիները։ Մարդկային արատներն են, որ բազմապատկվելու պարարտ հող են գտնում պատերազմի մեջ։

Ծ. Օտյանի ամենածավալուն վեպը «Թիվ 17 խաֆիեն» է։ Այն գրված է 1919-ին, տպագրվել է նախ մամուլում («Վերջին լուր»), ապա 1935-ին առանձին գրքով հրատարակվել է Կահիրեում։ Քառահատոր այս վեպն ընդգրկում է «Երիտասարդ Թուրքերի» իշխանության տարիների կյանքը Թուրքիայում (1913—1916) և «Ապտյուլ Համիտ...» ու «Սալիհա Հանըմ...» վեպերի յուրովի շարունակությունն է։ Նյութն էապես վավերական է։ Գրքում կան արկածայնությունն և քաղաքական դեղեկտիվի տարրեր։ Սակայն «Թիվ 17 խաֆիեն» ավելի շուտ հիշեցնում է վեպ-ժամանակագրություն։ Նրանում նկարագրվում են մեծ մասամբ տեղի ունեցած դեպքեր և իրադարձություններ՝ առաջին աշխարհամարտի աղետաբեր հետևանքները, իթթիհատականների կազմակերպած ապրիլյան ցեղասպանությունը, արևմտահայության բռնի տեղահանությունը, ջարդն ու աքսորը, տառապանքները մահվան ճամբարներում։ Ընդբերգական ժամանակների ճշմարտացիորեն գծված լայն ֆոնի վրա հանդես են գալիս մի քանի տասնյակ իրական դեմքեր՝ Գր. Զոհրապ, Ոսկան Մարտիկյան, Ներ-

Աճս Օհանյան, Հարություն Շահրիկյան, Մհերդատ Հայկազն, Համբ. Պոյաճյան (Մուրադ), Սեդրակ Դուրյան, Զավեն պատրիարք, Հակոբ Տեր-Հակոբյան, Ա. Ալպոյաճյան, Բյուզանդ Քեչյան, Վահան Թոշիկյան, Արքին Մկրտիչյան, Հմ. Աբամյանց, Թալեաթ բեյ և շատ ուրիշներ։ Ու յուրաքանչյուրն ըստ իր գործերի ու ճակատագրի ստացել է որոշակի բնութագիր։ Իրական անձնավորություն է նաև կենտրոնական կերպար Աստիկ Մարկոսյանը, որը նույն ինքը Աատուր Մաթևոսյանն է[52]։ Հանձին նրա վիպասանն ստեղծել է ընդհանրական, եզակի մի տիպ՝ հայաչքինջ իթթիհատիոն վաճառված հայ լրտեսի տիպար։ Վիպական գործողությունների, տիպական հանգամանքների, բնորոշ բախումների մեջ Աստիկը դրսևորում է ազգուրաց, հայրենադավ, նսեմպաշտ արարածի ստոր հատկություններ։ Նույնպիսի արգահատելի հատկանիշներով են օժտված Արշավիրը, Արշակը, Էմինը, հատկապես Արքին Մկրտիչյանը՝ բուռն, սանձահարկ, ինքնահավան մի «իշխանավորը», որը ոչնչով չի զիջում ծուրբ քարքարոսներին՝ իր ազգադավ գործունեությամբ։

Ի հակադրություն այդ ազգադավ մարդկանց, գրողը հանդես է բերում մի շարք հայրենասեր մտավորականների՝ Գրիգոր Զոհրապ, Սեդրակ Դուրյան, Զավեն պատրիարք և ուրիշներ, ինչպես նաև ազատասեր երիտասարդներ՝ Տրդատ, Սեդրակ, Վահն, ատաղձագործ Սարգիս, որոնք մաքառում են իթթիհատականների ու նրանց վաճառված լրտեսների դեմ և շատ կյանքեր են փրկում անխուսափելի մահից։ «Քիվ 17 խաֆիեն» պատկերվող ժամանակաշրջանի հավաստի տարեգրությունն է՝ հագեցված ազնիվ հայրենասիրությամբ ու մարդասիրությամբ։

Կյանքի վերջին տարիներին Ե. Օտյանի ստեղծած երկերի շարքում ուշագրավ է նաև «Հայ Տիասպորան» վեպը, որը տպագրվել է «Ալրև» թերթում 1924—1925 թվականներին։ Այս վեպը սփյուռքահայության կյանքի պատկերմանը նվիրված առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունն է։ Վեպի սյուժեն կառուցված է Բարսեղի և Սահակի ընտանիքների ողբերգական պատմության վրա։ «Մեր ընտանիքը,— ասում է Բարսեղը,— կարծես ամբողջ մեր ցեղին մանրանկարն է... Տարտրղնած, թափառական, իրարու կարոտով այրող... Ի՜նչ դեշ աստղի տակ ծներ ենք, ի՜նչ դժբախտ ժամանակներու մեջ կապրինք...։ Դժբախտությունն սկսվում է կիսալուսնի տակ տեղի ունեցած եղեռնի օրերից։ Կեռ յաթաղանից մազապուրծ Բարսեղին, Սահակի և հազարավոր այլ ընտանիքներ քշվում են հայրենի բնօրրանից, սաառապանքի քառուղիներով նետվում օտար ափեր, սփռվում աշխարհով մեկ։ Դաժան ճակատագիրը բաժանում է մտերիմ ընտանիքներին, Բարսեղին նետելով Բելրուի, իսկ Սահակին՝ Հալեպ, նրանց շառավիղներին՝ եգիպտոս, Ռումինիա, Ֆրանսիա։ Բարսեղը երազում է մայր հայրենիքում հավաքված տեսնել բազմանդամ ընտանիքի անդամներին. «Ես կուզեի գալակներս շուրջս հավաքել, երթալ Հայաստան ու վերջին օրերս հոն անցընել՝ հարսերով, փեսաներով, թոռներով շրջապատված, իսկ ատոր փոխարեն հիմակ միս մինակ մնացած եմ այս տարիքիս մեջ, օտար երկնքի տակ, օտար մարդոց մեջ, տրտում-տխուր, սիրելականներս հեռու...»։

Սակայն բոլորը չէ, որ գաղտում էին Բարսեղի նման։ Վնասում հանդես են գալիս նաև մի շարք անտոհմ աշխարհաքաղաքացիներ, որոնց հետաքրքրում

---

52 «Նոր օր», 1969, № 12, էջ 121—122։

է միայն անձնական շահը։ Դրանք երբեմնի «հեղափոխության մակաբույծների» նոր «տարբերակներ» են, որ «հայրենասերին», «հեղափոխական գործչի», «հայրենիքի փրկչի» դիմակ հագած, շահարկում են ազգության զաղափարը և կեղեքում հայրենակիցներին։ Վիպասանը ձաղկում, մտրակում է այդ տիպերին, ցույց տալով, որ նրանք չունեն պատվի զգացում, հասարակական վեհ դավանանք, բարոյական նկարագիր։ Նման շահամոլ, այլասերված տարրերի հակապատկերն է երիտասարդ Գարեգինը, որն իր կամքն ու Լեռնգլուխ տրամադրում է տարագիր հայության բարօրությանը։ Նրա խոր համոզմունքն է, որ «Հայաստանին մեջ միայն կրնանք մեր արդար վաստակը տպարտությամբ ուտել»։ Ու ինքն իր մտերիմ ընկերների հետ միասին առաջինն է զբաղվում հայրենադարձների ցուցակում, ակտիվ մասնակցություն ունենում հայրենադարձության կազմակերպման գործին։ Հատկանշական է Գարեգինի և Բարսեղի մի զրույցը.

«— Այո՛, մենք կուզենք մեր երկիրը, մեր հողին վրա ապրիլ, օտարներեն խիր չի կա մեզի, հոն պիտի կազմենք մեր ընտանիքները, հոն պիւռի զարգացնենք, հոն պիտի բազմացնենք... Մի՞թե աղեկ չէ։

— Շատ աղեկ է, շատ ուղիղ,— գոչեց Բարսեղ աղա խանդավառված,— ա՜խ, իմ ալ նպատակս, երազս այդ էր, բայց չեղավ, ու այսպես թափառական, ցիր ու ցան մնացինք, գացե՛ք, զավակներս, գացե՛ք, ու աստված հետ-ներնիդ ըլլա»։

Եվ վիպասանը հայրենադարձ Գարեգինի ու մյուսների մեծատառով Ապագան համարում է «զվարթ, կայտառ և հուսալից»։

Արտակարգ բեղմնավոր եղավ Երվանդ Օտյանի գրական և հասարակական գործունեությունը։ Անշուշտ, անթերի չէ նրա վիթխարածավալ ժառանգությունը։ Սակայն էականը մեծ երգիծաբանի հարուստ վաստակի մեջ առողջ մտքի խորությունն է, առաջադիմական ոգին, բարձր գաղափարայնությունը և իսկական արվեստի անթառամ ուժը։ Նրա ստեղծագործություններում Լ. Բաշալյանը տեսնում էր «գրելու դասական եղանակը»[53], Վ. Թեքեյանի բնութագրմամբ Օտյանը «Հայ մտքին գերազանցությունն էր»[54]։ Ե. Օտյանին համարելով խորամիտ իմաստասեր, ճշմարիտ պատկերասան ու եզակի հեգնաբան, Ա. Արփիարյանը գրել է, թե նա «արվեստագետ մըն է, որ գիտե, թե ամեն մեկի գեմքի որ գիծերը պետք է ստվերի մեջ ձգել, որը երևան հանել, որը խոշորացնելու է, որը պզտիկցնելու»[55]։

Երվանդ Օտյանը կոչված էր լինելու և իրականում դարձավ Հ. Պարոնյանից հետո «ծիծաղի համար ծնված մեծագույն հայ երգիծականը»[56]։ Նա ոչ միայն ականավոր դասական գրող էր, «սրամտության, հեգնանքի ու երգիծանքի անզուգական վարպետ»[57], այլև անկաշառ, շենշող, աշնիվ, առաքինող «անսահման բարի ու մարդասեր»[58] անձնավորություն։ Շեշտելով, թե «Երվանդ Օտյանը մի գրող է եվրոպական իմաստով», Շիրվանզադեն ավելացրել է. «Նրա հոգեկան հարստությունները էին՝ բարությունը, մարդասիրությունը

---

53 Տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», 1928, էջ 456։

54 Նույն տեղում, էջ 457։

55 Տե՛ս «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1900, № 19, էջ 297։

56 Ալ. Շիրվանզադե. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 524։

57 Քնդիկ. Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 469։

58 Վաճառ Փափազյան, Սրտիս պարտքը, Երևան, 1959, էջ 116։

և սերը դեպի գեղեցիկը։ Նա արտիստ էր ոչ միայն էպիկուրյան իմաստով, այլև հոգեկան բարձր և աննյութական պահանջներով... Արտիստ էր որպես գրող, որպես մտածող ու գործող, արտիստ՝ իր ճաշակով, իր նրբազգացությամբ, իր կրթությամբ, բոհեմական էր, բայց առանց վյուլգերության, բարեկամ՝ առանց ակնկալության, ընկեր՝ առանց շահախնդրության։

Երվանդ Օտյանը մարդ էր[59]

Երվանդ Օտյանն օժտված էր մեծ երգիծաբանի բոլոր տվյալներով՝ խոր կենսաճանաչողություն, հարուստ գիտելիքներ, սուր միտք, սկզբունքայնություն, համարձակություն, ճոխ ու ճկուն լեզու, նաև առասպելական աշխատունակություն։ Նա սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ մնաց իր դավանանքին՝ «Պիտի խնդանք՝ առանց քեն կամ ոխ, առելություն կամ նախանձ խառնելու մեր ծիծաղին մեջ, որովհետև ծիծաղը սուրբ, աստվածային է»[60]։

---

59 Շիրվանզադե, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 320, 335։

60 Ի. Օտյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, էջ 381։

ԵՐՈՒԽԱՆ

Երուխանը արևմտահայ ռեալիստական արձակի ամենատաղանդավոր դեմքերից մեկն է։ Լինելով արևմտահայ ութսունականների՝ Ա. Արփիարյանի, Գր. Զոհրապի, Տ. Կամսարականի, Լ. Բաշալյանի կրտսեր ժամանակակիցն ու նրանց գեղարվեստական ավանդույթների անմիջական շարունակողը, Երուխանը, իր ինքնատիպ ստեղծագործություններով նպաստեց արևմտահայ ռեալիստական արձակի զարգացմանը։

1

Երուխանը (Երվանդ Պողոսի Սրմաքեշխանլյան) ծնվել է 1870 թ. Կ. Պոլսի Խասգյուղ թաղամասում։ Նախնական կրթությունն ստանում է տեղի Ներսիսյան Վարժարանում։ Վարժարանը չի գրավում պատանուն։ Տարիներ անց Երուխանը շարունակում էր դեռևս սոսկումով հիշել այդ բոլորը. «Ինչ էր վարժարանը տղուն աչքին, տանջարան մը, սպանդարան մը, ուր իսկապես մտքերը կը խամրեին, հոգիները կը քառամեին, մարդուն բարոյական ու ֆիզիկական բոլոր կարողությունները կընդարմանային, կորով, խանդ, ձգտում, ամեն ազնիվ, վսեմ, արգավանդ խոյանք կը մեռներ ու կը դիակնար իսպառ»։

1886 թ. Երուխանը ընդունվում է Ղալաթիայի Ազգային Կեդրոնական վարժարանը, որը սակայն չի ավարտում՝ մասամբ հիվանդության, մասամբ էլ ուսման հանդեպ առանձնակի հետաքրքրություն չցուցաբերելու պատճառով։ Այս առթիվ իր հուշերում Երուխանն այսպես է ներկայացնում դպրոցի տնօրեն Մ. Չերազի հետ ունեցած զրույցը. «Ես աչքերուս մեջ արցունք տեսնելով, բավ իբրև դարման և իբրև մխիթարություն. «—Երվանդ, արդեն շատ փափագ չունիս ուսման։ Խորհուրդ կուտամ քեզի դպրոցը թողուլ և արհեստի մը հետևիլ, ըներևս ավելի աղեկ կըլլաս»։ Բայց մի շաբաթ անց խանութպանը, որի մոտ աշխատում էր որպես մանրավաճառ, մի մեծիդ շնորհելով, ասում է. «—Տղաս, դուն աս գործին մարդը չես, դուն կարծեմ ավելի աղեկ կրնաս եթե դարոց երթաս ուսմունք սորվիս։ Երթաս բարով»[1]։

Ինչ անել, ո՞ւր գնալ, ինչով գրաղվել։ Դպրոցի տնօրենը խանութ էր ուղարկում, խանութպանը՝ կրկին դպրոց։ Ինքնամփոփ խորհրդածությունն ի վերջո պատանի Երվանդին հանգեցնում է այն համոզման, որ իր կոչումը մտավոր աստիարեզն է։ Եվ նա հաստատակամորեն որոշում է «Ուսման, մտքի մարդ ըլլալ և այդ ճամբով մեզ կյանքի պայքարը»։

Երուխանը ընտրում է «դպրոցներուն լավագույնը»՝ ինքնակրթության, ինքնազարգացման դպրոցը, «ուրկե առնվազն կաթելի չէր վռնտվիլ և ուր շեն թագավորներ կամայական օրենքներ և կաշկանդիչ տրամադրություններ։ Երկուս և կես տարի նա անդադար աշխատում, կարդում է գիշեր ցերեկ։ Կար-

---

[1] Տե՛ր Սրմաքեշխանլյան, *Թուրքիկ հիշատակներ*, Դահրէն, 1941, էջ 15—16։

դալով, գրելով, քարգմանելով նա սովորում է ֆրանսերեն և այդ լեզվով ծանոթանում համաշխարհային գրականությանը։ 1889—1890 թթ. Երուխանը կատարել էր գրելու առաջին փորձերը։ Մի նորավեպ լույս էր տեսել «Մաղիկում», «Ձերիտեի Շարգիե»-ում տպագրվել էին մի քանի թատերական քրոնիկներ։

Երուխան

«Արևելքի» 1891-ի մայիսի 29-ի համարում լույս տեսած «Պապուկը» առաջավոր արժանանում է գրական շրջանների ուշադրությանը։ Ա. Արփիարյանը բարձր դնահատելով այն, Երուխանին գուշակում է ստեղծագործական խոստումնալից ապագա։ Նույնպիսի կարծիք են հայտնում նաև Հր. Ասատուրը, Գր. Զոհրապը, Տ. Կամսարականը։

Թեպետ ութսունականները չերմորեն ընդունեցին Երուխանի մուտքը գրականություն։ Ոգևորված «Պապուկի» առթիվ ցուցաբերված քաջալերանքից, Երուխանը «Արևելքի» և «Մասիսի» էջերում լույս ընծայեց «Պզտիկ Սեփին պատմությունը», «Մարկոս ազգր սերր», «Հյուծախտավորը», «Կուզը», «Պատանեկան սեր», «Քարիտեզեին», «Թաշկինակը», «Հաճի Մանուել», «Ձուկին փոխարեն» նորավեպերը և այլ պատկերներ, բրոնիկներ, նշմարներ։

1896-ի Հունիսին «Արևելքի» խմբագրության «նյութական անձկության»

պատճառով Երուխանը ստիպված է լինում այլ աշխատանք որոնել։ Փորձեր է անում ստանձնել «Ծաղիկ» օրաթերթի խմբագրությունը, բայց հենց այդ օրերին վրա է հասնում «96-ի աշխարհաշունչ ուրվականը, որուն մոլեգին ալիքներուն մեջ բռնված՝ ինչպես այնքան հազարավորներ», Երուխանը ևս իրեն գտնում է «պուկար հողին վրա, կողոպտված, չախչախված, կիսամեռկ»։ Վառնայից Երուխանը Կ. Պոլսի «Բյուզանդիոն» լրագրին ուղարկում է քղմնակցություններ ու նորավեպեր, որոնք սկզբում լույս են տեսնում Ե. Գաղթականի, ապա Աշուղ ծածկանուններով։ Բայց համիդյան լրտեսները շուտով ըմբռնում էն բանի էությունը, և Երուխանը ստիպված է լինում դադարեցնել իր աշխատակցությունը։

1898 թ. Երուխանը Վառնայում հիմնադրում է «Շարժում» լրագիրը, բայց մի քանի ամիս անց՝ դժգոհ թերթի որդեգրած ընթացքից, դրա խմբագրությունը հանձնում է մեկ ուրիշի։ 1900 թ. նույն քաղաքում սկսում է հրատարակել «Շավիղ» կիսամսյա գրականագիտական հանդեսը, որը, սակայն, գոյատևում է շուրջ մեկ տարի։ Գրական գործունեության զուգընթաց Երուխանը զբաղվում է նաև ուսուցչությամբ, սկզբում Վառնայի Հայկական կրթարանում, ապա Ազգային վարժարանում։

Այդ շրջանում, բացի նորավեպևրից ու հոդվածներից, Երուխանը գրում է իր ամենածավալուն ստեղծագործությունը՝ «Մերժված սեր» վեպը, որը լույս է տեսնում 1904 թ. Վառնայում, Օն. Բարսեղյանի «Վիպաթերթում»։ «Շավիղ» հանդեսում տպագրվում է նաև «Գաղթականներ» վեպը, որը, սակայն, մնում է անավարտ։

1904 թ. վերջերին Երուխանը ստիպված է լինում թողնել Վառնան և մեկնել Եգիպտոս։ Ալեքսանդրիայում նա Ս. Բյուրատի հետ հրատարակում է «Սիսուան» ամսագիրը։ 1907 թ. մեկնում է Կահիրե և ուսուցչություն անում Գալուստյան վարժարանում։ Ա. Արփիարյանի սպանությունից հետո (1908, փետրվար 12) Երուխանը մի քանի ամիս աշխատում է «Լուսաբերի» խմբագրությունում։

1908 թ. Երիտասարդ Թուրքերի հեղաշրջումից հետո, Երուխանը վերադառնում է Կ. Պոլիս և նույն թվականի օգոստոսի 7-ից ստանձնում «Արեւելքի» խմբագրությունը։ Առաջին անդամ այստեղ է, որ թերթի «Ագատ կարծիքներ» խորագրի ներքո նա սկսում է ստորագրել Երուխան։ Վերահրատարակում է «Մերժված սեր» վեպը՝ «Ամիրային աղջիկը» վերնագրով, տպագրում է նորավեպերի մի ժողովածու՝ «Կյանքին մեջ» խորագրով։ 1910-ի աշնանը ստանձնում է հաչ ազգային վարժարանի տնօրինությունը և այդ պաշտոնում մնում մինչև 1913-ի ամառը։ Ռ. Զարդարյանի միջնորդությամբ, նույն թվականի օգոստոսին, Երուխանը ընտանիքով մեկնում է Խարբերդ և ստանձնում Մեզրեի կենտրոնական վարժարանի տեսչությունը։ Այս ամբողջ ժամանակաբաժնում, բացի հիշատակված մամուլի օրգաններից, Երուխանը աշխատակցում է նաև «Անահիտ», «Արեւելյան մամուլ», «Շանթ», «Հայ գրականություն», «Ոստան», «Ագատամարտ», «Ժամանակ» պարբերականներին և մի շարք տարեգրքերի։

Երուխանը ժողովրդի հասարակ խավերի երգիչն է, նրանց ապրումները գեղարվեստական արտահայտիչը։ Միանդամայն իրավացի է Զ. Եսայյանը

տակցորէն իրենց ստեղծագործութեան նկատի էին դարձրել «անչուք մարդիկը», անմիջական կապ տեսնելով նրանց և Երուխանի միջև, գրում է. «...իսկ ավելի ուշ Երվանդ Սրմաքեշխանկլանն է, որ պիտի հանդիսանար Տարագատ արտասհայտիչը Կ. Պոլսո դեմոկրատիկ տարրերուն»[2]։ Եվ իսկապես, մինչ այդ դեռևս ոչ ոք իրեն ամբողջապես չէր նվիրել աշխատավոր մարդկանց՝ Ակնորսների, Հրշեջների, Նավավարների, լվացարարուհիների, կառապանների, ջրավաճառների, մանրավաճառների, մի խոսքով Կ. Պոլսի բուն հայության ամենաբազմաշատ ու ամենախոնարհ տարրերի կյանքի արտացոլմանը։

2

Երուխանը որոշակի պատկերացում ուներ հասարակության դասային կառուցվածքի մասին։ Արևմտահայության տերն ու տնօրենը ժամանակին եղել են ամիրաները. Մաքոս և Մարկոս ամիրաների տիպի մարդիկ, որոնց հարբուտությունն ու ապարանքները «խարդախությունը, կողոպուտը և Հափշտակությունը միայն կրցած էին չինել ու կանգուն պահել»։ Ամիրայությունը սակայն վաղուց չքացել էր։ Ամիրայի աղբիկը՝ տիկին Երմոնեն, մի կենդանի դիակ է, որն իր քայքայվածությունը իզուր է փորձում ծածկել սնամեջ փառասիրությամբ։ Ամիրայի քոռը՝ Արշակը, անշունչ կերպով շռայլում է Թե՛ երբեմնի հարստության վերջին բեկորները, Թե՛ իրեն և կանգնում անխուսափելի կործանման առաջ։

Ամիրաներին հաջորդել են ժամանակակից տարուստները՝ աղաները ու էֆենդիները, որոնք չեն երկնչում կողոպտելու ու մահվան դատապարտելու նույնիսկ հարազատ մորը, քրոջը։

Երուխանն այս բոլորը տեսել է, իմացել, բայց գրիչն իր ոչ մի գործում տարբեր դասի մարդկանց ուղղակիորեն չի հակադրել միմյանց։ Նրա նովելների շատ ու շատ հերոսներ՝ փոքրիկ Սևին ու Արուսը, Սերգոն («Գլխիկ Սեփին պատմություն»), Պապուկը (Համանուն նոբելվեպում) Մինիկն ու Ալիքսանը («Հյուծախտավորը»), Հուսեփը («Լվացարարուհին»), Հաճի Թումայի չորս որդիները («Դողը»), Գարեգինը («Գերագույն ներում»), Սամիկ աղբարը («Եվնիկին») կործանվում են, դիմում ինքնասպանության, բայց գրիչն ոչ մի անգամ Երուխանին իր սիրելի հերոսների վախճանը չի պատճառաբանում սոցիալական չարիքը մարմանվորող որևէ հերոսի արարքներով։

Երուխանը որպես սկզբունք խուսափում է սոցիալական ու քաղաքական չարիքի՝ մարդկային կոնկրետ կերպավորումից, որովհետև որպես այդպիսին, որպես չարիքի հավաքական կերպար հանդես է գալիս հասարակությունը իր բոլոր պաշտոնական հաստատություններով, սոցիալ-քաղաքական, իրավական ու բարոյական կառուցվածքով։ Չարիքի աղբյուրը Թուրքիայում տիրող այն իրավակարգն է, որը որպես հագար գլխանի հիդրա լափում, ոչնչացնում է ամեն ինչ, և, հասկանալի է, առաջին հերթին հասարակության ամենաանպաշտպան խավերին, ինչպիսիք են Երուխանի հերոսները։

Թուրքիայում տիրող հասարակարգն իր բուրժուազիատական հետամնացությամբ, իր ողջ նողկալիությամբ ու զազրելիությամբ կործանարար է մարդու համար։ Մարդը «օտարացել» է հասարակությունից։ Ազատ, ներդաշնա-

---

[2] Ձ. Նազարյան, Ինքնաբնավորական հուշեր, էր 383, ԳԱՔ, Ձ. Եսայանի ֆոնդ։

կորեն զարգացող լիարժէք անհատի տեսանկիւնով նայելով հասարակութեան, Երուխանը տեսնում է, որ տիրող իրականութիւնը սարսափելիորեն աղճատում է մարդկանց, աղճատում ազգային, սոցիալական, քաղաքական, հոգեբանական, բարոյական, նուիրական մարդու արատաքին ֆիզիկականի առումով։ Մարդը զրկվել է հոգեկան-բարոյական արժէքից, դարձել իր կամքից անկախ գոյութիւն ունեցող հարաբերութիւնների գերին։ Մարդկային «օտարացել» են հասարակութիւնից, միմեանցից, ծայրահեղորեն նեղացել է նրանց փոխհարաբերութիւնների ոլորտը, յուրաքանչիւրն ամփոփվել է ինքն իր մէջ, ապրում է ինքն իր համար։ Սուլթանական բռնակալութեան ծանր ու հեղձուցիչ մթնոլորտը, երկյուղը սպառնացող ազետի հանդէպ էլ ավելի էր սրում այդ «օտարացումը», էլ ավելի անապահով, անհեռանկար էր դարձնում մարդկանց կեանքը։

«Ամիրային աղջիկը» վեպը, եթե կարելի է ասել նովելային կառուցվածք ունի։ Վեպի հերոսների նվիրված հատվածները կարծես մի մի առանձին նովելներ լինեն։ Այդպիսին է վիճակը Թէ՛ Կոստանեանի, Թէ՛ Բարթող աղայի, Թէ՛ Մերկերչեանի, Թէ՛ Համբիկի կեանքին նվիրված հատվածներում։ Սա ոչ թե կառուցվածքի թերութիւն է, այլ վերարտադրվող իրականութիւն, մարդկային կեանքի իրական տարանջատվածութեան արտացոլումը։ Հիշյալ հերոսները անշուշտ մասնակցում են վեպի գործողութիւններին, հարստացնում վեպի բովանդակութիւնը, բայց միաժամանակ նրանցից յուրաքանչիւրն ապրում է իր համար, ունի իր ապրումները, դիտավորութիւնները. որոնք ոչ միշտ է, որ սերտորեն շաղկապվում են վիպական սյուժեի ընթացքին։ Դրվար չէ տեսնել, թե, օրինակ, Բարթող աղայի կեանքը որպես առանձին ամբողջութիւն, որպես մարդկային առանձին ճակատագիր ու իրավիճակ, գրողին ավելի է հետաքրքրել, քան նրա մասնակցութիւնը վեպի բուն գործողութիւններին։ Առանց Բարթող աղայի էլ ամիրայական տան բարքերի նկարագրութիւնը հագիվ թե որևէ էական կողմով տուժեր, բայց նրա կյանքի ընթացքը բացահայտում է իրականութեան մի նոր հատված, մի նոր խնդիր, որը գուցե ոչ պակաս կարևոր է, քան ամիրայական վերջին բեկորների կործանումը։ Հենց այդ պատճառով էլ «Ամիրային աղջիկը» վեպի որոշ հերոսներ, ինչպես, օրինակ, Կոստանյանը, Հանդես են գալիս, «ասում» իրենց ասելիքն և անհետանում, իսկ այլ հերոսներ երկար ժամանակ բացակայում են վեպի ընդհանուր գործողութիւնից, ինչպես, օրինակ, Համբիկը։ Վիպական գործողութիւնների ոիթմը շարժվում է ոչ այնքան վեպի հերոսների միաձուլ գործունեութեամբ, որքան նրանց հաջորդականութեամբ։

Թէ՛ վեպում, Թէ՛ հատկապես նորավեպերում գրողը շեշտված գույներով է ներկայացնում իր հերոսներին շրջապատող միջավայրը։ Այդ միջավայրը մութ է, անողոք, անհրապույր։ Տները կքած են գետնին, կիսախարխուլ են, ամեն րոպե ենթակա փլուզվելու, պատերը խոնավ, մգլոտած են, արևի ճառագայթները խիստ հազվադեպ են ներս թափանցում՝ լուսավորելու և էլ ավելի ընդգծելու տիրող ծայրագույն աղքատութիւնն ու թշվառութիւնը։

Ահա նավավար Պետիկը «Հյուծախտավորը» նորավեպից։ Աշխատանք, ապա գիներտուն՝ որպես անհրաժեշտ, և այդ մարդկանց համար իրոք անհրաժեշտ «Հանգստավայր»։ Մի օխա հաց մեկ տակ, տեղատարափ անձրևի ներքո, «քայլ մը հեռուն լտեսնելու աստիճան մութ» փողոցներով նա քայլում է դեպի տուն։ «Տունը, որուն դուռը կզարներ նավավար Պետիկ, ցած, շատ ցած

տուն մըն էր, այնքան ցած, որ պիտի կարծվեր, որ այդ սաստկավազ անձրևին տակ պիտի կթծր, գետնին փակեր, կաթվածահար մարդու մը պես, որ կտապալի հանկարծ անշշուկ, անշշունչ։ Ահա և ներսը. ամխաթոդ կանթեղ մը տաքուստ դողդոջ լույս մը կտարածեր ցած ձեղունին վրա, որուն սև, մգլոտ հեցակները, սարդի ոստյաններով ծածկված էին, փլփլված պատին վրա, ուր անձրևին չուրը առվակներ կազմած էր։ Բան մը որոշ չէր տեսնվեր հոն. տրտմություն մը, տխրություն մը կտիրեր, որ ավելի կշեշտվեր վտիտ, չորացած. ծուռիկ-մուռիկ մարմնի մը երերուն սրսփացող ստվերներն։ Մի անգղույլ քայլ և կանթեղը ընկնում է հատակին։ Պետիկը, կինը՝ Հոռոփը և հյուծախտավոր դուստրը՝ Աննիկը ընկնում են միության մեջ... «Խավարին մեջ շարժում մը տեղի ունեցավ. Հոռոփ հանըմին լոր մատները թրջված հացին մեջ մխվեցան զայրույթի չղագնությամբ մը, բզկտեցին զայն և հետո քանի մը կտորներ կարկառեցին Աննիկին, որ սկսավ սովալլուկի պես ծամել այդ անմարսելի խմորը, ի ներքուստ ուրախանալով տիրող մութին վրա, որ կծածկեր իրենց սրտակոտոր ձչվառությունը և այն մոլեգնությունը, որով հացին չեկորելը կծավներ ու կկլլեր»։

Այսպիսին է միջավայրը, գարշելի, հուսահատեցուցիչ. Երուխանի արտացոլած միջավայրը ո՛չ ինքնանպատակ է, ո՛չ հետնախորք է, ո՛չ էլ բեմագարդ, այլ այն կոնկրետ շրջապատը, ուր շնչում, ապրում ու գործում են նրա հերոսները, այն միջավայրը, որը որպես ահարկու մամլակ ճնշում, ոչնչացնում. խեղանդամում է նրանց կյանքը։ Այդ այն անհրապուրիչ, գորշ ու զազրելի միջավայրն է, որը իր սոցիալ-քաղաքական ամբողջության մեջ կուչվում է սուլթանական իրականության։

Միջավայրի այդպիսի իմաստավորումը, սակայն, նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե Երուխանը բացարձակացնում է դրա ազդեցությունը, քանի էությունը ներկայացնում այնպես, որ այդ միջավայրում ամեն ոք դատապարտված է անխուսափելի կործանման, որ միջավայրը գործում է որպես անհաղթահարելի տարերք ու ճակատագրայնություն։ Իհարկե, ոչ, այլապես գա նատուրալիզմին յուրահատուկ ժառանգականության սկզբունքի բացարձակացում կլիներ, որը մարդուն ազատում է անձնական պատասխանատվությունից, քանի որ նա դեռևս ի ծնե իր մեջ կրում է տվյալ արատը և անզոր է այն հաղթահարելու։ Բայց միջավայրի ազդեցության բացարձակացումը իր հերթին տանում է դեպի մի այլ փակուղի, ուր մարդը կարող է անզոր հռչակվել, լոռալ տիրմի մեջ. կատարել ամեն մի ստորություն և իրեն ապատ համարել անձնական ամեն մի պատասխանատվությունից։ Երուխանը հեռու էր և՛ մեկ և՛ մյուս ծայրահեղություններից։ Միջավայրի դերը որոշիչ է, այն շատ հաճախ կործանում. խեղանդամում է մարդկային կյանքը, բայց դա դեռևս արդարացում չէ. ամենաայլանդակ իրականության պայմաններում իսկ մարդը պետք է ձգտի մարդ մնալ, պետք է ձգտի մարդկայնորեն ինքնահաստատելու իրեն։ Մարդու և իրականության փոխհարաբերության այսպիսի ըմբռնումն ու գեղարվեստական մեկնությունը, անկասկած, ունի նաև իր քաղաքական ենթիմաստը. այլանդակ իրականությունը ինքն իրեն չի բարելավվելու, մարդկանց ազատագրումը ենթագրում է պայքար, կամք ու կորով, գոհողություններ։

«Ամիրային աղչիկը» վեպում ամիրայական ծագում ունեցող տիկին Երմոնի, Արշակի, ինչպես նաև բուրժուական տիպերի համեմատությամբ կոստանյանը, Մելիքերյանը, մասնավոր Բարթուղը, Խաչոն, Սոֆին, Համբիկը և

մի շարք այլ հերոսներ Տասարակ ծագում ունեն։ Բայց ինչպիսի՜ մեծ տարբերութիւն Տենց նրանց միջև։ Ո՞վ է, օրինակ, Աբգար Կոստանեանը. Ճանապարհի մի խոշոր ավազակ, որն իր շահատակութիւնների բնագավառը ընտրել է մանկավարժութիւնը։ Ըստ էութեան նուիրն է նաև քաղաքական խորհրդի գանձապետ Թադեոս Մերկերյանը։ Հազվագեպ այն րոպեներին, երբ խիղճը շշնջում է, թե ինքը գող է, եկեղեցում աղքատների համար հավաքվող փողի գրպանող, Մերկերյանը արդարանում է. «...Աշխարհքին գործը տոլապ է, ես եղա մեկ հատիկ շիտակ մարդ... ծո ան խոշոր խոշոր հարուստները կը տեսնանք կոր նե ի՞նչ են քի. գող ավազակ մարդիկներ. մեկը սա Կոստանեանը չէ՞ր վարկաեութիւնով աշխարհքին մարիկը կը լացուներ կոր»։ Մերկերյանը շրջապատն է վկայակոչում, շրջապատը իրոք այդպիսին է, բայց արդյո՞ք դա արդարացում է։ Ըստ Տեղինակի բնութագրման Թադեոս աղան «չկշտացող ուտիճ մը, անհագ հարալեզ, մարդկային ընկերության կուշտին փակած տրզրուկ մրնն է, «որ ուտ, խաբեպատիր ագռասիությամբ մը համբավին կոթնած ազքատ քաղի մը անարյուն երակները կը ծծէր...»։

Ահա և մանրավաճառ Բարիողը, որին գրողը չի ուզում նույնիսկ «մարդ անունը տալ։ Քայքայված, այլասերված մի տիպ, որը չի խորշում մսավաճառներից առնված մսի թափթփուկներին խառնել մութ գիշերներին փողոցներում կատարած իր գործերի որսորդության արդյունքը և այդ բոլորը վաճառել չքավորներին։ Սա ևս վերջին հաշվով շրջապատի, կարիքի գոհն է, նույնիսկ գուրկ չէ հայրական ղգացումից, ինչ գնով էլ լինի, ուզում է ամուսնացնել քառասունը բևակոխած իր աղջիկներին՝ Կատարինին ու Մագդաղինին, բայց սրա նկատմամբ էլ գրողի վերաբերմունքը անվերապահորեն ժխտական է։ Նվ միանգամայն իրավացի. ոչ մի իրականություն, ոչ մի զրկանք, քաղաքական ու բարոյական ոչ մի դրդապատճառ մարդուն իրավունք չի տալիս իր այլանդակվածությունը Տասցնելու այն աստիճանի, ուր արդեն դժվար է որոշել, թե ո՞ր է վերջանում մարդը և ո՞ւր սկիզբ առնում անասունը։ Պատահական չէ, որ վեպի առաջին մասը կրում է «Այլասերվածներ» խորագիրը, որը Տավասարապես վերաբերում է թե՛ տիկին Երմոնեին ու Արշակին, թե՛ Կոստանյանին, թե՛ Մերկերյանին ու Բարիողին։

Շահի, Տարստանալու մոլուցքով տարվող մարդիկ, ըստ Երուխանի. մի որոշ իմաստով դադարում են մարդ լինելուց, «օտարվում են» մարդկային էութիւնից, քանի որ իր վնաս մարդկային մյուս բոլոր Տատկանիշների և ընդունակությունների, իրենց մեջ զարգացնում են միայն փող դիզելու, կորդոյտելու ընդունակությունը։ Այդպիսիներից է, օրինակ, «Մրցում» պատմվածքի Տերոսը՝ Կարապետ Սանդուեձյանը։ Դեռևս դպրոցական նստարանից նա իր մեջ զգում է «մրցման միկրոբին խայտալը»։ Ոչնչի առաջ կանգ չառնելով խաբեությամբ, ստորաքարշությամբ, խարդավանքով, աստիճանաբար Տարստանում է, անդադար Տարստանում, դառնում երեսուն տարի տիր առևտրական։ Եվ որքան շատ է Տարստանում, այնքան ավելի է զրկվում մարդկային գեղեցիկ Տույզերից ու ապրումներից։ Շահամոլության նույնիսկ մի փոքրիկ դրսևորումը դառնում է տվյալ պատը կրող անձնավորության կամ նրա Տարազատների դժբախտության պատճառ։ «Վարձու տուն» նովելի երեք հղեալրների արարքը դառնում է նրանց սիրելի տատիկի ողբերգական վախճանի պատճառ։ Նրանք անկեղծորեն ափսոսում են, Տրաժարվում են թրենց նպատակից, բայց արդեն ուշ է...։

3

Հասարակական միջավայրի գործոնը որպես կյանքն այլանդակող չարիք, Երուխանի գեղարվեստական հայեցության մեկ կողմն է լոկ։ Իրականում գրողի գեղագիտական իդեալը դիմորոշված էր դեպի հասարակ մարդը, որին պատկերել է մի քանի տասնյակ նովելներում ու պատմվածքներում։ Ջրմբրմբնելով այն փաստը, որ Թե՛ Երուխանը, Թե՛ ժամանակակից գրողները գրականության մեջ էին բերում հասարակ մարդուն, որոշ քննադատներ երկյուղ էին կրում, Թե իբր դա կարող է ընկալվել որպես ապականության և անբարոյականության վավերացում։ «Գրական նշմար մը» հոդվածում Երուխանը մերժեց նման անհիմն պատկերացումը. «Զկնորսին կյանքը, ուրիշ շատ մը նպաստավորված կյանքերե ավելի մաքուր ու անբասիր է այդ կյանքին մեկ պատկերը կամ վերլուծումը շատ հեռի է ապականություն ու անբարոյացում (մաքրակրոնների բառեր) ըսված երևույթներն առաջ բերելո[3]։ Դեռևս իր առաջին պատմվածքներից մեկում՝ «Պատիկ Սեֆին պատմություն», նկարագրելով ձկնորս Սերգոյին, գրողը նշում էր. «Իրենց բիրտ և կոպիտ կենսավարության մեջ անգթա երջանկություն մը կվայելեին, զոր բարձր դասակարգի մարդիկ իրենց հիշտակեցությամբն հանգերձ՝ անկարող են գտնել, բացարձակ անկարող»։

Ակնհայտ է, որ գրողը որոշակի էր նկատում հասարակության ներքին հակասությունները, լույսն ու ստվերը, երջանկությունն ու դժբախտությունը, գրան գումարած բարոյական այն գերազանցությունը, որ ուներ հասարակ, աշխատավոր խավը բարձր դասակարգի համեմատությամբ։ Եվ իսկապես, Երուխանի գրեթե բոլոր նովելներում մի յուրահատուկ պայքար է տեղի ունենում այդ «բիրտ ու կոպիտ կենսավարության» հիմքը հանդիսացող իրականության և մարդկայնորեն ինքնահաստատման ձգտող հերոսի միջև։ Հասարակ մարդու իրավիճակը կարծես ինքնին քելագրում էր գեղարվեստական մարմնավորման իր ձևը՝ նովելի ժանրը։ Սակայն այդ բոլորը յուրահատուկ փոխհարաբերությունների նախադրյալներ ստեղծեցին նաև նովելի կառուցվածքում, սյուժեն ու ֆաբուլան հասցնելով ծայրահեղ սեղմության ու միագծության։ Զկնորսը, նավավարը, լվացարարուհին իրական կյանքում ևս չունեին գործողությունների լայն ոլորտ. հասարակությունը նրանց սահիպել էր ապրելու միօրինակ ու միպատղատ կյանքով, գրեթե միայնակ՝ հարաբերություններ վերին աստիճանի սահմանափակ պայմաններում։ Այդպիսի պայմաններում են ապրում Պապուկը (Համանուն նովելում), Մարկոսը («Մարկոս ալրոր սերը»), Հուսեփը («Հուսահատի մը նկարագիրը»), Համոը («Համոի վրեժը»), Թումիկը («Մեռելներուն ջրկիրը»), Կումիկը («Կուզը»), Սամիկը («Ծվնիկն»), Լուիկն ու Ալբորը («Սերինա») և ուրիշներ։ Կարծես մի անտեսանելի ուժից կախարդված՝ նրանք ստիպված են տարիներ շարունակ, իրենց ողջ կյանքի ընթացքում պտտվել նույն շրջանում, կատարել նույն գործողությունները, լինել նույն վայրերում, հանդիպել նույն մարդկանց միակ սփոփանքը՝ աշխատանքը. այդպիսի պայմաններում աստիճանաբար կորցնում է իր հրապույրը։ Կյանքի այդ միօրինակությունը ժամանակի ընթացքում աստիճան առ աստիճան բթացնելով մարդկանց անհատական անկրկնելի հակումները, ձգտում-

Ներն ու Տնարավորությունները, համաՏարքման է ենթարկում նրանց, պարփակում կյանքի տաղտուկում։ Պատահական է՝ արդյոք, որ մշտական կարիքն ու զրկանքը, միասլաղալ կյանքը իրենց յուրաՏատուկ դրոշմն են դրել այս մարդկանց դեմքերին։ Սա բնավ էլ բնության դրոշմը չէ, այլ ծանր զրկանքներով լի կյանքի արտաՏայտությունը, որոշ դեմքերի և նույնիսկ մարդկային գործողությունների անմարդկային ձևափոխումը, աղճատումը, որի միջոցումարը կոչվում է սոցիալական պաթոլոգիա։ Եվ իսկապես, ո՛չ Պապուկը, ո՛չ Հուսնիփը, ո՛չ Թումիկը, ո՛չ էլ նույնիսկ անանուն Համրը ի ծնե պաթոլոգիական տիպեր չեն, նրանց այդպիսին է դարձրել շրջապատը, երկարատև զրկանքն ու ապերջանիկ կյանքը։ Դրանք սոցիալապես դետերմինացված պաթոլոգիայի արտաՏայտություններ են, որոնց դեմ բողոքում է հումանիստ գրողը, մերժում այն Տասարակությունը, որը մարդու աղճատումը Տասցրել է ծայրաՏեղ չափերի։

*Շրջապատող իրականությունը թշնամաբար է տրամադրված դեպի մարդը, իսկ նա իրեն անզոր զգալով այդ ուժերի Տանդեպ՝ ստիպված է լինում ամփոփվել ինքն իր մեջ։ Հենց այդ պատճառով սյուժեն զարգանում է ոչ այնքան այդ Տերոսի՝ իրականության Տետ ունեցած Տարաբերությունների, այլ գլխավորապես նրա Տոգեկան ապրումների ոլորտում, բոլորովին անգիտակ իրենց գծբախտության սոցիալական պատճառներին, առավել ևս անկարող բողոքելու և ընդվզելու բռնության և անարդարության դեմ։ «Գիշերապահը» պատկերում, նկարագրելով բուլղար մի ծերունու, Երուխանը գրում է. «Հենք տառապող մարդ. երազի պես կապրի, առանց երբեք ըմբոշխնելու կյանքի Տեշտանքին նկատելը, առանց նույնիսկ ըմբռնելու այն խավարային անդունդին ահավորությունը, որ զինքն ու իր նմանները կանջրպետեն առանձնաշնորհվածներու մեծ փաղանգին»։

Եվ այսպես, անկարող լինելով բուն իրականության մեջ մարդկայնորեն վերջնականապես ու Տարատևորեն ինքնաՏաստատվելու, Երուխանի Տերոսները դրան են ձգտում իրենց Տոգեկանի ոլորտում։ Սակայն պարզ է, որ իրական Տարաբերությունների վերոհիշյալ սահմանափակությունները պետք է պայմանավորեին և իրոք պայմանավորում են նաև նրանց Տոգեկանի բուռ միակողմանիությունը, աղբատությունը։

Սակայն, մյուս կողմից, Երուխանը իր Տերոսների խոր մարդկայնությունը, նրանց Տոգեկան աշխարհի գեղեցկությունը բացաՏայտում է ոչ թե կոնկրետ սոցիալական, այլ ընդՏանուր, բարոյական արժեքների ոլորտում։ Մարդկային այդպիսի էական դրսևորումներից մեկը, անկասկած, գեղեցիկի Տամապարփակ ձգտումն է։ Զուրկ լինելով Տնարավորությունից իրենց այդ խոր մարդկային ձգտումը արտաՏայտելու կյանքի այլ ոլորտներում, Երուխանի Տասարակ մարդիկ իրենց Տոգեկան գեղեցկությունը զեղում են անձնական սիրո ասպարեզում։ Սերը այն գերագույն զգացումն է, որին նրանք անձնատուր են լինում ամբողջությամբ, իրենց պարզ Տոգիների անեղծ մաքրության ու առնականության ողջ թափով։ Սերը նրանց Տամար ժամանցի, Տեշտանքի, անիմաստ ինքնասպառման, թեթևսոլիկ կյանքի, իրական ու անիրական Տաղթողություններով պարծենալու ասպարեզ չէ, այլ կախարդորեն գեղեցիկ զգացում, որի կործանումը կյանքի խորտակումն է, փլուզումը։ Ալիքսանը իր ամբողջ էությամբ սիրում է Աննիկին, ամեն ինչ անում է, նույնիսկ գողություն, որպեսզի փրկի, խլի նրան Տյուծախտի ճիրաններից, բայց խզուլ-

Իսկ ևթե խորտակվում է սերը, ուրեմն չարժե այլևս ապրել։ Եվ նա իրեն ձերբակալելու եկած ոստիկանների առջև ինքնասպան է լինում, հենց իր սիրելի Աննիկի մոտ («Հյուծախտավորը»)։ Թումիկը՝ երբեմնի անվեհեր նավավարը, գերեզմանատան ջրերի է դարձել այդ նույն պատճառով («Մեռելներուն ջերկիրը»)։ Նույնն է նաև Սամիկ աղբարը։ Տարիներ շարունակ նա կեռով նավակներ է ափ քաշում և այդ միօրինակության մեջ հանկարծ նրան հրապուրում է Սվնիկեի լուսավայլ դեմքը, քրիստացող գեղեցկությունը։ Ինքնատիրապետման մի փոքրիկ խախտում, ձեռքի մի հպարույր, մի կոպիտ հրում և վճռվում է նրա ճակատագիրը։ Հաջորդ օրը Սամիկն այլևս տեղում չէ, ծովամուն է եղել։ Եվ ոչ ոք չգիտե, պատահականորե՞ն, թե Սվնիկեի կոպիտ հերքման պատճառով («Սվնիկէ»)։

Այդպիսին է այդ մարդկանց վերաբերմունքը դեպի սիրո զգացումը՝ բռնարանվեր, ամբողջական։ Եթե շարունակեն իսկ ապրել, ամբողջ կյանքում իրենց հետ են կրում կորցրած սիրո, չիրականացած երազների թախիծը («Հուսահատի մը նկարագիրը», «Հաճի Մանուկ»)։ Հոգեկան ապրումների ոչ մի կեղծություն։ Գրողը խավարի թագավորությունում ապրող այդ մարդկանց հոգիներում լույսի շողեր է բացահայտում և գեղարվեստորեն հիմնավորում մարդկայնորեն ապրելու նրանց ունևնարված իրավունքը։

Միանգամայն իրավացի էր Մեհենկանը, երբ Երուխանի «Կյանքին մեջ» ժողովածուի առիթով գրում էր. «Դիտող մը, հոգեբան մը ու հրապուրիչ պատմող մը կա այդ գրողին մեջ, ուր որքան խոնարհ դասերու մեջ կիջնի ինք, այնքան քանկագին կը դառնան իր վերլուծումները։ ...Ճշմարիտ սիրո ողբերգություններ կամ տոամաններ են ասոնք»[4], Եվ իսկապես զարմանալի նրբանկատությունն է դրսևորում Երուխանը հասարակ մարդու հոգեկան ապրումները և առաջին հերթին սիրո զգացմունքները, ելևէջները, նրբերանգները արտացոլելիս։

Հասարակ մարդկանց բարոյական գեղազանցության, նրանց հոգեկանի ևվիրական ամենաուրբ զգացմունքների արտահայտման, հեղինակի պարբ. ընդամենը մի քանի էջի սահմաններում, առանց հետաքրքրաշարժ արտաքին գործողությունների, Երուխանը կարողանում է բացահայտել այդ մարդկանց հոգու վեհությունը, գեղեցկության անհագ ձգտումը։ Հովվերգական սիրո մի գեղեցիկ պատկեր է «Պատանի սեր» նովելը։ Ամառանոցի գեղատեսիլ բնության մեջ պատանի Տիրանը հանդիպում է նյևսային՝ նույն աղջատ հարևանի դեռատի աղջկան։ Հովվերգությունը այլևս կատարյալ է. ձեռք ձեռքի տված օրերով վազում, խաղում, ծիծաղում, շուշաններ փնտում՝ մնալով շուշանի նման մաքուր ու անարատ։ Թվում է, թե ոչինչ չի կարող ստվերել այս հովվերգական երջանկությունը։ Եվ տղան զարմանում է, թե ինչո՞ւ բնության գեղեցկությունը վայելելու փոխարեն տարիքն առած հույն պախալը (նպարավաճառ) ահարկու աչքերով է նայում իրենց, հատկապես տասնչորսամյա Ելենային։ Սերն անտեսանելի թելերով իր բույնն է հյուսում Տիրանի սրտում, և ևա ամբողջ ձմեռը փայփայում է վերստին ամառանոց մեկնելու երջանիկ զգացումը։ Գալիս է ամառը, Տիրանը նորից շտապում է ծանոթ խրճիթում տրնելու իր երազների աղջկան, բայց ավա՜ղ, Ելենայի ծիծաղկոտ դեմքի փոխարեն նրա առջև կանգնում է նույն «պախալը, գեր խոշոր հույնը, որ թե-

[4] «Ոստան», 1911, N 2, էջ 445։

վծերը վեր սոթտած, հավի մը փետուրները կփետեր։ Ուրեմն իր համար հավիտենապես կորած էր իր երազների առարկան, իր չքնաղ Օլենան։ Եվ մի խորին հեծյուն արձակելով ու վիրավորված գեղեցկության այդպիսի այլանդակ ոտնահարումից, խելագարվածի նման նա փախչում է հեռուները, վազում երբեմնի գեղեցիկ արահետներով, որոնք ավա՛ղ, այլևս առաջվա հմայքը չունեն։

Սիրո և գեղեցկության զգացումը այնքան ինքնաբուխ, մաքուր և բնական է նրուխանի հերոսների մոտ, որ առանց մտածելու, նրանք իրենց ամբողջ էությամբ անձնատուր են լինում դրան, զգացմունքային փոխհատուցման որևէ հույս չունենալով հանդերձ։ «Մայլորդը» նովելի հերոսը՝ Համբիկը, այն հազարավորներից է, որոնց 1895 թ. չարդը նետել է օտար ափեր։ Երիտմի քաջ հրշեջն իր ընկերների ու շրջապատի հպարտության առարկան, որը իր անվեհերության համար ստացել է «յաման Համբիկ» մականունը, վառնայում քարշ է տալիս մի կիսաքաղց կյանք։ Մի օր էլ, ի զարմանս իրեն, կրողը տեսնում է, որ Համբիկը սայլապան է դարձել։ «—Ախպարս,— ըսավ ինծի, երբ իրեն հանդիպեցա, անոթի պտրտիլը աղվոր բան չէ։ Ես պաշխասներուն պես հաց չեմ կրնար մուրալ։ Ամա արապաճի կըլլամ էգեր, խերն եմ անիծեր...»։

Հոգու վեհության ու մարդկային արժանապատվության և թվում է, ոչինչ չէր կարող հուսահատեցնել այս հուժկու, առողջ երիտասարդին։ Բայց ինչպիսի փխրուն սիրտ, սիրո, գեղեցիկի ինչպիսի կարոտ էր թաքցնում նրա մարդկային ձուլվածքը։ Իր սայլով նա ժամերով կանգնում է հիվանդանոցի առջև, որպեսզի գեթ հայացքով փայփայի մի Ֆրեյզրին։ Հայ գաղթական-ներին օգնող այդ նրբակազմ, շնորհաշուք աղջիկը իր հիվանդագին փայլով իսկ ցնցում է Համբիկին։ Սիրո փոխադարձության մասին խոսք անգամ չի կարող լինել և Համբիկը դա հիանալի գիտե, բայց և այնպես նրա շուրթերը չեն դադարում մրմնջալու. «Ինչ ախճիկ է, պե՛...»։ Այդ նուրբ թափանցիկ հավը առիթ է լինում, որպեսզի Համբիկի հոգում հրավառ վեհությամբ կայծկլտա ու փայլատակի գեղեցիկի, աղնիվի նկատմամբ տարիների ընթացքում կուտակված կարոտը, տենչանքը։ Գեղեցիկ օտարուհին դառնում է նրա կյանքի գրեթե միակ մխիթարանքը, և Համբիկը նրա հետապատկերով ապրում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ աղջիկը մոռնում է բուժվելու։ Եվ մի օր էլ նույն ամայկոտ ցարցումի՝ որևէ լուր չկա՞, ասում են թե «նորեն հոս պիտի գա... իրա՞վ է»։

«— Չէ, հանըմ,— ըսի գրեթե մեքենայաբար, ո՞ւր պիտի գա, խնդե աղչիկը մեռեր է. չիմացա՞ր, լրագրները գրեցին։

— Վա՛յ...։

Համբիկը ուրիշ ձայն չհանեց։ Կնգուղին ծալքերուն տակ իր դեմքը խոսվ և սաստիկ տառապանքի մը կծկումը արտահայտեց։ Ուժգնությամբ քաշեց ծիու սանձը, ու տեսա, որ հովին ալիքները կնգուղին վրա ինկած կաթիլներ կթոցնեին, կտանեին։

Մայլորդը կուլար»։

Եթե նախորդ նովելների հիմնական հերոսները տղամարդիկ էին, ապա «Ձկնորսին սերը» և «Վաճառարուհին» նովելներում արտացոլված կենսահոգեբանական մեծ ընդհանրացումներն իրենց վրա են կրում հիմնականում կանայք, առաջին նովելում Քերուզը, երկրորդում՝ Սուրբիկը։ Ճիշտ է, «Ձկնոր-

սին սէրը» նովելում Բերուզը գրեթե ոչինչ չի անում, բայց այդ քչով էլ՝ Կումիկի ամուսնության առաջարկի ընդունմով, ապա մերժումով, բացատայում է ոչ միայն իր մարդկային գրավիչ հարստութիւնները, այլև Կումիկի՝ որպես մարդու որպես սոցիալական կոնկրետ տիպի հակասականութիւնները, գեղեցկի ու կոպտության, փափկանկատության ու բրտության հակադրամիասնութիւնը։ Կումիկը մոլեգին հարվածով փշրում է կատվի գանգը, որովհետև նա «Համաթձակվել էր ուտել Բերուզի համար առանձնացված ձկները։ Ամուսնության մասին աղչա յրթ ների վրա եղած համաձայնության խոսքերն այդ դաժան պատկերի առջև մի անգամից փոխում են իրենց բովանդակությունը։ Միթե կարելի՞ է սիրել այս բրտ մարդուն, ոչ, նա չի կարող ամուսնանալ՝ մայրը համաձայն չէ...։ Որտեղից իմանար խեղճ աղջիկը, որ Կումիկի այդ բրտ արարքը նրա չարքաշ կյանքի, կոպիտ միջավայրի ու կենցաղավարության արդյունքն է, որ կատվի նկատմամբ ցուցաբերված այդ դաժանության ընդմէջին իսկ ցոլանում է նրա սերը դեպի իրենն։ Այո, Կումիկը, անկասկած, և մեղավոր է, և ոչ, սակայն իրավացի է նաև Բերուզը։ Իսկ ո՞վ է մեղավոր։ Պատասխանը միանգամայն հասկանալի է՝ մի դեպքում հասարակական բրտո օրենքը, մի ուրիշ դեպքում՝ միջավայրից ներծծված կոպտությունը, մի այլ դեպքում՝ բնության տարերքը։ Բայց այդ տարերքի անողոքությանը, մարդկային կյանքեր խլելու ծրվի անկշտությունը մի՞թե այդ նույն հասարակական դաժանության, կյանքի արժեքազրկման դիմ անուղղակի արտահայտությունը չէ։ Հասարակությունից բռնի «օտարացման» ենթարկված միայնակ ձկնորսը ծովի գերին է։ Ծովն է նրա ապրուստի միակ աղբյուրը, բայց նաև անողոք սեփականատերը, որն իր ալիքավոր մագիլներով ոչնչացնում է իր գոհերին, և այնպիսի անողոք հաճախականությամբ, որ մարդիկ մի տեսակ ընտելացել են դրա հետ։

Ծովի գոհերից է նաև Հուսնփը, «Լվացարարուհին» նովելի հերոսը։ Ֆաբուլայի սեղմությունը այս նովելում հասցված է այնպիսի խտացման, որ դրա բովանդակությունը կարելի է սպառել մի նախադասությամբ։ Սուրբիկն ու Հուսնփը հանդիպում, սիրում են իրար, պատրաստվում են ամուսնանալ, բայց Հուսնփի ծովամոլն լինելու պատճառով Սուրբիկը խոր վիշտ է ապրում, մնում մենակ։ Որը լվացարարուհու կյանքը, որը միևնույն Հուսնփին հանդիպելը «իր թակուղինն, հնոցն ու կրճոցն զատ ամեն բանի կասկածելի աչքով կնայեր և բնավ մեկուն հետ բարեկամությամբ չէր տեսնվիր», նոր իմաստ, նոր բովանդակություն է ստանում։ Համակրում է, չի թաքցնում։ Եվ ինչպե՞ս և արտահայտում իր համակրանքը. Հուսնփի լվացքի համար վերցնում է կրկնակի քիչ, բայց մաքրում, սպիտակացնում է կրկնակի գիրադանց։ Խեղճ աղչա միակ սփոփանքը այդ է, մաքրել, սպիտակացնել և, կարծես, օձաոի պիտակ փրփուրը բերկրանք է պատճառում նրան, հիշեցնում մի քանկ բան՝ կյանքի մաքրությունը, հոգեկան անաղարտությունը։ Մի օր էլ իսպառ հրաժարվում է փողից, փոխարենը խնդրելով գանգի նվերը՝ մի շրջագծում։ Դա Սուրբիկի կյանքի ամենաերջանիկ օրն էր։ Եվ մի օր էլ Հուսնփը չշնդում է Սուրբիկի ականջին.

«— Ինձի կառնե՞ս, Սուրբիկ։

— Կառնեմ,— ըսավ լվացարարուհին կարմրելով։

Բայց մի առավոտ էլ, երբ Սուրբիկը էլի գնում է նշանածի չորերը վերցնելու, զարմանքով տեսնում է, որ Հուսնփը չի դիմավորում իրեն։ Մտահնում,

քաշում է վերմակը, տեսնում սիրեցյալի սառը դիակը և լսում ծեր Ձկնորսի անտարբեր խոսքերը.

«— Ջավալը Հուսնփր, հրմ, երեկ գիշեր աղը նետած ատեն ծովը ինկեր է, մինչև քի ազատեր են նե, խեղդվեր է. յա, աս զենաաթին սոնը աս է, հատե մի լար, դուն ալ մեկէ էա»

Ու վերմակը գլխուն քաշելով, սկսավ քնանալ։

Ինքնին տարօրինակ, բայց անբնական չէր ծեր Ձկնորսի անտարբերությունը, որովհետև երևույթը՝ մահը, սովորական է դարձել, մարդիկ ընտելացել են մահվանը։ Մի անկողնում Հուսնփի իրական մահը, մյուսում՝ ծեր Ձկնորսի երևութական կյանքը։ Բայց նովելի ավարտը սա չէ, այլ Սուրբիկի հոգեկան ծանր վերապրումը։

«Հեք Սուրբիկ, կես ժամ անընդհատ լացավ ծովամույնին սնարին վերեվը, ցած հեծկլտանքներով։

Հետո ծռեցավ, կամաց մը համբուրեց Հուսնփին սառ շուրթերը, որոնք դժգունած էին, առավ սենյակին անկյունեն ծրար մը, ուր կգտնվեին խեզմ Ձկնորսին առջի օրը պատռտած աղտոտները, դուրս ելավ, խցիկը գնաց, ջրալից թակուկին առջև անցավ, և սկսավ լվալ, կատաղի շարժումներով, մատներովը մոլեգնորեն պատռտելով շապիկը, ծվիկ-ծվիկ ընելով, կտորներ քաշելով հանելով երբեմն, օձառի փրփուրներուն, ջրի ցայտերուն մեջ, որք դուրս կթափեին թակուկեն։

Հետո ժողվեց այդ բզկտած լաթերը, պարտեզ տարավ, չվաններուն վրա փռեց, արևին մեջ, և ինքն ալ անոնց դիմացը նստավ։

Հեք լվացարարուհին, մերթ խնդաց, մերթ լացավ, մերթ հեծեծեց, մերթ քրքջաց»։

Ո՞նչ է փռում խեղճ աղչիկը արևին, եթե ոչ իր խորտակված հույսերը, ծվեն-ծվեն եղած երազները, մարդկային իր խոր վիշտը։

Երուխանի հերոսներից շատ շատերը ապրում են մարդկային խոր ողբերգություն, բայց չեն դավաճանում իրենց մարդկային էությանը։ Ավելի լավ է լինել դժբախտ, վայելել այդ դժբախտության ողբերգության «քաղցրությունը», բայց մնալ մարդ, քան դավաճանելով ինքն իրեն, իր մարդկային էությանը, լողալ փարթամության տիղմի մեջ։

Երուխանի «Հարազատ որդի» վիպակը առանձնանում է նրա ստեղծագործության ընդհանուր ոգուց։ Կոնֆլիկտը նեղ կենցաղային է, զուրկ հասարակական մեծ ընդհանրացումից։ Բենիամին Բարսեղյանը ամուսնացել է Մալվինեի հետ։ Երեխա չեն ունենում, քանի որ Բարսեղյանը ժամանակին ցոփ կյանք է վարել։ Նա Փարիզ է մեկնում բուժվելու, իսկ այդ ընթացքում Մալվինեն հարաբերություններ է հաստատում Վահեն Ղուկասյանի հետ։ Մոր հանդիմանություններին Մալվինեն պատասխանում է «Եվ, մայր, չեմ քաշվիր քեզի բսելու ասիկա, պիտի տեսնաս, որ այդ մտերմությունը պիտի ծառայե ճշմարտություն մը հաստատելու։ Վահեն լավ տարր է, բարձր միտք, աղնիվ հոգի և առողջ կազմ ունի»։ Եվ իսկապես, Բարսեղյանի Փարիզից վերադառնալուց մի ամիս անց Մալվինեն երեխա է ունենում, որը որքան մեծանում, այնքան նման է լինում ոչ թե հորը, այլ Վահեն Ղուկասյանին։ Ի վերջո Բենիամին Բարսեղյանը անձնասպան է լինում։

Վիպակը զուրկ է գեղարվեստական ընդհանրացումից. ռեալիստական

պատկերին փոխարինում են նատուրալիստական նկարագրությունները, պատոլոգիական հոգեբանությունն ու պարզունակ բարոյախոսությունը։

4

Երուխանը ոչ միայն տաղանդավոր գրող էր, այլև հրապարակախոս ու քննադատ։ Երուխանը արևմտահայ այն հրապարակախոսներից էր, որ կանխատեսեց երիտասարդ թուրքերի քաղաքականության իսկական էությունը։ Նրա վերաբերմունքը դեպի սուլթանական բռնապետությունը միանգամայն պարզ էր։ 1900 թ. սեպտեմբերի 1-ին Երուխանը գրում էր. «Ապտյալ Համիտ, հին և նոր ժամանակներու ամենեն մեծ մարդասպանը, օգոստոս 19-ին տոնեց իր թագավորության քսան և հինգամյա աղետը։ Սվրոպացի դիվանագետները, ամենքն ալ մեծ ու պզտիկ ոճրագործներ, փութացին իրենց հարգանքին հավաստիքը մատուցանել Ըլտըզի Ճիվաղին...»[5]։

Ընդամենը երկու ամիս անց, սակայն, միաժամանակ սուր քննադատության ենթարկեց նաև երիտասարդ թուրքերին, նրանց կեղծավորությունը, մենապատական ազգայնամոլությունը։ Խաղաղության համաժողովում երիտասարդ թուրքերի ներկայացուցիչ Ա. Ռիզան հայտարարել էր, որ հայերը հայրենիք չունեն, գոյություն ունեցողը մի «կարծեցյալ Հայաստան» է, քանի որ իբր Քե ոչ միայն թուրքերը, այլև քրդերը այնտեղ ավելի են, քան հայերը։ Մերկացնելով երիտասարդ թուրքերի այդ կեղծիքը, Երուխանը միանգամայն իրավացիորեն նշում է, որ նրանք ևս շատ բանով չեն տարբերվում Այա-Սոֆիա մզկիթի շուրջը սկտացող «կախերես, դաժան Նայվածքով, մոլեռանդ, կեավուրի ոխերիմ թշնամի» հանդիսացող չարդարար տիպերից, որոնք ամեն րոպե պատրաստ են նոր բռնություններ. «Բոլոր Ահմետ Ռիզաները, Հալիլ Կանեմները, Մահմուտ բաշաները այս տեսակ արարածներ են։ Մերկացուր գիրենք իրենց ծպտումեն, ու, եթե չես քաշվիր, սոփա մրն ալ տուր ձեռվընին, ու պիտի տեսնես որ նախանձելի մրցակիցներ պիտի հանդիսանան Պոլսո փողոցներուն երբեմնի արյունկզակ շահատակներուն»[6]։

Ո՞րն է ելքը։ Երուխանի իրավացի կարծիքով «այն ազգերը միայն իրավունք ունին ապրելու, որոնք ընդդիմամարտության, տոկունության և զարգացման սքանչելի հատկություններ հզորապես ի հանդես կը բերեն»։ Մարդկության առաջադիմության, ազատագրության համար մղվող պայքարը սըրբագան է. «89-ի ֆրանսիական հեղափոխությունն իր ատենվան մարդկության կողմե ընդունվեցավ իբրև ամենեն հիմարական ժեսդը, զոր ազգ մը երբեք հանդգնած ըլլար։ Ահեղ, վայրագ, աննախընթաց ոճիրներու շարքը զոր այդ շարժումը հատկանշեց, գոեհիկ, անխորհուրդ, խենդ ոճիրներու մոլեգին տագնապ մը նկատվեցավ։ Փոախտամիտ և պաշտոնական Սվրոպան թնդաց, դողաց, ոռնաց քմլության, մոդկության, անարդության ճախճախուտեն, ուր մինչև կոկորդը մխրճված էր... Փառավոր, կենդանասուն նախնիներու այդ տաղնապը փոփողենք արշալույսն էր սակայն, որ մարդկային մթնցած կյանքին վրա կը բացվեր մեկենիմեկ»[7]։

Հրապարակախոսական և ապա մանկավարժական գործունեության պատ-

---

[5] «Շավիղ», Վառնա, 1900, № 12, էջ 177։

[6] «Շավիղ», № 17, էջ 259։

[7] «Սիսուանս», 1905, № 2, էջ 34։

ամառով Երուխանն իր կյանքի վերջին տարիներին համեմատաբար քիչ ստեղծագործեց։ Լույս ընծայեց «Հարազատ որդի» վիպակը, գրեց մի քանի նոր նովելներ, թարգմանեց է. Տրիոլի «Արևելյան խնդիրը և հայկական հարցը իր ծագումն մինչև մեր օրերը» ծավալուն աշխատությունը, «Շիրվանզադե և իր գործը» հատորում հանդես եկավ «Արսեն Դիմաքսյան» վեպին նվիրված ուսումնասիրությամբ, գրեց մի շարք այլ հոդվածներ, ուսումնասիրություններ։

Ճշմարտասիրությունն ու ազատ, անկաշառ բնավորությունը դեռևս 1913 թ. օգոստոսին նրան կանգնեցրին զողզոթայի ճանապարհին։ 1913-ի օգոստոսի 28-ին նա իր ընկերոջը գրում է. «Սիրելի Արթաքիս, քեզ չտեսած՝ կը մեկնինք Պոլսեն դեպի... Խայբերդ։ Ատված շատ քաշել չտա, պիտի ըսես։ Հոգ չէ, որովհետև արդեն կը քաշենք կոր։ Արդյոք վերստին պիտի տեսնե՞նք միարար։ Հոգիս անձկությամբ լեցուն՝ կը մեկնիմ»։ 1914 թվականի հունվարի 29-ի նամակում Երուխանն արդեն գուշակում է գալիք արհավիրքը. «Մ՛վ գիտե մեյ մըն ալ ե՞րբ պիտի տեսնենք գիրար. գուցե-ինչո՞ւ չէ—քնավ ալ չտեսնենք, ինչեր կրնան պատահիլ. հոս Պոլիս չէ. ամեն բան մազի վրա։ Անցյալ օր տեղվույս նախնական դատարանին դատավորը,— երևակայե, դատավորը,— հայտարարեց հայերու, որ եթե ընտրությանց չմասնակցին՝ անոնցի կերպով պիտի ջարդեն հայերը, ինչպես ըրին Ատանա։ Եվ այդ բթթիհատական սրիկան՝ դատավոր է. մնացածը դատե»[8]։

Իր վերջին ելույթներից մեկում՝ նվիրված հայ գրերի ստեղծման 1500-ամյակին, Երուխանն ասել է. «...Տառը ապրեցուց մեզ և գրականությունը կ՛ապրեցնե մեզ։ Ազգի մը գրականությունը իր այն մասն է, որ անկապտելի է։ Մեր թշնամիները հափշտակեցին մեր հարստությունները. բանդեցին մեր տունն ու տեղը, մորթի վրա նստեցուցին զմեզ, տասանորդեցին մեր ցեղը. նմանը չտեսնված վայրագությամբ մեր անձատումին ձգտեցան, բայց մազի չափ չկրցան վնասել մեր մտքին, մեր այն սրբազան մասունքին, դոր ցեղին հանճարը արտադրած էր և որ պիտի մնա անաղարտելի, պիտի մնա տոկուն ու անսասան ու հավերժական, ինչպես մեր վեհապանծ Մասիսը»[9]։

Այսպիսին էր նաև Երուխանի ճակատագիրը։

1913 թ. մայիսի սկզբներին Երուխանը ձերբակալվում է։ Անպատմելի տանջանքներից հետո, նույն թվականի հունիսին, Խարբերդից չորս-հինգ ժամ հեռավորության վրա գտնվող Տնվե Պոյնի մեջ բաղմաթիվ այլ մտավորականների հետ նա գազանաբար սպանվում է։

---

8 «Ամենուն տարեցույցը», 1916—1920, էջ 52—53։ Համակարծիք է Սրմաքէչխանլյանին։

9 Ա. Երուխան, Նոր Յառաջ, 1959, թ. 1132։

ԱՃԻ ԱՐՁԱԿԱԳԻՐՆԵՐ

I

Սոցիալ-քաղաքական բուռն ու հակասական իրադարձությունները դարասկզբի փիլիսոփայական ու գեղարվեստական մտածողության առաջ ամբողջ սրությամբ դրեցին մարդու ճակատագրի առեղծվածը, նորից ասպարեզ բերելով անհատի և դարաշրջանի, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության հարցը։ Խնդիրը հանգում էր մարդու օտարման ընդհանուր ելակետին, իր մեջ բնկելով միևնույն, լքված անհատի ճակատագիրը, հաճախ հրևույթի սոցիալական զննումները կանխելով ֆատալիստական անխուսափելիության մասյալ եզրահանգումներով։

Սքենուրտը շնչում էր տիրող բարոյականության նկատմամբ խոր զայրույթով և, իբրև հիմնավոր փաստարկ, մի որոշ խմաստով էլ իբրև առավել մատչելի ելակետ, հնչեցվում էր արհամարհված մարդու ողբերգությունը։ Մատչելի, որովհետև այդ ողբերգությունը հայտնաբերելու համար անհրաժեշտ չէր գիտողական ու վերլուծական հատուկ ոժտվածություն։ Չարվ չկար այն որոնել ինչ-որ անհայտ հեռուներում կամ հասարակական կյանքի քաջուն ծալքերում, քանի որ դաժան օրինաչափությամբ և անընդմեջ ընթացքով այն ոտոիկում էր խարխուլ խրճիթներում, հակա գործարանների պատերի տակ, փողոցներում և ամենուր։

Քաղաքային թշվառ խավերի կյանքն արտացոլելու նախասիրությամբ որական ասպարեզ մտավ գրող և դերասան Միհայել Մանվելյանը (1877—1944)։ Ծնվել է Թիֆլիսում, նախնական կրթությունն ստացել Կուկիայի և Հավլաբարի քաղային դպրոցում, ապա գիտելիքներ ստացել ավագ եղբոր՝ նշանավոր գրող Վեռն Մանվելյանից։ Պատանեկան տարիներից հակում ունենալով դեպի թատրոնը, Մանվելյանը 1904-ին ընդունվել է Մոսկվայի կայսերական թատրոնի Ումանեց-Ռայսկայայի դրամատիկական դասարանը։ Ավարտելուց հետո վերադառնում է Հայաստան և թատերական գործունեություն ծավալում Ալեքսանդրապոլի, Թիֆլիսի ու Բաքվի հայկական բեմերում և շուտով դառնում ազգային թատրոնի նշանավոր դեմքերից մեկը։ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից անմիջապես հետո Մ. Մանվելյանը դառնում է պետական թատրոնի հիմնադիրներից մեկը, հանդես գալով հայ և համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր դերերի վարպետ կատարմամբ։ Մանվելյանը գրական ասպարեզ մտավ 90-ական թվականներին և արդեն 1904 թ. հրատարակեց պատմվածքների առաջին ժողովածուն։

1894 թ. գրած «Գարեջրատանը» պատմվածքում Մ. Մանվելյանը առաջադրում է գեղագիտական մի սկզբունք, որին հավատարիմ մնաց նաև հե-

տագա երկկրում, այն է՝ կյանքի հանգուցյները այնքան շատ են խճճված, որ հազիվ թե հնարավոր լինի ակնկալել որևէ ուսմունքի փրկարար գործունեություն։ Պատմվածքի հերոսները համերաշխ են մի կետում՝ մարդկային ցեղի օրգանիզմը պատած է ծանր վերքերով։ Մինչդեռ նրանցից մեկը (Արամ) գտնում է, որ հասարակական չարիքի նկատմամբ չեզոք դիրքը հանցագործություն է, մյուսը (Գարեգին Մկրտչի), ընդհակառակը, ապարդյուն է համարում ամեն մի ջանք, որ նպատակ ունի ներգործելու կյանքի մեջ։ Իրականության սովորական մի դրվագը բավական է լինում, որպեսզի երկրորդ հերոսը չարախնդորեն ապացուցի իր արդարացիությունը, իսկ առաջինը լուռ համաձայնության գա նրա հետ։ Գաղափարական այդպիսի «շրջադարձի» համար ինչ-որ արտաքին տեղի չէր ունեցել։ Մարդկության բախտի ու ապագայի վերաբերյալ անկիզբում բանավեճից հետո ընկերները կրքերը մեղմելու են գնացել մոտակա գարեջրատանը և ականատես եղել առօրյա մի դրամայի։ Խոտայացի երկու ինքնուս որբ երաժիշտները՝ 13 տարիկան մի աղջիկ և նրա 13-ամյա եղբայրը, սպասում են հաճախորդներին, որպեսզի վաստակեն օրվա հացը։ Քիչ անց գալիս են նրանք, այդ «քեֆչի» անառակները. և սկսվում է խելագար օրգիան. խմում են, հարբում, իրենց մեջ առնելով նաև խոտայացի որբերին։ Գրկում-համբուրում են աղջկան, պատռտուն ստիպում հարբել և հայհոյել փողոցային կնոջ պիղծ շրթունքներով։

Հերբերտ Մանվելյան

— Անտանելի է,— վեր ցատկելով տեղից և համարյա գոռալով ասաց Արամը,— դնանք։

— Նստիր, նստիր, սրանք կյանքի հարազատ զավակներն են, զվարճանում են։ Ա՛ն նման չէ՞ իրո երևակայածին։

— Ես գնում եմ։

— Իլյուգիան վախենում ես կորչի՞, նայիր, նայիր, տարան իդեալդ...։

Մ. Մանվելյանը փորձ չարեց մարդկության երկնած բոլոր, իր կարծիքով անկատար, վարդապետություններից որևէ մեկով միշտ կյանքի դրամային, կամ էլ ստեղծել հավասարության ու արդարության իր ըմբռնումը։ Մնում էր միայն պեսիմիզմի փիլիսոփայությունն ու ունայնության քարոզը։

Մարդու ողբերգության ակունքները որոնելիս Մ. Մանվելյանը գալիս-հանգում է ամենազոր ու ամենահղծ ճակատագրականության ուսմունքին, ինքվելով նույնիսկ դեպի նատուրալիզմի ժառանգականության քարոզը։ Ա՛ն-

կատագիր» պատմվածքում[1] գրողն ի ցույց է հանում այդ ուսմունքն արդարացնող մի ընտանիքի ողբերգությունը։ Խելագարվել է Ռուբեն և Գարեգին Բարսամյանների հայրը և ախտավոր գենը ժառանգել որդիներին։ Վեց երեխա է ունեցել Գարեգինը, որոնք բոլորն էլ մեռած են ծնվել։ Թզբախտ Հայրը նույնպես խելագարվում է։ Ամենամռայլ գույներով է նկարագրում Մ. Մանվելյանը Մոսկվայի բժշկական ինստիտուտի վերջին կուրսի ուսանող Ռուբեն Բարսամյանի տառապանքները։ Ժառանգականության անխուսափելիության գիտակցությունը հանգիստ չի տալիս նրան, անհեթեթ ուրվականները մթագնում են աշխարհի լույսը, գիտական հոդի վրա է դրվում մարդու անզորության դրույթը։ Երիտասարդ բժիշկը ևս ստանում է հոգեկան խանգարում և ինքնասպանությամբ վերջ տալիս կյանքին։ Ճիշտ է, պատմվածքում առկա է նաև սերունդների առջև մարդու պատասխանատվության էթիկական սկզբունքը, սակայն դա չի վերածում ակտիվ հայեցության և խլանում է գրողի ֆատալիստական հիգերի մշուշում։

«Երբ կմախք կլինեմ» խոհի մեջ[2] Մ. Մանվելյանը հրավեր է կարդում ունայնության փիլիսոփայությանը, հերոսներ ընտրելով հողով լի սեփական ոսկորներին և ոգու արտաքսված ես-ին։ Վաղնմի սիրո մասին ակնարկը կենսահաստատ միտում չունի, այլ լոկ ընդգծում է այս աշխարհի անհեթեթությունը։ Ուղեղը նրա համար էր, որպեսզի ալեհոծ մտքեր պարուրեր, ոսկորները՝ որպեսզի չարչարանքի բեռնակիրներ դառնային, սիրտը՝ որպեսզի բաբախեր տանջանքի ծովում։ Այժմ հող են դարձել դրանք կամ հողով լցվել, և գրողը սիմվոլիստական անուրջի մեջ հավիտենական հանգիստ է մաղթում նրանց։

«Դու ոչինչ չես տեսել» արձակ բանաստեղծության մեջ[3] կրկին իշխում են միստիկ տեսարանները։ Բնանկարի լիրիկական հենքը բաղկացած է անթաղ դիակներից և հոշոտող անգղերից ու սև ագռավներից։ «Դու այդ էլ չես տեսել,— բացականչում է քնարական հերոսը,— դա էլ իր գեղեցկությունն ունի»։ Ավելի ուշ նրան քնապատկերը ծավալվում է դեպի մահվան ձևերը՝ օձի խայթոցից, կատաղած շան կծածից, թուլնից, դնդակի ու դաշույնի հարվածներից։ Երկու փորրիկ էջից բաղկացած այս գործի մեջ ասես նպատակ է դրված կուտակելու բնության հնարավոր դաժանությունների մղձավանջը, որպեսզի արդարացվի ուղեղի ապատիան, հրաժարումը ժպտից ու սիրուց։

Ողբերգականն ու միստիկականը Մ. Մանվելյանի մոտ երբեմն նույնիսկ դադարում են միջոց լինելուց և դառնում գուտ նպատակ։ Այսպես է, օրինակ, «Մելիք Մեջը» հեքիաթում[4], ուր կա անպատասխան սեր և սիրո ազնվացնող հմայք, մեկ օրական երեխայի ահասարսուռ խոսակցություն և դիակների բուրգ, չարաղետ գուշակության իրականացում և արարչական խելապայ քմահաճույքներ, առանց բարոյաիմիսոփայական որևէ ուղեցույցի։ Գրողը հոգ չի տանում դեպքերի ու կապերի մասին և միայն շնչահեղձ ամապարանքով ընթերցողին ներքաշում է մի աշխարհ, ուր կան սարսափներ, ոչնչով չպայմանավորված մղձավանջային պատկերներ, նորածին երեխային սպա-

---

1 «Նոր Հոսանք», Թիֆլիս, 1913, № 4—5։

2 «Նոր Հոսանք», 1914, № 1։

3 Մ. Մանվելյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Թիֆլիս, 1917։

4 Նույն տեղում։

նում են ու ձգում շների առաջ, մայրը տառապանքից ինքնասպան է լինում, վշտից մեռնում է Մելիք Սեթը, շքեղ ապարանքը դառնում է ավերակների կույտ։ Հարսնության առաջին իսկ օրից Մելիք Սեթի երիտասարդ կինը սրփռում է շուրջը մելամաղձոտ տրամադրություններ, սաբսափը պատում է նրան՝ արգանդում հասունացող պտղի շարժումներից, ինչ-որ չարագուշակ աղետ կոտցահարում է ամէնքի ուղեղը։ Ինչո՞ւ։ Պատասխան չկա։ Ողբերգությունը ճակատագրական նախասահմանում է։

Մարդկային առաջընթացի ճանապարհը Մ. Մանվելյանին պատկերանում է իբրև հարափոփոխ ու անվերջանալի մղձավանջների մի շղթա, իդեալը՝ միստիֆիկացիա, որ անհամար զոհեր է խժռում ու մնում անհագ։ «Կռվարար» պատմվածքում[5] գրողը հասարակական մաքառումների վրա ծանրացած է տեսնում առասպելական Սիզիֆի ճակատագիրը, դեպի ապագայի լույսը տանող ճանապարհը ծածկված նկատում հին ու նոր նահատակների ոսկորներով, «անհատակ վիհ» հայտնաբերում պատմության ուղևորի ու նրա երազանքի միջև, որ կարելի է լցնել միայն կենդանի մարդկանցով և որն անսահմանորեն հիռու է լցվելուց։

Աշխարհի հոռետեսական ընկալմանը սնունդ է տալիս սոցիալական օրենքների նկատմամբ ամենախոր անբավարարվածության գգացումը։ Եթե, օրինակ, մի որոշ մտայնություն առաջին աշխարհամարտի մթնոլորտում հայտնաբերում էր հերոսականն ու փրկավետը, ապա Մ. Մանվելյանին այնտեղ նշմարում էր լոկ ողբերգականը։ Եվ եթե մի կողմից դա գրողի ամեն ինչ մերժող հայեցության շարունակությունն է ու լրացումը, ապա մյուս կողմից ի հայտ էր բերում նրա աշխարհազգացողության մերձեցումը երևույթների իրական ընկալումներին։

«Կայարանում» պատմվածքն ընդգծում է պատերազմի ծնած արհավիրքների «պատահական» կողմը։ Այլ է պրոբլեմի դրվածքը «Լրագրավաճառի» մեջ։ Այստեղ ևսրդին Մ. Մանվելյանը կողք-կողքի է դնում հերոսականն ու ողբերգականը, որպեսզի ծաղրուծանակի ենթարկի առաջինը և երկրորդի մեջ ներմուծի պատերազմի ողջ իմաստը։ Մյուժետային գծին այնպես ամրորեն գամված գրողը նույնիսկ իրեն թույլ է տալիս խոովհուսյզ ընդմիջումներ, որպիսզի «երկրորդ ձեռքով» ևս սաղ ջուր լցնի ամբոխավարական ոգևորության ու հուսավառության վրա։ Բերկրանքի մեջ են մարդիկ՝ կարևոր մի բերդ գրոհելու ժամանակ «թշնամին» տարյուր-հազարներով զոհեր է տվել (Մ. Մանվելյանը չակերտների մեջ է առնում «թշնամի» բառը)։ «Այդ բույնին նրանց մտքովին էլ չէր անցնում, որ գուցե մի այգական էլ, կամ գուցե ավելի. իրենցից են մնացել բերդի պարիսպների տակ՝ բերդը վերցնելիս... Այդ բոլորը ոչինչ, բերդը վերցված է։ Թող հարյուր-հազարավոր մարդիկ զոհ գնան բերդին։ Բերդը զոհեր է պահանջում, և այդ զոհերն այժմ թափված են նրա պատերի տակ՝ վիրավորն ու մեռածը իրար խառնված արյան մեջ թավալվելիս»[6]։

Առաջին հայացքից տարօրինակ անակնկալ է մատուցում Մ. Մանվելյանը պատերազմի թեման մշակելիս։ Թվում է, թե միստիկային հակված գրողի երևակայությունն ավելի մեծ թռիչք պետք է ստանար աշխարհասփյուռ սպանդի, իրոք, միստիկական տեսարաններից։ Բայց դա այդպես չէ։ Անհա-

---

5 Մ. Մանվելյան. Պատմվածքներ, Ալեքսանդրապոլ, 1906։

6 Մ. Մանվելյան, Երկեր, Երևան, 1955, էջ 128—129։

մեծաւտ ավելի ցնցող են «Խաղաղ ժամանակների պատկերները, որովհետև գրողի կարծիքով պատերազմական ամենադաժան արհավիրքն անգամ խամրում է քաղցի բազավորության արարած դժոխքի առջև։

Ինչի՞ կարող է հասցնել մարդուն քաղցը՝ ահա մի խնդիր, որ զբաղեցրել է Մ. Մանվելյանին նախասովետական շրջանի ստեղծագործական կյանքում։ Քաղցը նրա պատմվածքներից մեծագույն մասի գլխավոր հերոսն է։ Այդ հերոսը գիտակցականը փոխակերպում է բնազդականի, հոշոտում վհուկ ու առաքինին, սփռում եսակասնություն, դաժանություն, ապատեխ։ Պատմվածքներից մեկը գրողը վերնագրել է այդ ելխավոր «հերոսի» անունով՝ «Քաղցը»։ Մ. Մանվելյանն այստեղ համոզչականության է հասցնում պրոբլեմի առտնին քվացող լուծումը՝ առաքինությունն ամենից առաջ սնվում է հացով։ Եվ, որ հատկապես ուշագրավ է, իրադարձությունների գնահատությանը գրողը մոտենում է անսպասելի ծայրից, անսպասելի փաստարկներով, որպեսզի միաժամանակ հաստատի դեղարվեստի հնարավորության անպարփակուիլյունը։ Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է հայ-ադրբեջանական հրահրված ընդհարման գնահատությանը։ Մանվելյանը չի որոնում արդար ու մեղավոր կողմ, չի հետախուզում «ելխավոր հանցագործի» հետքերը, չի ուզում քաղաքական ազդակներ նշմարել «մի այլ տեղ»։ Նրան միանգամայն բավարարում է պարզ մի չափանիշ՝ ընդհարումն անհեթեթ է այն պատճառով, որ ծնում է քաղց, իսկ քաղցը առաքինության կործատ է։ Ցոթ հոգուց բաղկացած մի հայ ընտանիք երրորդ օրն է, ինչ փակված է տանը, որովհետև դրսում կատորում են իրար։ Այլևս անդիմադրելի քաղցը ընտանիքի հորը դուրս է քշում տնից։ Նա կարոդանում է ձեռք բերել «հաց, պանիր և մի հատ էլ ձմերուկ»։ Հետդարձի ճանապարհին արդեն հերոսի ուղեղի բոլոր բջիջները խլացած են. հնհին գործում է միայն մեկը՝ որքան հնարավոր է շուտ հասցնել փրկարար սնունդը ընտանիքի անդամներին։ Ինչ-որ մեկը օգնության է աղաղակում, բայց դա չի հասնում ընտանիքի հոր գիտակցությանը։ Իսկ երբ արդեն հաղթված է քաղցը, անկողին մտած հայրը վհրհշում է օգնության կանչը և ցնցված հայտնաբերում այդ ձայնի մեջ ծանոթ նոտաներ՝ հարևանի մինուճար որդի՞ն... Հայրն իրեն զուրս է նետում, բայց այլևս ուշ էր. վիրավորն արյունաքամուիլյունից ավանդել էր հոգին։

Կար մի աշխարհ, ուր չէր լուսավորում հույսի ու հնռանկարի արևը, ուր կյանքը մղձավանջ էր ու դժոխք։ Ապարդյուն էին անցնում այդ աշխարհի մարդկանց ջանքերը. նրանք ասես ակամա էին ապրում և հաշտվել էին չար հակատագրի հետ։ Նրանց կյանքի տարեգիրն էր Մ. Մանվելյանը։ Իրականությունը նրա հոգու մեջ նետել էր խավարի սերմեր, և գրողը բացում է ախտավոր կրքերի դաժան մղումները։ Ամենազոր ու անտեսանելի մի ուժ մարդկանց մղում է դաժանության ու եսակասնության և նրանք հնազանդ ու լուռ ցավիլով կատարում են այդ գորության կամքը։ Հայրը գազող է պատրաստում տանավածին չունչը չփչած որդու համար («Ամև քաղաքում»), գերեզմանոցի մուրացիկները տխրում են ու անիծում իրենց բախտը, երբ հանգուցյալի քարե շիրիմ չի բարձրանում հնների կողքին («Մեռելների կենդանի բնկերները»), մուրճ ու նախասպաշարված ամբոխը մարդապալի տեղ է դնում հնչ էլ խեղաթյուր մուրացկանին և քարերով սպանում նրան («Անելացարը»), հայրն ստիպում է չերմի մեջ վառվող որդուն մուրացկանության գնալ, որի հետևանքը

լինում է այն, որ հիվանդը կորցնում է գիտակցությունն ու ընկնում փողոցում («Ծերևք կոպեկ»)։

Թոքախտավոր բանվորներ, անճարակ զառամյալներ, անուղղելի հարբեցողներ, մուրացկաններ, խելագարներ՝ առավելապես սրանք են Մ. Մանվելյանի հերոսները, և սրանցով է գրողը ցուցադրում բուրժուական հասարակության մեռած խիղճը։ Ըմբոստության ոգին չի խլրտում նրա հերոսների հոգում, բայց Մանվելյանն այդ հերոսների հիվանդագին չղաձգումների մեջ ցոլացնում է հասարակական օրենքների նկատմամբ ամենուրեք կուտակվող դժգոհությունը։

Դրա հետ միասին, այնտեղ գրողը հեռու է պահում իրեն մղձավանջներից և ուրվականներից՝ բավարարվելով լոկ կյանքի ճոնխորշերի անկողմնակալ նկարագրությամբ. այս դեպքում արդեն նրա երկերը ձեռք են բերում ճանաչողական առավել մեծ ուժ, իսկ ժամանակի բարոյականությանը հակադրվելու միտումը օբյեկտիվորեն մղվում է առաջին պլան։ Մ. Մանվելյանի ստեղծագործական ուղին շարունակվեց նաև սովետական տարիներին։ Այս շրջանում գրած մի շարք պատմվածքների ու վիպակների մեջ («Մեր գայլը», «Աղա Խոսրովը», «Ֆելդֆեբել Խատիննկոն», «Անասյատը կծաղկի», «Ջարթոնը» և այլն) արձակագիրն արդեն սոցիալիստական իրականության բարձունքից կրկին անդրադառնում է անցած օրերի սարսափներին, ինչպես նաև պատկերում աշխատավորության սոցիալ-բարոյական վերածնունդը նոր հասարակարգի օրոք։

2

«Փոքր մարդու» ճակատագրի բացահայտումը դարասկզբի գրականության մեջ կատարվում է բազմազան տեսանկյուններով։ Արձակագիրների մի խումբ մերթ ցավատանջ անզորությամբ պատկերում էր ստորացած անհատին իր տառապանքների մեջ խեղդվելիս, մերթ խուժում նրա երազանքների մանրամասն աշխարհը, որպեսզի կրկին ցուցադրի կյանքի տիղմը ու ստեղծի չղաձիգ հակադրության տեսարաններ, մերթ էլ նետում նրան կյանքի հորձանուտը՝ «աշխարհի դործերի» քմահաճույքին, որպեսզի ցույց տա, թե որքան դաժան որեն են ոտնահարված նրա իրավունքները։ Նման երկերում «դիպվածը» դառնում է ճակատագրի տնօրեն, պատահականը՝ օրինաչափության։ Շարքային մարդու կյանքի անդորրը հրաշխավորող գործոններն այնքան խախուտ են, որ զրկվում են ձախորդության նկատմամբ որևէ դիմադրողական ուժից և չլուծված օրգանիզմի նման ձգում սոցիալական հիվանդության բոլոր մանրէները։ Ծոմված են բարոյական չափանիշները, խարդախված է օրենքը, ուստի և մեծ օրինաչափությունը, պատահականության տեսքով, ամենուրեք հալածում է ազնիվ հոգիներին։

Մ. Մաղաքյանի «Մանոն» պատմվածքում[7] *այդպիսի «պատահական» դիպված է հերոսուհու եղբոր մահը։ 17-ամյա աղջիկը մեծ քաղաքի ժխորում մնացել է միայնակ, քաղցած, անապաստան։ Հարուստ մի պարոն բռնաբարում է աղջկան և անհետանում։ Մեկ տարի անց Մանոն փողոցում է թողնում ապօրինի զավակին և դառնում պրոֆեսիոնալ պոռնիկ։*

Ողբերգականի տեսակարար կշիռը հաճախ խախտում է գրական ընդու-

---

7 «Մուրճ», Թիֆլիս, 1902, № 6։

նելի չափանիշները։ Բախտի հարվածների կուտակումը միևնույն գրական հերոսի վրա մեծ մասամբ հանգեցվում է համատարած թշվառության լայնակի պատկերմանը, զրկվում խորությունից և ստանում բացատրելի արժեք։ Այդ պատճառով էլ սոցիալական գործոնը որևէ մասնակցություն չի ունենում դեպքերի ընթացքի վրա։ Ս. Խաչատրյանի «Զանգի» պատմվածքի հերոսը՝ ծերունի Սերսեսը, կոցրել է կնոջը, երկու աղջկան, որդուն։ Աշխարհի հետ նրան կապող միակ թելը մնացել է որդու սիրած շունը՝ Զանգին։ Տարօրինակ կերպով արձակագիրը ծանրության կենտրոն է դարձնում վերջին պարագան։ Շնորսները սպանում են Զանգիին, ծերունին զրկվում է վերջին հենարանից։

Իշխող վերնախավի դեմ են ուղղված Ռուբեն Գրիգորյանցի «Ջումա»[8], Հ. Ակունյանի «Բարձրաչուլն հրամանովը», Ստ. Տեր-Ավետիքյանի «Ցարաբաստիկ թուղթ» և այլ արձակ էջեր։

Հասարակական կյանքի վերափոխման մի յուրահատուկ ուսմունք էր քարոզում գրող և հրապարակախոս Շահրիարը (Համբարձում Առաքելյան)։ Շահրիարը ծնվել է 1855 թ. Նուշիում։ Նախնական կրթությունն ստացել է Թավրիզի հայոց և Բաքվի ռեալական ուսումնարաններում, ապա սովորել Մոսկվայի Պետրովսկի-Ռազումովսկի ակադեմիայում։ Ուսուցչական ու հասարակական գործունեություն է ծավալել Քիլիսում, Նուշիում, Պարսկաստանի հայկական կենտրոններում։ Ակտիվորեն գրակցել է «Մշակին» (1872-ից), «Հայկական աշխարհ», «Մեղու Հայաստանի», «Գործ», «Արևելք», «Հայրենիք», «Հանդես ամսօրյա», «Новое обозрение», «Новости», «Русский курьер», «Московский телеграф», «Санкт-Петербургские ведомости», «Phare de Risphore» (Կ. Պոլիս) և այլ պարբերականներին։ Խմբագրել է «Արոր» հանդեսը (1910—1912) և «Մշակ» լրագիրը (1913—1918)։

Գրել է պատմական, ազգագրական, ուղեգրական, հանրագիտական և այլ նույնի աշխատություններ, գեղարվեստական ու հրապարակախոսական երկեր, կատարել թարգմանություններ։ «Մշակական լիբերալիզմի գաղափարախոսը նախապես յուրացրեց հասարակության ներհակ շահերը ներդաշնակելու մի մտայնություն, որը փիլիսոփայական արգարացում պիտի գտներ արոյական հաշտարարության քարոզում։ Պացիֆիզմը, որ նաև հասարակության լոյալ անդամների գաղափարական հանգանակն էր, կարմում էր Շահրիարի գեղարվեստական երկերի հիմնաքարը։ Արձակագրին բիչ էր հուզում, յամ գրեթե չէր հուզում իր գաղափարների պատմական հնարավորության խնդիրը, և նա պարզամիտ ոգևորությամբ կարծում էր, թե հայտնաբերված է ազգարմյա առնղծվածների լուծումը։ Բայց ինքնատիպ չէր այդ ուսմունքը. նա Քրիստոսի «սիրեցեք զմիմյանս» պատվիրանի տոլստոյական հայտնությունն էր։ Ջարմանալի չէ, որ այն մատուցվում էր իբրև «համամարդային», «ամենքի համար» շահավետ ուսմունք։ Շահրիարի «Տասնևերկու պատմվածք» (1908) ժողովածուի «Հրատարակչի կողմից» նախաբանում գրված է. «Այդ պատմվածներով Շահրիարը մի նոր ուղղություն մտցրեց, կամ ավելի ճիշտն ասած, զարգացրեց այն ուղղությունը, որ սաղմնային դրությամբ ևս էր հայ գրականության մեջ. դա հումանիտար, մարդասիրական ուղղությունն էր։ Վերցնելով իր պատմվածների նյութը հայկական կյանքից, միջավայրից, հայկական իրականությունից, նա օժտում է նրանց համամարդկային

---

[8] «Մուրճ», 1905, № 6։

[8] Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

լայն մարդասիրական ձիրքերով և հատկություններով, երբ հերոսն իր նմանի, իր հակառակորդի մեջ տեսնում է ամենից առաջ մարդ, երբ ցեղական, ազգայնական կիրքը լռում է, գիջում համամարդկային կրքի և սիրո առաջ, երբ մարդկային հոգ, անձնական շահը չբռնում է ավելի վեհ, լայն, եղբայրական նկատումների առաջ»[9]:

Դժվար չէր նման «առաքելություն» վերագրել գրողին, քանի որ նրա պատմվածքների հերոսներր արդեն իսկ որոշակի էին կրում իրենց ստեղծողի փիլիսոփայական պատվիրանները: Այս տեսակետից բնորոշ են, օրինակ, «Լուսաբեր» (1908) նորավեպ-խոհի հերոսների դատողությունները. «Ով սրով կգործե, ինքն ևս սրից կրնկնի. այս անհամ ճշմարտությունը 2000 տարի առաջ քարոզեց Քրիստոս, բայց դեռ անըմբռնելի է մնում մեզ համար. այն, որ բռնությամբ չէ կարելի ազատություն, արդարություն ձեռք բերել. բռնության վրա չէ կարելի հիմնել ժողովրդի ազատագրության գործը. բռնությունը իր կողմից մի ուրիշ բռնություն առաջ կբերի. միշտ կգտնվի մի ուժեղ, ավելի բռնավոր և ավելի գոռոզ, որ նույնպես կրռնանա բռի վրա և կհարստահարի քեզ: Անկարելի է որևէ գաղափարի բարոյական մարմին հաղթանակը տանել բռնության միջոցով»: Անհասկանալի չէ, որ Շահրիարը, ինչ-որ փիլիսոփայական բարձունքից մերժում էր հրավառնքի ու արդարության համար երկրամասով մեկ ծավալված մլիոններուն պայքարը. կշտամբում կապիտալիստների ու գործարարների Օսմանյան կայսրությունը, փորձելով կյանքի համաշխարհային ընդհումը կանխել մի վերին «մարդասիրական» սկզբունքով:

Համո Բեկնազարյան

«Հինգեր» շարքի պատմվածքը Շահրիարի ստավել բնորոշ գործերից է: Ինչպես հումանիզմը, շարագործի արարչական շրջագործը, աստծո գայրույթով սպառնալիքն անբարոյականաց հարուստների նկատմամբ պատմվածքի բարոյափիլիսոփայական կանխադրույթներն են: Նշանավոր հարուստ Հաջի Իբադը, խարեպա ու չարագործ մի մարդ, բարձրյալի կամքով դաժանորեն տառապեցնում կատաբած մեղքերի համար, գլխովին ավիրվում է տառապող մարդկությանը, գոռոզում Պարսկաստանի պահապան հրեշտակը: Իր չնչին մարդկային հարստությամբ նա ստոր է համարում կարիքավորներին, խնամում հիվանդին ու տնկարին, մխիթարում ու ճշմարիտ ճանապարհի մղում մոլոր-

9 Շահրիար. Տասներկու պատմվածք. Թիֆլիս. 1905. էջ 3–4:

յալին։ Նրա զոհերի ուրվականները ներողամտորեն խոնարհվում են այս ինքնազոհության առջև, իսկ ինքը, նորընծա այս առաքյալը, մահից առաջ կտակում է բարոյական խորհուրդը՝ «...խնամքի աղքատներին, օգնիլ վշտահարներին—ահա իսկական աստվածապաշտությունը»[10], Նույն գաղափարն է ղեկավարում նաև «Ծու շատ Տարուստ ես», «Կաղանդչէք» և այլ պատմվածքների հիմքում։

Բարոյական կատարելագործման քարոզն ի վերջո գործնական լուծում է գտնում լիքերալ-նարոդնիկության սոցիալական ծրագրերում՝ գյուղական համայնքի փրկությունը որոնելով լուսավորված առաքյալների գործունեության մեջ։ «Անհաշտը» պատմվածքում նա կրկին վկայակոչում է նախկին Խեմմաները, Տակադրում ուղղափառ լարությունն ու իգեալական անձնազոհությունը, գարձի բերում և ճշնավորության ուղարկում առաջինին, իսկ երկրորդին մաղձում գործունեության դյուրին ասպարեզ։ Մոսկվայի Համալսարանն ավարտած Աբրակը գյուղ է գալիս, գտնում գործակից ընկերներ, իր ճանապարհից Տեռացնում գյուղի վամպիրին՝ դաժանաբարո, Տարբեցող ու քղճամոլ Տորը և սկսում «բարեկարգել» գյուղը։ Հարկավոր է դպրոցներ բանալ տղաների ու աղջիկների Համար, երիտասարդության Համար կազմակերպել կիրակնօրյա կամ երեկոյան դասախոսություններ, «կրեդիտիվ» և փոխօգնության կոմիտեներ ստեղծել, որպեսզի Տնարավոր լինի չեզոքացնել վաշխառուներին, շինականին սովորեցնել խելացի գյուղատնտեսություն, որից Տետո, ասում է Տեղոսը, «մենք կրկերպարանափոխենք գյուղը տասն տարվա ընթացքում»[11]։ Հնարավոր կասկածանքները փարատելու Համար Շահրիարը մատնացույց է անում օտար Տորիզոնների նախօրինակները. ռուս և լատիշ չորս շրջանավարտներ ևս Տրաժարվեցին անձնական բարեկեցիկ կյանքից և այժմ գյուղաշխարհում ծավալած նրանց Տրաշագործության լուրերը լսելի են ամենուրեք։

Շահրիարն անդրադարձավ նաև 80-ական թվականներից Տայ գրականության և Տրապարակագրության մեջ տարածում գտած պանդխտության թեմային, ապագրեց տարվ Տնամենի ու սահմանափակ մի մտայնության։ Մարդը գնում է օտարություն ոսկու ձգողական ուժից չլացած, մեծ քաղաքում ծծում է տառապանքների ու անբարոյականության մյուրը և, կամ կորչում է ընտանիքի ու ազգի Համար, կամ էլ զղջման ահագին պաշար շալակած, վերադառնում մայր Տողի գիրկը։ «Ծագից լույսը» պատմվածքում փորամոլությունը դիտվում է նույնպիսի չարիք, ինչպես, ասենք, ալկոՏոլիզմը։ Ոչ թե ազքատությունն է շինականին քշում անծանոթ աշխարՏնեք, այլ ներքին որոշ՝ ագահությունը։ Հենց այդ որդն էր, որ քաղաք առաջնորդեց Սիսիանի դավառի Ն. Գյուղի Տարուստ նահանգապետ Վահնեի որդիներին։ Պանդխտությունը չարիք է,— ընդհանրով պատմվածքի գործողությունը, խորհրդածում է Շահրիարը, և մարգարեանում, թե պետք է այն կանխել, եթե առաջ Տայ գյուղն ավերում էին շինգիղները, այժմ նույնն անում է գյուղացու Տոգում բուն գրած ագահության բացիլը և դրա անմիջական պտուղը՝ Տողալքումը։ Չկա դրա կարիքը, շարունակում է գրողը, պանդխտությունը «վարակիչ ախտ է», Համաճարակ, ազգակործան երևույթ։ Ճիշտ է, Վանեսի որդիները Բաթումում Տարրաս-

10 Նույն տեղում, էջ 194։

11 Նույն տեղում, էջ 58—59։

տացան, բայց նրանք չեն կարող երջանիկ լինել, քանի որ կորվել են հողից։

«Անառակ որդիների» դարձը, թեկուզև այդքան դաժան պատժից հետո, անսահման ուրախացնում է նրանց հորը։ «Որհնյալ է այս օրը,— ասում է Վասնեսը,— այսօր ահա քսանհինգ տարուց հետո ծագեց լույսը, լուսացավ մեզ համար իսկական Զատիկ, այո՛, զավակներս, դուք կորցրիք, ասում եք ձեր բոլոր հարստությունը, ծախուքյունը. ո՛չ, սխալ է, դուք կորցրիք անարգ ոսկին, դեղին ոսկին, որ ձեզ հանեց խելքից, մոլորեցրեց, որի համար դուք դավաճանեցիք հայրենի հողին, օջախին։ Ձեր հարստությունը մնում է. այստեղ է նա։ Դա հայրենի հողն է, օջախը։ Դուք այլևս աղքատ չեք»[12]։

«Ծղոյի քոռ բախտը» պատմվածքի էքսպոզիցիան խոստանում է գաղափարական լուրջ հարցադրում։ Ապաքանցի Եղոն Բաքու է գնում անտանելի ապրուստից դրդված։ Գործարանում խեղանդամ դարձած Եղոն վերադառնում է գյուղ։ «Եվ վերստին սկսվեց գյուղական կյանքն իր արտ ու արոտով, իր վար ու ցանքով, իր հնազանդ ճակատագրով»՝ պատմվածքը ավարտում է Շահրիարը։ «Հնազանդ ճակատագրի» մասին այս ակնարկի տրագիկ նոտան անգամ գրողի ընդհանուր ելակետի բաղկացուցիչ մասն է՝ ինտելիգենտական առաքելության հրավեր։

Ընդհանրապես պանդխտության թեմայով երկերում առկա է գյուղական կյանքի ավել կամ նվազ չափով իդեալականացում կամ դյուրին վերակառուցման պատրանք մի կողմից, և քաղաքի ապականության, անհոգի բարքերի նկարագրություն՝ մյուս կողմից։ Բուլժուական քաղաքը մի դեպքում ճմռում, ստորացնում է հողը լքած երբեմնի շինականին, իր ծոցում աճեցրած ամբողջ արհավիրքը թափում նրա գլխին, մյուս դեպքում դարձնում նրան արժանապատվությունից, պապենական սրբազան ավանդներից զրկված մեկը, որի համար կա լոկ վայրկյանի հաճույք, բզկտող ապատիա դեպի ամենայն վեհը։ Եթե Հովհ. Չրաբերդցու «Մեռած» (1912) ազդու նովելի հերոսը նավթարշավում ոսկու փոխարեն «ձեռք է բերում» անշուք մի չիրիմ, ապա Սևունու «Շահտերից մեկը» (1913) պատմվածքի հերոսն այն աստիճան է փչացել քաղաքում, որ գյուղական պարզ ու միամիտ իր կնոջը վաճառում է ուրիշներին, պատճառաբանելով երիտասարդ գեղջկուհու ինքնասպանությունը։ Նեղ էր ու մութ այդ որդիների աշխարհայացքը, որպեսզի քննադատությունը տարվեր երկու ճակատով և նշմարվեր ձաղկող երևույթի՝ հողալքության և՛ անխուսափելիությունը, և՛ պատմական հեռանկարը։

Շահրիարի գրչին է պատկանում նաև «Ջհուդ Քուշան (հրեասպանությունը)» վեպը, որը, սակայն, ավելի ազգագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում քան գեղարվեստական։

3

Անկումայնությունն իր դրոշմը դրեց գարասկզբի հայ արձակի վրա։ Գրողներից մի քանիսը հոգու հանգստավետ ապաստաններ գրտնեցին բիրտ գիական ախտերի աշխարհում, համերաշխության լարեր հնչեցրին նատուրալիզմի ամենանատադեմ դրույթների նկատմամբ, փորձեցին պեղել նիշղիստմունքը և այնտեղ հայտնաբերել անհատի ու հասարակության փրկության

12 Նույն տեղում. էջ 233։

բալասանը։ Իբեն զգացնել տվեց նաև մարդկային հասարակարգի օրգանիզմը պատած պալարների վավերացման մտայնությունը, չարիքն ու մարդու բնությը անանջատելի միասնություն դիտելու հակումը, սոցիալական հուզումների ապարդյունության քարոզը, ինդիֆերենտիզմի չատագովությունը։

Մի առանձին շահախնդրություն ցուցաբերեց երիտասարդ Ե. Աւմեն (1882—1968) սեբաստալ աշխարհի, կրքի հիվանդագին պահերի նկատմամբ, այնտեղ որոնելով կյանքի շարժումը պայմանավորող երևույթների բացատրությունը։ 1906 թ. հրատարակված «Կիևը» պատմվածքների ժողովածուն ներծծված է այդ մտայնությամբ։

Աշխարհում ամեն ինչ ստորադասվում է սեռական կրքին, ամեն ինչի շարժիչը նա է, մարդու բնության այդ մոռացված բնագավառը։ Չպիտք է որևէ չափով արդիակել նրա հերքումը, որպեսզի իբերն ու երևույթները կարելի լինի փրկել բանության ձիրաններից։ Այլապես անխուսափելի է ողբերգությունը, այս տեսակետն է զարգացնում Ե. Աւմենը «Ձեպոյի ցավը» պատմվածքում։ Կենդանական աշխարհից հերոսների ընտրությունը, որ գրողի նախասիրած մաներան է, զանազանության հանգամանք չի ենթադրում, որովհետև, բստ Ե. Աւմենի, այնտեղ, որտեղ խոսում է «երանելի» բնազդը, վերանում է տարբերությունը բանական արարածի և կենդանու միջև։ Նույնիսկ ընդհակառակը, բանականությունը հաճախ խաղում է այն չար ուժի դերը, որ խաթարում է բնության ներդաշնակությունը։ Անեսթոն իր ձիուն՝ Ձեպոյին կապում է ծառից և քնում։ Մոտենում է էգ մի ձի, և Ձեպոյի մեջ ծառս է լինում արուի կատաղի բնազդը։ Նատուրալիստական երանգներով Ե. Աւմենը նկարագրում է Ձեպոյի կրքի խոլական գալարումները, նրա «զորեղ» ապրումների «ողբերգական» ավարտը։ Ձեպոն կանգնում է եաևի ոտքերի վրա, պարանոն ընկնում է ծառի ճյուղին... Անեսթոն արթնանում է և ձիուն գտնում ծառից կախված։

«Սուքիաս» նովելում կիրքը դիտվում է որպես աշխարհի բոլոր չարագործությունների նախապատճառ։ Նա է դժբախտ արարածների գոյության սկիզբը, աշխարհի, ուրմմն և քշվառության տևականության պատճառը, որովհետև չկա քշվառություն կյանքից դուրս և կվերանա այն, երբ դադարի գործելուց կիրքը, ընդհատվի սերնդագործությունը։ Նովելի գլխավոր հերոս Սուքիասը տարօրինակ մարդ է, փիլիսոփայական ինչ-ինչ գրքեր կարդացած։ Գրողը հատկապես ընդգծում է այս վերջին հանգամանքը, որպեսզի կշիռ տա իր հերոսի արտառոց մտքերին։ Սուքիասը մեծ կիրք ունի հղի կատուներ սպանելու։ Եվ նա բացատրում է իր վարքագծի շարժառիթները. կատուն լույս աշխարհ է բերում ձագեր, որոնք պետք է դառնան դժբախտ արարածներ, փորփրբեն աղբանոցները, սրա-նրա շեմին ողորմություն աղերսեն, ավելացնեն առանց այն էլ մեայլ այս աշխարհի խավարը։ Ահա նրա «դամբանականը»... որ, ի դեպ, ոչ միայն և ոչ այնքան կատուներին է վերաբերում, որքան մարդկային ցեղին. «Պետք է չբողոքիլ, չողոքվիլ, չծնդավորվիլ, չկնդանանալ այն շունչով՝ որ կյանքի կայծը պիտի վառե գործառնավորությանը մեջ կենդանիին։ Ոչինչ պիտի կորսվի անշունչ սաղմին Քնչումովը, որ, ընչին Հայուն անկենդան գոյության, պիտի երթա կորսվիլ մեջ դանդաղածին, մեջ հակա Ոչինչին[13]։ Սագիստական արարքին ականատես մեկը ավելի հեռուն է գնում՝

13 Ե. Աւմենը, Կիևը, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 46։

հարց դնելով և հարցի մեջ՝ պատասխան. «Մինակ կատուներո՞ւն համար, թե՝ բոլոր կենդանական գոյություններուն»[14]; «Իրավունք ունի»,— պատասխանում է երրորդը; Ուբեմն հրաժարումի կյանքից, ահա փրկությունը, չարյաց արմատի ոչնչացման միակ ելքնըստ Ե. Արմենի։ Պատահական չէ, որ այդ «համակրելի» հերոսի աչքում աշխարհում «ամեն բան իբր ոչնչություն, պատրանք ու խաբեություն կներկայանային»[15];

Սիրո և արբունքի «զարթնումի» մեջ Ե. Արմենը որոնում ու հայտնաբերում է ծայրահեղը, հիվանդոտը, գազանայինը։ «Կինը» պատմվածքի հերոսի մեջ նա ոչ մարդկային սրության է հասցնում «աղետալի հիվանդությունը Չարթնումի ցավերովը գալարվող Արուն, որ կինը կրփնտրե»[16];

Պատանին արագորեն դեպի մահ է գնում, իսկ բժիշկները գլուխ չեն հանում հանելուկային «հիվանդությունից»։ Եվ միայն երբեմն-երբեմն ազահնի հետ ունեցած անթող սեռական քաշկռտուքների ին կյանքի նշաններ երևցնում նրա մեջ։ Վերջնական ապաքինումը հերոսը գտնում է Շվեյցարիայից եկած հոգեզբոր 16-ամյա գոտեր՝ Անժելի հետ ընկնելով զգլխիչ հեշտանքների հորձանուտը՝ ոտնահարելով բարոյական ամեն մի պայմանականություն։

Ֆրանսիական մեծ գրականությունից Ե. Արմենը, այսպիսով, գերազանց նրա խոհանոցային արտադրանքի՝ մարդուն ստորացնող գաղափարները։ Այդ գրականության նատուրալիստական ուղղության բացորոշ կնիքն է կրում նաև «Գեղ կաթ» պատմվածքը, որտեղ առաջ է քաշվում մի տեսակետ, ըստ որի ժառանգականության կործանարար ուժի ստիպմունքով խամրում է սիրո վեհացնող զգացումը։ Պոռնկուհու դուստր էլենին հրաժարվում է փոխադարձ սիրո բերկրանքից և փախչում սինլերը մեկի հետ։ «Գեղ կաթ ծծած է», նրա վարքագիծը բացատրում է սիրածը։ «Սերին մոլեռանդությունը», «Ատողը և անկարը», «Սերը», «Սուգին հարսնիքը», և այլ գլ վածքներում Ե. Արմենը գործյալ իր նախասիրած ծայրահեղությունների աշխարհում է, սեռական ու սոցիալական անհորմալ կրքերի աշխարհում, որտեղից նա քաղում ու ցուցադրում է տարօրինակը, բնազդայինը, արգահատելին։ Դրանց գաղափարական առանցքը ևս կրքերի ֆետիշացումն է։

Քաղքենիական տրամադրությունների արտահայտիչն էր բանաստեղծ և արձակագիր **Կարա-Դեերվիշը** *(Հակոբ Գենջյան, 1872—1930)։ Նրա «Երվանդ Ծոշ» վեպը սոցիալական ուսմունքների մի պրիմիտիվ ու էկլեկտիկ խառնուրդ է, լի անհատի երջանկության մասին վերացական դատողություններով, որ ծաղրվում է հասարակական պարտքի զգացումն ու «ապագա կյանքի վերանորոգության» հետամուտ հեղափոխական գաղափարախոսությունը։ «Մի հավատար, երբ ձեզ ասեն, որ Նանուն գաղափարի մարդիկ գնում են կյանքի ամենախորը ալիքների մեջ,— ասում է վեպի հերոսը.— նույնիսկ խեղդվելու չափ ոհմի մեջ մարդը որոնում է իր անվան, իր ձգտումների իրագործումը— բարձրացումը*[17]*։ «Ամեն մեկն իր երջանկության դարբինն է»՝ հերոսի նախասիրած այս աֆորիզմը ոչ քե դասային ակտիվության մղող գրույթ է, այլ*

---

14 Նույն տեղում, էջ 47։

15 Նույն տեղում, էջ 35։

16 Նույն տեղում, էջ 29։

17 Կարա-Դևերվիշ. Երվանդ Ծոշ. Բիֆիա, 1911. էջ 59։

աուբյեկտիվիստական նեղմիտ փիլիսոփայության ծայրահեղացված տարբերակը։ Ապա գրողը փորձում է թափանցել մարդու հոգեկան կերտվածքի՝ իր համար ոչ այնքան ըմբռնելի աշխարհը, ձգտելով այնտեղ որոնել հասարակական ժզգոնության ազդակները։ «Ձկա մի վիճակ, որ մարդուն գոհացներ»,— դառնում է Կարա-Դերվիշի ֆիլիստեր հերոսը և ի վերջո առաջ քաշում մի տեսակետ, որ նրա գաստրոլյունների տրամաբանական վերջնագիծը պիտի դառնար՝ «Հասարակության շահերին ծառայել, կը նշանակե իր վաշխառուն լինել, իր անձի հարստահարիչը»[18]։ Կարա-Դերվիշն իր վեպի մեջ ներմուծում է նաև քրիստոնեական ուսմունքից «բնտիր հատվածներ», համեմում այն մոդայիկ պեսիմիզմի բույրով, որպեսզի անսպասելիորեն անցում կատարի դեպի աշխարհը վերափոխող «մեծ» գործոնը՝ գիտությունը։ Նրա սիրած հերոսը չի կարծում, թե կյանքը կնորոգեն «կուշտերն ու ուժեղները», բայց պատրաստ է նույնիսկ, որ նման առաքելություն իր վրա կարող է վերցնել միմիայն «գիտությունը, գիտակցությունը», «որքան շատ սպառվի գիտությունն ամբոխի մեջ, այնքան նա կործանող տարրից կդառնա շինող, վերանորոգող»։ Ուրեմն ոչ միայն ապարդյուն է սոցիալական կռիվը, այլև մեանգամայն վնասակար, «երբ կյանքը մուտք է գործում իսկական գիտությունը, այն ժամանակ փտած, խարխուլ հին կյանքի շինվածքը ինքն իրեն փուլ կգա, տեղի տալով նոր սյուների, նոր տաշած, հղկված քարերի»։

Կարա-Դերվիշի հերոսները թափծում են, հուսահատվում, մղձավանջներ տապրում՝ առանց պատճառի, առանց լուրջ հիմքի։ Դրանք ներկայացուցիչներն են տատանվող ու նվազող այն մտավորականության, որ կորցրել է կյանքի դեկը կամ սպասում է նախատագրի բարյացակամության և կամ խարխափում սոցիալական պարզունակ ծրագրերի միջև՝ հերքականորեն համակիր դառնալով բոլորին։ Ահա այդ օրինաչափությունն էր, որ գրողին հասցրեց «կյանքի ջուիակը» վեպին (1917), ուր տիրապետող է սեքսուալիզմը, անսբող նատուրալիստական նկարագրությունը։ Անհատի մեջ նախամարդկայինն առաջին պլան մղելու տենդենց, ջլախտավոր տոփանքներ, քնազդների Յանրամասնում, բարձր գաղափարների ստորացում՝ ահա «Կյանքի ջուիակը» վեպի բովանդակությունը։ Այսպիս երևրուն ու պակասավոր էին նաև Կարա-Դերվիշի փորձերը ֆուտուրիզմի ասպարեզում, ուստի որևէ ազդեցություն չթողնցին ո՛չ Հայկական պոեզիայի, ո՛չ էլ նրա տեսական մտքի վրա։

Եթե անցյալ դարի վերջերին և մեր դարի սկզբներին Հայ մի շարք ակնառավոր գրողներ փորձեցին գտել նիշշեականությունը՝ օգտագործելով միայն դարի բարոյականության նկատմամբ նրա նիհիլիզմը և դեն նետելով «գերմարդու» իգեալը, ապա դեկադանսի համակիրներն, ընդհակառակը, Յաճույքով յուրացնում էին այդ ուսմունքի ամենաանառեալ դրույթները։ Վերջիններս ևս ձգտում էին իրենց գաղափարները գարդարել Հասարակական Տիրոջության լուսապսակով, մարդու ազատագրության համար սկզբունք Տղակից պայքարի անհրաժեշտությունը։ Առհասարակ այդ կոլմուն և իրական միտումների խոր Հակասությունն է ցոցադրում Վահուեու (Վահան Արծրունի) «Պատրանք» վեպը (1911), «Վերջին տարիների գրականության մեջ,— ասված է այդ վեպում,— մի Հոսանք է սկսվել,— անհատականության պաշտամունքը և, իբրև անհատի ազատության արտահայտություններից մեկը, կրքերի և

մասնավորապես սիրո ազատությունը։ Հիրավի, արդի հասարակական կազմը չափազանց զորեղ կապանքներով է կաշկանդել մարդուս ազատությունը։ Մեր կյանքը, մեր միտքը, նույնիսկ մեր սիրտը մի ընդհանուր շաբլոնի գերի են... Ուրիշ խոսքերով. մեր անհատականությունը նսեմացած է, մենք ձուլվել ենք ընդհանուրի, այսինքն, հասարակության հետ։ Սակայն վերջին տարիներս մի բանի հեղինակներ, նիցշեի ուսմունքով ոգևորված, իրենց գրվածքների մեջ սկսել են բողոքել անհատականության ստորացման դեմ... Ինչի՞ պետք է մարդ խեղդի իմ մեջ հանուրի պահանջը... Կյանքը վայելելու համար է։ Ես ուզում եմ ծծել-յուրացնել կյանքի մատուցած բոլոր բարիքները, ինչպես ծծում են մի անուշ մրգի հյութը»[19]։ Նիցշեի ուսմունքով ոգևորվողներից էր նաև վեպի հեղինակը՝ Վահունին։ Բայց ինչպե՞ս էր նա ձգտում թոթափել անհատին կաշկանդող դարավոր կապանքները։ Այդ հարցին պարզորոշ պատասխան է տալիս վեպի գաղափարական ելակետը։ Վեպի կոնֆլիկտը չբավարարված կրքերի մոլեգին պայքարն է, գրողի իդեալը՝ մարմնական սիրո պաշտամունքը, «ռեալիստական» ընդհանրացումը՝ այդ սիրո խորտակված պատրանքը։ Վահունին «նոր ու փրկարար» ուսմունքի անվան տակ մատուցում է ամենաանմաքուր ապրումներ, քարոզում կրքերի անիշխանություն, հիվանդագինը ներկայացնում իբրև կյանքի օրինաչափության ցուցանիշ։ Եվ պատահական չէ, որ «Պատրանք» վեպը ժամանակին արժանացավ Շիրվանզադեի խիստ քննադատությանը. «Ըստ երևույթին,— գրում է Շիրվանզադեն,— Վահունին երկրպագու է ֆրանսիական այն ժանրի վեպերին, որ վաղուց արդեն կորցրել է իր հրապույրը՝ ստոր, անասնական կրքեր հուզող վեպերի։ Արդարև, «Պատրանքը» ծայրեիծայր ուրիշ ոչինչ է, եթե ոչ մի անշնորհք պանեգիրիկ վավաշոտության ու տափանքի»[20]։

Նույն, 1911 թ. Վահունին հրատարակեց նաև «Մատնիչ» վիպակը, որտեղ փորձեց վիպական հյուսվածքի մեջ ներառնել հասարակական հրատապ խընդիրներ։ Գործարանատերերը կաշառել են Սուրենին, և սա մատնություններ է անում, խափանում գործադուլների պատրաստվող բանվորական կազմակերպությունների ծրագրերը։ «Բանվորական արիստոկրատիա»ի թեման այդպես ծավալուն կտավի վրա առաջիններից մեկը Վահունին էր շոշափում հայ գրականության մեջ։ Բայց մատնիչ բանվորի շրջադարձը, խղճի խայթի ծակոցները, ինքնապատիժը խայտառակությունը ճակատից հեռացնելու տրամադրությունը հնչում են չհիմնավորված, ոչ տիպական, թուլացնում կոնֆլիկտի սոցիալական հնչիդությունը։ Վիպակի վերջում Վահունին իր հերոսի համար իբրև քավարան մատնացույց է անում աշխատանքը, որտեղ նա պետք է «մուրճի յուրաքանչյուր զարկով մի օղակ կոի ընդհանուրի բարօրության համար»։ Սուրենն իրեն պատկերացնում է «խրված քրտնատանջ ժխորի մեջ և զորեղ բազուկներով ու ծանրաշունչ կրծքով սարեր ճեղքելիս, որպեսզի հարթվի կյանքի ուղին»[21]։

Պեսսիմիզմի փառաբանությանն ու կրքերի պաթոլոգիային տուրք տվեց նաև Ռեները։ Առաջին շրջանի նրա մի քանի պատմվածքներն աչքի են ընկնում թեմատիկ նորությամբ, գաղափարական առողջ ելակետերով։ Նկատելի է

---

19 Վահունի, Պատրանք, Պետերբուրգ, 1911, էջ 297—299։

20 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9. Երևան, 1955, էջ 402։

21 Վահունի, Մատնիչը, Պետերբուրգ, 1911, էջ 110։

*Մ. Գորկու ազդեցությունը նրա «Շրջմոլիկներ» պատկերում (1913), ուր նկարագրվում է Մոսկվայի տարբեր ազգությանն պատկանող բոսյակների կյանքը, նրանց ողբերգությունը։ Հանվորական կյանքի ստվերոտ կողմերին է նվիրված «Քաղցածներ» պատմվածքը։ «Գողտնի ոստիկանը» պատմվածքում Ռենը մերկացնում է ցարիզմի գաղութային քաղաքականությունը ծայրամասերում, հեղափոխական շարժումների նկատմամբ նրա սարսափն ու բռնություրը։ «Ահաբեկիչը», «Մատաղ եղավ ձեզ» և այլ գրվածքներում պատկերվում են հայ ժողովրդի տառապանքներն ու մաքառումները։ Սակայն նման ռեալիստական ընկալումները որակ չդարձան Ռենի ստեղծագործության մեջ։ Նա անձնատուր եղավ անկումայնությանը և չատագովեց ցինիզմը։ «Կինը», «Նախկին ուսանողը», «Շիշկինի սերը», «Մոռացություն», «Բաղնիքում» պատմվածքներում և մանավանդ «Պոռնիկներ» վեպում տիրապետում է կյանքի ունայնության կանչը, սիրո վեհ զգացումի ծաղրը, կրքի այլանդակ դրսևորումը։ Ռենը հավակնում էր նոր պրոբլեմներ բերել հայ գրականության մեջ՝ սեքս և ծնող, սեքս և հասարակություն, սեքս և սոցիոլոգիա և այլն։ «Գաստրիարակչական նպատակներով» գրոշլ պատկերում է կրքերի վաղահաս արթնացման, դրանց այլանդակ բավարարման տնտեսարնները։ Վեպի գլուխներից մեկը կրում է «Գազանն արթնանում է» խորագիրը, որի նկրթնմատսը ոչ միայն կրքի ֆենոմենի վավերացումն է, այլև կյանքի անհիթնիրության հաստատումը։ «...Կյանքը քող կանգ առնի, որովհետև մեր ապրելը կամ չապրելը միևնույն հաշիվն է, այն չնչին տարբերությամբ միայն, որ մենք կարճ ժամանակով ապրում ենք խեղկատակություն անելու համար և կրկին վերադառնալու անէության գիրկը, որտեղից ծնունդ ենք առել։ Իսկապես որ կյանքը խեղկատակություն է, իսկ մենք՝ խեղկատակներ»[22]։

*Սիրո զգացումն, ըստ Ռենի, նախապաշարմունք է, «առևտուր զանազան պարագաների մեջ և զանազան ձևակերպումներով»։ Մնողական սերը նա հետաքրքրում է լուկ սովորույթի։ Որոշ էր նաև Ռենի վերաբերմունքը դեպի առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Գերմանիան սատանայի դրդմամբ է պատերազմ հայտարարել Ռուսիա դաշնագրությունը, որպեսզի վերջինս աստծո կամքով պատիժ սատանային, գրում է նա «Գրազ» պատմվածքում։ Գաղափարական այս մոլորությունները հետագայում Ռենին մղեցին դեպի սովետական երկրի քննամիների ճամբարը և դարձրին մարտնչող քաղաքական վտարանդի։

Կապիտալիստական հարաբերությունները քայքայման դատապարտելին մանրբուրժուական խավերին և իրենց դավանանքներով ու ստեղծագործությամբ այդ խավերի հետ կապված գրողների երկերում սկիզբ առան հուսահատ աղաղակները, մահվան փառաբանությունը։ Մոլորյալը մեծ դարձերի խաչմերուկներում, դեպքերի ընթացքին թևաթափ անզորությամբ հանձնվելու պատրաստակամությունն ու միստիկ անուրջները դաժանագույն բարոյանորմերի օրինական գավակներն էին և գրականության էին բնորոշ իռուվիան դիմքեր, արցունքոտ աչքեր, հուսալիք տրամադրություններ ապագայի նկատմամբ։ Սահմանափակ էր ու անկայուն այդ գրողների աշխարհայացքը, որպեսզի նարավոր լիներ նշմարել ծնունդ առնող հեղափոխիչ ուժը և քաղել նրանից լավատեսական դասեր։ Աշխարհիկ տառապանքներից ազատագրվելու միակ հանգրվանը նրանց երկերում պատկերառնում է մահը, որին ձոնում են*

խանդավառ ներբողներ։ Այդ տրամադրություններով են ներծծված Ն. Ավետյանի, Դ. Մելոյանի, Ս. Զանյանի և այլոց մի շարք արձակ էջերը։ Երիտասարդ Ռաֆայել Զարդարյանը «Մահերգ» խոհի մեջ ձայնակցում է մյուսներին պատկերների ավելի ճոխ համադրությամբ. «Մա՜հ... դուն միակ գթոտ, դուն գերկնային ղորություն, դուն վերջին, ամենազոր հրապույր և անխուսափելի դուն վիրջնական մայր, ես կրպաշտեմ քեզի...»[23]։ Ս. Զանյանի «Կյանքի երգր» գրքույկն ամփոփում է լիրիկական արձակ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ տիրապետող են թախիծն ու հուսահատությունը։ Դրանցից մեկը, որ կրում է «Մահի երգը» խորագիրը, ավարտվում է հետևյալ խոսքերով. «Ով իզձերի երագկոտ թմբի մոտ մենք օրհնում ենք մահը, որովհետև նա է անհրաժեշտի խնդիրքները»[24]։ «Առաջին սեր» գրույցի հերոսը ևս չի մնում իր նախորդնեբից. «Մահ է, ցանկալի է, գեղեցիկ, մահ։ Ես տենչում եմ գնալ այնտեղ... ուր սերը հավիտենական է, կյանքը անվերջ։ Ուր չկա ոչ մահ, ոչ ցավ, ոչ դարդ։ Կյանքը ազատ, մարդիկ հավասար։ Այնտեղ, ուրիշ աշխարհում մենք կլինենք երջանիկ»[25]։ «Ապրելուց չէր... վախենում... ինչո՞ւ պետք է վախենամ մահից,— ընկերոջը կշտամբում է Ն. Ավետյանի քոթախտավոր ու մահամերձ հերոսը,— բոթախտ չէ սպանում ինձ... Կյանքի ցուրտը...»։ Դ. Մելոյանի «Փափաքումներ» լիրիկական պատմվածքը (Կիրասուն, 1912), Շարաֆի «Խերթիկներ կյանքի գրքույկից» (Թիֆլիս, 1910) և մի քանի այլ գործեր նույնպես մատնացույց են անում «կյանքի ցուրտը» և ձայնակցում այդ տրամադրություններին։ Իսկ «Առանց վերնագրի» մանրապատումների ժողովածուի (Թիֆլիս, 1910) հեղինակ Սևումյանը մարդու իդեալը որոնում է ոչ թե կյանքի մեջ, այլ մի ուրիշ, անյուրեական ու անհասանելի աշխարհում, արևի ու աստղերի մոտ։ Երեսուն տարի շարունակ իր արվեստը կատարելագործող ֆոլիակահարն առաջին անգամ հանդես է գալիս ժողովրդի առաջ, և... կտրվում է ֆոլիակի լարը. հռչակավոր քանդակագործը ոշնչացնում է իր գլուխգործոցը, ապարդյուն համարելով իր որոնումներն իդեալի անորոշ ուղիներում.

Անկումային գրականության ջատագովներն ի վերջո գտնում են իրենց ապաստանը՝ անազատ քրիստոնեությունն ու սուբյեկտական դարերի հոգեփրկության ուսմունքը, իբրև ռևակցիա աշխարհային արհավիրքների նկատմամբ։ Համատարած դժգոհությունը կապիտալիզմի սփռած սանձարձակությունների նկատմամբ և անհատի բախտի հետամտումները օգտագործվում էին, վերակենդանության սրսկելու համար մարդկանց հոգում մեռնող Քրիստոսի հավատի վերջին մնացորդները՝ հասարակական անդորրի և երջանկության շուրջ խոստումներով։ Նման հայեցության խտացումների կարելի է հանդիպել Հակոբ Ադամյանի «Ազատ ժամեր» ժողովածուում, Բ. Այվազյանի «Աչքերը խոսում են» պատմական գրույցում, Ա. Ալիքունյանի «Աղբատին ալատիվը կամ նախախնամության մատը» հատվածոր վեպում և այլուր։ Դրան ի հակակշիռ երևան են գալիս այնպիսի գործեր, որոնց մեջ անխնա ծաղրվում են կրոնը, եկեղեցին. սրանց սպասավորները (Ստ. Տեր-Ավետիքյանի «Իմաստունը», Հ. Ալիփարի «Քշվառական հրեան», Հ. Եսայանի «Գրքացի ստրուկները», Մարայի «Հավատքը» և այլն)։

---

23 «Հրաղդան» (ժողովածու), 1918, Ա գիրք, էջ 70։

24 Ս. Զանյան. Կյանքի երգր, Բաքու, 1909։

25 «Լուսադեմին», I գրքույկ, Բաքու, 1919.

4

Որոշակի արձագանք գտավ սոցիալ-ուտոպիական վաղեմի ուսմունքը՝ զուտ ազգային-պահպանողական վերածնությամբ։ Հայ ազգի առանձնահատուկ նակատագիրը և «առանձնահատուկ հոգեկան կերտվածքն այն միակ փաստարկն էր, որով նրանք փորձում էին ազատագրել հասարակությունը սոցիալական ներհակություններից։ Մի այդպիսի ուտոպիա է առաջարկում Հմայակ Ալամյանցը (Մ. Տ. Շվոտ) (1878—1919) իր «Մերձեցում» երկում։

Միտումով ու ներքինմաստով «Մերձեցումը» մոտենում է Հայոց ազատագրական շարժման գաղափարախոսությանն այն ժամկի, որի ներկայացուցիչները ինքնուրույնության համար մեր ժողովրդի քաշած չանքերի ձախողման պատճառը տեսնում էին ազգի ներսում գոյություն ունեցող դասային հակասություններին, «անօգուտ տարաձայնություններին» մեջ։ Դասակարգերի մերձեցման մասին էլ հենց փորձում էր ուսմունք կառուցել Հմ. Ալամյանցը։

«Մերձեցումը» տատանում է սյուժետային անհավանական ու շինծու բնաբացքով. լուծումը, ինչպես նման բոլոր դեպքերում, կամայական է, և, որ ամենից պերճախոսն է, սոցիալական «մեծ հեղաշրջում» ակնկալող գրողը իր ներսներից հետու է վանում վիպական բախումների ամեն տեսակ անախորժություններ։ Երազում մարդկանց հուշում են «դրախտի» ճանապարհները։ և, արթնանալով, նրանք բոլոր են այդ ճանապարհը։ Այստեղ չկան գեղարվեստական մարմնավորում ստացած կերպարներ, բազմերեսված իդեաներ, և երկի դաղափարական իմաստը բացահայտելու համար հարկավոր է ուղղակի վերապատմել նրա սյուժեն։ Մի հայ բեռնակիր Ն երկրի Χ քաղաքում հինգ տարի աշխատելուց հետո տեսնելով, որ չի կարողանում սև օրի համար մի քանի կոպեկ ետ դցել, որոշում է չտեղափոխել այն մարդկանց բեռը, ովքեր իրեն բան դահեկանից (մեկ և կես ռուբլի) պակաս վարձատրություն կտան։ Ու քաշվելով մի տնկյուն, իր համար գերբ է կարդում։ Մի օր էլ նրան է մոտենում պարոն Լուսինյանը, որ սերում էր «մի հին, մեծատուն ազնվական տոհմից», առաջարկում է ինչ-որ ապակեղեն տեղափոխել իր տուն, խոստանալով վճարել պահանջվող վարձը։ Բեռը շալակին Տիգրանը մոտում է Հարությաի լակը և ցնցվում այնտեղի դրախտային տեսարանից։ Երեջհարկանի տուն, ծառ ու ծաղիկներ, մարմարիոնե ջրավազան՝ արհեստական կղզիներով ու շատրվաններով, լողացող թռչուններ, սիրամարգեր, բնատնի կենդանիներ և, ի լրումն այդ կախարդիչ բնապատկերի, դիրքը ձևորին մի գեղուհի Տիգրանն ընկնում է անուրջների աշխարհը։ Ծիծ մի տարում իրեն պատահիր այս պարոնի պես ինչ հազար հաճախորդ, ինքը պատկառելի դրամագլխի տեր կդառնար, ձեռնամուխ կլիներ թշվառների կյանքի բարելավմանը, կամուսնանար այս գեղեցկուհու հետ, դավակ կունենար, որին կգրկեր ահա այսպես... Մրսելքերի մեջ տարված նա գրկելու փորձ է անում, ձեռքերը թողնում և ջարդուփշուր անում շալակի բեռը։ Բայց Լուսինյանը բարի է, ոչ միայն չի կայրանում, այլև հրավիրում է հպարտ բեռնակրին իր տուն, խնդրում հանգստանալ և ասյա բացատրել, Թե ինչու է այդքան տարօրինակ պահանջներ ներկանացնում իր հաճախորդներին։ Տիգրանը պարոնից պահանջում է նախ խոստանալ, որ սա կկատարի իր «միակ խնդիրքը», ապա ծանոթացնում ասլագալի իր ծրագրի հետ, պատմում շշերը չարդելու պատճառը և տնդունվելը պահնջելու առջևա ձեռքը։ Ու հենց այդտեղ էլ, դրույցի պահին, Լուսինյանը երազ է տեսնում։

Ինչ-որ ժողով է. հավաքվել են կրթված երիտասարդներ և վիճում են մեռնելու մասին գաղափարի շուրջը։

Վիճողների մի մասը գտնում է, որ դա «այնքան էլ կնճռոտ հարց չէ». որքան կարծվում է. պետք է ուղղակի քարոզել ու համոզել ի վերջո նրանք հանգում են ընդհանուր եզրակացության՝ «չափավոր աստիճանավորում, ահա՛ այն ամենազորեղ միջոցը, որով կարելի կլինի նյութական պայմաններում անհամաձայնությունների կապը, զգալի չափով, թուլացնել և տեղի տալ բարոյականին... Իսկ չափավոր աստիճանավորում ասելով պետք է հասկանալ՝ առաջին դասակարգի (բարձր) կողմեն նյութական-օժանդակիչ վիշտությունները և երկրորդի կողմեն՝ ձգտումն դեպի բավականաչափ համակերպումը»։ Գրողի կարծիքով մատնանշված նախապայմանների իրագործումը «խիստ մեծ նշանակություն ունին մի ազգի գոյության պահպանման խնդրում»[26]։

Ոգևորված այս գաղափարներով արթնանում է Լուսինյանը, ճաշի հրավիրում բեռնակրին և ճառագայթող տրամադրությամբ պատմում նրան իր երազը։ Լուսինյանի աղչիկը լսում է այս պատմությունը և պատրաստակամություն հայտնում «զոհ բերել» իր կյանքը, ամուսնանալ բեռնակրի հետ և դրանով իսկ «օրինակ հանդիսանալ» իր դասակարգի մարդկանց համար։ Հիացած է նաև տիկին Լուսինյանը։ Հանձին Տիգրանի նա իր հրճվանքն է հայտնում ամբոխի նկատմամբ, որի բարերար ազդեցությամբ «մարդկությունը կներկայանա որպես մի հսկա բանակ՝ կազմված առաքինի դյուցազուններն, մեծ հրաշագործներ»։ Օրիորդ Լուսինյանն ու բեռնակիր Տիգրանն ամուսնանում են, վավերացնելով «մերձեցման» գաղափարը։

Տիգրան քահանա Վարդանյանցը «Մանուկ աշխարհում» (Թիֆլիս, 1912) գրքի մեջ մարդկային ժամանակակից հարաբերությունները գնահատում էր Ավետարանի ոգով, ծաղրում ընչաքաղցությունը, մանավանդ հավատարության գաղափարը և «ապացուցում», որ աղքատությունը Քրիստոսի կողմից ուղղված պատիժ է մարդկանց մեղքերի դիմաց։

Բուրժուական բարեգործության նկատմամբ պատրանքներ է փայփայում նաև Հարություն Նալյանը «Առաջին մուրացկանությունը» պատմվածքում։ Մի կողմից գրողը ցույց է տալիս հարուստ խավի անհոգի վերաբերմունքն աղքատության ճիրաններում թիրտացող խեղճերի նկատմամբ, մյուս կողմից հերոսի բնույթով աղաչում-նախատում նրանց՝ ձեռք մեկնելու կարիքավորներին, վշտահարներին։ «Ա՛խ, հարուստնե՛ր, հարուստնե՛ր,— դառնացած բացականչում է պատմվածքի հերոսուհի Սալոմեն,— ի՞նչ կլինի, որ նայեք մեզ նմանների վրա, մի րոպե ականջ դրեք մեր վշտահար սրտերի աղերսանքին և օգնեք մեզ։ Ի՞նչ եք անելու ձեր միլիոնները ու հարյուր-հազարները...»[27], Վեհերոտ մի հակադրությամբ Հ. Նալյանն ակնարկում է, թե իր հարուստ հերոսի հոգում ավելի քիչ գութ կա, քան նրա դռնապանի, բայց տեղնուտեղը շտկում է իր «սխալը», մասնավորի տեսք հաղորդում նկարագրված դեպքին, զգուշանում ընդհանրացումից։ Կա մի ուրիշ հարուստ,— ասում է բարի դռնապանը,— որ գթառատ է, աղքատասիրտ, օգնում է բոլոր դժոխքներին։ Պետք է նրա մոտ գնալ, չի մերժի։

---

26 Հմ. Աւտմյանց (*Մ. Տ. Շվոտ*), *Մերձեցում (անուրջներ)*, *Փարիզ*, *1903*, *էջ 28—29*։

27 Հ. Նալյան, *Առաջին մուրացկանությունը*, *Թիֆլիս*, *1904*, *էջ 13*։

Ամենամոլի պահպանողականություն է քարոզում իր «Փոթորկից առաջ» վեպում Աբիսողոմ Հովհաննիսյանցը։ Ռեակցիայի մթնոլորտը, որի օրոք հրապարակ իջավ վեպը, իր դաժան կնիքն էր դրել գրողի հայացքների վրա, դարձրել նրան «շրջահայաց» ու վեհերոտ։ «Փոթորկից առաջ» վեպի գաղափարական գծերից մեկը հեղափոխության նկատմամբ ունենալիք վերաբերմունքի հարցն է։ Ա. Հովհաննիսյանցը դատապարտում է ամեն մի արմատական ուժ, որ նպատակ է հետապնդում հիմնիվեր խորտակել հին վարչակարգը, և ներքողում է էվոլյուցիոն առաջադիմության ճանապարհը։ «Մենք հայերս,— ասում է վեպի հերոս Արշավիրը՝ Պետերբուրգի համալսարանն ավարտած և կուլտուր-լուսավորական ծրագրերով Հայաստան եկած մի հրիտասարդ,— չենք կարող ընդունել մի քանի ազգերի հայեցակետերը, թե պետք է եղած բոլորը բանդել և նրա տեղը նորը չինել, մենք ընդհակառակը, այն համոզմունքի ենք, որ մեր նոր սերունդը կոչված է մեր պակասը լրացնելու, որովհետև ծառն արմատով է ծառ և տունն հիմամբ է տուն»[28]։

Վերջին դարերի պատմությունն Ա. Հովհաննիսյանցին պատկերանում է իբրև համատարած նահանջ ու դեգրադացիա, այդ պատճառով էլ նա իր սոցիալ-քաղաքական իդեալները որոնում է բացառապես անցյալի ծալքերում՝ հանդուրժելով դեպի ապագան կատարվող որևէ քայլ։ «Պահպանություն եղած-ի, վերանորոգում խանգարվածի և ավերվածի, հետևապես ձգտում այժմյան հայոց կյանքը հասցնել անցյալի մի որևէ փառավոր շրջանի բարձրության և ո՛չ ավելի...»[29], այս է նրա խոսափոխոս-հերոսի երազանքը։

Ա. Հովհաննիսյանցի հերոսը վճռական նշանակություն է տալիս կուլտուրական գործոնին, նրանից բխեցնում ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական կյանքի ամեն մի բարենորոգչական ձեռնարկում։ Նրա համոզմամբ հարկավոր է զարկ տալ հարուստ դասի բաղաքական ինքնագիտակցությանը, ազգօգուտ հունի մեջ դնել նրա գործունեությունը, մարդասիրական զգացումներ դարգացնել նրա մեջ։

Արևմտյան Հայաստանի քաղաքական ազատագրությունը Ա. Հովհաննիսյանցի հերոսը կապում է ցարիզմի հետ, հայ ժողովրդի «անսահման» ռուսասիրության օրինակներ բերում Պասկևիչի, Բեհբությանի, Լոռիս-Մելիքովի ժամանակներից։ Իր նպատակներից գլխավորը նա համարում է «համոզել հայրենակիցներին նպաստել, որ ռուսաց տիրապետությունը առաջ գնար և համաձայն յուր շահերին մինչև Կիլիկիո եզերքը հասներ, յուրյան ճանապարհ բաց աներով դեպի Միջերկրական ծովը»[30]։ Բոլոր այս ծրագրերի իրագործման գրավականը ընտանիքն է, նրա առողջ ավանդների, լեզվի ու հավատքի պահպանությունը։ Անհրաժեշտ է փրկել այն քայքայումից, արգելք լինել նորամուտ բարքերին, հետու մնալ թուլակամ օտարներից, խցանել այն խողովակները, որոնցով օտար աղտեղությունները հոսում են հայոց իրականությունն։ Իր ճառախոսությունն Արշավիրն ավարտում է «լույս, օրինք և իրավունք» պիրճախոս լոզունգով, որ սովորական ռեֆորմիզմի նշանաբանն էր։

Սոցիալ-ազգային ծրագրերի դրվածքով «Փոթորկից առաջ» վեպի հետ շատ է համընկնում Ջուվշուղ Ղալայացի «Մեր և աշխատանք» վեպը։ Մայ-

---

28 Ա. Հովհաննիսյանց, *Փոթորկից առաջ*, Թիֆլիս, 1909, էջ 41։

29 Նույն տեղում, էջ 67։

30 Նույն տեղում, էջ 137։

րենի գրականության մեջ հազվադեպ երևացող պարսկահայերի կյանքի լայն կտավի արտացոլումը վեպին որոշ հետաքրքրություն հաղորդում էր։ Բայց այստեղ էլ «մարդասեր բուրժուայի» վերաբերյալ հայեցակետը և բուրժուական լուսավորության ժամանակավրեպ փիլիսոփայությունը խեղդում են իրականության ռեալիստական պատկերների հագեցվածությունը։ «Մերձեցման» գաղափարն այստեղ ուտոպիա չէ, այլ «ռեալ իրականություն»։ Սրտառուչ հոգեհարազատությունը հարուստի և աղքատի միջև, հասարակական բոլոր խավերն ի մի ձուլելու, ուսումնարանների ու առևտրական բանկերի միջոցով «երկրի տնտեսական դրությունը բարելավելու», միապետի կամքին հակառակ՝ մարդասիրական օրենքները ստորադաս աստիճանավորների կողմից ազավաղվելու և ավետարանի պատվիրաններին հարազատ մնալու ծանոթ տենակիտներն այստեղ էլ գրոզի սոցիալական ծրագրերի հենարաններն են։ Բնավորության ինքնակա և միտիկ մի կոնցեպցիա է զարգացնում Ջ. Վայայանցը. ոչ թե միջավայրն ու հասարակական հարաբերություններն են որոշում անհատի բնավորությունը, այլ վերջինս է պայմանավորում իրերի ու դեպքերի բնույթը։ Գրողի իդեալ-հերոսն այն բուրժուան է, որ բարի է ու առաքինի, սիրում է լուսավորությունը և օգնում աղքատներին։

Ավելի հիմնավոր չեն Ջ. Վալայանցի ազգային-ազատագրական ծրագրերը։ Հայ ժողովրդի քաղաքական ինքնուրույնության ձեռքբերումը նա չի պատկերացնում առանց «գրսի ուժի» վճռական միջամտության։ Աշխարհում եղել են ու կան բարի ուժեր՝ քաղաքակիրթ Եվրոպան, «ազատարար կայսր Ալեքսանդր Երկրորդ», որ չհամբերելով այլևս ու չհանդուրժելով տաճկական բռնություններր, պատերազմեց ու ազատագրեց բուլղար քրիստոնյաներին։ Նույնպիսի մի վիճակ է սպասվում և հայ ժողովրդին։ «Մի՛ մտածիր Սառա՛,— տրտնջացող ընկերոջը մխիթարում է վեպի հերոսներից մեկը,— շուտով ռուսները կգան և այստեղ էլ կառնեն, այն ժամանակ պարսիկներն այսպես չեն լինիլ»[31]։

Բուրժուական ֆիլանտրոպիայի գաղափարախոսությամբ են ներծծված Ջանիկի «Արդյո՞ք քագավորում է սեր և խաղաղություն» (1907) և «Դժբախտները» (1908), Գ. Տանակերտյանի «Օհանի ընտանիքը», Վ. Բրուտյանի «Շարժապատկերներ» (1914), Նշտարի «Նոր տարի և նոր կյանք», «Հարությունի ոտավ» (1905), Ակուզ-Շահնազարի «Մի անմեղ գոհ կամ խորտակված սերտ (1909), Գ. Շահինյանի «Հաշտություն» (1913), Մ. Պեյլերյանի «Վեղարավորը» գրքերը։ Չհալածել մարդ արարածին, չգողանալ ուրիշից, չմոռանալ աստծուն, հոգալ դժբախտների կարիքները, ժուժկալությամբ ու բարոյական վերափոխմամբ կարգավորել աշխարհի խաթարված հիմքերը, ահա այն «փրկարար» պատգամախոսությունը, որ առաջադրում էին նրանք։

5

Մինչդեռ գարաշրջանի սոցիալական հակասություններ բարդ ուղիներով չկողմնորոշվող մտավորականության մի խավը օտարվող անհատի և ուրվող հասարակության ճակատագիրը փորձում էր լուծել բարոյական կատարելագործման միջոցներով, շատ հաճախ տուրք տալով մասյ հոռետեսությանը,

31 Ջ. Վալայանց. Մեր և աշխատանք. Մ., 1909. էջ 227։

գրողների մի այլ խումբ փորձում է քափանցել դարասկզբի սոցիալական-ազատագրական շարժման ոլորտները։

Դարասկզբի գեղարվեստական արձակի Ճանաչված դեմքերից էր Գեղամ Քուրանեյանը (1883—1915)։ Ծնվել է Կ. Պոլսում, սովորել Մխոբոսյան և Կեդրոնական վարժարաններում, ապա մեկ տարի ապրել է Փարիզում և ունկնդրել Հասարակական ու քաղաքական գիտությունների բարձրագույն դասընթացներին։ Գեղարվեստական, հրապարակախոսական ու քննադատական երկերով Հանդես է եկել պոլսահայ գրեթե բոլոր ՔերթԱհրում։

Արևմտահայ արձակի Համար որոշ իմաստով քարմություն էին Գ. Բարսեղյանի բանվորական պատկերները, գործավորի տառապանքների ու բողոքի ճչմարտապատում վավերագրերը։ «Քարձր պատմվածքը, ուր արժարծվում է արվեստի և իրականության փոխհարաբերության Հարցը, Հատկանշական է երիտասարդ արձակագրի գրական նախասիրություններն բնութագրելու տեսանկտից։ Պատմվածքի նկարիչ—Հերոսը տարված է բնության գեղեցկություններով ու կանացի մերկ մարմիններով։ «Կյանքի պրոդան խորթ է նրա գեղագիտական ճաշակին. նա էպքետի քամահրաբար է լսում բնկերոջ դիտումը, Քե կա մի այլ աշխարՀ՝ ցավի ու տառապանքի աշխարՀը, ուր պետք է ուղղի արվեստագետը և Նչեցնի արդարության ու իրավունքի ձայնը։ Պատասխանությունը մի օր նկարչին տանում է մոտակա բաղաքը, ուր նա տեսնում է գործարանի բանվորուհիներին, ցնցվում իրականության սարսափները մարմնավորող նրանց արտաքինից։ Կյանքի բարելար ազդեցությամբ դարձի կված արվեստագետն իր «Բանվորուհիներ» կտավով առաջին անգամ օդնության Ձեռք է մեկնում տառապող մարդկությանը։ Ծեր, Նրիտասարդ, դեռատ կանայք վերադառնում են գործարանից. աշխատանքն ազավնել է նրանց կանացիությունը, տառապանքի կնիքն է դրոշմված ամենքի դեմքին։ Ասես վերադառնում են աքսորավայրից՝ Հոգնաբեկ, ցնցոտիավոր, բարշ տալով ուժասՀատ ոտքերը։ Նկարիչը բողոքում է այդ ահռելի կյանքի դեմ, և բնկերը մեծ ապագա է գուշակում իրականության Նորձանուտը Նետված նրա ճշմարիտ տաղանդին։ Նախկին «զտարյուն արվեստագետն» ինքն էլ վավերացնում է իր դարձը և Նչտկում արվեստի գլխավոր սկզբունքը՝ կյանքի մեջ, կյանքի Համար։

Աշխարհի խնդհերի ողբերգական կյանքի դրվագներն է ցուցադրում Գ. Բաբսեղյանը «Կաղանդի պատմություն» (1904), «Նազելուն» (1905), «Տարի մը կյանքը» (1906), «Պզտիկ բանվորին արկածը» (1908), «Ավետ աղբարը» (1908) և մի բանի այլ պատմվածքներում։ Մի դեպքում նա Հերոս է բնտրում գործարանում խեղանդամ դարձած 8-ամյա երեխային, մյուս դեպքում ցուցադրում է ամեն ինչից զրկված մշակների Քանդրացած մոապլը, ոգու ազդեցիկ գեղեցկություններ Տալտնարերում ներքնախավերի աշխարհում Հակադրելով դրանք ժամանակի անմարդկային բարբերին։ Մի քանի պատմվածքներում «Որսի Հրացանը» (1904), «Դավադրություն» (1909) և այլն, Գ. Բարսեղյանը պատկերում է Օսմանյան կայսրության մքնոլորտը վարակած տագնապն ու խարդավանքը, վերնախավերի ֆիզիոլոգիական ատելությունն բնչադուրկների ու այլազգիների նկատմամբ։

Գաղափարական-գեղարվեստական զգալի Հետաքրքրություն են ներկայացնում Գ. Բաբսեղյանի այլաբանական գրույցները։ «Ապառնի քաղաքին խուզարկիչը», «Մայասումս կախաղանին վրա», «Մեխական կուգա», «Այսպես

պատմեց Վրիժաբիր Ազատութիւնը», «Ջլունամբրիկը» և այլ գրուածքներում գրողը մերժում է կլավորական, աստվածատուր երջանկութիւնը, ծաղրում անպտուղ համբերատարութիւնը և ներբողում ակտիվութիւնը, բռնութիւնը բռնութեամբ ոչնչացնելու տրամադրութիւնները։ «Գերագոյն հիմարութեան ցայգերգը» ազատութեան ֆանատիկ զինվորների փառաբանութիւնն է, որոնք թեև շղթայված ու զնդանները նետված, անբեկելի հավատով հնչեցնում են երջանիկ օրերի ցայգերգը։ «Մեր ամպրոպումներու մեջեն նոր մարդկութիւնը կը հնչե, և կը շնչե՝ գրոհ և քանդում հավելեն և հրաբուխներ ժայթքելեն.— Օ՜հ, ու պատմելեն սև ու կարմիր ցնորքները իր ճամբուն, անիկա երկունքը կրճչա նոր ժամանակներու մեծ հերիաթներին»[32]։

Սոցիալական-ազատագրական պայքարի գաղափարն են քարոզում նաև Արամայիսի, Ար. Հովհաննիսյանի, Ասոյի, Կարեն Միքայելյանի և այլ գրողների գեղարվեստական երկերի հերոսները։

Արամայիսի *«Վնասակարը» պատմվածքում (1907) կա բավական խոստումնալից սկիզբը՝ շրջիկ ապստամբը հայկական գյուղերում հողի համայնացում է քարոզում, մերկացնում հարուստների պարազիտիզմը, միասնության կոչում գյուղաշխարհի աշխատավորներին, հետապնդվում կառավարության կողմից։ Բայց հետո, կալվածատերերից հողը բռնագրավելու և գյուղացիներին հանձնելու «ապստամբի» հրավերները պատմվածքի վերջում ցոփ են չափավոր ռեֆորմիզմի շիթերով։ Գյուղերից մեկում հարուստ մի կալվածատեր չորս հարյուր ռուբլի է տալիս ընդհանուր ֆոնդին, նվիրատվություններ են անում նաև մյուս գյուղացիները։ «Վնասակարը» շատ գոհ է, իրականանում են նրա երազանքները՝ գյորոցներ հիմնել, ճանապարհներ պատրաստել, օգնել իրար, որ հարուստները չկողոպտեն, հարուստներին նաև ներգրավել ընդհանուր գործի մեջ, միասնաբար վերակենդանացնել վաղնիմ ժամանակների անաղարտ քրիստոնեությունը։*

Ար. Հովհաննիսյանի *«Լյուսի» ծավալուն պատմվածքի հերոսն, ընդհակառակը, խորշում է կիսատ-պռատ միջոցառումներից և «մեծ վիրահատություն» առաջադրում «հասարակական մարմինը ծվատող թարախակալ վերքերի» նկատմամբ։ «Պետք է անդամահատել,— ասում է պատմվածքի հերոսը,— հիմնական վիրաբուժության ենթարկել հասարակական մարմինը ծվատող թարախակալ վերքերը և ոչ թե զանազան կարկատաններով ծածկել այդ վերքերը ուրիշներից և առողջ ու առույգ ձևանալ... Աղքատությունն էլ, խեղճությունն էլ արդյունք են որոշ հասարակական պայմանների, իսկ այդ պայմանները փոխելը մեծապես մեզնից է կախված»*[33]։

Ասոյի *(Տիգրան Օտյան) «Դյուցազնուհին» վիպակը (1910) արտացոլում է առաջին բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության իրադարձությունները և առաջադրում արմատական լուծումներ։ Հին, զառամյալ Ռուսաստանի վերնախավը վիպակում ներկայացնում է զորավար Կոլյա Իվանովը։ Դավաճանություն հայրենիքի շահերին, ներքին գործարք թշնամու հետ, հազարավոր երիտասարդ զինվորների կանխամտածված սպանդ ու իբրև այդ ամենի հատուցում՝ չքանչանները, ոսկուի տարստություն, որ այժմ զորավարը նուիրագիտի*

32 Գ. Բարսեղյան. *Ամբողջական գործք*, Փարիզ, 1931, էջ 70։

33 Ար. Հովհաննիսյան. *Լյուսի*. Պոթ., 1912, էջ 114—115։

Ինքն ձեռքով նետում է թղթախաղի սիզաններին։ Երկիրը տնքում է ֆլվառության ծովի մեջ, ցարիզմը խարդավանքի ոստայններ է հյուսում, լրտեսները վխտում են բովանդակ Ռուսաստանով մեկ, մեծ մարդասպանը՝ ցարը, անմիչականորեն գլխավորում է ազգամիչյան չարդերի պսխիզը։ Նոր, արմատականորեն տրամադրված հեղափոխականի լավագույն գծերը խտացված են Կոլյա Իվանովի դստեր՝ Բելկայի կերպարի մեջ։

Սոցիալական անարդարության վերացման միակ ուղին Ասոն տեսնում էր մասնավոր սեփականության ոչնչացման մեջ, ապագուցելով դրա գործնականությունը բանվոր դասակարգի և գյուղացիության հեղափոխական դաստիարակ։ Կուսակցության համակարծությամբ դյուր գնդած Բելկան ընկնում է մի աշխարհ, ուր հանգիստություն էր հաստատել «տոնյուշի, գնչենի Աստվածը»։ «Մենք կռվ ենք նրա պատանդը չլուսնուս,— ասում է նա դյուղացիներին։ «Ի՞նչ լոկ ես ու հանգիստ նստել, դո՛ւ, աշխարհաշեն չինական, դո՛ւ, մեծ համբ,— միտինգի համանակ կոչ է անում հերոսնից մեկը.— ...մի՞թե բավական եղավ... Ոտքի՛ եղեք, շարժեցե՛ք ձեր բազուկները, աշխատավոր գյուղացիներ... զարթիր, Ռուսաստանի քնած աստված գործավոր, ոեր գարձիր աշխատանքիդ...»[34]։

Կարեն Միքայելյան

Կարեն Միքայելյանի *(1883—1941) պատմվածքների առաջին ժողովածուն՝ «Զրկանքի հուշերը», որ լույս տեսավ ռևակցիայի ծանր օրերին, ուշադրություն էր դրավում տիրապետող անկումային տրամադրություններից պատրոշվող յահատուկությամբ և հեղափոխության նոր վիլիլների հավատով։*

Մի չանի պատմվածքներում («Հացթուխ Սիմոնը», «Կախաղանի վրա», «Վերջին ծրանքները», «Էվալյա» և այլն) Կ. Միքայելյանը պատկերում է ժամանակի հասարակական սարսափները, հանելով խոր ընդհանրացումների։ Պայքարի ռոմանտիկական տարերքը Կ. Միքայելյանը նկարագրել է «Մարտակոչ» պատմվածքում (1907)։ Մյուս գործերում նրա հերոսները երևա՛ երևա կանգնած են նահանջի ու հաշվեհարդարի զարհուրանքների առջև։ «Ոչ ոչնների կոիվը» այլաբանության մեջ «ուժեղ անհատների» սոցիալական մարտահրավերները ձգողական մեծ ներգործություն են ստանում գեղակոծված

---

[34] Ասո. Դյուցագներին, հ. Պոլիս, 1910, էջ 47։

[35] Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. 1

դործադուլավորների ֆոնի վրա, երբ, թվում է, բնորոշ պետք է լիներ հեղափոխության դատապարտումի ու հուսալքության խոսքը։ «Կեդցեն հաղթվածները» պատմվածքը (1907), վերադիրչությից բացի, ունի նաև մի այլ կողմ՝ իշխանությունների ձեռքին հաշվհարդարի կույր գործիք դարձած զինվորականների, երբեմնի այդ բանվորների ու գյուղացիների, «եղբայրասպանության» դատապարտումը։ Կ. Միքայելյանը շրջահայացության հրավեր է կարդում նրանց, մատնացույց անելով շահերի միասնությունը արդարության կրովում րնկած բանվորների հետ։

«Նահանջ» պատմվածքում (1909) պատկերված է հեղափոխության անկայուն «առաջնորդների» հոգեկան զևզարդացման ռեակցիայի մոլեգնության տարիներին։ Փորձության ժամին ընկերներին լքած նախկին «րմբոստ Արսեն Ռոստոմյանն իր կյանքի ճանապարհն ավարտում է փարիզյան հասարակաց տներում, արժանանում նույնիսկ փողոցային կենդ արհամարհանքին և անկողնու մեջ խեղդում նրան։

Ազգամիջյան ընդհարումների գեղարվեստական արտահայտությունն է «Փորձության ժամին» պատմվածքը։ Հայ դեմոկրատ գրողների նման Կ. Միքայելյանը ևս այդ ընդհարումները համարում է եղբայրասպան և գլխավոր մեղավորներ ճանաչում ցարիզմը, երկու կողմերի ազգային բուրժուաներին, նացիոնալիստական ինտելիգենցիան։ Գրողը կատարում է հաջորդ քայլը ևս, իրրև լավագույն լուծում առաջ քաշելով ճնշված դասակարգերի շահերի միասնության հարցը։ Նրանք շահագրգռված չեն ջարդերի մեջ, ուստի և «անհրաժեշտ է դասակարգի շահի ու ինտերեսի լարերը հնչեցնել... քաղաքում թե գյուղում»։

Արևմտահայ իրականության մեջ նույն մոտիվներն արտահայտություն գտան Համալի ստեղծագործություններում, մասնավորապես «Անդունդի մեջեն» գրքում։

Համալը (Հևոն Սահակի Մարտիրոսյան) ծնվել է 1888-ի ապրիլի 27-ին Խարբերդում։ Ավարտել է տեղի 10-ամյա կեդրոնական վարժարանը և զբաղվել ուսուցչությամբ։ Աշակերտական տարիներին ծանոթացել է հեղափոխական գրականությանը, ուսումնասիրել Մարքսի ու Էնգելսի աշխատությունները, մի որոշ ժամանակ տարվել անարխիզմի գաղափարախոսությամբ, ապա 1906-ին ընդունվել Հնչակյան կուսակցության շարքերը։

Հրապարակախոսական ու այլ բնույթի հոդվածներից բացի Համալը հրատարակել է նաև «Հակոբ-Հաբեթ» (1915) և «Նոր Աստվածներ» (1920) դրամաներր, «Կապույտ տետրակներ» (1916) խորհրդածություններ, «Հո՞ երթաս Ամերիկա» (1958)),) «Համաշխարհային կռոնների մատերիալիստական հիմքերր» (1959) երկհատոր և «Դասակարգային կռիվներու գիծր Մեզերու ազատության մեջ» (1964—1969) եռհատոր գրքերր։

«Անդունդի մեջեն» (1914) գրքում նա դատապարտում է մարդատյացությունն ու միլիտարիզմը, հավատում տառապող մարդկության շահերի միասնությանր՝ «Նուռաձին, բայց դեռ անծանոթ ևատծու» հայտնությամբ։

Մարդու ողբերգության վերլուծությունները Համալին բերում-հասցնում էն մի շարք գործոնների ճանաչման, որոնց ոչնչացումն էլ նա համարում է իր դարաշրջանի միակ փրկություն։ Դրանց մեջ նա առաջին պլանի վրա է դնում «անհատական սեփականության կործանարար ոգին»։ Նրան էն ծառայում

օրևէքները, որոնք ջահանգործողներու սալին վրա գարբնված սորկության շղթաներ են գերիներու ձեռքերը կապտող» և «անխտրաբար անարդարության դրոշմը կը կրեն»[35]:

«Ամանոր» խոհի մեջ Համալը մատնացույց է անում երկրորդ սարսափելի թշնամուն՝ հասարակական ինդեֆերենտիզմը: Նիրհում է ինքնագիտակցությունը—աստվածը, և դա սարսափեցնում է լիրիկական հերոսին: «Ա՜հ, ձիավազներու մարդակերպ ջոլիբեն զատ շնչավոր չ'երևիր, չիկա՜ կենդանություն, չիկա՜... չիկա մեկը, որ երգե վրեժի երգը, վրե՜ժ, վրե՜ժ, որդեկորույս մայրերու վրեժը, իրենց մարմինը ծախող ազջիկներու, գոհար հարսերու վրեժը, արյան լիճին մեջ լոգցող՝ տատապող մարդկության վրեժը...»[36]:

Մարդկային տատապյալ միտքը սևեռվեց գերբնական ուժերի վրա, «շրջքաջակիր շահագործվողները զարավոր տատապանքով կոտտացող վերքերնին քողե՛ծ՝ անիմանալին պաշտելու ելան, ճակատագիր անվանեցին այն ահավոր երկար շրջանը, որ շարունակ արյուն կը փսխեն... չգիտեմ ինչո՞ւ այս կուրությունը, ինչո՞...»[37]:

Սակայն դա երկար չի կարող տևել. «Բանտարկյալներու շղթաներու շռինդը ա՜շաղանգն է ապագայի մեծ հեղափոխության, որ սահմանը պիտի բլլա անհավասարության, սահմանը, ուրկե պիտի սկսի մարդկային բարօրության. հավիտենական անպղտոր երջանկության շրջանը»[38]:

Մի քանի գործերում («Բագոսի խնկարկություն», «Հրաժեշտի ցավը», «Աշխատավորի արցունքը» և այլն) պատկերված է հեղափոխության տեղատվությունը. մերկացված «Մեծ Ուխտին» դավաճանների երեսպաշտությունը: Հիրիկական հերոսը երբեմն կասկածանքով է պարուրվում հեղափոխության մոտալուտ հաղթանակի նկատմամբ («...ո՞վ կապահովցնե, քե երկունքը. մահաբեր չպիտի բլլա, ու երեխան չպիտի վիժե...»), կամ էլ փորձում մոտացության տալ պարտության ցավը («Մենք խմում ենք, որպեսզի մոռանանք վիժումը երեկվա մեր հղի հրազեներուն»): Ի վերջո նա հայտնաբերում է պարտության պատճառը աշխատավորի դյուրահավատության մեջ. «Երբ կուրծքիդ տակ հավաքված ատելության ու վրեժի հուժկու հոսանքին առջև տապալվեցան բռնապետներու գահերը, երբ բիրտ ուժի կրթնող ավազակները իրենց սուրբն եկան կոտրել ոտքերուդ տակ, ներողություն խնդրելով, դու հեռատեսությունը չունեցար զուշակելու ամեն բան...»[39]:

«Զինվորներուն ի տես» խորհրդածությունները Համալի աշխարհայացքի խտացումն է և նրա հեղափոխական մարտահրավերի ամենադործող ակտիվը: Ցորդցի մանկան սիրտը չպետք է սևվերվի «տխրատեսիչ» աշխարհից, նա պետք է դառնա եռանդ, այլամերժ, «աղազանական նեղ նկատումներու» գոհ: Նրա հոգու մեջ վարը ծառս կլինի մի այլ «վրեժի պարտք», որ համամարդկային է, մեր հիվանդ հողագնդի միակ կրոնն ու բուժիչ բալասանը: Թող վաղ-հնա մանուկը հին կարգերի «առժամանակյա նեցուկից» զենքից, նաև

[35] Համալ. Ակոռնդի մեկին (Բլվարի հիերը). Կ. Պոլիս, 1914, էջ 19:
[36] Նույն տեղում, էջ 59:
[37] Նույն տեղում, էջ 61:
[38] Նույն տեղում, էջ 139:
[39] Նույն տեղում, էջ 82—83:

այն զինվորներից, որոնք թեև այժմ դիրքապահներ են դարձել աշխատավորին թշնամի օրենքների համար, բայց վաղը, վճռական գոտեմարտի պահին կանցնեն արդարության կողմը։ «Աստված-մարդը» այս դարաշրջանի ծնունդն է, և նրան չպետք է որոնել հին, հնէթնոսական աստվածների առասպելների մեջ և քրիստոնեական ծխակալված մատուռներում։ Պատմությունից մեզ ժառանգություն է մնացել միայն նրա ծալքերը լցված համբերության ու աղերսանքի բարոյականությունը, և մենք վճռականորեն հրաժարվում ենք ժառանգորդ լինելուց։ Դասակարգային պայքարի հաշարամյակների ուշը նկատմամբ այս նիհիլիզմը գուցե հարկավոր էր Համալին, որպեսզի բացառեր պատմական հնարավոր զուգահեռը՝ պրոլետարական հեղափոխության անհեռանկարայնության օգտին։

6

Դարասկզբի արևմտահայ արձակի ճանաչված դեմքերից էին Օ. Չիֆթե-Սարաֆը և Տ. Չոկուրյանը։

Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆը ծնվել է 1874 թ., Սկյուտարում։ Կրթություն է ստացել Գատը գյուղի Արամյան դպրոցում և Կեդրոնական վարժարանում։ Արևմտահայ մամուլի էջերում նրա անունն սկսում է երևալ 1900-ական թվականների սկզբներին և անմիջապես ուշադրություն գրավում։ Ճանապարհորդությունը Եվրոպայի մի շարք խոշոր կենտրոններում (1902—1903) զգալիորեն լայնացնում են երիտասարդ արձակագրի աշխարհճանաչողության շրջանակները և առատ նյութ տալիս նրա գեղարվեստական տաղանդին։ Այդ ճանապարհորդությունից ծնվում են «Մխամիտի մը արկածները» վեպը (1908) և նորավեպերի մի ամբողջ շարք։ Չիֆթե-Սարաֆը 1912-ին ձեռնամուխ է լինում «Հայ միտք» շաբաթաթերթի հրատարակությանը, իսկ կարճ ժամանակ հետո, լրագիրն արգելվելու պատճառով, դաստիարակի պաշտոն ստանձնում որբանոցներից մեկում։ 1920 թ. իր դժբախտ սանների հետ տեղափոխվում է Հունական Կորֆու կղզին՝ փորձելով սպեղանի դառնալ այդ խեղված հոգիների համար։ Կյանքի վերջին ինը տարիներին ուսուցչություն է անում Մարսելում և մնում, աշխատակցելով սփյուռքահայ պարբերականներին։ Վախճանվել է 1932-ի հուլիսի 11-ին։

Չիֆթե-Սարաֆի ստեղծագործության մեջ աշխարհի բարոյական դիմապատկերը քննարկվում է առավելապես սիրային հարաբերությունների տեսանկյունով։ Ինչպիսի վիճակներ և կերպափոխություններ է ունենում սիրո դգացմունքը, ովքեր են նրա պաշտպանները ու թշնամիները՝ այս խնդիրների է նա արծարծում իր որոշ արձակ երկերում, հնթիմաստի մեջ շոշափելով սոցիալական ու ազգային մտահոգություններ։

Չիֆթե-Սարաֆը ցուցադրում է սիրո հմայքը պայմանավորող գործոնների երերուն վիճակները, անբարենպաստ այն պայմանները, որոնք խանգարում են մարդկային առաքինությունների անկաշկանդ գրսևորումներին։ «Բաժանումին գիշերը» (1911), «Նորավեպին նյութ» (1912), «Նախանձոտի կինը» (1909), «Վառոյին սեր» (1912) և այլ նորավեպերում Չիֆթե-Սարաֆը պատկերում է ձերբազատումի ձգտող սիրո ջանքերը, նրա անասնական տարապանքներն ու հազվագյուտ բերկրանքները, մտորում սիրո ճակատագրի

մասին. «Ամեն ճշմարիտ սերեն,— գրում է արձակագիրը նորավեպերից մեկում,— բլլա ան թող փոխադարձ սեր, անբաժան է վիշտը»[40]:

Ինչ-որ տեղ գրողի երկերում այդ մեծ «վիշտը» նույնիսկ ինքնակա է, առանց պատճառի («Ցատրակը կրվուվուէ»), սակայն նույնիսկ այդ դեպքում գրողը ձգտում է միայն մի բանի՝ ցույց տալ այն մթնոլորտը, որը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, հակասիրային է: Չարագուշակ սպասումներ, վայելքի կարճատևություն, անխուսափելի բաժանումներ, արկեցումներ, որոնք օրինական չեն՝ այսպիսին են Չիֆթե-Մարաֆի սիրահարված հերոսների սովորական զգացումները, հերոսներ, որոնք ընդգծում են ու մնում դատապարտված: Բայց և այնպես գրողը դուցադրում է նաև անձնվեր սիրո օրինակներ, որոնք նա գտել է ոչ այլ ուր, քան աշխատավոր մարդկանց շամնատ խրճիթներում: «Մեծ Ալոն» (1902), «Աղբատին կինը» (1908) և մի քանի այլ նորավեպերով Չիֆթե-Մարաֆը չէ՞շտը գրել է ազնիվ հոդիների վրա, որոնք հեռու են մնացել նոր ժամանակների ստատնելիքից, եղծումից մերկ սերը, փարվել նրա միմիարիչ հավատարմությանը:

Դանիել Չիֆթե-Մարաֆ

Չիֆթե-Մարաֆի ստեղծագործության ամենից գլխավոր մասը նվիրված են հայկական եղեռնի ներքին պատկերմանը: Իսկ ինչը կարող էր ավելի պերճախոս ապացույցներ տալ այդ նախճիրի վերաբերյալ, քան գրողի ինքնամակարության տակ գտնվող որերի կյանքի գրվագները: Եվ արձակագրի գրչի տակ կյանք են առնում այդ սեռգծական արարածների տվայտանքները: «Հաչելույուն» (1920), «Որբեդուն որբը» (1925), «Մայրիկ չունի» (1922), «կուձոռ» (1923) և այլ նորավեպերով Չիֆթե-Մարաֆը ներկայում է խեղված հոգիների ճիչը հրեշավոր աշխարհի դեմ:

Չիֆթե-Մարաֆի ամենանշանավոր երկը «Միամիտի մը արկածները» կոչվում է (1908): Վրթաննես Փափազյանն այս վեպը համարում էր «...անպայման մեծ ուժանդակով և վարպետի գրչով գրված», որը կարող է «պատվավոր տեղ գրավել նույնիսկ օտարազգի գրականության մեջ»[41]: Նման գնահատականներ են տվել նաև Ա. Չոպանյանը, Արտ. Շարուրյունյանը, Զ. Եսայանը և ուրիշներ: Հիրավի, «Միամիտի մը արկածները» վեպը հատկանշվում է գեղարվեստական ինքնատիպությամբ և գաղափարական հետաքրքիր հարցադրումներով:

Թուրքական բռնապետությունից ազատագրվելու ելքը հայ մտավորակա-

---

40 «Հոսանք», Կահիրե, 1912, հունիսի 16, էջ 347:

41 «Հայ գրողներ» (Ժողովածու), հատ. Բ, Բեյրութ, 1969, էջ 509:

Նուիրյան մի որոշ խավի տրամադրում էր դեպի քաղաքակիրթ Եվրոպայի գունազարդված երազանքը։ Չիֆթե-Սարաֆի վեպը գալիս էր ցրելու այդ պատրանքը, ցուցադրելու քաղաքակրթության մայրցամաքի գարհուրելի կողմերը և գգուշավորության հուշելու ոգևորված ժամանակակիցներին։ Վեպի հերոս Հովհաննես Տոմարիկը, մեծահարուստ և գեղեցկատես մի երիտասարդ, բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով անցնում է Եվրոպա, գալքակիրյ սիրային արկածներ ունենում մայրցամաքի գրեթե բոլոր խոշոր կենտրոններում։ Ախտավոր արկածների սարսափները փոխնիփոխ հաջորդում են վայելումի ու հուսախաբության ապրումներին, մինչև որ հայտնվում է հոգեփրկության հրեշտակը՝ աղաքինի, գեղեցիկ ու զարգացած հայուհին, որի գրկում նա գտնում է ճշմարիտ սիրո բերկրանքը։ Հերոսի արկածալից կյանքի դրվագներն էլ հենց կազմում են վեպի սյուժետային միասնությունը։ Ինքնությունն նորավեպերի հատկանիշներով օժտված այդ դրվագները, որոնք վիպական սյուժեի բաղադրամասերն են դառնում գլխավոր հերոսի «փոխանցիկ» ճակատագրով, երկակի նպատակ են հետապնդում։ Մի կողմից աստիճանական խտացումներով ամբողջանում է աստիական բարոյականության բծախնդիր ու դաժան սկզբունքներով դաստիարակված երիտասարդի կերպարը, որը հարըստության ու արտաքին գայթակղիչ գեղեցկության ուժով վայելում էր կյանքի հաճույքները, մյուս կողմից բացահայտվում է մի իրականություն, ուր բարքերի ապականությունը սպառնում էր ոչնչացնելու գեղեցիկն ու նվիրականը։ Հովհաննես Տոմարիկի առաջին բախումն այդ աշխարհի հետ ցնցում է նրան։ Բժշկական կուրսի ուսանողը հիվանդանոցի վիճակական բաժնում շաբաթեր եղած մտորում է սիմվոլիկ տեսարանների՝ հաճույքի տանջալից հատուցման մասին։ Մարդկային մարմինները փտում են սեռախտից, հիվանդների հայացքներում քարացել է ուշացած զղջումի սարսափը, անդարմանելի ցավի տվայտանքը, խորտակված ապագայի կսկիծը։ Սակայն չուտով անցնում են առաջին տպավորության տագնապները։ Եվ եթե, այնուամենայնիվ, Հովհաննես Տոմարիկն իր գգլխիչ արկածներն ավարտեց անբասիր մարմնով, ապա դա պետք է բացատրել ճիշտ այն օրինաչափությամբ, որով բացատրվում են բնության հազվագյուտ եռևույթները, իսկ նրա վերջնական փրկությունն էլ կարելի կլիներ դիտել իբրև ճակատագրի բացառիկ բարյացակամություն, եթե հանգուցալուծման ետևում չերևար որոշի բարոյաբանական միտումը։ Անհատականացված տիպեր են «Միամիտի մը արկածները» վեպի կին հերոսնեները։ Ընդհանուրը այդ կերպարների մեջ այն է, որ դրանք հասարակայնորեն դատապարտված մարդիկ են, գգայուն հոգիներ, երջանկության երազողներ։ Ոմանք արդեն հարմարվել են բիրտ իրականության ոգուն և ծախծխում են իրենց միակ հարստությունը՝ մարմինը, ուրիշները ապարդյունորեն որոնում են սիրո իդեալը, երրորդները գերմարդկային ջանքեր են թափում, որպեսզի կառչած մնան գեղեցկի ու վսեմի սկզբունքներին։ Չիֆթե-Սարաֆը հակված չէ հեռուն գնացող հզրականացությունների հանգելու և այդ իմաստով վեպի իրական պատկերների ներքնիմաստն ավելի խորն է, քան գրողի չափավոր հայեցությունը։ «Առողջության, դրամի ու կյանքին» սպառնացող «գժոխային խնեղությունների» աշխարհին գրողը հակադրում է իր գլխավոր կնոջ՝ մարդկային վշտերի ապաքինում, առողջ հասարակարգի ստեղծում, վերջիններիս տանող ճանապարհը համարելով աշխատանքը, որ «մայրն է ամեն առաքինությունների և ամեն բարիքների»։ «Միամիտի մը արկած-

ներքո» վեպը անավարտ մնաց։ Այն պետք է լիներ մի եռագրություն, ուր եթե առաջին մասում պատկերվում էր ամուրի երիտասարդի կյանքը, ապա հետագա երկու մասերում պետք է արտացոլվեին Հովհաննես Տոմիկի ամուսնական կյանքն ու այրիությունը։ 1903 թ. Ցիֆթե-Սարաֆը հրապարակում է «Հոգիների փրկությունը» նորավեպը, որն ասես «Մխամխի մը արկածներ»ի նախնական տարբերակն էր։ Համեմատելն դեպս գաղափարական առումով այս երկու ստեղծագործությունները լծորդվում են իրար։ Նորավեպի հերոս բժիշկ Մերոբյանը ծննդավայր է գալիս, որպեսզի կանխիկ դրամի վերածի մահացած ծնողների թողած հարստությունը և վերադառնա Փարիզ՝ վայելելու կյանքի հաճույքը։ Ճանապարհին նա հանդիպում է անգլուհի Ճեննի Ուորքըրին, զարգացած ու առինքնող մի աղջկա, որը հոր սնանկացումից հետո խորապես ապրել էր իր երկրպագուների երեսպաշտության դառը հուսախաբությունը և որոշել էր միահյուսության դատապարտել իր օտարված անձը։ Երիտասարդները փոխադարձաբար քննադատում են միմյանց, սիրահարվում, ամուսնանում ու փրկվում, իսկ դեպքերի ընթացքը կարգավորող գրողը եզրակացնում է, որ իդեալի կորուստը մարդկանց հոգու նախատեղծ հատկանիշ չէ և այն փրկության ուղի։ Ցիֆթե-Սարաֆի համար մարդը մնում է մարդ՝ աշխարհի որ անկյունում էլ ապրելիս լինի և ինչպիսի աստծու էլ երկրպագի։ Նրա համար նույնքան սիրելի են ավթոպացի այն սիրահարները, որոնց մեծ սիրո համար աշխարհը չափազանց նեղ դուրս եկավ և որոնք կամովին հրաժեշտ տվին կյանքին՝ հանգեցրյալ աշխարհում երջանկության գտնելու ակնկալությամբ («Մարդկին մեջ», 1903), որքան և խարված ու լքված հայուհին, որի աչքում Եվրոպան երկակի էր, քանի որ այստեղ ևս կյանք և երջանկություն են պարգևում, և դժբախտություն նյութում («Կորսված ծաղիկ»)։

Մի առանձին փայլ ու ճկունություն ստացավ արևմտահայ գրական լեզուն Ցիֆթե-Սարաֆի գրչի տակ։ Քնարականությամբ հագեցած նրա արձակի մեջ տրոփում է կյանքի մեծ սերը, աշխարհաճաստատման կենսալից փիլիսոփայությունը, որոնց ֆոնի վրա հատկապես արգահատելի են երևում փոխհարաբերությունների, բարքերի այլանդակությունները և հատկապես ըղձալի՝ սոցիալ-քաղաքական ներդաշնակության երազանքը։

7

Տիգրան Չյոկյուրյան *(1884—1915)*[42]։ *Ծնվել է Տրապիզոնի նահանգի Կյումուշխանե քաղաքում։ Նրա գրական նախափորձերը մամուլի էջերում սկսեցին երևալ 1905 թվականին։ Որոշ ժամանակ անց հրատարակման է ներկայացնում չափածո ու արձակ բանաստեղծությունների մի ժողովածու՝ «Հոուետհսի երգեր» խորագրով, ի։ Պերլերյանի առաջաբանով։ Սակայն գրաքննությունը այնպես է խեղաթյուրում գրոի երկերը, որ նա բարկոք է համարում հրաժարվել տպագրության արտոնությունից։ «Հոուետհսի երգեր» ժողովածուն հետագայում ևս լույս չտեսավ, բայց նույն խորագրի ներքո «Մասուն», «Հայրենիքի քնար», «Ֆրու-Ֆրու», «Ումտան», ինչպես նաև Թևոդիկի «Ամենուն տարեցույցը» պարբերականներում լույս տեսած չափածո ու արձակ ստեղծագործությունները որոշ գաղափար տալիս են այդ ժողովածուի և*

---

42 «Տիգրան Չյոկյուրյան» հատվածը գրել է Հակոբ Մարգարյանը։

առ՝ասարակ գրողի առաջին շրջանի ստեղծագործության ընդհանուր ուղղվածության մասին։ Բոնակալական մարդակուլ իրականությունը, անձնական դժբախտ հանգամանքները, դրան գումարած անկումային գրականության ազդեցությունը Զյոկյուրյանի այդ գործերը օժտել են որոշակի հոռետեսությամբ ու տրամադրություններուն անկումայնությամբ։ 1910 թ. Վաղինակ Բյուրատն առանձին գրքով հրատարակում է «Բյուզանդիոն» քերթում լույս տեսած Զյոկյուրյանի նորավեպերից յոթը՝ «Հայրենի ձայները» խորագրով։ 1911-ի հունվարին Մ. Շամամեանն ու Տ. Զյոկյուրյանը սկսում են լույս ընծայել «Ոստան» եռամսյա գրական հանդեսը։

Տիգրան Զյոկյուրյան

«Ոստան» հանդեսում տպագրվեցին Ֆրանսերենից կատարված Տ. Զյոկյուրյանի երկու թարգմանությունները՝ Գ. Մոպասանի «Շարպագունդը» և Լ. Անդրեևի «Կարմիր ծիծաղը»։ Իր ինքնուրույն ստեղծագործություններից նույն հանդեսում Զյոկյուրյանը լույս ընծայեց «Հերոսը» վիպակը, «Շիրվանզադեի գրական գործը» ծավալուն ուսումնասիրությունը, «Ճամբուս վրա» ճանապարհորդական նոթերը և բազմաթիվ գրախոսականները՝ ստորագրված Մեհենկան ծածկանվամբ։ Բացի այդ, «Ծաղիկ» հանդեսում և «Բյուզանդիոն» օրաթերթում ի թիվս այլ գործերի, հանդես եկավ մի շարք նկարիչների նվիրված հոդվածներով։

Թեման, որ Զյոկյուրյանը բերեց իր «Հայրենի ձայները» ժողովածուի պատմվածքներով, նոր չէր։ Նրանից առաջ կային շատերը՝ Փափազյան, Պարթևյան և ուրիշներ, որոնք արծարծել էին այն։ Սակայն իրեն՝ գրողի համար, այդ թեման նոր էր։ Վերացական բնույթի բանաստեղծություններից հետո նա առաջին անգամ նպատակ էր դրել արտացոլելու իրական կյանքը, իրական մարդկանց, հասարակական ու քաղաքական իրական հանգամանքներ («Տերտերին ոճիրը», «Հերոսին վրեժը», «Տկարին իրավունքը»)։

«Տերտերին ոճիրը» պատմվածքում արտացոլված է այն ողբալի վիճակը, ինչ 1895-ի ջարդերի ժամանակ տիրում էր Արևմտյան Հայաստանում։ Թուրքերը տաս օր շարունակ սպանել ու թալանել են Բ քաղաքի հայ ազգաբնակչությանը, չեն խնայել նույնիսկ եկեղեցին, պղծել են սրբապատկերները, կողոպտել արծաթն ու ոսկին։ Նրանք չէին տեսել վիրը՝ երկու որմերի միջև կախված Քրիստոսի նկարը, արծաթյա իր հաստ շրջանակով։ Բայց այն, ինչ սկսել էր առաջին ջարդը, շարունակում էր երկրորդը՝ սովամահությունը։ Հարյուրավոր մարդիկ մեռնում են սովից ու ցրտից։ Փրկության ոչ մի հույս։ Տեր բարեզթը իր ուժերին ներածին չափ օգնում, քաջալերում, մխիթարում է, բայց ինքը նույնպես սոված է ու անօգնական։ Տիրող ահռելի իրականությունը այն-

պիսին է, որ մտածող մարդն իրոք չի կարող որևէ բացատրություն չփնտրել, որևէ կերպ չիմաստավորել եղածը։ Եվ քահանայի մտքում շատ բնականորեն սողոսկում է մի կրծող հարց. «Աստված ինչու արդյոք Քող տվավ, որ իր տուրը վայելեն...», Եվ որքան ձգտում է իր ուղեղից վանել հավատացյալի համար այդ «պիղծ» հարցադրումը, մեղա՛ ասում, ընդհակառակը, անիծյալ հարցը ավելի ու ավելի է մտատանջում նրան՝ «անանկ կ'ինվեր, թե Հայուն գործը լրացած էր ալ։ Աստված վերջին դատաստանը Հայեն սկսած էր կ'կարծեր», Կասկածը սարդի ոստայնի նման կծկում է նրա ողջ էությունը։ Այն, ինչ առաջ սրբապղծություն էր թվում, այժմ դառնում է տիրական որոշում. վար առնել Քրիստոսի սրբապատկերը, հանել արծաթյա շրջանակը, վաճառել այն և օգնել որքայրի կանանց։ Նկարին հասնելու համար անհրաժեշտ էր կառչել կենտրոնի չափ հաստ երկաթից, որը «սուր կարթի նման կեռով մը կ'վերջանար»։ Եվ ահա, առավոտյան, երբ երկու պառավներ գալիս են եկեղեցի աղոթելու, տեսնում են հետևյալ պատկերը. «Կրոնքին մարդը պարապին մեջ մորթը գետի վեր, գլուխը ետին հակած մեզմորեն կ'ճոճվեր, չահակալին կեռեն կախված և ուսեն ձգված պարկին մեջէն արծաթէ շրջանակին ցցված լեզվակը կ'փայլատակեր։

Ը... ի բոլոր սոված բերանները հրճվանքով ըսին այն օրը.

— Վերջին քալանճի՜ն... չքահանան...

Ու մահամերձներն իսկ աստծո արդար դատաստանը երգեցին»[4]։

Պատմվածքի մտադրությունը ավելի լայն ընդհանրացումների է հանգում քան քահանայի ապրումները։ Կյանքի դաժան հարվածների ներքո բանական արարածի մտածումներն ի հայտ են բերում հին բարոյականության, դարերով սրբագործված լսրեռումների խորտակման, կյանքի նոր սկզբունքների անհրաժեշտության գաղափարը։

Չյոկոյության պատմվածքներին հատուկ է սյուժեի կուռ, տրամաբանված. պատճառականորեն կապակցված ընթացքը։ Հերոսների ներաշխարհը բացատրվում, նրանց արարքները հիմնավորվում են պատճառական տեսանելի կապակցություններով։ Ահա էր երեսփների բանական իմաստավորումը ի հակակշիռ ներշնչված հուզականության։ Այս հանգամանքը Չյոկոյությանի պատմվածքների վրա դրել է սխեմատիզմի կնիքը («Հարսին վրեժը», «Տկարին իրավունքը», «Կաղընտին դոշը», «Լուռ հերոսը», «Մեր ուժը», «Ի մարդիկ հաճություն»)։

Իբև պատմվածքների նյութը անցյալ քվացող կյանքին էր վերաբերում, ապա «Հերոսը» վիպակը նվիրված էր ժամանակակից կյանքի պատկերմանը։ Վիպակի գործողությունները ընդգրկում են մոտավորապես մեկ տարի ժամանակաշրջան և տեղի են ունենում Կ. Պոլսի Սկյուտար քաղամասում։ Վիպակի սյուժեն ինքնատիպ է։ Քայլում է անանուն Հերոսը Սկյուտարի փողոցներով և բոլորը նրան են ցույց տալիս, ահա՛ Հերոսը, հարյուրավոր մարդկանցից այն մեկը, որ գենքը ձեռքին պայքարել է բռնակալության դեմ։ Իրենց ուշադրությունը նրան և նրա նմաններին են պարտական և քանի որ Սկյուտարի Հերոսը բացառիկ անհատ է, բոլորը ձգտում են շնորհավորել, մի բանով օգնել նրան, հաճի հրավիրել։ Բայց Հերոսի արարքը ոչ ոք չի տեսել, ոչ մի հավաստի աղբյուր չկա. իր «գործած» հերոսության մասին նա ինքն է պատ-

մում և մարդիկ հավատում են, քանզի ուզում են հավատալ։ Մեծահարուստ Կայծիկյան էֆենդին ևս չի կարող անմասն մնալ այդ բոլորից, քանի որ Հերոսի սխրանքի շնորհիվ է, որ իր հարստությունը մնացել է անվտանգ։

Վիպակի ֆաբուլան իր արտաքին տեսքով զարգանում է այս երկու կերպարների՝ Հերոսի ու Կայծիկյանի փոխհարաբերությունների ուղղությամբ։ Սյուժեի զարգացման շարժիչ ուժը քաղաքական փոփոխությամբ պայմանավորված մարդկանց համակած տրամադրություններն են։ Այդ պատճառով էլ սյուժեն հիմնականում ծավալվում է քաղամասի մարդկանց այդ տրամադրությունների հիման վրա՝ փողոցում տեղի ունեցող խոսակցությունների, կարծիքների ու հույզերի փոխանակման ձևով։ Հերոս-Կայծիկյան փոխհարաբերությունը հանդես է գալիս որպես սյուժեի արտաքին ոլնաշարը, որը կոչված է սոսկ ընդգծելու, առավել ցցուն ներկայացնելու քաղամասի մարդկանց տրամադրությունները։

Երգիծական վարպետ նկարագրությամբ Զոկկյուրյանը արտացոլում է քաղբենիական շրջաններին համակած քաղաքական տհասության, անհեռանկարության, տարերայնության այն մթնոլորտը, որ այդ տարիներին տիրապետում էր Կ. Պոլսում։ Մեծադղորդ հայտարարություններ, բացականչություններ, քաջության, հերոսության գովերգում, բայց իրականում ոչ մի սխրանք։ Ուրախ ծիծաղի մեջ այստեղ իրեն զգացնել է տալիս տրտմաթախիծ հուզականությունը։ Մարդկանց համակած այդ անհոգությունը, այո՛, ծիծաղելի է, երգիծական, բայց իր էությամբ խորապես ողբերգական։ Իզուր չէ, որ դեռևս վիպակի սկզբում հեղինակը հերոսի դիմագծերում կողք-կողքի նշմարում էր թե՛ ողբերգական, թե՛ կատակերգական գծեր և այն որակում «դյուցազնականատակ քերթված մը»[44]։ Երևակայական հերոսության փոխարեն անհրաժեշտ է իսկական հերոսություն, նպատակների ու ձգտումների հստակություն ու պարզություն, դրանք իրագործելու կամք ու կորով։ Սա է վիպակի ենթաբնագրային գաղափարը։

1914 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զոկկյուրյանի լավագույն ստեղծագործություններ՝ «Վանքը» վեպը։ Վեպը կառուցված է Արտակ վարդապետի օրագրության ձևով։ Արտակ վարդապետը վանք է գալիս որպես նորաբաց որբանոցի տնօրեն։ Որբանոցը ընդգրկում է չարդերից որբ մնացած մոտ երկու տասնյակ որբեր։ Նա սիրահարվում է վանքի տնտեսուհու աղջկան՝ Շուշանին։ Ի վերջո, վարդապետի առանց այն էլ ոչ բարվոք առողջությունը վերջնականապես քայքայվում է, և նա հյուծախտի զոհ է դառնում։ Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ Զոկկյուրյանը իր վեպում անդրադառնում է վանական ու աշխարհիկ կյանքի պայքարի խնդրին։ Այդ խնդիրը վեպում, իհարկե, առկա է։ բայց վեպի գաղափարական բովանդակությունը դուրս գալով այդ խնդրի սահմաններից, ձեռք է բերում հասարակական-քաղաքական մեծ հրատապություն, իր մեջ միաձուլելով ազգապահպանման, մարդկային անհատականության, հին ու նոր բարոյականության խնդիրները։

Վեպի սոցիալ-պատմական հենքը հանձին չարդի զոհերի՝ որբերի, որբանոցային կյանքի, ինչպես նաև մի կողմից վանահոր, մյուս կողմից Արտակի, Ալեքսանդրի ու Եղիազարի հակամերժ քաղաքական ըմբռնումների, միան-

44 Տ. Զոկկյուրյան, Վանքը, Հերոսը, Փարիզ, 1933, էջ 158։

գամայն իրական է։ Նրբորեն ուրվագծված սոցիալ-պատմական հենց այդ հենքն էլ միանգամայն ապահովում է վեպում արծարծվող բոլոր խնդիրների, այդ թվում նաև մտքի ու զգացման պայքարի պատմագեղարվեստական կոնկրետությունը, այն զերծ պահելով գեղարվեստական ամեն մի վերացականությունից։ Վիպելու օրագրային ձևի նուրբ կիրառումը մի առանձին չերմություն, անկեղծություն, հոգևնարազատության գեղարվեստական մթնոլորտ է ստեղծում։ Ինքնախոստովանությունը, ինքնաբացահայտումը Արտակ վարդապետին հնարավորություն է տալիս արտահայտելու իր ամենանվիրական հույզերը, թղթին հանձնել իր ներքին էությունը։ Սկզբում նա ևս զերծ չէ հոգևորականներին հատուկ որոշ փառասիրությունից, վեր բարձրանալու ձգտումից, բայց այդ բոլորն աստիճանաբար տեղի են տալիս։ Դիտելով վանահոր անհմաստ գոյությունը, Արտակը մխիթարական ոչինչ չի գտնում այդ կյանքում։ Վանքը աստիճանաբար դառնում է մարդու աշխարհիկ անհատականությունը խաթարող և առնասարակ հասարակական հետամնացությունը մարմնավորող մի խորհրդանշան։ Ճիշտ է, վանքում են Շուշանը, Եղիազարը, Ալեքսանդրը, որբերը, հին ձեռագրերը, բայց նրանցից և ոչ մեկը ներքնապես կապված չէ վանքի բուն էության հետ, մի տեսակ հյուրեր են, պատրաստ ամեն րոպե մեկնելու այնտեղից։

Մեզ քնարականությամբ օժտված վեպում Վարդան վանահայրը այն միակ կերպարն է, որ գրեթե իսպառ դուրկ է ամեն մի բնարականությունից։ Ահա նրա դավանանքը.

«— Մեր ազգը թուրքին հողին վրա կ'ապրի, անոր հպատակ, ծառա է։ Առած մը կա, վարդապետ, հին ներ ըսած են. «Ան ձեռքը, որ կտրել չես կարող, պաչ ու ճակատիդ տար»։ Նրան առարկում է Արտակը. «Ազգերն առանց հեղափոխության չեն կրնար ազատիլ. ազատությունը նվեր չի տրվիր, կ'առնվի, ըմբոստությունն նվիրական բան է»։

Բնության նկարագրություններն ու հայկական գեղազարդված հին ձեռագրերը բազմիմաստ բովանդակություն ունեն վեպում, հանդիսանում են կյանքի ու ազգի հարատևման խորհրդանշաններ։ Բնությունը վեպում հանդես է գալիս բազում արտահայտություններով։ Նա մի դեպքում սոսկ միջավայր է, գծագրված իրական գծերով ու գույներով, մի այլ դեպքում՝ հոգեկան ձգտումների արտահայտման առիթ. «Լինվուրջ՝ այլ կորված սիրելի արև, գիւթյան պես արդար ու մայրական, հիմա գիշերն ալ քեղ կ'երագեմ...»։ Մի ուրիշ դեպքում՝ մարդկային քախծի պերճ հակադրություն. «Ամեն ծաղկող բան հոս իր պտուղն ունեցավ, ես ամուլ մնացի միայն»։ Երբեմն հանդես է գալիս որպես մարդկային խոր բովանդակություն ունեցող խորհրդածության միջոց. «Բնությունը իր չքեղանքին մեջ իսկ տրտում է, երբ կյանքին երգը չի բարձրանար անոր վրա»։ Այս բոլորով հանդերձ բնությունը առաջին հերթին մշտագո կյանք է, Տարատն, բացարձակ։

Վեպում նկարագրված սքանչելի բնանկարները, գեղանկարչական հոյակապ տեղծագործությունները իրենց ներքին երաժշտականությամբ միաձուլվելով Արտակի, Եղիազարի հույզերին, ստեղծում են գույների, ձայների, մարդկային ապրումների մի գրավիչ համիրգություն, որը երգում է մարդու երջանկության կարևությունը, մարդու և մարդկայինի կենսահաստատումը։ Բայց այդ պատճառով էլ առավել տրտմաթախիծ է հնչում Արտակի օրագրության վերջին նախադասությունը. «Վաղը կը մեկնիմ ես վանքեն»։ Արտակի

այդ խոսքերում արտացոլված է նրա հոգեկան հեռացումը վանքից ու վանականութիւնից, բայց միաժամանակ նաև մարմնական հեռացումը կյանքից։

«Վանքը» վեպի հրատարակումից հետո Չյոկյուրյանը մեկնում է Վան, բայց հենց տեղ է հասնում, սկսվում է համաշխարհային պատերազմը։ Նրան առաջարկում են մնալ Վանում, ստանձնել Կեդրոնական վարժարանի տնօրինութիւնը, բայց նա մերժում է և անցնում Կովկաս ու Բաթումիի վրայով վերադառնում Կ. Պոլիս։ 1915 թ. ապրիլին Չյոկյուրյանը ևս ձերբակալվում և աքսորվում է Այաշի բանտը, որտեղից նա այլևս չի վերադառնում։

8

Դարաւակըզի գեղարվեստական արձակի բնորոշ ուղղութիւններից էր Նեռոմանտիզմը, որը մի կողմից փորձում էր պատմական անցյալի մեջ որոնել իդեալների ապաստան, մյուս կողմից՝ սուր, զգացական շղագումներով վերապրել ազգային կացութեան սարսափները։ Օրերի ճակատագրական պահը դրդում էր գրողներին մի անգամ ևս ներկայի իրադարձություններն ստուգել պատմութեան փորձով և այս իմաստով նրանք հետամուտ էին ոչ այնքան պատմական պեզաժի փաստական-ճշմարտացի արտացոլմանը, որքան պատմութեան և արդիականութեան մի ուրույն նույնացմանը։ Սակայն դարասկզբի պատմագեղարվեստական արձակը հարուստ չէ ոչ միայն քանակական առումով, այլև գրական արժեքի տեսանկյունից։

1904 թ. Պետերբուրգում լույս տեսավ Վահե Խանասամյանի (Խանզադե) «Ջաքարիա Ջագեցու օրերը» վեպը, որը սոսկ մի անհաջող փորձ էր ժանրի ասպարեզում։ Նուիպիսի մի փորձ էր նաև Ս. Քամալյանի «Մասունցի Հովնանն» պատմական վիպակը, որը ըստ էության Մերենցի «Երկունք» վեպի համառոտութիւնն է արևելահայ լեզվով։

Չկողմնորոշվելով իրական հարաբերութիւնների պատճառի ու հետևանքի բացատրության մեջ, նեոռոմանտիզմի գրողները կյանքի վերլուծությունը փոխարինում էին իռացիոնալ պատկերացումներով, գեղարվեստական կառուցվածքները հանգեցնելով արկածային, ֆանտաստիկ պատկերների նկարագրությանը։ Ոչ միայն պատմական սյուժեների, այլև նույնիսկ հավատի, իրական ներկայացվող իրադարձերը կերպ են առնում ֆանտաստիկ, անհավանական դրությունների հակագեղարվեստական հյուսվածքներում։ Այս տեսակետից բնորոշ են Արմեն Շիտանյանի (1870—1932) և Սմբատ Բյուրատի (Տեր-Ղազարյանց—1862—1915) վեպերն ու վիպակները։

Արմեն Շիտանյանի «Թիւպարտը», «Ակսորակաները», «Վաշխառուն», «Ավազակապետը», «Սուլթան Համիտ», «Մատնիչը», «Կախաղանն եաքը», «Թափառական Հայը» և այլ վեպերում սյուժետային գործոններ են պատահականը, արկածայինը, ֆանտաստիկը։ Շիտանյանի հերոսը գերբնական անհատն է, որի գործունեության միակ մեծոգր տեսորն է։ Շինծու և անհավանական փոխհարաբերությունները, հերոսականության ինքնատեղծ գրվագները ոչ մի կապ չունեն գեղարվեստի օրենքների հետ։ «Ավազակապետը» վեպի հերոս Արծրունին մեն-միայնակ ահաբեկում է Թուրքական կայսրության բոլոր չար ուժերին, պատժում, ոչնչացնում, ֆաքիրի դիմակի տակ մուտք գործում հասարակական բոլոր խավերի մեջ, կանխում անարդարությունը։

Հայկական նեոռոմանտիզմի հայտնի դեմքերից է Ավետիս Ահարոնյանը (1866—1948): Մնվել է Մուրմանյան գավառի Իգդիրմավա գյուղում: Նախնական կրթությունն ստացել է ծննդավայրի տարրական դպրոցում, ապա ավարտում է Գևորգյան ճեմարանի դպրոցական մասը (լիցեյ) և նվիրվում ուսուցչության: 1898-ից բարձրագույն ուսում է ստանում Լոզանի, իսկ 1900-ից՝ Սորբոնի համալսարաններում: Վերադառնալով Անդրկովկաս Ահարոնյանը հետագա տարիներին ծավալում է գրական ու քաղաքական ակտիվ գործունեություն, լինելով դաշնակցական կուսակցության ղեկավար անդամներից մեկը: 1917-ին նա ընտրվում է Հայոց Ազգային Խորհրդի նախագահ, և ապա դաշնակցական հանրապետության պառլամենտի նախագահ: Բուրժուական նոցինոնալիզմի գաղափարախոսը թշնամանքով ընդունեց Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխությունը և ձգտում էր հայ ժողովրդին կտրել Ռուսաստանի հեղափոխական-ազատագրական շարժումներից: Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո Ահարոնյանը, որպես քաղաքական վտարանդի, մնում է արտասահման, ուր շարունակում է մնալ բացահայտ հակասովետական դիրքերում: Վախճանվել է 1948 թվականին:

Արդեն 80-ական թվականների վերջերին Ահարոնյանի քաղաքագրությունները երևացին կովկասահայ թերթերի էջերում, իսկ 90-ական թվականներին հրապարակված «Լուրեր սահմանի այն կողմից» ակնարկաշարն ու գեղարվեստական պատկերները հայտնի են դարձնում նրան ընթերցողների շրջանում:

Ահարոնյանի ստեղծագործության գլխավոր թեման արևմտահայ ժողովրդի ողբերգական սարսափների նկարագրությունն է: Եվ որքան էլ բազմազան լինեն նրա երկերի սյուժետային կառուցվածքները, վերջիվերջո դրանք գեղարվեստական միևնույն գրույթի նրբերանգներն են՝ հանցագործության պատկերում և պատիժ կոչ: Ավերված գյուղեր, որդեկորույս մայրերի անեծքախառն ազաղակներ, չախչախված կամ սառնամանիքից փայտացած նորածիններ, վշտից խելագարվածների ոռնոցներ, զառամյալներ ու հիվանդներ, որոնք նետվել են տեղահանության ճանապարհները, զարհուրելի բան մնլոզված գաղթականներ, քաղցից կազմանձողներ՝ այսպիսիք են Ահարոնյանի վավերագրական պատկերների հերոսները: «Ծալաք Վուրդուն», «նորաբնակներ», «Կուլերը», «Զարքի՛ր, Աստված», «Զավոնն», «Խավարե՛ն, լուսի՛ն», «Հարևանները», «Բաշոն», «Ակրազար» և բազմաթիվ այլ երկերում Ահարոնյանը զգուշության ազդարար է սոսկ՝ սենտիմենտալ բռնկումներով, հրապարակախոսական զեղումներով, ավելորդաբանություններով, հաճախ գեղարվեստական կառուցվածքի բացառումներով՝ միայն թե ճչա ահագին ցավը, միայն թե պատկերի սարսափի մեծությունը: Սակայն դա ողբերգական պատումի սկիզբն է միայն:

Ինչ ենք հակադրել մենք թշնամու մարտնչող կրոնին, Անաստած և վիրացական մարդասիրությամբ առլեցուն մի Ավետարան, որի ամենամեծ առաքինությունը Նաղտանքության քարոզն էր հանուն մի գոյություն չունեցող երջանկության: Ավետարանը գրական հերոս է դառնում Ահարոնյանի գեղարվեստական երկերում՝ նույնքան բացասական ու վտանգավոր, որքան և չարդարարները. Ոչ հազվադեպ, գրողը քրիստոնեության մերկացումները կատարում է Տնից իր՝ հնչեցնու սպասավորի գրական կերպարի միջոցով, նրա իսկ լեզվով, Հոմանատասական փոխհարաբերության մեջ առ ի ցույց հանելով Ավետարանի անհարակությունը: Տիրացու Գրիգորը (համահունչ պատմվածքի

մէջ) հանդիպում է երկու զոփքիենների սեփական մաշկի վրա զգալ տանելու նախիրների հնազանդության անհերքելիությունը։ Հրաշքով մահից փրկված տիբացուն տանում է հանում քալանված, մերկ, արյունաշաղախ։

Վազափարական սևեռումը Ահարոնյանի գեղարվեստական երկերում սուր կետի վրա է դնում հերոսների հակասությունների և ներքին կոլիզիաների լուծումը։ Ով մեզանում է սկզբունքի դեմ, նա ենթարկվում է պատժի։ Մելիք Քյալաշը («Դարաչիր կաղնին») հրաժարվում է ապաստան տալ վիրավոր Ֆիդայուն, և որոշ ժամանակ անց առաջինը գեղակահարվում է գյուղ ներխուժած քուրդ հրոսակների կողմից։ Ֆիդայիները հալածում են քալանչիներին, վերջին բոպեներն ապրող Մելիք Քյալաշը ճանաչում է իր կողմից մերժված Ֆիդայուն, ներում ազերսում նրանից և ուշացած զղջումով դիմում շրջապատին. «Վա՜յ նրան, ով քույլ է, խնձ է, անզոր էս։ Հայրն (Պետիկը), խաղաղ մի գյուղացի, չի համակրում Մխոյի հայդուկային խմբի տղաներին, որոնք որպես քե խաոնակություն են սերմանում և շարիք բերում իր նմանների։ Իսկ երբ նա ականատես է լինում անմեղ քրոջ պատվալկումին, կամավոր միանում է հայդուկներին և, լուծելով քրոջ վրեժը, երանության ժպիտը երեսին ընկնում կովի դաշտում։ Տեր Սարգիսը («Էլ մի՛ ազոթիր») գայրանում է որդու Քաթուլի վրա, երբ սա, մոռանալով աստծո պատգամները, զինված հեռանում է լեռները։ Քիչ հետո գյուղ է գալիս բեգը. վայելում տեր Հոր հյուրասիրությունը, ապա ձեռք բարձրացնում նրա ընտանիքի պատվի վրա և դիմադրության հանդիպելով, այրում գյուղը։ Օգնության հասած հայդուկների մեջ է նաև Քաթուլը։ Մահամերձ հայրը հրամայում է որդուն այլևս չաղոթել աստծուն։

Իրականության մասյը առավել քանձր ներկայացնելու միտումով Ահարոնյանը հաճախ դիմում է սիմվոլիզմի, դեկադենտական այլևայլ գրական ձևերի օգտագործմանը, զգայացունց տեսարանների, խորհրդավոր պատկերների մեջ խտացնում կյանքի սարսափները։ «Մրրկի սուրբը» (1903) խորհրդանշում է պացիֆիստ ու նախապաշարված ամբոխի գերբնական հավատքը։ Ուխտավորները պայթարի առաքյալներ են։ Վարդապետը խտացումն է քրիստոնեության հաշիշի։ Վարդապետը քշնամուն է մատնում ուխտավորներին, որոնք քիկունքից հարված ստանալով նահատակվում են բոլորքյան։ Գիշերը գնում է մատնիչի տեսից, բավարարվում լալով ու աղոքքով, գետնատարած ողորմություն մուրում ապղնձված երկնքից։ Ասոն, նորընծա մի ուխտավոր, չգիտի՝ դավաճանության զոհերի համա՞ր պետք է լալ, քե՞ շնչող, բայց ըստ էության մեռած գյուղի։ Հետո գալիս է ամրրկին առանց սուրբի», գալիս է ինամին զինավառ ու կատաղի, և անձնական վիշոը հոգում անքնած. Ասոն հոգատիների այրող խոսքեր նետելով աղոքող տղամարդկանց, միայնակ ելնում է մարդասպանների հոգեանքի դեմ. «վացե՛ք, էլ ոչ մի քայլ. այս գյուղում դեռ մի մարդ կա»[45]։ Մրրկի սուրբի «դավաճանությունից» ցնցված գյուղը գնում է հերոսի հետևից և հալածում քշնամուն։

Սիմվոլիստական և միտիկ բնապատկերները ընդհանուր ֆոն են գծանում նաև սոցիալական կյանքը պատկերող Ահարոնյանի երկերում։ «Վացող հույսեր» շարքի «Ծովը» լիրո-փիլիսոփայական էսյուդում ժամանակի բարոյական կռվանները ներկայանում են վերացարկված տեսքով։ «Սատանաները

45 Եվ. Ահարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 449։

գնդակ էին խաղում հանճարների գանգերով լցված դամբարաններում. բորբոքները լիքում էին բորբոսնած ոսկորները և դունչերը ձգած երկնքի երեսին ոռնում իրենց ջաղցի կատաղությունը. բուերը հնծկլտում էին ավերակներում, օձերը ֆշշացնում փտած ծառերի խոռոչներում. և հակայական մի լռիկ իր չլուր, գարշուհոտ քևերով շրշյուն էր հանում և հողմահարում մոալ մարդկության գունատ, մահադրոշմ ճակատը»[46]։

Ջոանիթ Տարցումները, ժխտական եզրահանգումները բանականի կորբոտյան վիրաբերյալ, անձնական երջանկության անհնարինության գիտակցությունը տանջում է Ահարոնյանի հերոսներին։ Տառապանքը համատարած է, ուրմն «անհատական երջանկությունը մի անկարելի ցնորք է, երբ կյանքը իր ամբողջությամբ ցավագին ճիչերի, խեղդված հառաչանքների մի հակայական համերգ է»[47]։

«Արձանի մոտ» պատմվածքը ցուցադրում է մի դրվագ փարիզյան հասարակ մարդկանց կյանքից։ Պուրակում, Վոլտերի արձանի մոտ, հավաքվել են այն մարդիկ, որոնց իրավունքների համար պայքարեց մեծ լուսավորիչը։ Վոլտերի արձանը կանգնեցվել է իբրև նրա մարդասիրական գաղափարների հաղթանակի առհավատչյա։ Դառը ժպտա կա արձանի դեմքին, սարկաստիկ ակնարկ այն մասին, թե շրջապատի կյանքը ոչ մի կապ չունի իր երազանքների հետ. համենայն դեպս այդպես է մեկնաբանում ողորմելի արտաբինով երիտասարդը, որ չոր հաց է կրծում՝ անգգուշաբար կտրած ձեռքի արյունը խառնելով հացին։ Քաֆտառշրջիկ ու հարբած մի աղջկա հասարակական կարգի պահապաններն արգելում են պառկել պուրակի նստարանին, հարուստ մի պարոն անսթող բավականությամբ զվարճանում է այս տեսարաններով։ Ջայրացած երիտասարդը ձեռքի դանակով սպանում է պարոնին. տևդի է ունենում մեկը «առեղծվածային հանցագործություններից»։

«Մերժվածները», «Հեծծանքները», «Մուրացիկը», «Մենավոր մարդը» և այս բնույթի այլ վերնագրերը ինքնին հատկանշական են Ահարոնյանի պատկերած իրականության համար։ Վերացական հումանիզմի գաղափարախոսությունը թրծված քաղքենիական սենտիմենտալիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիստական անուրջի գրական մաներայով, Ահարոնյանի երկերում ասպարեզ է տալիս անկման, թշվառության ծայրահեղ պատկերների, ներարկված՝ հուսահատության, անհաբեկման, հիվդության, սարսափի քմրեցուցիչ տրամադրությունների։ Եվ որքան լայնդին ու ինքնածավալ են տառապանքի տևնդինները, նույնքան էլ վիրացական են պայթարի ու «հեղափոխության» այն կոչերը, որ գրողն առաջադրում է իբրև սոցիալական ազատագրության գարթուցիչ։ Բանից պարզվում է, որ բոլոր անարդարությունների պատճառն այն է, որ զրկվածները հանդուրժել են ստրկությունը և լռել են այնտեղ, ուր հարկավոր էր գոռալ, ճչալ, գայրանալ, պաշտպանվել, իրավունքի ու արդարության ձայնը հնչեցնել։ Այս գաղափարն է զարգացնում Ահարոնյանը «Լռություն» վիպում (1904)։ Սիրո մի ողբերգական պատմության հիմքի վրա Ահարոնյանը հյուսում է դրամատիկ հանգույցներ, ուր բախվում են անհատն ու հասարակական կյանքը և կործանում անհատի երջանկության ձգտումը։ Կյանքը «ցավերի հովիտ է», «բունավոր պարտեզ», ուր «ծաղիկների բույրը մահաոիճ թույն

---

46 Ավ. Ահարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 334։

47 Նույն տեղում, էջ 99։

ունի», ուր «ամէն մի պտղի արմատին թունավոր օձ է գալարվել ու ֆշշում». Ամէն ինչ հնովից «գերեզմիկ է, գրավիչ, վայելքի երջանկութեան ծարավով ներս ես մտնում համարձակ ու առաջին քայլից ընկնում ես փշրված ու արյունոտված, ինչպես որսորդի գնդակով երէրային բարձունքից վայր գլորվող քրքջուն»[48]*։ Սիրո երազները բախվում է «միշտ սև, սև» իրականութեանը և փշրվում, փոշիանում։*

Ահարոնյանի աշխարհայացքը սնվել էր հասարակագիտական անհարիր, իրարամերժ ուսմունքներից, որոնք պայմանավորել են սոցիալ-ռոմանտիզմի պատմական սահմանափակութիւնը։ Այլ բան չէր կարելի սպասել մի մտածողից, որը համաշխարհային պատմութեան մեծագույն հեղափոխական կարլ Մարքսի անվան կողքին դնում է Հիսուս Քրիստոսին, «Ծովը» փիլիսոփայական ասքի մեջ («Լացող հոյսեր» շարքից—1906—1907) որոշ է մարտահրավերը. «Ծ՛ւ, ծառայիր, սղմիր բրոնզե բազուկդ, ալիքների պես գոռ, ալիքների պես կատաղի՝ ծ՛ւ, ծառայիր, է՛յ, ոտնեղած եղբայր»[49]*։ Սակայն նույնքան որոշակի է նաև նրա անհարակ նվնվոցը, թե «տանջանքն անվախճան է այս դատապարտված, այս ցավոտ աշխարհում, և պայքարը վերջ չունի, ամէն մի հաղթանակ մի նոր հուսախաբութեան մայրն է...»*[50]*։ Արձակագիրը հանգում է նույնիսկ ամենամերժութեան՝ երազելով «աշխարհավեր, համայնատարած չրհեղեղ՝ առանց տապանի»*[51]*։*

Ահարոնյանի ոճամտածողութիւնն ընդհանուր առմամբ նահանջ էր գեղարվեստական այն մակարդակից, որին հասել էր հայկական արձակը XIX դարավերջին և XX դարի սկզբներին։ Մղձավանջային իրականութիւնը և պայքարը նրա դեմ պատկերելու համար նա փորձեց ստեղծել արտացոլման գեղարվեստական մի համակարգ՝ մերթ սենտիմենտալ-արցունքախառն, մերթ պաթետիկ, մերթ էլ սիմվոլիստական-կոշմարային ոճավորումներով ժամանակավրեպ, բայց նորարարութիւն հավակնող այդ ոճամտածողութիւնը հետևորդներ չունեցավ, մնաց մի տեսակ մեկուսացված, տեղիք տալով հայ գրականութեան ականավոր դեմքերի խիստ քննադատութեանը։

Շատ ուշ, միայն 1920-ական թվականների որոշ երկերում Ահարոնյանին հաջողվեց ձերբազատվել նման ոճերից, գրելով արևմտահայ գյուղի անցյալը պատկերող մի շարք պատմվածքներ («Դեղձոյի արտը», 1924, «Ծիր Չլունն իջնում է», 1925, «Ճամբորդը», 1925, «Կաթուշքը», 1926 և այլն)։

Որքան հին գյուղը գրող Ահարոնյանին տալիս էր կյանքի իրատես զգացողություն, նույնքան մտածող Ահարոնյանը զերի մնաց իր կուսակցական նախապաշարումներին՝ Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմական շրջադարձի գնահատության հարցում։ Աչք փակելով վերածնված ժողովրդի տրնտեսական ու կուլտուրական նվաճումների հանդեպ, նա մինչև վերջ չդադարեցրեց հարձակումները Սովետական Հայաստանի դեմ։ Սփյուռքի հայ առաջադեմ մտավորականները մի անգամ չէ, որ դատապարտիչ են Ահարոնյանի «ազգավնաս» գործունեությունը։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Կահիրեի «Ազդակ» թերթում տպագրված բողոքի խոսքը, որ ստորագրել են Շիրվանզադեն,

---

48 *Նույն տեղում, էջ 87։*

49 *Նույն տեղում, էջ 346։*

50 *Նույն տեղում, էջ 350—351։*

51 *Նույն տեղում, էջ 352։*

Ք. Զոպանյանը, Տ. Կամսարականը, Հ. Գյուրջյանը, է. Շահինը, Լ. Բաշալյանը և ուրիշներ. «Մենք պարտ կը համարինք հանուն հայ մտավորականության բողոքել այն ոտգազմնաս ընթացքին դեմ, որ կը կոխոտտ ձգմարտությունը, կը զրպարտե ու կանարգե Հայաստանի վարիչները ու մեր ազգին բարքին համար զանազան մարգերու մեջ աշխատող մեր երկրի մտավոր և տնտեսական լավագույն ուժերը... Մեզի համար անհերքելի իրողություն մըն է, որ Հայաստան մը գոյություն ունի այսօր։ Մենք համոզված ենք, որ անի գոյությունը կրնա պահպանել ու զարգանալ միմիայն Խորհրդային Միության հետ դաշնակցած»[52]։

9

Նզնոնի օրերին, 1915 թ., Կահիրեում հրապարակ եկավ Արսեն Ծոկաթյան (Շամլյան, 1893—1969) «Երազ ու վիշտ» պատմվածքների ժողովածուն։ Գրքի առաջաբանում Վ. Թեքելյանը գրեց. «Ինչպես պերճանքի առարկա մը սուգի տան մեջ, այս պահուս գրական հատորի մը հրատարակության գաղափարը նախ խրտչեցուց զիս։ Սակայն բանաստեղծը մեծ խորհուրդ է հայտնաբերում այդ փաստի մեջ, դիտելով այն իբրև հայ ոգու անընկճելիության տպաց-ցույցներից մեկը։ Ժողովածուի մեջ ընդգրկված 14 պատկերներն առանձնապես աչքի չէին ընկնում գեղարվեստական արժանիքներով։ Ռազմաճակատից ու թիկունքի կյանքից առնված սովորական անցքեր են դրանք, որոնց նմանակները հարյուրներով ցրված էին ժամանակի մամուլում։ Համեմատաբար հաջողված էր Արսեն Ծոկաթի «Ալեգետանց պատմվածքը («Անապատի հուշարձանը», Գահիրե, 1916), ուր ազգու միջոցներով պատկերված է Հայոցեն հողի դյութական ուժը, պանդուխտ հայ շինականի կարոտախտը, նրա ծառացումներն աշխարհը արյան գետերով հեղեղած զորևոների նկատմամբ։ Վարպետ Հակոբը միայնակ ու գաղտագողի օտարությունից վերադառնում է Հայրենիք, տեղությունն անում որբացած հողին։ Փառավորվում է սերմնացանի հոգին բուրումնավետ ցելերի մեջ, արյունով թաթախված հողը կրկին ժրաջան է ցորենի կենսահաստատ ծիլերին։ Սերմնացանը հավատով երազում է իր վերաշինված հայրենիքը, արյանն ու շարդին հակադրում հողի ամենազոր ուժն ու նրա պաշտամունքը, մեռնում ցելերի մեջ, պատգամելով փարվել հողին՝ հիմքերի հիմքին։

«Անապատին հուշարձանը» ժողովածուի առաջաբանում ազգային ողբերգությանը ուրույն մեկնաբանություն է տալիս Սուրեն Պարթևյանը. «Այսօրն այն է արդեն, ինչ որ մեր թերացումներն ու զասալբերյունները չինեցին... Բայց ատենն է զգաստորեն անդրադառնալու թե մեծ տագնապային հոգեբանական հրաշատեղծ րոպեներն անցուցինք մենք ամբողջական ցավագին գալարումներով, կամ վիժվածքներու ամոթապարտ տաժանքովը... Ապիկարորեն վրիպեցինք... ամենուս համար անվիճելի է թե հայկական ռազմադաշտին վրա չի գիտցանք հզոր ազդակ մը ըլլալ ազգովին, լռելյայն համակիրությանք տակավին արտաքին բարեհաճ տրամադրություններե ակնկալել լավագույն փոխարերությունը մեր կրավորական վիճակաբի ողջակեզին։ Ստուգված իրողություն է այսօր, թե Վասպուրականի ինքնուրույն ձերբազատման փառահեղ

52 «Արևս», Գահիրե, 1926, թիվ 2132։

45 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. 5

դրվագը չէր բայրայվիր, քե Զեյթունը։ Սասունը վայրապատ չէին խորտակվիր, եթե ինքնապաշտպան ու մարտական գործը գեթ անգամ մը, այս անգամ, համազգային թափով տարված ըլլար»[53]։

Ահա այս վերջին տեսակետի գեղարվեստական արտահայտություններից մեկն էր Արամ Անտոնյանի «Այն սև օրերուն» վավերագրական պատմվածքների ժողովածուն։ Արամ Անտոնյանը (1875—1952) գրել սկսել է 1895 թվականից, համագրել է «Սուրհանդակ» օրաթերթը, «Ծաղիկ» հանդեսը և «Լուսո» շաբաթաթերթը։ Առավելապես հայտնի էր իբրև հրապարակագիր ու գրական քննադատ։ Հեղինակ է «Կավե արձաններ» երգիծահրապարակախոսական ժողովածուի, «Գանձարան» խորագրով դասագրքերի շարքի և այլն։

Դառնագին հեգնանք կա թուրքերի քստմնելի սանձարձակությունները պատկերող Անտոնյանի մի քանի պատմվածքներում, հեգնանք յուրայինների անտանելի «տեռատեսության», «քաղաքականճիության» նկատմամբ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ մի քանի քայլի վրա անշրջանցելի մահն էր հառնած ու պետք էր նրա մասին մտածել։ Ահա «Ջո՜ւր դո՜ւս...» պատմվածքը։ Կիզիչ արևի տակ վեց օր քշվել է կանացի քարավանը, ծարավը խելագարության է հասցրել նրան, վերացրել հասակի ու սեռի տարբերությունը։ Երեսունչորսը մեռել է ճանապարհին։ Սևքեյաթի մյուտիր Հյուսեին էֆենդին քարավանի ներկայությամբ պայրանում է ցածրաստիճան թուրք պաշտոնյաների վրա, թե ինչու չեն ճանապարհին ոչնչացրել որևէ պիտանիությունից զուրկ այս գորշ զանգվածը։ Իսկ զոհե՞րը... «Միշտ նույն «քաղաքականճի» ժողովուրդն էր. մահվընե քայլ մը հեռու՝ բաց գերեզմանի մը կլափն ի վար գլորելու մատ մը մնացած այդ վիճակին մեջն անգամ խելքը միտքը տված Ինկլիզին, Մոսկոֆին, Ալմանին, Ֆրանսըզին. ու ճաքոնին ալ, Պուլկարին ալ, ըմբռնելու՝ մեկնելու աշխատելով ինչ որ այնքա՜ն անմատչելի էր իր մտքին հասողության, քննադատելով կամ դրվատելով Հինտենպուրկներն ու Ֆոֆոները, Քիչներներն ու Պրուսիոֆները,— Ֆոշը անծանոթ էր տակավին,— և հավակնելով լուծել աշխարհը հիմնեն սարսող այդ պատերազմին բոլոր խոովիչ առեղծվածները, միևչդեռ, ավա՜ղ, ժամ մը վերջ իր անհար գլխուն գալիքը նախատեսելու միջոցներն իսկ դուրկ էր անապատին այդ կորսված անկյունին մեջ...»[54]։

Թուրքական վայրագությունները Անտոնյանի համար ո՛չ քննադատության օբյեկտ են, ո՛չ էլ զուտ գրական նպատակ, ինչպես չէր կարելի գրական նպատակ դարձնել գայլերի ոհմակի հարձակումները խաղաղ բնակչության վրա, մորեխների չվող ամպերը, երկրաշարժը, չրհեղուզը։ Անտոնյանի համար արհավիրքը այն մթնոլորտն է, ուր բացահայտվում է անհատի ու ժողովրդի հոգեկան կերտվածքը։ Ինչպիսի՞ն է դիմադրավոմի ոգին, փորձությանն ինչպես է դիմավորում արժանապատվությունը՝ այս հարցադրումներից է բխում գրողի քննադատությունը, որ չի ճանաչում որևէ պայմանականություն։ «Բան չկա» պատմվածքում քարավանից փախած 15-ամյա հայ պատանու ողբերգությունը թեև ընդգծված, բայց լոկ փորձաքարերից մեկն է։ Տեր-Զոր քշվող քարավանի համար մի՛թե փորձաքարեր չէին տեղահանության այդքան սանձարձակ ակտերը, լլկումը, ոջիլների վտառը, որ կարելի էր ավելով սրբել-թափել։ Փախչող պատանուն նկատում են թուրք ժանդարմները։ Այն բլուրն,

53 «Անապատին հուշարձանը», Գահիրե, 1916, էջ 25—26։

54 Ա. Անտոնյան. Այն սև օրերուն. Պոսթըն, 1919, էջ 69—70։

ուր բարձրացել է փախուստականը, շրջափակված է ժանդարմներով։ Սարսափից թարացած պատանին հայացքով անօգուտ օգնություն է ազիրսում աստծուց, մարդկանցից։ Ժանդարմներից մեկը մի կերպ բարձրանում է բլրակը, տղայի ոտքը պարանով կապում, իսկ մյուս ծայրը նետում ցածի իր ձիավոր ընկերոջը։ Վերջինս մորակում է ձին, և քիչ անց «հանցագործի» գլուխն անջատվում է մարմնից։ Պատանու մորը շրջապատողները մխիթարում են նրան՝ «բան չկա»։ Իսկ գրողը սրտմտում է տեսան ու լուռին նրա համար այդուն չկա այլ Էրազանք, քան վսեմորեն մեռնելու իղեալը։

Դաղթականների հոգևկան թալայման ցնցող պատկերներ է գծում Անտոնյանը «Կյանքին հոգեութիւնը», «Մայրերը», «Պատգարակը», «Հացի մը համար» և այլ պատմվածքներում։

1909 թ. հրատարակած «Ճշմարտությունն» վիպակում գրողը դատապարտման խոսք է ասում և՛ հանցագործներին, և՛ անիրավվածներին, որոնք երկուստեք կույր են ճշմարտության հանդեպ։ Վիպակի հերոսը՝ գյուղական մի քահանա ասում է. «Անիրավվողը անիրավողն պվելի համակրելի չէր քեզ ինձի. որովհետև կրնասկանայի քե մեկը ու մյուսը միևնույն անարգ հոգին կրկրեն, և քե դերորը շրջվելուն պես՝ ծառչինները վերջինները նվաղ կեղեքիչ չսիտի դառնային»[55]։ «Չկար դասակարգ մը, որ գիշաներ ինձի հետ ձուլվելու»,— ասում է քահանան։ Իսկ այն հայտարարությունը, քե «Ճշմարտությունը չի մեռնիր»,— մերկ է հնչում, որովհետև ցույց չի տրվում, քե սոցիալական որ ուժերը պետք է լինեին նրա սնունդը։

Ազգային-քաղաքական կյանքի մի քանի բնորոշ կողմերն ու տրամադրություններն արձանագրեց նշանավոր արձակագիր և հրապարակախոս Սուրեն Պարթևյանը (Սիսակ Պարտիզպանյան, 1876—1921)։ Պարթևյանը դասական գրչակցի է բազմաթիվ թերթիր ու հանդեսների՝ «Վաղդան ձայիը» (Մանչեստր), «Նոր կյանք» (Լոնդոն), «Զայն հայրենյաց» (Ուստրի), «Ազգ» (Բոստոն), «Դաշինք» (Զմյուռնիա), «Հուսիսք» (Կահիրե), «Հուսաբեր» (Կահիրե), «Շուշան» (Պոլիս), «Եգիպտական տարեցույց» (Կահիրե) և այլն։ Պատմվածքների առաջին ժողովածուն «Քայքայում» խորագրով, Ս. Պարթևյանը հրատարակեց 1910 թվականին։ Այն ամրողջապես նվիրված է օտար հրկիզների տակ նվաստացած հայ բնկորների կյանքին, հայի տառապարին և մանավանդ՝ հոգևկորուտին։ «Հայության կողոպուտը Տաճկաստանի մեջ չի վերջացավ»,— գրում է Պարթևյանը և պանդուխտի դասական կերպարի մեջ հայտնաբերում մինչ այդ չդիտարկված մի ահռելի ճշմարտություն։ Մեր գեղարվեստական արձակում Պարթևյանից առաջ պանդուխտը ավելի հաճախ սոցիալական կերպար էր։ Պարթևյանը կ՚ընտեց ընդհանական պանդուխտի կերպարը։ Սակայն տարբերակիչ գիծը և գաղափարական հայտնագործությունը ամենևին էլ դա չէր։ «Քայքայում» ժողովածուի մեջ Պարթևյանը պատկերից ավելի սարսափելին՝ հայ պանդուխտի հոգեկորուտը, նրա ամենասուրբ զգացմունքի՝ հայրենասիրության սպիտակած սպանությունը։ Գրքի առաջաբանում գրողն այսպես է բնութագրել պատմվածքների բնույթը. «Գիրականն տարբեր ու ավելի ստույգ արժեք մը ունին, ինձի համար։ Անոնք հայ կյանքի ճգնաժամային ու ճակատագրական մեկ վայրկյանը կ՚արձանագնեն, հայկա-

55 Ա. Անտոնյան. Ճշմարտություն, կ. Պոլիս, 1909, էջ 51։

կան իրականության մեկ փոթորկահոլով ու պատմական դիմաձեղումը կուրծգնեն, մեր ազգային հոգեբանության ամենեն տագնապալից փուլը կը խտացնեն։

96-ի վաղորդայնն է, որ անոնցմէ կը պատկերանա այս գրքին մեջ։

Առաջին պատմվածքով («Պուտ մը ջուր») գրողը կանխորոշում է իր տիրոսների ճակատագիրը։ Անոնցմէ անվով Պոյսի արյունոտ ափերից հեռացող մահից մազապուրծ Հայ տարագիրը, հանձին քաղաքակիրթ եվրոպայի, իր երևակայության մեջ ստեղծել է գթառատ մի գիրկ, որ նույս ունի հոգեկան անդորր ու սիրոփանք գտնելու։ Փոքրիկ մի էպիզոդ գալիս է հիմնիվեր շրջելու նրա աշխարհը։ Բաց ծովում Հանդիպում է Ֆրանսիայի ալժիրյան բանակի երկու փախստական զինվորների, որոնց սպառնում էր մահը։ Անգլիացի նավապետը ոչ միայն հրաժարվում է նավը վերցնել նրանց, այլև մի պուտ ջուր տալ ծարավից նվաղած դժբախտներին։ Հեռացող նավի հետևից «պուտ մը ջուր» պաղատանքը լսած գրողը ճակատագրի նույնության է տեսնում «օրինազանց դասալիքների» և Հայ ցեղի մեջ։ Ան տարբերությամբ, որ մենք «արյունի ծո՛վ մը ալիքներ անոնց «քաղաքակրթության նավերուն պետերին» ու փոխարեն միայն «ծուկի նկած՝ պուտ մը ջուր» աղերսելիքը։ Իսկ նրանք «ամենքը կոնակ դարձուցին մեզի... Հասկանում է տարագիրը, որ իներ ձեռ է կարկառել ոչ թե ազատ ու գալոյան մի աշխարհի, այլ վայրենի օրենքի. շա՛հ, քաղաքական համակրանքի հետևում թողարկված մարդկանց։

Ռուբէն Պարթևյան

«Փրկութիւն—իրիկուն մը» և «Փրկութիւն բանակը» պատմվածքներում լոնդոնյան կյանքի ալեածփոթումն է պատկերված և այնտեղ գեգերող Հայ տատասանքի ծաղրուծանակը։ Հակա բազարի այլանդակություններ ցուցադրելու նպատակով Պարթևյանը, Ա. Անտոնյանի նման, չի խորշում գռնհիմ, նուաստ բարիատակած պատկերներից արգահատանք առաջացնող տարբեցդրությունն, անվարագույր ու ոտնատպող պոռնկության։ Մորֆինիստի կյանքը համադրական սիմվոլ է՝ այլևս չհուսացող Հայ գաղթականի։ Հակող պոլիսմենը խորշոմած է խելագարի պլին կախված օրերը։ Եվ այս ամենի ֆոնի վրա «Փրկութիւն բանակի» խղճատանջ մարը։ Հայկական Հարցը դարձել է «Փրկութեան բանակի» մարդկանց բերանի ծամոն, չինծու, անկապկից մտացածին արարած, անկիրք մարդկանց բերանի ծամոն, չինծու, անկապկից մտացածին արարած, պարապուրյունից ձանձրացած ամատամ լեզիների զրազմունք։

---

[1] Ս. Հայ թենան. Քաղքենիք. Կ.պոլիս. 1910. էջ 5։

քի առայժմ։ Հնդնոտ, անպատկառ ամբոխը լսում է հայ տառապանքի պատմութիւնը և, իբրև երեկոյի հաճոյքի մասը, ինչ-որ նորահաս դիւական պարով ավելի ընդգծում այդ տառապանքի միայնութիւնը։

Ռուբինեան աշխարհի բարեգործականների դէմ ուղղված տագնապալի սատիրա է «Գիւղական գոհերը» պատմվածքը։ Նոսրն այստեղ վերաբերում էր «վայրագ գիւղացիք պետրեան» երաժիշտին, որ մի կողմ հացի դիմաց մեծ ոգեկոչ հետեղակատնութիւնամբ սպանում է գաղթական արժանապատուութիւնը, դարձնում նրան որևէ դրական ժողովուրդներից զուրկ արարած։ Եվ երբ դադարում է «բարեգործութիւնը», նրա գոհերը խորշում են աշխատանքից, դառնում կամ պրոֆեսիոնալ մուրացիկներ, կամ էլ բռնում բրնական աշխարհի ճանապարհները։

Ֆիզիկական չարից ավելի սարսափելին՝ գաղափարի չարն է պատկերում Ս. Պարթևյանը «Հաղթվածները» պատմվածքում։ Օրիտասարդ, չնորհաշնաս բանաստեղծ Վանոյամյանին եղեռնի երիկները կորում են Հայրենեաց արմատներից, օտար ափեր նետում և դարձնում հյուծախտի գոհը։ Նրա ընկերները որ փայփայում էին ազգային բարձր իդեալներ. կամ ընկան չարի Տանապարհներին, կամ էլ գոյության կռվի արհավիրքները պոկնցին նրանց գաղափարի սրբազան դաշտից։

Մի քանի պատմվածքներում Պարթևյանը արգահատանքի խոսքեր է ասում նաև հայ ժողովրդի «փնացած» զավակների հասցեին։ Ինամին վայրենի է, օտարը՝ անկարեկից, բայց մեր մեջ ամենքը չէ, որ պատվավոր մահը գերադասելցին անպատիվ կյանքից, ամենքը չէ, որ հնարավորն արեցին ազգի վերքերը դարմանելու համար։ Լոնդոնյան մի հավաքի ժամանակ հայ երիտասարդը պատմում է, որ իր ապահով քաքստոցից տեսել է հարավամայների անարգումը և ձայն չի հանել («Քրիստոս»— իրիկուն մը»)։ Հարուստ մանկաստրցի հայն իր ժողովրդի վերքերը բուժելու համար պատրաստ է ուղարկում... մեկ ոսկի («Կաղանդի պատմութիւն»)։ Լոնդոնի հայր սուրբ պատվիրել, ազգի այդ «ապականները», նրանց փլատակների վրա ողբերգութիւն են խաղում և ժողոված փողերով գնում պոռնկութիւն («Ազգամվներ»)։ Եվրոպա ընկած տերպապան հարուստների օգնութիւնամբ հոտի ղեկավար է դարձել, և երբ ուժասպառ պանդուխտը ծեծում է նրա դուռը, տերպապան վռնդում է նրան («Տեր-պապան»)։ Գաղթական մի ապիկար սիրախաղ է սկսում բարերար մի լեդիի հետ, ոլսպիսի տիրուհա նրա հարստութեանը։ Բարերարուհին վռնդում է նրան և դադարեցնում հայանպատ գործը («Գիւղական գոհերը»)։ Մի այլ գաղթական խաբում ու լրում է օտար ափերում դեգերող դժբախտ հայրենին, և վերջինս փողոց է նետվում, առերեսութեամբ լցվելով իր ազգի նկատմամբ («Ջապլէյ»)։ Հայ պանդուխտները Եվրոպայում, «Քրենի» մեջ, ողբերգական մի երգչախումբ դարձած, հնչեցնում են բզկտված հայրենիքի երգը, մինչդեռ պետք էր հայրենասիրութեան ավելի կոնկրետ ապացույցներ տալ։ «Մեր հայրենասիրութիւնը... երգերո՛վ միայն ծնած, երգերո՛վ ապրած, երգերո՛վ արտյունուած մեր հայրենասիրութիւնը» («Քրենին մեջ»)։

«Հայուհին», «Ամրոցին մատաղը» ժողովածուներով Պարթևյանը փորձում է փրկութեան ուղիներ որոնել։ «Հայուհին» ժողովածուում (Կ. Պոլիս. 1911) գրողը պատսիվ անհատի կերպարը միջոց է դարձնում ազատագրական պայքարի գաղափարի համար։ Ազգային արժանապատուութենից զուրկ մարդու մեջ սովորաբար հաղթանակում են քսու բնազդները, ֆիզիոլոգիական

սարսափը մահվան նկատմամբ պատժվում է սրբազանի կոպտով։ Պարթևյանը հայուհու բնքուշ հոգին անդրադարձ հայելի է դարձրել, որպեսզի թշնամու վայրենության օրինակներ տա և դատապարտի յուրայինների վախկոտությունը, ցածությունը, արժանապատվության կորուստը։ Քուրդ պեյը չի կարողանում իրեն ենթարկել առանձգված հայուհուն՝ Սայթոյին, նրա կանայք օգնում են բռնաբարության ակտին։ Ինն ամիս հետո Սայթոն ոտքերով տրորում է այդորինի պտուղը («Սայթո»)։ 16-ամյա Սառային լթել է ամուսինը ու հեռացել։ Հորն սպանել են քուրքերը, մայրը սովամահ է եղել։ Քաղցից հյուծվող քույրն ու եղբայրը ստիպում են նրան ինքնավաճառքի ճանապարհը բռնել։ Հացից ուշքի եկած Սառան սպանում է իրեն լլկել ցանկացող քրդին («Հացին ուժը»)։

«Պառավը» պատմվածքը դաժան մի մեղադրական է այն «հեղափոխականների» հասցեին, որոնք մոռացության են տվել մեծ գործին իրենց կյանքը նվիրաբերած ընկերների հիշատակը։ «Արյունին իրավնանքը» տաղանդավոր մի պատկեր է այն մասին, թե ինչպես է հոշոտվում գեղեցիկ երազանքը քուրքական իրականության մեջ։ Սիրանույշն անսահմանորեն սիրում էր այգաբացերը և հափշտակությամբ դիտում դրանք։ Նրա հոգու մեջ ձևավորվում էր մեծ արվեստի ապագա քույրը, երբ վրա հասավ արհավիրքը։ Տեսնելով ծնողների հոշոտված դիակները, աղջիկը վշտից գերազան է իջնում։ «Ո՛չ որ ինծի չափ արշալույս տեսավ»,— ահա այս աշխարհից նրան մնացած միակ մխիթարությունը։ Վսեմ գործերով հղի «արյան հաճախանքը» դարար է առնում յաթաղանի տակ։ Պետք է կրծքով պաշտպանել «արյան հաճախանքը», որպեսզի պտղավորվի այն, որպեսզի չարյունոտվեն արշալույսները՝ այս գաղափարները եթե ներքնիմաստ են «Հայուհին» ժողովածուի պատմվածքներում, ապա «Արյունին մատյանիչ մեջ (1915) արդեն ուղղագիծ, ռոմանտիկական կոչեր են, «Անոնց,— գրում է Պարթևյանը ժողովածուի ընծայականում,— որ ցեղին փառքը կոթողեցին, անոնց, որ մեր հայրենի արշալույսը կ՝երկենն այս պատմական օրերուն,— Հայ Կովին դյուցազնական կամավորներուն,— կը ձոնեմ այս արյունոտ էջերը»։ Եվ, հիրավի, ռոմանտիկական պաթոսն ու ծրագրայնությունն ամենից բնորոշ հատկանիշներն են ժողովածուի բոլոր տասնյոմեկ պատմվածքների համար։ Հայրենիքի ազատագրության համար ժողովրդի հավաքագրումն այն միակ ելակետն է, որի դիրքերից սյուժեներ է կառուցում և լուծումներ տալիս Պարթևյանը։

«Զինվորները» պատմվածքն իր նախորինակներից տարբերվում է նրանով, որ կամավորական շարժման ավանդական հովվերգությունն այստեղ իր տեղը զիջում է այդ շարժման իրական դաժանությանը, զողգոթային։ Երիտասարդ ու անփորձ հայ կամավորականը հաճախ իրեն պատերազմի հորձանուտն էր նետում հերոսանալու, պատմության մեջ տեղ գրավելու գայթակղությունից, ինչպես հարկն է չպատկերացնելով ազատագրական կռվի դաժան օրենքները։ Պարթևյանը չի ուզում անակնկալի բերել իր ներսոխն և վաղօրոք պատմում է «սրբազան գործի» պրոզան։ Այս ճանապարհն ընտրողը չպետք է մտածի անձնական փառքի մասին, պետք է կարողանա անմոռնչ տանել զրկանքները, տարիների կարոտը հարազատների նկատմամբ, պետք է հաշտվի այն մտքի հետ, որ ինքը կարող է կորչել անհետ ու անհիշատակ, միայն թե ինչ-որ բանով օգտակար լինի հայրենիքի դատին։ Արտասահմանից

ճկած երկու հայ հրիտասարդ կամավորականներ տեղացի մի ծերունու առաջնորդությամբ հրացաններ ու ուժանակներ են տեղափոխում Արևմտյան Հայաստանի լեռները։ Նրանցից մեկը տրտնջում է. ինքը եկել է կռվելու, եթե պետք լինի՝ կյանքը զոհելու և ոչ թե բեռնակրությամբ զբաղվելու։ Ո՛չ, պատասխանում է ծերունին, ազատագրական պայքարը լոկ ճակատ առ ճակատ հանդիպում չէ անշուշտ։ Հետ. անվախություն չէ միայն մարտի ժամանակ, մեկով տասի դեմ կռվելու պատրաստակամություն չէ։ Այն առաջին հերթին տանջալից նախապատրաստություն է, «Քեզի թույլ լի կրնար տրվիլ, որ հնչակապ ժեսթով մը քու աստվածացումդ կերտես, և ո՛չ ալ այս զենքերն ու ռումբերը մեզ դրկող քու տարագիր ընկերներդ պիտի կրնան, անդին, քու հերոսացումովդ պարծենալ... Չէ՛, ձեռքովդ պիտի չի նետես դուն, բայց կրնա պատահիլ, որ ձեռքդ իյնա այդ ռումբերեն մեկն ու բսպանենե քեզի. այն ատեն, ոտքդ, թևեդ կամ գլխդ պիտի բռնինք ու անդունդն ի վար պիտի նետենք հոշոտված մարմնույդ կտորտանքները և պիտի անցնինք երթանք՝ անունդ իսկ ամայության ու մոռացումին հանձնելով անհիշատակ... Ա՛յս է, պատանի՛, քու ճակատագիրդ, և եթե չես ընդունիր զայն, ո՛ւր դայնիր...»[57]։ *Այսպես էլ ծերունին արգելում է մյուս դինակրին հարազատ գյուղը մտնել և տասը տարվա բաժանման կարոտն առնել կնոջից ու զավակներից։ «Մենք ուրացողներն ենք մեր կիներուն ու զավկըներուն,— ասում է նա,— բանի որ չենք ուզեր կռիվն ուրանալ...»*[58]։

«Քաջալուման» շարքի ոգուն հակառակ տրամադրություններ է հայտնաբերում Պարթևյանը հայ գաղթաշխարհում. այնտեղ այլևս հնչում են եռդարձի ու վրեժխնդրության կրքերը։ Երեկվա հերոսացման վերհուշը նորի կոչ է. մահացու վիրավորված դյուցազունները գերմարդկային ճիգերով սոզում էին հարմար դիրքեր և հրամայում կենդանիներին՝ պատնեշ դարձնել իրենց դիակները։ «Բարի լուր մը Վահրամին» պատմվածքը հորդոր-հրաման է բոլոր քուլաստրտներին, անարիներին, եսասներիներին։ Հերոս Վահրամն ու նրա ընկերները այժմ գնդաններ են նետված, ու կասկածանքը բզկտում է առյուծի նրանց սիրտը։ Նրանք բարի լուր են ուզում մեծ կռվի դաշտից։ «Կա՛նգ առեք ո՛վ գոք, որ հևիհև կը շտապեք անխոչընդոտ ճամբաներեն, դևպի հագեցումը ձեր ժառացած կիրքերուն... Բարի լո՛ւր մը կուգամ մուրալ ձենե Վահրամին համար... Ձեզի՛ եմ, ո՛վ հեռացողներ, որ Հիշատակին սրբությանը մեղանչեցիք. ձեզի՛, ո՛վ զժտվածներ, որ եսական ոգուտներու մեջ իրար կոխկռտեցիք։ Աստլուիյան գիշերահասն զորությունները երջանկացնելով, ձեզի՛, ո՛վ մոլորածներ, որ խտեպլին պայծառ բացատումները լքեցիք ու կուրորեն մոռնացաք Հեռին ու Նենգության քունավոր ճահիճներուն...

Բարի լո՛ւր մը Վահրամին...

...Ներողության, հաշտության, եղբայրության աղաղա՛կ մը, Հեղափոխության վիրապատ թևերուն տակ խնայելեր գիրկընդխառնումի մը արձագա՛նքը, ձեզ, հատնող Վահրամին համար, և որպեսզի չի դադրի ան հուսալե, հավատալե, ապրելե...

Բարի լո՛ւր մը Վահրամին»[59]։

---

57 Ս. Պարթևյան. *Արյունին մատյանը*. Գահիրե, 1915, էջ 27։
58 Նույն տեղում, էջ 29։
59 Նույն տեղում, էջ 67—68։

«Պատնեշին վրա», «Խորանն ու պատնեշը», «Փրկարար սուտը», «Կանչը» և այլ պատմվածքներում կրկին փրկավետ կռվի գաղափարախոսությունն է զարգացվում։

Ռոմանտիզմի գեղագիտության սկզբունքներով է գրված Ս. Պարթևյանի «Ջայլը չնչեց» վիպակը։ Դասական ռոմանտիկների նման Պարթևյանը ևս ամեն ինչի՝ և՛ սիրո, և՛ կենցաղային հարաբերությունների, և բնավորության անակնկալ շրջադարձերի ակունքը լծորդում է հայրենիքի շահերի հետ, միակ չափանիշը գիտելով այս վերջինը։ Սոնյան, շփացած, թեթև վարքի տեր տրիստոկրատ մի պլրոշի, դառնում է ազատագրական կռվի խիզախ մարտիկ, հնգայական նպաստ բերելով թշնամու չախչախման գործին։ Նկարիչ Արշակ Ազարյանցը հրաժարվում է միանալ կամավորական շարժմանը, և Սոնյան, որ չորս տարի արտասամուսնական կապերի մեջ էր նրա հետ, զզվանքով երես է թևքում։ Զարուհին տղայի շորեր հագած կռվում է սիրածի՝ Սահակի հետ՝ առանց վերջինիս գիտության։ Հայաստանի դատը դիտվում է խաթարված ու դժբախտ հոգիների փրկության առագաստ։

XX դարի առաջին երկու տասնամյակներին հայ ժողովրդի ճակատագիրը բախվեց ազգային ու համաշխարհային-պատմական մեծ տեղաշարժերի։ Ռուսական երեք հեղափոխություններ, համաշխարհային պատերազմ, 1915 թ. ազգային եղեռն, սոցիալական ու ազգային-ազատագրական շարժումներ՝ իրար հարձակումներ այս բարդ ընթացքը ոլորշակի բովանդակություն տվեց դարաւոգրի հայ արձակին, պայմանավորելով նրա գաղափարական ու դեղարվեստական առանձնահատկությունները։ Արձակ երկերի այն հսկայական քանակը, որ ստեղծել են, այսպես ասած, «երկրորդ հոսանքի» գրողները, այսօր թերևս չի ներում գեղարվեստորեն, սակայն իր ընդհանրության մեջ՝ նկարչին հակասականությամբ, տարընթաց միտումներով, ձգտումներով ու որոնումներով, արժեքավոր նյութ է տալիս մեր պատմական ու ճանաչողական հետաքրքրություններին, դրանով իսկ ուրույն նշանակություն ստանում հայ գրականության և հասարակական մտքի պատմության մեջ։

ԹՈՒԹԵՆ ՋԱՐԴԱՐՅԱՆ

1

Ռուբեն Զարդարյանը ծնվել է 1874 թ. Սևերեկ գավառում։ Որդու ծնըն-դից երկու տարի անց ծնողները տեղափոխվում են Խարբերդ։ Հենց այստեղ էլ, սկզբում քաղաքի Ազգային վարժարանում, ապա Բլկատինցու զեկավարած ուսումնական հաստատությունում, Զարդարյանը ստանում է իր կրթությունը։ 1892 թ. ավարտելով ուսումը, Զարդարյանը նվիրվում է ուսուցչությանը։ Մինչև 1903 թ. որպես ավագ ուսուցիչ աշխատում է Մեղրիի Ազգային կենտրոնական վարժարանում, դասավանդում հայոց ու ֆրանսերեն լեզուներ։ Հայ գրականություն ու պատմություն։ Նույն թվականին Զարդարյանը ձերբակալվում է և մոտ մեկ տարի բանտում մնալուց հետո ազատ արձակվում։ 1904-ին մեկնում է Իզմիր, ուր նրան հրավիրել էին ստանձնելու Ազգային վարժարանի տնօրինությունը, որը, սակայն, իշխանությունների արգելքի պատճառով տեղի չի ունենում։ Նրան արտոնվում է մեկնել Մանիսա, ուր նա ութ-ինն տարի

վարում է տեղի վարժարանի տնօրինությունը։ 1905 թ. խուսափելով նոր ձերբակալությունից, Զարդարյանը ստիպված է լինում ընտանիքով փախչել Բուլղարիա և հաստատվել Փլովդիվ քաղաքում։ 1908-ին, երիտասարդ Թուրքերի հեղափոխությունից հետո նա վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Այնուհետև նրան վիճակվում է նույն ճակատագիրը, ինչ արևմտահայ մյուս մտավորականներին։ 1915-ի ապրիլին Զարդարյանը ձերբակալվում է, բշվում Այաշ, ապա Գոնիա և Հալեպ, ուր և գոնվում է։

Ռուբեն Զարդարյան

Զարդարյանն իր ուսուցչի՝ Պլկատինցու քաջալերությամբ սկսել է գրել տասնյոթ տարեկան հասակից։ Նրա առաջին գրվածքը լույս է տեսնում Հ. Փալացաշյանի «Մանրիկ» ամսագրում, 1890 թվականին։ Այնուհետև նրա գրվածքները սկսում են լույս տեսնել ժամանակի արևմտահայ մամուլի գրեթե բոլոր օրգաններում՝ «Մասիս», «Արեւելյան մամուլ», «Շիրակ», «Բանբեր» և վերջապես իր իսկ խմբագրած «Հայդմիկ» և «Ազատամարտ» պարբերականներում։ Զարդարյանը հանդես է եկել նաև էժտահար, Աչք ե՛նովայի, Հրաչ և Ասլան ծածկանուններով։

«Աշխատության եղանակ» գրվածքում Զարդարյանը գրում է. «Նոթատետրի, թերթվածի, հեքիաթի, արձակ կամ ոտանավոր որևէ գրության չափված, ձևված, դասավորության ենթարկված ոչ մեկ տատակագիծ, ոչ մեկ ուրվագիծ կը պատրաստեմ կանխավ թուղթի վրա։ Գրելիքիս ընդհանուր ուրվագիծը միշտ մտքիս մեջ է որ ծիրուն կը մնայ։ Միտքս է որ Հարցումս կը կերպանավորի, դասավորության ընդհանուր գիծերու կը բաժնի նախ, մինչև որ աշխատության պահուն կարենամ գրի առնել։ Տպավորություններս անկարելի է, որ իրենց իսկությամբ կարենամ անմիջապես արտահայտել։ կարևոր է որ ժամանակ անցնի. ժամանակը կը զտե, կը մարբե և ավելի հատակ կը դարձնե կարծես զանոնք...»[1]։

Տիրապետելով մի քանի լեզուների, Զարդարյանը կարդում էր ոչ միայն հին հունական ու եվրոպական գրականության դասականներին, այլև գիտվեստի տնտեսության ու պատմության վերաբերյալ աշխատություններու «Գրականության» ընդարձակ տնտեսության մեջ, ուր Զարդարյանը տալիս է գրականության երեք սեռերի ու դրանց տեսակների ծագման, ձևավորման ու զարգացման պատմական համառոտ ակնարկը, որոշակի է երևում նրա քաջատեղյակությունը հատկապես հին հունական ու հռոմեական, ժամանակակից ֆրանսիական ու անգլիական, սկանդինավյան երկրների գրականություննե-

1 «Ամենուն տարեցույցը», 1916—1920, էջ 46։

րին, ինչպես նաև նրա բմբունումները ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և գրական այլ պարոցների ու ներկայիների վերաբերյալ։

Համաշխարհային գրականության զարգացման օրինաչափություններ իմացությունը, որը հնարավոր էր ևվրոպական ժամանակակից առաջադեմ գրականագիտության նվաճումների վրա, Զարդարյանին հնարավորություն տվեց հիշատ պատկերացնելու գրականության ու հասարակության փոխհարաբերությունը։ Գրականությունն, ըստ Զարդարյանի, պատմական ու հասարակական հանգամանքների արտահայտությունն է։ «Առանց նախապես տեղյակ ըլլալու ազգի մը քաղաքակրթության ընդհանուր պայմաններուն,— գրում է նա,— կարելի չէ բմբռնել անոր արվեստները, որոնց կարգին է և գրականությունը (քառտրն, բանաստեղծություն և արձակ)»։ Յուրաքանչյուր ազգի գրականություն «համաձայն իրեն ծնունդ տվող ազգին կրած պատմական բարեշրջության» բաժանվում է տարբեր շրջանների։ «Եվ սակայն,— մենկնաբանում է Զարդարյանը,— սխալ պիտի ըլլար այս իրողություններեն հետևցնել, թե ազգի մը գեղարվեստը արդյունքն է ամբողջովին ու միմիայն այդ ազգին կրոնական ու բնկերային, քաղաքական ու կլիմայական, տնտեսական ու քաղաքակրթական ազդակներուն։ Ճիշտ է, այդ բոլորը կճառագայթին անոր մեջ և կրացատրեն զայն, բայց և այնպես անհիա գոյություն ունի նաև անկախ այդ բոլորեն՝ ըլլալով ինքն իրմով որպես նպատակ մը, այսինքն արտադրել գեղեցիկ գործեր»[2]։ Այլ խոսքերով ասած, հասարակական գիտակցության այլ ձևերի հետ բարդ փոխպայմանավորվածության մեջ գտնվելով հանդերձ, արվեստը հասարակական գիտակցության մի ինքնուրույն ձև է, որի կոչումն է իրականությունն արտացոլել գեղեցկի օրենքներով։ Յուրաքանչյուր մեծ արվեստագետ յուրովի է ընկալում ու արտացոլում կյանքը։ Հենց այդ պատճառով էլ «անհատին ստեղծագործական դերը նույնքան մեծ է և դեռ, որքան ցեղին, միջավայրին և պատմական ազդակներուը գեղարվեստական գործին մեջ»։

Գրականության մասին ընդհանուր դծերով այս ճիշտ պատկերացումները Զարդարյանի մոտ զուգորդվում էին արևմտահայ ժամանակակից գրականության խնդիրների հետ։ Զարդարյանը, այսպես կոչված, «վաղվան գրականության» համախոհներից էր։ Հայտնի է, որ այդ նշանաբանն առաջադրող գրագետները ըստ էության դժգոհ լինելով պոլսահայ գրականության բավական հեղհեղուկ գաղափարական ուղղվածությունից, ձգտում էին գրականությանը հաղորդել ազատասիրական ոգի և այն ծառայեցնել ազգային ու սոցիալական դարթոնքի այն նոր խնդիրներին, որ XX դարի սկզբին պատմականորեն ծագացել էին հայ ժողովրդի առջև։ Եվրոպական անկումային գրականությամբ տարված պոլսահայ մի խումբ «գրասերներին» համախմատությամբ բարձր դասելով գավառի գրողներին, որոնք իրենց ներշնչանքը ուղղակի ստանում էին ժողովրդի ցավերից ու ձգտումներից, Զարդարյանը, սակայն, միաժամանակ ակնարկում էր, որ գավառի գրող լինելու հանգամանքը նրանց չի ազատում արվեստի վարպետության պահանջներից և որ այդ ուղղությամբ «գավառացի գրագետը իր ճամփան գտած պիտի ըլլար՝ հետևելով լըջտրեն Եվրոպական մտավորականությանն»։

---

2 Թաքեն Զարդարյան. Յայգարույս, Երևան, 1959, էջ 460։

Այս ուղիներում էլ Զարդարյանը գտավ իր տաղանդի ուղղությունը, առեղծագործելով մի քանի ժանրերով՝ բանաստեղծություն, վիպակ, նորավեպ, հեքիաթ. արձակ բանաստեղծություն և այլն։

2

1910 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զարդարյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ցայգալույս» խորագրով։ Ժողովածուն արժանացավ գրական շրջանների ուշադրությանը։ Գովեցին բազմաթիվ գրախոսականներ, քննադատությունը հատատուկ Զարդարյանի գեղարվեստական անուրանալի տաղանդը։ Գրողի հեքիաթների մի մասը թարգմանվեցին ֆրանսերեն, անգլերեն, թուրքերեն։ Ա. Չոպանյանի, Էդ. Գոլանճյանի ու Գր. Եսայանի թարգմանությամբ «Ցայգալույսը» 1912 թ. ֆրանսերեն հրատարակվեց Փարիզում։

Ինչ իմաստ էր դնում գրողը «Ցայգալույս» խորագրի մեջ։ Ժողովածուի առաջաբանում Զարդարյանը գրում էր. «Ցայգալույսը» խորհրդանշան է պատմական այն շրջանին, ուր բռնադատիչ խավարը կը ճնշեր քլթքահաչ մրտքին և գրակոծության վրա։ Բանը ոչնչացած չէր, բայց կենսագործուկ ու կիսակենդան, հազիվ կը ճառագայթեր մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնի մը վրա, որպես սրտմտության անդրադարձ ցոլքը ցայգալուսային աշխարհի մը մեջ»։

«Ցայգալույս» խորագրի այս բացատրությունը միանգամայն ճշմարտացի է, քանի որ ժողովածուն իր մեջ իրոք ընդգրկում է և «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնը», և ցայգալույսի այն ճառագայթները, որոնք լուսարձակելով մռայլը՝ ձգտում էին այն փարատել ու կենսահաստատել այգաբացը։

Նախ «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնի» մասին։ Իրականության այդ կողմըն արտացոլող գործերում, իր հաճախակի միջամտություններով հանդերձ, Զարդարյանը նկարագրվող դեպքերն ու երևույթները ձգտում է ներկայացնել հնարավորին չափ տեսանելի, որպես իրականության բուն պատկերներ։ Եվ, իսկապես, նրա մի շարք գործերը՝ «Փողոցը», «Հորեղբայրն տունէս», «Հափրաչին քերթվածը», «Պատկեր մը», «Կուլուչկերն ու իր գերեզմանոցը», «Քենացողներուն հանգիստը», «Մաղիկնէր, կարմիր ծաղիկներ» և ուրիշներ. ժանրի առումով դեղարվեստական պատկերներ են։

Հայրինի գավառը, նրա մարդիկ, ավանդություններն ու դեղեցիկ են. բայց աստիճանաբար բայրայվում ու կորչում են։ Երիտասարդ ուժերը ստիպված են թողնել ու հեռանալ հայրենական հրելմնի շեն օջախներից։ Այդ երևույթը Զարդարյանի խոսքին հաղորդում է թախծի երանգ, որը տարբեր նկերներով առկա է նրա գրեթե բոլոր գեղարվեստական պատկերներում։ Նա սիրում է պատկերել միայնակ. առավելապես ծեր մարդկանց, որոնք վառնող մոմերի նման սպառվում, հանգչում ու անհետանում են, իրենց կյանքի ընթացքով կարծես խորհրդանշելով արևմտահայ գավառի անմխիթար ապագան։ Հենց այդ պատճառով էլ, ի հակակշիռ այդ ինկ կյանքերի ողբերգական անհետացման, Զարդարյանն իր պատկերներում ձգտում է կենսահաստատել տևականը, անսասանը։ Որպես կյանքի տևականության ու անընդհատության խորհրդանշանները Զարդարյանը մերթ նշում է հայրենական օջախը՝ «պապենական օջախը, անմահ հավիտենական մայրը, որ ալևույի չունի, որ մա՛ չունի»

---

* Ռ. Զարդարյան. Ցայգալույս. Առաջաբան, Կ. Պոլիս, 1910

(«Հորինական տունս»), մերթ հայրենական փողոցը, հայրենիքի քարն ու հողը իրենց «հզոր տեսականությամբը» («Փողոցը»), մերթ լեռները՝ «լեռներն իրենց հավիտենական անշարժ հպարտությունը պիտի պահպաննեն՝ բարձունքները բռնելով, և քամիներն ամեն աշնան՝ անոնց ցրտասարսուռ շունչը ու ամեն գարնան՝ կենդանի հոգին պիտի բերեն» («Պատկեր մը») և առհասարակ արևը, բնությունը, որպես անխորտակ կյանքի խորհրդանշաններ։

Զարդարյանը, սակայն, սուկ պատկերներով չէ, որ անդրադարձել է գաված մարդկանց սոցիալական կյանքին։ Դավառական կյանքը առավել ամբողջական արտացոլում է գտել նրա վիպակներում ու նորավեպերում, մասնավորապես «Ջան սերը», «Վա՜խ ես մեռնեի», «Տներտերին Հարսը», «Մրուտենց տղաքը», «Պուտ մը չուր» նորավեպերում և «Սև հավը կանչեց» վիպակում։

«Գրականություն» տեսությունում Զարդարյանը այսպես է բնորոշում նորավեպի ժանրը. «Նորավեպը պարզապես խտացած վեպ մըն է, ուր ավելի սեղմ շրջանակի և անձուկ սահմանի մը մեջ վեր առնված է կյանքի մեկ կողմը կամ բարքերու մեկ նկարը, համառոտելով ամբողջություն մը մանրանկարչական ձեռերով»[4]։

«Խտացած վեպ մը» նորավեպի այս բնորոշումը, որ այնքան էլ չի համապատասխանում դասական նորավեպի փորձին, լրիվ, կամ գրեթե լրիվ համընկնում է Զարդարյանի այս գործերի ժանրային առանձնահատկություններին։ Մավալով ինն փոքր, բայց գրանք իրոք «խտացված վեպեր» են և իրենց ժանրով ավելի շատ պատմվածքներ ու վիպակներ են, քան նովելներ։ «Ջան սերը» պատմվածքում հանդիպ Առաքելի և նրա ընտանիքի անուրախ կյանքին ու վախճանին, Զարդարյանը խտացրել է ժամանակակից գավառական կյանքի անհեռանկարությունը։ Կյանքի տաղտուկ գոյությամբ Առաքելը ամբռդջ էությամբ կառչում է միակ սիփականությանը՝ իր խարխուլ տնակին, կինն ու որդին մահանում են, ի վերջո մահանում է նաև ինքը՝ Առաքելը։ Բայց կյանքի վերջին րոպեին իսկ նրա մտքում իր տունն է։ Նյութականը, աստրալականը ողջ կյանքի ընթացքում լրիվ կլանել է նրան, զրկելով հոգեկան ամեն մի այլ ապրումից, ամեն մի գեղեցիկ ձգտումից։ Իզուր չէ, որ նրան կով Առաքել են հորջորջում։ «Ապահով եմ,— ասել է երբեմնիս Զարդարյանին նվիրված Գրական ասուլիսում,— որ Ջուլա ավելի լավ չպիտի կրնար պատկերացնել այդ կով Առաքելն ու իր շրջապատը։ Նյութին համար մարդուս մեջ բնազդորեն գետնված անբան, անասնային սերը, գիտարդական համառության այդ աստիճանով, չեմ գիտեր կարդացած ըլլալ ոչ մեկ տեղ»[5]։

Սարսափելի տգեղ ու անիմաստ է այսպիսի կյանքը։ Հենց այդ նկատի ուներ Զարդարյանը, երբ Վաղվան կամ Գավառական գրականության բանավեճի առիթով Ս. Քեշիշյանին ուղղված նամակում գրում էր, թե ինքը կռիվ այն կյանքի վրա, որի նպատակը «միայն ձեռք մը հացն» է, որովհետև ինքը համոզված է, որ «առանց օրըստօրեական զարգացման, առանց ինքնաճանաչության, առանց մտքի ու հոգիի նորոգ խանդավառության դաշտի բնաևիչը նույն անխորհուրդ ու աննպատակ ճգն ու գոմեշը պիտի մնար իր բնազ-

4 Ե. Զարդարյան. Ցայգալույս, էջ 500։

5 «Գրական ասուլիսներ», № 4, Ե. Զարգարյանի «Ցայգալույսը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 22։

գական բոլոր չեզոք հակամիտությունները մեջ՝ ինչպես հազարավոր երկ-ներն ասպին, նույնպես բյուրավոր վազերե նոքն ալ[6]*։*

Զարդարյանը գոհ չէ այդ վիճակից և հենց այդ պատճառով էլ չի գունա-զարդում գավառի սոցիալական կյանքը։ Նրա «Պուտ մը չուր» պատմվածքի մանկիկը գոհ է գնում տատիկի կրոնական «քանդրամիտ և աղնավոր մոլե-ռանդություն», ապա «Վա՜խ, ես մեռնեի», «Տերտերին հարսը» և «Սև հավը կանչեց» երկերում նա արտացոլում է սոցիալական հենքի վրա գոյացած բարոյական անկման ավերումները։

«Սև հավը կանչեց» արտահայտությունը, որը խորհրդանշում է տան օջախի զեբախտությունն ու քայքայումը և որպես ժողովրդական ըմբռնողու-թյուն օգտագործված է նրա մի շարք գործերում, համառեուն վիպակում իր մեջ խտացնում է բարքերի մի սոսկալի անկում։ Երկու եղբայրներից մեկը՝ Սի-մոնը, պանդուխտ է, իսկ մյուսը՝ գյուղապետ Նիկոն, կատարյալ պատուհաս ոչ միայն գյուղացիների, այլև իր հարազատների համար։ Նա գաղտնի կա-պերի մեջ է իր պանդուխտ եղբոր կնոջ՝ Նունիկի հետ։ Սա մի այնպիսի արարք է, որը ինքնին ենթադրում է տվյալ օջախի քայքայումը։ Այդպես էլ լինում է։

Կարծես, ի հակադրություն Նունիկի, գրողը կերտում է Հայկուհու («Վա՜խ, ես մեռնեի») ու Հռոմերի («Տերտերին հարսը») կերպարները, որոնք առաքի-նի ու աշխատասեր են, պաշտպանում են իրենց մարդկային արժանապատ-վությունը, բայց որոնք նույնպես կործանվում են, բախվելով իրականության դաժան բարքերին։

Այսպես ապրել հնարավոր չէ, զուրկ իդեալներից ու վեհ ձգտումներից, մարդիկ աստիճանաբար խորասուզվում են տիղմի մեջ։ Նրանց արթնացնելու, կյանքը իմաստավորելու համար անհրաժեշտ է մտքի ու հոգու նորոգություն՝ հայրենասիրության գաղափարով։ Ազատասեր, գործունյա հայրենասիրությու-նը կենսական այն ուժն է, որն ըստ Զարդարյանի, ի վիճակի է փարատելու սիրող խավարը։ Սա է «Յայգալույսի» գաղափարական պաթոսը, լույսի այն ճառագայթումը, որի միջոցով Զարդարյանը ձգտում էր հաղթահարել, լուսար-ձակել «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնը»։

Թեև իրականության «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնի» գեղարվեստական արտացոլումը Զարդարյանն իրագործում էր հիմնական դասական ռեալիզմի մեթոդով, ապա այս գծի վրա նրա գեղարվեստական պատկերներն ստանում են ընդգծված ռոմանտիկական բնույթ։

*Ընդվզման, դիմադրության, ակտիվ հայրենասիրության գաղափարը տի-րող բաղաքական հեակցիայի պայմաններում հնարավոր չէր բացահայտորեն արտահայտել։ Հենց այդ պատճառով էլ Զարդարյանը շատ հաճախ ստիպ-ված էր դիմել այլաբանության, «Մարերու տղան» նորավեպն իր բովանդակու-թյամբ թվում է թե որևէ առնչություն չունի Հայրենիքի ազատագրության գա-ղափարի հետ։ Մի սովորական թվացող պատմություն ու մարդկային ողբեր-գություն։ Բայց գլխավորն այստեղ ոչ այնքան Աշխենի ողբերգությունն է, որը, անկասկած, ինքնին հա ցնցող է, այլ Սեդոյի կերպարը։ Այս առույգ, առնական երիտասարդը անհագ ձգտում է դեպի սարերը, անտառը, վայրի բնությունը, դեպի «անկոխ բարձրությունները»։ Բոցած ներքին կյանքը, որի օդը իրեն քունավոր է թվում, նա իր օրերը անց է կացնում ազատ բնության մեջ։

---

[6] Ռ. Զարդարյան, Յայգալույս, Երևան, 1959, էջ 512։

Կանգնած բարձունքում նա մտածում է Ներքևի կյանքի մասին։ «Դաշտի միամիտները, որ Թուփի մը ծածքին տակ կընստին ու զանճճ մոքենիի մը տովիրոլը գոհ կըլլան, անդա՞մ մը գիտնային ամբողջ կատար մը լեցնող կաղնիի մը ապահական հրապույրը, որ միամիտնակ կուրծք կուտա հովնրու կատաղությանը և իր տերևներովը աշխարհի մը քնարը կատաղեցնե, գիտնային անգամ մը ամպահերք արտևանիներու վրայինն վարի հովիտներուն փոքրությունն ու արգահատելի ոչընչությունը, տեսնելին քե դաշտի մարդը որչա՞փ պզտիկ, որչափ ողորմելի կերևար՝ կպած ափ մը հողին ու դոմի անասունին, մուրացկանի պես վազելով հացի անսպառ տածանքին ետևեն ու մանկան մը պես՝ իր համար միշտ նոր մտահոգություններ ստեղծելով։

Նորավեպի ամբողջ գաղափարախոսությունը թաքնված է այս մտորումների մեջ, որտեղ Ներքևի կյանքը խորհրդանշում է ստրկական հպատակությունը, կյանքի, զոհողությունների փոքրացումն ու ճահճացումը, իսկ բարձունքը՝ ազատասիրության ձգտումը, վեհը, մարդկայինը։

Քրդական կյանքից վերցված «Նահանջը» վիպակը նույնպես միտված է նույն գաղափարով՝ հերոսականության, առնականության, մարդկային արժանապատվության հաստատմամբ։ Զոզոյի տղան՝ Խալահիմը, մեռնում է հերոսի մահով, Զիլիքխարի մարդկանց հետ կռվելիս, հանուն իր ցեղի ազատության։ Եվ հենց դրանով էլ նա անմահանում է։ Բայց ցավալին ոչ թե հերոսի մահն է, այլ հոր դավաճան արարքը։

Աստաաշխան տեղափոխվելը Ջարդարյանին հնարավորություն տվեց ժամանակի հուզող խնդիրներին անդրադառնալ առավել ազատությամբ։ Նա ընդգծում է այն գաղափարը, որ հակաբռնակալական պայքարի հիմնական շարժիչ ուժը ոչ թե ունևոր ու արտոնյալ խավերն են, այլ բուն ժողովուրդը։ Ժողովրդի ամենահաստաբակ մարդկանց սրտերում անթեղված է մի այնպիսի հայրենասիրություն, հայրենասիրական մի այնպիսի կարոտ, զոհողությունների կատարելու մի այնպիսի անսպառ պատրաստակամություն, որը խոյսի է տիրող կարգերի հետ հաշտության եզրեր որոնող խավերի մաշդկանց համար։ Գրողի այս միշտ ըմբռնումներն իրենց գիալյուն արտահայտությունն են գտել «Շուն մըն ալ պակաս», «Ցեղին զավակը», «Զղջումը», «Հայրենիքբս կուզեմ Նա» պատմվածքներում։

Մարիամի աղջկան՝ Սրմայիի, թուրքերը փախցրել էն։ Գրեթե ոտաբոբիկ, ցուրտ ձմռան Մարիամը վեց-յոթ ժամ ճանապարհ է անցել, հասել է քաղաք և ամեա կանգնած ուսչնորդական տեղապահի առջև՝ օգնություն, փրկություն է խնդրում։ Իսկ տեղապահը մտածում է. այս կինը ինչ գնշ ժամանակ է ընտրել իր ցավը գյուղից քաղաք բերելու. չուռով առաջնորդական ընտրություն է լինելու, արժե՞ հիմա մի ինչ-որ աղջկա համար վատացնել հարաբերությունները կուսակալի և մյուֆթիի հետ ու հենց դրանով էլ հրաժարվել առաջնորդ ընտրվելու ամեն մի հույսից։ «Ինչ է եղեր,— մտածում է տեղապահը,— սղտիկ մը տանկցնը է. ծոզ երթա տածկնա. շուն մըն ալ պակաս. Հեյեթի տանձկըցողն ալ կըլլա. Երթատցողն ալ. ինչ, բաղաքական ժողովը կրոնական ժողովը, ազգը գործ չունի՞ն, տասվ-փասվաներո՞վ պիտի գբազին»։ Այնուհետև Մարիամը արդեն փակ է գտնում առաջնորդարանի դռները իր առջև։ Եվ նրա երկար դեգերումներից հետո նրան կրկին հաջողվում է մտնել առաջնորդարան, իրրև պատասխան լսում է միայն վարդապետի վիրավորական խոսքերը. «Էշտեպիզ էր ինք, որ եկեր էր իր աղջիկը ազատելու տանձկին ձեռքին։

Տուշմանը քարափրտ էր, ասուված ու հավատք չուներ, բայց ի՜նչ եղավ իր ազգին մեծավորներուն. իր ազգին վարդապետին։ Ընչիտ էֆենտիին դուռը գնաց, բշեցին, առաջնորդարան եկավ՝ խաբեցին, օրերով քաշքշեցին դինքը փողոցները ու հիմա ալ կնախատեն իր ժայռական զգայմունքները.

— Հայր սուրբ, աղչիկս կուգեմ,— պոռաց հանկարծ իր բոլոր ուժովը.— անծանոթ, խորշրդավոր ըմբոստացում մը բարձրացեր էր իր հոգիին խորերէն ու տնկված օձի մը պես.— աղչիկս կուգեմ ազգեն. մենք մեր բիրեն կկտրենք ժամուն ու վանքին, առաջնորդարանին ու առաջնորդին կուտանք, որ անոնք ալ մեր նամուսն ու մեր աղչիկներուն պատիվը պահպանեն. մորթեցեք զիս, ջուրը հետեցեք. արիւնս աս էշիկին վրա պիտի քաշեմ կամ աղչիկս պիտի առնեմ» («Շուն մըն ալ պակաս»)։

Մարիամի սրտի խորքէն հնող «աղչիկս կուգեմ ազգեն» բացականչությունը յուրահատուկ բևեռման ենթարկվելով ու խորանալով դառնում է ամբողջ հայության սրտից բխող «Հայրենիքս կուգեմ նա» ազատագրչ, ինքնիհաւատ ապրող իննսուն տարեկան պանդուխտ նորոյի ազատներ կարծիս Մարիամի բացականչության շարունակությունն է, որը համակել է ամբողջ հայությանը։ «...Հայրենիքս կուգեմ նա», գերության, վաճառքի հանված ժողովրդին ազիողորմ պաղատանքն է, հրաւեղու նշանախոսն է թափառական, հալածավոր, անհանգիստ ազգին՝ որ հողին կաղապակե ու իր հողը գինքը չի լսեր։

Դանուբէն մինչև Նեղոս ու Մարիցայեն մինչև Միսիսիբի՝ նույն տրտմության տակերը, նույն կարոտի ողբը, իր հետ բաժանված, նույն հավիտենական ախտավորը՝ որ կբալե, կբալե ու տեղի չի հասներ» («Հայրենիքս կուգեմ նա»)։

«Շուն մըն ալ պակաս» ու «Հայրենիքս կուգեմ նա» երկերի հետ սերտ առնչություն ունեն «Ցեղին զավակը» և «Ղազում» պատմվածքները։ «Ցեղին զավակը» պատմվածքում նկարագրվում է 1895-ի ջարդը Խարբերդում։ Ավելի շուտ զրոյը ուշադրության է հրավիրում ոչ այնքան բուն ջարդի, այլ նրա սպառնալիքի ներքո ժողովրդի տարբեր խավերի վարքագծի վրա։ Ունևոր խավերը գրեթե զանգվածաբար ուրանում են իրենց հայությունն ու «անլեւեր» (իսլամական ազոթք) անելով իսլամանում են։ Իսկ Վարդանը, Ջարսանճանից եկած այս սովյալը, որի մեջ «քաղցը մխ ու ոսկոր հագած՝ մարդու պատկեր առեր էր ու Վարդան էր եղեր», կրելով իր մեջ նախնիների «գետնամած մեծությունը, վեհանձնությունը», մնում է կատարել Քշնամու պահանջը և ներսուակվում հերոսաբար։

«Ղազումը» այդ իմաստով մի իսկական գլուխգործոց է, որը իր ինչ-ինչ կողմերով հեռավոր կերպով հիշեցնում է Մուպասանի «Ճարպագունդը»։ Կոմիկոր Համդի էֆենդին քաղաքի հայ ազգաբնակչության պատուհասն է դարձել։ Գագանաբար խոշտանգում, կողոպտում ու ոչնչացնում է հայ բնակչությանը. էլ հաւիբերել անկարելի է։ Բայց ինչպես ազատվել այդ դազանի ձևերից։ Թրկության է գալիս կասկածելի գերազմունքի տեր Աննան, որին բազմիմաստորեն Աննա Մագիաղինացի են կոչում։ Նրա տանը դարան մտած մի խումբ հայ երիտասարդներ սպանում են Համդիին ու դիակը շարտում քաղաքից դուրս, մի հեռավոր ձորում։ Արյան հետքերը, սակայն, ոստիկանությանը բերում են Աննայի մոտ, ուր և գտնում են իրեզեն ապացույց՝ կոմիկորի արյունոտված ֆեսը։ Սակայն ծեծն ու խոշտանգումը չեն կոտրում հայրենասեր

կնոջ կամքը: «Ո՞վ էր այս կնկա կտորը, բարոյազուրկ, շատոնց ընկերության երեսեն ընկած, մոլության տիղմին մեջ խրած այս կնիկը, որ իր հոգիին խորը այնքան գյուղացիություն, այնքան հզոր կորով գտած էր՝ չընկճելու համար բանտային սարսափներուն և հազար տեսակ փորձություններուն առջեւ:

Ով գատարանը արձակում է իր վճիռը՝ մահվան պատիժ: Աննան, սակայն, այս վճիռը ևս ընդունում է անալալայլ, առանց բողոքի որևէ արտահայտության: Բանտում նստած նա հիշում է իր անցյալը, ամուսնությունը, մի քանի երջանիկ տարիները, այնուհետև ամուսնու պանդխտությունը, անհետացումը և իր... անկումը: «Ազգովի ու հայհոյության գուռ մը եղեր էր» իր տունը, որուն առջևին քթելով կանցնեին ամենքն ալ, որուն ուռնակը միայն մեղավոր ձեորեր կուգային ծեծելու դիշերները»: Իսկ այժմ տեր Արշամը. «—Եկա որ օրհնեմ քեզ, աղջիկս, եկա որ երկնքին ու բոլոր ժողովուրդին օրհնությունը բերիմ քեզի, դուն հայ կնիկներուն քաղցրին ես...»: Աննային ներքին ուրախությունը չափ չունի, հասարակությունից վտարված, բոլորի կողմից արհամարհված արարածը վերջապես իրեն մարդ է զգում, քանի որ նպաստել է մի կարևոր գործի իրականացմանը, իր մեջ ուժ է գտել դիմանալու խոշտանգումներին, չմատնելու իսկական վրիժառուներին:

«Ապրելու համար» գրվածքում Զարդարյանը նույն գաղափարն արտահայտել է հիրավի մեծ վարպետությամբ ու վարակիչ պաթոսով: Իր արտահայտելու ձևերը ևս կարծես մի սովորական պատմություն է: Մի հիսուն-հիսունհինգ տարեկան մարդ՝ Մլեղոն աղբարը, պարտքի տակ է ընկել ու արժանապատվությունը արատավորված զգալով ինքնասպանության է գործել: Քաղքենիները դատապարտում են՝ պա՞րտք է եղել, ի՜նչ մեծ բան, ինչու ինքնասպանության գործել, թող ապրեր այնպես, ինչպես բոլորն են ապրում: Սա պատմվածքի առաջին պլանն է, որի իմաստը, սակայն բացահայտում է այժմեի երկրորդ պլանում հանդես եկող ավանդությունը: Ավազակները կըտրում են մի քարավանի ճամփան ու կողոպտում են վաճառականներին: Դիմադրողներից մի քանիսը ընկնում են: Ավազակապետը տեսնում է, որ մարդուկի մեկը մի իշու տակ կքած պահվել է:

— «— Է՛յ, մարդ,— կհարցնե ավազակը,— ի՞նչ կընես հոգ:

— Աղա, զուրպան,— կպատասխանե ողորմելի վաճառականը սարսափահար — որուն հայու ինչ անուն կրելը չեմ գիտեր,— ես այս կենդանիքին քուռակն եմ, ինձի բան մի ըներ...

— Անպիտան,— կպոռա ավազակը աղմկալից քրքիջով մը,— ի՞նչպես այդ որժ էշը մայրդ կրնա ըլլալ:

— Ոտքդ պագնեմ, աղա,— կթոթովե խելացի մարդուկը,— մորս մեռնելեն ետք հորս հետ կպտտիմ...»:

Արդեն միանգամայն պարզ է, թե Զարդարյանի նպատակը ոչ Մլեղոն աղբարի ինքնասպանությունն էր, ոչ էլ իշու տակ քաքված վաճառականի պատմությունը, այլ դրանց հիման վրա քաղքենիական ամբոխի ջնջաբարո կենսաֆիլիսոփայության կրքոտ ժխտումը. «Ապրի՛լ, ապրի՛լ. ա՜ս միակ ու վերջնական մտածումը մեր հասարակության. հոգ չէ թե իրենց տունն ներս մտած տեղն՝ պատիվը փողոցը վազե, հոգ չէ թե իրենց անձը ապտակված, արհամարհված ու մարակված ըլլա, միայն մարդ չդպնար կյանքին՝ այն ավելցուկ ոսկրի կտորին, որը ծամելու համար արդեն իսկ ժանիքները կոպանցուցեր է»: Ահա և բուն ընդհանրացումը. «Մեռնիլ գիտնալ՝ ապրելու համար,

ահա հշմարիտ բանաձևը ամեն անոնց համար, որ քիչ իմաստուն, բայց անողոք պատվախնդիրներ են»։

Ապրելու, իսկական կյանքով ապրելու համար մարդ պետք է միտենք իմանա, այսինքն հերոսաբար պայքարել ու հարկ եղած դեպքում նաև զոհվել։

3

Ջարդարյանը ոչ միայն տաղանդավոր նորավիպագիր է, այլ նաև վարպետ հեքիաթագիր, արձակ բանաստեղծությունների, ավանդությունների. հովվերգությունների ու պատկերների հեղինակ։ Ջապկի Օսյանը Ջարդարյանին նվիրված գրական ասուլիսում նշել է. «Բայց իր տաղանդը իր բայթարգույն արժեքին կը հասնի իր բանաստեղծությանց և մանավանդ իր հեքիաթներուն մեջ... Իր հեքիաթները, ծնած բնաշխարհի ծոցեն, կը համագրեն իրենց մեջ բարոյական կարգեր հոսանքներու, ընդդիմամարտությանց կամ գաշնակությանց աշխարհներ. անոնց ներշնչման աղբյուրը այն քարանձավներուն, օձի պես սողացող առվակներուն մեջ է, որոնց վրա կանգ առած է իր բանաստեղծի մանկությունը, որոնց սարսափովը կամ գեղեցկությունովը տոգորված է իր հոգին, որոնցմե բարձրացող ձայներովն է, որ նեղանակավորված է իր հղոր, իր ոգևորող կշռույքը»[7]։

Եվ իսկապես, որպես ինքնուրույն հեքիաթագիր, Ջարդարյանը հայ գրականության ամենատաղանդավոր դեմքերից է։ Նրա խառնվածքի, նրան հուզող ժամանակակից հրատապ խնդիրների իմաստով, անշուշտ, բացառված չէր հեքիաթի ժանրի մոդեռնացման վտանգը։ Բայց Ջարդարյանը խպտո խուսափել է այդ վտանգից։ Նրա հեքիաթները ընթերցողի առջև բաց են անում նրա ստեղծագործական խառնվածքի մի այլ հմայիչ կողմը՝ գեղեցկությամբ ապրելու, գեղեցկությամբ դյուրելու նրա մեծ կարողությունը։

Բնությունը մարդկանց քարացնում է, որովհետև մարդիկ ավելի գեղեցիկ են, քան ինքը՝ բնությունը... («Քարացածները»)։ Ամեն երեկո Մովակի հարսը հանդիպում է ծովում ապրող իր սիրեկանի հետ և ամեն արուսյակ թռչունի քներ առած տղան կրկին վերադառնում է իր ծովը։ Բայց ահա չար պառավը տեսնում է ու ասում ծովահարսի ամուսնուն։ Վրեժխնդիր ամուսինը չարությամբ է հատուցում կնոջ արարքը։ Եվ երբ երեկոյան հովիկը գյուղ է իջնում, ոչ գյուղ է տեսնում, ոչ մարդ, ծովը ամեն ինչ կուլ է տվել։

Գեղեցիկի նկատմամբ պաշտամունք պետք է ունենալ, գեղեցիկը կյանքի բույրն է, մարդու իսկական էությունը։ Նրա ոտնահարումը, նրա ոչնչացումը մարդու մեջ մարդկայինի ոչնչացումն էր։ Եվ չնայած միանգամայն ճիշտ էր Երուխանը, երբ խոսելով Ջարդարյանի հեքիաթների մասին ասում էր, թե հեքիաթից շատ անգամ զրարոյական եզրակացություն չի պահանջվիր», այնուամենայնիվ խիստ միշնորդված ձևով գեղարվեստական նպատակադրումը Ջարդարյանի հեքիաթներում առա՛ջ էր Գեղեցիկի, մարդկային վեհանձնության, ներդաշնակության գովերգությամբ Ջարդարյանը վերջին հաշվով հետապնդում էր այն նույն նպատակը, ինչ և իր նորավեպերում։ Բանակալական իրականությունը տգեղ է, խորթ է մարդկային էությանը, դա մի այլանդակ

---

[7] «Գրական ասուլիսներ», № 4, Ռ. Ջարդարյանի «Հայգաւուրքը», էջ 12—13։

իրականություն է, ուր ամեն օր մարդկայնորեն գեղեցիկը տրորվում է բռնակալի կրնկի տակ։

Դեղարվեստական արժեքավոր էջեր են Զարդարյանի ավանդական զրույցներն ու սրձակ բանաստեղծություններ։ Այստեղ գրողը ներկայացնում է ռոմանտիկական մի գեղեցիկ աշխարհ՝ բարքերի հնձանոսական պարզությամբ, բնավորությունների ամբողջականությամբ։ «Այն ատեն հրաշալի էր աշխարհ։ Հր. վերջալույսները տրտմության տավեր չունեին, գիշերները վախով ու արհավիրքով ծանրաբեռնված չէին, քամին չէր տթար ողբաձայն, մայրական կուրծքերն հնձնաձեր չէր բարձրանար։

...Մահ չկար այն ատենն։

Իսկ այժմ մահը կանգնել է մարդու առջև ու ասում է. «Կուզեմ որ մեռնիս, և պատճառը, չիտակ՝ ես ալ չեմ գիտեր» («Մարդը չէր մեռներ»)։

Երեկն ու այսօրը, անցյալն ու ներկան Զարդարյանը հանճարի իրար է հանգարտում ոչ թե անցյալը իդեալականացնելու, այլ ժամանակակից կյանքի այլանդակ կողմերը էլ ավելի ցցուն դարձնելու նպատակով։ Այդ հակադրությունում անցյալը ոչ թե պատմական որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջան կամ հասարակարգ է, այլ ներդաշնակ, խաղաղ ու էրջանիկ կյանքի խորհրդանիշ, որը որպես հակադրություն պետք է ուժեղացնի այսօրվա տիրող վիճակի անարդարության գաղափարը։ Դա ըստ էության ոչ թե անցյալ է, այլ գրողի գեղագիտական իդեալով լուսաբացակված ապագա։ «Կարոտներ» արձակ բանաստեղծությունում երգիչ-աշուղը շրջում է հայրենի դաշտերով և վերհուշը անցյալի մեջ ուրվագծում են ծաղկուն ու բերրառատ եզերքի գեղեցկությունը։ Միևնույն ներկան մի տխուր պատկեր է գծում, ուր մարդն ու բնությունը ընկղմվել են խոր տրտմության մեջ. «օդին համբույրներ մեջ, մանավանդ իրիկունները, մանավանդ մթնշաղին՝ խնդուքի կամ նույնիսկ գաղտնի ծիծաղի ոչ մեկ շշնկոց, ոչ մեկ զվարթ ձայն, այլ վշտակած սարսուռ է որ կանգնի հոսքէնով, աշնան գավագին շունչն իր բոլոր նրամով։ Միայնակ կեցիր ամայի մացառուտի մը քով, աշուղ, ու մտիկ րրէ՝ իմանալու համար, թե որքա՞ն խոր է բնության վիշտը, որքա՞ն հոգեխոով ու բազմահոգ։ Թափուր բույներն իրենց լեզվին կխոսին, ծերունի կոճղերը իրենց տկարությունը կգանգատին, խորունկ քարայրները հոգոց կհանեն ու երիտասարդ կաղնիները վայրագ ատելություն մը կշնչեն։ Երանի բոլոր անոնց, որ հաջորդող դառնության, ձերմակ սարսուռին ու ձերմակ մահվան մնչեն հաղթական՝ մայիսյան արշալույսներու ցոդն ու բուրումը համբուրելու շրթունք պիտի ունենան»։

Եթե «Կարոտներում» բնությունը կարծես վշտակից, մասնակից է մարդու տառապանքներին ու նրա հետ միաժամանակ այլաբանորեն իր ցասումն է արտահայտում, ապա «Սև երազ» հովվերգական պատկերում վեհ բայձունքների, պայծառ գույների պեսպեսությամբ բնությունը հանդես է գալիս որպես ազգային ինքնի հակադրություն։

«Բանավորին արցունքը» զրույցի հիմքում ընկած է երբայական մի հին ավանդություն։ Այստեղ խոսվում է այն մասին, որ երբ Նաբուզոդոնոսորը տիրելով Երուսաղեմը մտնում է տաճար և տառնորդվում քահանաների բնակարանը, սարսափով տեսնում է, որ իր ոտքերի տակ վարդագույն փրփուրով արյուն է հոսում։ Դա անմեղ Զաքարիայի արյունն է, որին ժողովուրդը զոհել էր հնազանդում իրեզ տելի ունեցած վայրագությունների գուշական պատիժ։ Զաքարիայի արյունը լռեցնելու համար Նաբուզոդոնոսորը հրամայում է մորթ-

թէկ բոլոր բահանաներին, բայց իպուր, արյունը չարունակում է հոսալ Հռոմայում է մորթել բազմաթիվ պատանիներ ու մանուկներ, սակայն կրկին իպուր,— տրամայում է Հավաքել ու մարգարեի արյան վրա մորթել բյուր երիտասարդներ ու գեղջիկ կուլաներ, բայց արյունը հոում է ու հոում.

«— Ջաքարիա, Ջաքարիա,— աղաղակեց Հուսահատ թագավորը,— դո՛ չի՞ս այս ամենեն. կուզե՞ս որ ոչնչացնեմ բոլոր Հուդայաստանը»

Ո՛ւել ձայն, արյունը նորից չարունակում է հոալ.

«— Վա՛յ ինձի, վա՛յ ինձի, ևթե այսքան մարդ տանջանքի պետք է ևնթարկվի մեկ մարդու մը արյունի համար, ի՞նչ պիտի ըլլա Հապա իմ վիճակս՝ որ տասը Հազար, Հարյուր Հազար մարդկային արարածներու արյուն թափեցի»։

Ու արտասուքով Հեղված երեսը Հազարում է պղպջալ ու Հոալ. Հանդարտվում է, որովՀետև բռնավորի արցունքները խաղալիք էին արյանը։

«Բոլոր ժամանակներու և ամբողջ մարդկության տանջանքի պատմությունն է ասիկա։ Բոլոր ժամանակներու և բոլոր բռնակալներու կարմիր Հոպերանոթյունն է խտացած այս ավանդության մեջ։

...Բայց այդ արցունքը չէ կաթած երբեք պատմության մեջ և չի կաթիր երբեք։

Ահա ևն ինչու համար վշտակիր մարդկության տատապանքն ու արյունը՝ իբրև նախատինք ու վրեժխնդրություն պիտի շարունակևն պղպջալ ու վրեժ Հայթայթել միշտ բռնավորներու պալատներուն սեմին վրա և բազմատեսակ յռնությանց ընդդեմ, մինչև որ իևկերական արդարության ու ազատության մեծ գաղափարը գա վերջ դնելու մարդկային ստրկության և շահագործության, խնայելով բռնավորներուն պղնձե աչքերը՝ կայնկցության արցունքներեն։ և ինչպես մարդկությանը՝ իր ծով արյուններեն։

4

Մինչև Համիդյան բռնակալության տապալումը Զարդարյան-գրողի գլխավոր նկսկետը դոյության և մաքառումի գաղափարն էր։ Սա քաղաքական ու գեղարվեստական այն ըմբռնումն էր, որով Զարդարյանը ձգտում էր Հաղթահարել մշտդու «տոտարացումը» Հասարակությունից։

Մանվանդ դրության Հաստատումից Հետո Զարդարյանը գեղարվեստական երկեր Համեմատաբար քիչ գրեց, որովՀետև ամեն օր ստիպված էր առաջնորդողներ գրել, խմբագրել Կ. Պոլսի Հայ ամենամեծ օրաթերթերու Հրապարակախոսությունը դրեթե ամբողջությամբ կլանում է նրան, բայց և այնպես նա երբեք չկտրվեց գրականությունից, Հանդես ևկավ մի շարք նոր սաեղծագործություններով, գրական Հոդվածներով ու ուսումնասիրություններով։

Կ. Պոլսի Արդի վարժարանում Հայոց լեզվի ու գրականության դասավանդումը բստ երևույթին առիթ ծառայեց, որպեսզի նա Հանդես գա «Մեդրագետ» դասագրքի վեցՀատորյակով։ Թե խմբագրած թերթերում, թե «Մեդրագետում» Զարդարյանը Հանդես ևկավ նաև որպես Քարտվանկիչ։ Մ. Գորկի, Վ. Կորոլենկո, Մ.Լըշկին-Յակուբովիչ, է. Վերհարն, Շելլի, Օ. Ուայլդ, է. Պո, Վ. Հյուգո, Անդերսեն, Ս. Լագերլոֆ, Ա. Տրանս, ահա ռուս և եվրոպական գրականության այն դեմքերի ոչ լրիվ ցանկը, որոնցից տարբեր ժամանակներում քարտվանութիւններ է կատարել Զարդուրյանը։

Հատկանշական է, որ հայ և թուրք ժողովուրդների փոխադարձ ըմբռնման նկատառումով Զարդարյանը իր խմբագրած թերթում զգալի տեղ հատկացրեց նաև թուրք գրողների երկերի թարգմանություններ։ «Առաջին անգամ ըլլալով,— գրում է Զարդարյանը «Մեղրագնդի» 6-րդ գրքի առաջաբանում — հայերեն հավաքածուի մը մեջ, որպիսին է այս գիրքը, չանացած ենք ներկայացնել մեր բնակակից մեկ կարևոր ցեղին՝ թուրքին միտքը, ավելի շատ տեղ տալով ժամանակակից գրական դեմքերու... Դրականությունն է մեզ այն միջոցը-րեն, որ կարող պիտի ըլլա կամաց-կամաց նեղդաշնակություն ստեղծել երկու բնակակից ցեղերու հոգեբանության մեջ, հին նուազակած դառնությունները չթաքցնելով ու անոնց տեղ ստեղծելով ավելի մարդկային, ավելի ազնիվ և երկու ժողովուրդներուն հառաջադիմությանը ծառայող ավելի դիտակից զգացումներ»[8]։

Զարդարյանին նվիրված գրական ասուլիսում ունեցած իր ելույթը Զ. Եսայանը ավարտեց հետևյալ խոսքերով. «Ցայգալուսս» ինչպես դիտեք կը խորհրդանշե այն խուսափուկ և տժգույն լուսի պահերը, որոնք ցոլակներու պես բացվեցան մեջին, ամպամած և երկարատև խավարին մեջ ու անհետացան իսկույն։ Բայց այն ատգը, որուն կ'սպասեինք ծագած է իրավամբ։ Այն ատգը, զոր կարծեցինք ողջունել, կրկներևույթ մըն էր պարզապես, հանգրվան մը միայն, մեր ցավագին անհամբերությանց համար, որ կազդուրիչ ավելի զարմացուց մեզ, որովհետև գիտեինք, որ մեր Արևելքը ուրիշ կողմ էլ։ Ու քե-վակոխելի առաջ հշմարիտ և մեծ առավոտին մեջ, իրավունք չունի՞նք հուսալու, որ ցայգալույսին պահերու քաղցր և տրտում էրգիշը իր մեծագույն երգը վերապահած ըլլա մեծ առավոտին համար...»[9]։

Զարդարյանն ավելի քան մեկ ուրիշը ըմբռնում էր այդ վիճակը. նա չատ լավ ուևնում ու զգում էր, որ ձեռք բերված «ազատությունը» սոսկ պատրանք է, որ դա անցնելիք ճանապարհի լոկ առաջին հանգրվանն է։ Բայց նա միաժամանակ տեսնում ու զգում էր իրավիճակի լուրջ բարդությունը, այն մեծ սպառնալիքը, որ դամոկլյան սրի նման կախված էր արևմտահայության գլխին։

Քաղաքական սպառնալից կացության ըմբռնումն իր արտահայտությունը գտավ Զարդարյանի թե՛ հրապարակախոսական գործունեության, թե՛ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Եթե մինչ այդ նա հայ ժողովրդի ազատագրության ուղին համարում էր գինված ապստամբությունը, ապա 1908 թ. երիտասարդ թուրքերի հեղափոխությունից հետո զգաց, որ արևմտահայությունը միայն իր սեփական ուժերով չէր կարող վերջնականապես ազատվել։ Թուրքիայի քաղաքական ներքին իրավիճակը՝ երիտասարդ թուրքերի քշնամական վերաբերմունքն ամեն մի արմատական վերափոխման նկատմամբ, գրեթե ոչ մի իրական հիմք չէին ստեղծում շոշափման ենթեր գտնելու Ռուսաստանում ու Եվրոպայում խմորվող հեղափոխական շարժումների հետ։ Ահա թե ինչու Զարդարյանը, այնուամենայնիվ, իր գեղարվեստական գործերում շեշտը դրեց երկու ժողովուրդների բարեկամության ու ըմբռնողության, փոխադարձ հարգանքի, ազգատեցության վերացման անհրաժեշտության վրա, մի պահ իսկ, սակայն, չհրաժարվելով արևմտահայության գերագույն ձգտո-

---

8 Ռ. Զարդարյան. Մեղրագետ. Զ գիրք, Կ. Գոլիս, 1914, էջ 6—7։

9 «Գրական ասուլիսներ», № 4. Ռ. Զարդարյանի «Ցայգալույսը». Էջ 13։

մից՝ իր կյանքը ազատ ու անկախ տնօրինելու իրավունքից։ «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» և «կայծերը» Զարդարյանի այդ մտորումների արտահայտությունն էին։

«Կայծերը» արձակ բանաստեղծությունում Զարդարյանը զարգացնում է այն նույն գաղափարը, ինչը նրան մղել էր թարգմանելու մի շարք առաջադեմ թուրք գրողների գործերը։ Իմաստը այս գործում ևս շղարշված է այլաբանությամբ, որը կրկին արտահայտվում է կիսաոմանդական, կիսաիրական պատմելաձևի օգնությամբ։

Երեկո է։ Մի հայ կին տատապատից տեսքով ու մտածումներով նստել է եփրատի ափին։ Հանկարծ մի քեչե գեփյուռ խախտում է լռության անդորրը, ֆխի մի սյուն բարձրանում, հասնում է սգավոր կնոջ առջև և գերվիշի կերպարանք ստանալով հայրաբար ողջունում է հայուհուն.

«— Խաղաղություն քեզի հետ և օրհնություն քու վրադ, քույր իմ...»։

— Ես ինձի կաղաչեմ, հավիտենական ճշմարտության անունով և ըսե ինձի գերագույն արդարության այն բանալին՝ որ կբանա խաղաղության, անդորրության ու երջանկության դաշիճը, ով քո՛ւյր, ով մարտիրոսո՛ւհի հաղթական... Ըսե ինձի, որովհետև հանուն արդարության այդ օթևանին իմ եղբայրներուս ձեռքերը անմեղ արյունի մեջ թաթախվեցան և իմ խղճմտանքիս վրա բյուրավոր գոհերու կախաղաններն ու գերեզմանները ծանրացած ևն... Ահավոր ոճիրը մեր գիտակցության քմահնությունը փարատեց և տեսանք քե գահիճներուն դանակն եղած էինք և մեր եղբայրները մորթած...»։

Հայուհու դեմքը պատում է տրտմության մի ստվեր։ Ինչպե՞ս բերկրանք, վերջապես թուրք հասարակ ժողովուրդն էլ սկսել է ըմբռնել, թե բռնակալության ձեռքին խաղալիք է եղել, որ անմեղ արյուն է թափել։ Իսկ դերվիշը շարունակում է.

«— Ես թշվառության հարկերեն ու մթին նկուղներեն կուգամ, ուր կա միայն անողություն, ուր կա միայն ցավ ու շիվան, ուր կմարի վերչին ճրագը, մինչ խավարին մեջեն արդեն կսկսին ճաճճատիլ դանության կայծերը...։

— Կայծերը,— աղաղակեց կինը հանկարծ ոգևորված,— կայծերը. ահա գերագույն ճշմարտության և գիրագույն արդարության առաջին բանալիները, ազնիվ ծիրանի եղբայր. և այն հրդեհը՝ որ պիտի բոցավառեն այդ կայծերը ու ոչխեն բոլոր տատապանքի քաղաքներուն ու գյուղերուն վրա՝ պիտի բերե քաղավորությունը հրջանկության ու հանգստի, պիտի բերե իշխանությունը տիեզերական խաղաղության։ Այդ հրդեհը պիտի լափե ամեն ոճիր, ամեն չարիք ու մարդկային ամեն հուսահատություն ու անոր բոցովը մինք պիտի տեսնենք հաղթանակը կյանքին»։

Գեղեցիկ ու հմայիչ գաղափար, որը, սակայն, Թուրքիայում չիրականացվեց։ Որիտասարդ թուրքերի վանդալային շովինիզմի կայծերից առաջացած հրդեհը բերեց ոչ թե «երջանկության ու հանգստի», ոչ թե «տիեզերական խաղաղության իշխանություն ու քաղաքորություն», այլ նոր սարսափներ ու բրնություններ։

«Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» գրույցը պատմում է. իրանական աշխարհի Վռազլե Սիհնա մեծ բանաստեղծը իմաստության քսանմեկ գարպատմերից կարողացել էր բացել տասներին ու ըմբռնել դրանց գաղտնիքը, կյանքից քաշված մի կողմ, ժողովրդի իրական կյանքին անտեղյակ, նա առանձնության մեջ խոկում էր մնացյալ երկու դարպատմերի բանալիների մա-

ժին, Ով մի օր նրա առաջ կանգնում է ցնցոտիներն հագած մի պառավ։ Նրա խոսքերը ցասումնալից են. «Ո՞վ իմաստության դու մեծ քուրմ, կյանքից քաշվել ես մի կողմ ու միայնակ խոկում ես, բայց գիտե՞ս արդյոք, թե ինչպես է ապրում քո ժողովուրդը. «Խուտևվենա» զալըմ թագավորին շուքը, որ երկրինքն կրակ մաղվի անոր գլխուն, այն օրեն որ տարածվելով Իրանի վրա, իշխեց հեծեծանքն ու սուգը, համաճարակն ու սովը։ Քաղաքները վերածվեցան մահաստաններու և դաշտերը՝ անապատի. ուրախությունը հեռացավ և դեմքերը ժպիտը մոռցան»։

Հետևյալ օրը Վուալէ Սինայի ձայնը թնդում է թագավորական պալատի կամարների ներքո. «Ո՞վ շահնշահ, ո՞վ նզովյալ ոգի, որ քո թագավորությունը հաստատել ես մարմկի, սովի ու մահվան օգնությամբ. դու արհամարհանքի ու նզովքի ես արժանի։ Վուալէ Սինան գտել էր նաև քսաներորդ իմաստության գաղտնիքը՝ «շատ հեղ, բարձրանալու համար՝ վար իջնել է հարկավոր, և սիրելու համար՝ ատել»։ Իջնել դեպի ժողովուրդը, լսել նրա ձայնը, ունկնդրել նրա տառապանքները, ատել ժողովրդի կեղեքիչներին, երգել ժողովրդի իղձերը։ Իմաստունի երգերով ոգևորված ժողովուրդը խորտակում է Խուտևվենա թագավորի բռնակալությունը։

Բայց Վուալէ Սինան տեսական երջանկություն չպարգևեց մարդկանց. նրանց հոգիները մի տեսակ թափուր են։ Եվ ահա հայտնվում է մի նոր դերվիշ, որ ժողովրդին հաղորդում է քսանմիկերորդ իմաստության խորհուրդը՝ ամեն սիրտ Շահ մը, ամեն հոգի Սուլթան մը պետք է ունենա իր մեջ.

«— Վա՜յ այն հոգիներուն՝ որ իրենց Սուլթանները չունին, վա՜յ այն սիրտերուն, որոնց մեջ արքայական պալատներ չկան։

Վա՜յ այն հոգիներուն՝ որ գահակալներ չունի, լի ճոխությամբ ու պերճանքով, ինքնիշխան ու աշխարհակալ. վա՜յ այն սրտերուն՝ որոնց մեջ չկա ոչ գահ, ոչ մեծություն, ոչ փառքի պատվանդան...»։

Զրույցի այլաբանական բովանդակությունը միանգամայն պարզ էր. յուրաքանչյուրն ստանձին և ժողովուրդն ամբողջությամբ, պետք է լարի իր ուժերը, դեն նետի անտարբերության ու հնազանդության վտանգավոր սովորությունները. իր մեջ կամք կուտակի հանուն ազատության ու իրավունքի։

«Բագինին փառաբանությունը» պատկերը Զարդարյանի կարապի երգը եղավ. «Մենք կդառնանք հին հավատքին ու կերկրպագենք նորեն հուրին ու իր տարերային զորությանը։

Ահա տարկուսյան ողջակեզը, որ կվառի փայտակույտին վրա։

...Եվ բոցերուն տաքությունը կանցնի մեր հոգիին մեջտեղ. կիյնա տառապանքին ծանր բեռը մեր ուսերեն և իբրև փյունիկ՝ թարմ աճյուններուն ծոցեն կվերածնի մեր իգեալը անդադար, կվերածնի մեր հավատքը, մեր սերունդներուն անհատնում ուժը...

Բարձրագուխ ու անհողդողդ՝ կանգնած ենք մահվան դեմ..

Զղջում չենք զգար, ոչ վշտակցություն և ոչ մեկ տարբանք՝ մեր հոգևարքի պահուն՝ եթե բարբարոս սուրը փշրե մեր վերջին ոսկորը և խմե արյունեն վերջին կաթիլը. մենք տեսանք թե ազգերու ւրդարությունը անարգանքի ցիցին գարնված է, մենք համոզվեցանք թե տիեզերական խղճմտանքը վաղուց իր կուսումնեններն զրկված է»։

Զարդարյանը չէր սխալվում. խոշտանգվեց մի ամբողջ ժողովուրդ, բայց նրա բնկորները, որպես փյունիկ, կրկին հարություն առան մոխիրներից։

Ա Ռ Ա Ն Զ Ա Ր

1

Առանձարր (Մխեալ Գոլոմճյան) ծնվել է 1877 թ., Արևմտյան Հայաստանի Քալա բնակավայրում, առևտրականի ընտանիքում։ Հանգամանքները հենց սկզբից կտրեցին նրան հայրենի օջախից. «...Հազիվ 10 տարեկան էի, երբ մորս օձախեն հեռացա և այն օրվա ի վեր մինավորիկ պանդուխտի դառն կյանքը կը քաշեմ»[1],— գրել է նա իր նամակներից մեկում։

Նախնական կրթություն ստանալով Կարինի Սանասարյան վարժարանում, Առանձարը դնում է Բաղդադ, 3—4 տարի մնում Չարագանների մոտ։ Սակայն չի կարողանում համակերպվել նրանց հետ, իրեն զգալով մենակ ու օտար. «Պաղտատ՝ քեզ ընտանիքի մեջ՝ բայց քյուրիմացություններու և անհամաձայնություններու հետևանքով օտարի մը պես էիր»[2]։

1900 թ. Առանձարը մեկնում է Յոլրիխ և ընդունվում տեղի Համալսարանի Հասարակագիտական ֆակուլտետը։ Ավարտելով Համալսարանը, 1907 թ. աշխատը տեղափոխվում է Եգիպտոս, ստանձնում Ալեքսանդրիայի ազգային վարժարանի տեսչի պաշտոնը, իսկ 1908 թ. մինչև իր կյանքի վերջը՝ 1913 թ. նույն պաշտոնով աշխատում է Ադանայում։

Առանձարի գրական գործունեությունը գերազանցապես վերաբերում է Համալսարանական տարիներին։ Բացի 1899 թ. Կահիրեի «Արշալույս» թերթի № 8-ում լույս տեսած «Անդուռ տնական» ակնարկ-քղեքացություցից, նրա հայտնի գրական երկերը ստեղծվել են 1901—1906 թվականներին։ 1901 թ. աշխատակցել է Թիֆլիսում հրատարակվող «Մուրճ» ամսագրին, ջերմ ընդունելության գտնելով արևելահայ ընթերցողների շրջանում, ժամանակակիցները մեծագույն հաճույքով էին ընթերցում ինքնատիպ երգիծաբանին, տեսնելով սպասում էին պատեհ պահերը, սպասում էին, որ նա կփոխարինի Պարոնյանին[3]։

1905 թ. լույս է տեսնում Առանձարի նովելների ժողովածուն՝ «Վշտի ծիծաղը» խորագրով։

1901 թ. «Մուրճի» № 8-ում տպագրվում է Առանձարի առաջին նովելը՝ «Նորավեպին նորավեպը», որով հեղինակն արձագանքում է «Վաղվան գրականությունը» նյութարանով ծավալված բանավեճին՝ կանգնելով դասակարգային գրականության պաշտպանության դիրքերում։

«Նորավեպին նորավեպը», ինչպես նաև «Հոսհոսան ու ինտելիգենտը», «Տասը տարի հետո» ստեղծագործություններում, Առանձարը որոշակիորեն առաջադրում է իր գրական դավանանքը։ Առանձարը կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում։ Նրա համոզմամբ, գրողը պարտավոր է վեր հանել կյանքի ցավոտ կողմերը, արձագանքել ժամանակի կենսական հարցերին, ժողովրդին կրթել առաջադեմ գաղափարներով։

«Նորավեպին նորավեպը» նովելում Առանձարը ստեղծել է Ատոմ Ալբուռնու ու Տիգրան Աուսլյանի երդիծական կերպարները, որպես ժողովրդից

---

1 *Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Սֆյուռքահայ ֆոնդ։*

2 *Նույն տեղում։*

3 *Առանձար. Վշտի ծիծաղ, Երևան, 1947, Սեպտեմբերյանի Առաջարան, էջ 3։*

կտրված, լոկ գրքերի միջոցով կյանքի մասին գաղափար ունեցող և իրականության ներքին հակասություններն անտեսող գրողի տիպարներ։ «Պոլսո գրական նոր ուղղության» այդ ներկայացուցիչների ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրը ոչ թե իրական կյանքն է, այլ այս կամ այն գրական հեղինակության նմանարկումը։ Գրական էպիգոնությամբ էժանագին փառքի հասած այդ նորավեպագիրները, եվրոպական գրականության նկատմամբ ունեցած մակերեսային ու սխալ պատկերացումից ելնելով, հանդես են գալիս ինքնանպատակ, հասարակական բովանդակությունից զուրկ ստեղծագործություններով, ջանում գեղարվեստական երկի ներքին դատարկությունը ծածկել վերամբարձ արտահայտություններով։ Սուր երգիծանքով է պատկերված Որբունու «ստեղծագործական երկունքը»։ Արտակարգ հոգեվիճակի մեջ է Ատոմ Որբունին. մի ամբողջ ամիս է, ինչ իր ստորագրությունը չի երևացել մամուլի էջերում։ Եվ ահա, Մոպասանի հուզիչ նորավեպերից ներշնչված, աճապարում է հանդես գալ նոր ստեղծագործությամբ։ Տքնում է անվճռական Որբունին, վախենալով լվացվելու ժամանակ մուսաները փախցնել. կեսօր է դարձել, բայց նա դեռ

Առանձար

դուրս չի եկել իր ննջասենյակից։ Չնայած դրան, Որբունին կանգնել է «լուրջ» դժվարության առաջ՝ չիմանալով ինչպես վերջացնել նորավեպը, որ առավել տպավորիչ ու հուզական լինի.

— «Ամուսնացնե՞մ թե չամուսնացնեմ, ամուսնացնե՞մ թե չամուսնացնեմ... ամուսնացնեմ... չէ, չամուսնացնեմ...»։

Անդրն գիշերներ խլող այս մաշող հարցի առաջ կուչ է գալիս Որբունու «տաղանդը». նա տանջում է իր երևակայությունը և չի կարողանում «մեկը մյուսեն ավելի ազվոր», «մեկը մյուսեն ավելի սրտահույզ» վերջաբաններից մեկն ընտրել իր նորավեպի համար և հառաչելով խորհրդածում է. «Ա՜խ, մեյ մը սա անպիտան վերջավորությունն ալ հարմայցնեի...»։ Հետոսի այդ անճարակությունը ավելի պարզ ու տեսանելի է դառնում, երբ հանդես է գալիս գրական նախասիրություններով առաջինին հավ և նման Տիգրան Ասուպյանը։ Խորապես զավեշտական է կուր հավակնոտությամբ իրենց մասին բարձր կարծիք ունեցող երկու «գեղագետներիս» վիճը Որբունու նորավեպի վերջավորության կապակցությամբ։

«— Ատ խնդեենալը ձգէ,— գոչեց հանկարծ Տիգրան Ասուպյանը, որ բավական սրտնեղությամբ մտիկ ըրած էր ամբողջ պատմությունը։

— Ինչո՞ւ, ի՞նչ կա որ,— հարցուց Ատոմ զարմացած։

— Բան մը չի կա, միայն քե իմ նորավեպս ալ խելագարությամբ կվերջանա, դուն ուրիշ բան մը ընտրե։ Արդեն քուկինդ տևդ-տեղ անշափ նման է իմ նորավեպիս, որ կարծես քե ինծմե առած ըլլաս։

— Ինչպե՞ս կրնամ քեզմե առած ըլլալ, ծո, խրյանեք, երբ դեռ երեսը չեմ տեսած գրածիդ։

— Ըսել չեմ ուզեր քե ինծմե առած ես. և արդեն տարբերություններ ալ շատ կան, գործոիինակ, իմ նորավեպիս աղջկան անունը Սաքենիկ է, տղուն անունը Միհրան. իմ նորավեպիս մեջ աղջիկն ու տղան վերջալույսին կսիրահարին, մինչդեռ քուկինդ մեջ արշալուսին. դուն անտառին մեջ ես սիրահարըցուցեր, մինչդեռ ես նավակին մեջ և այլն։ Սակայն վերջավորությունները իրարմե նման ըլլան նե աղեկ չըլլաբե։

Վերջապես, երկու հեղինակների համատեղ ջանքերով որոշվում է Որբունու հերոսին ծովում խեղդել, որովհետև նա ձկնորս է, իսկ հերոսուհուն քոքախտացավով սպանել, որ ավելի զգայացունց լինի։ Առանձաբի գեղագիտական պահանջը ձևի և բովանդակության կատարյալ միասնությունն է, և այդ դիրքերից էլ մոտենում է գրական արժեքների գնահատմանը։ Նա ծաղրում է Որբունուն այն բանի համար, որ նրա ստեղծագործության վերամբարձ ու գեղեցիկ ձևի տակ չկա հասարակականորեն արժեքավոր ու առողջ բովանդակություն։ Նա ծաղրում է ժամանակի լիբերալ մամուլի գործիչներին, որոնք ժողովրդին կենսական գաղափարներ առաջադրող արվեստի փոխարեն, նախընտրում են սենտիմենտալ, անբովանդակ ֆրազներով ուռճացող գրական խոսքեր։

Եթե այս նորավեպը ներկայացնում է պոլսահայ գրական որոշ շրջաններ նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած վերաբերմունքը,ապա «Հոսհոսն ու ինտելիգենտը» նորավեպում Հարցի շրջանակները լայնանում են, շոշափելով այն սնոտի բանավեճը, որ ժամանակի գրական քաղքենուն հրապուրում էր արևելահայ և արևմտահայ մտավորականության հակադրող պիտակներով։ «Ինտելիգենտ Մելիք-Քյալլաբաշյանի և «Հոս-Հոսս» Սուրեն Շավարշի երգիծական կերպարների միջոցով Առանձաբր ծաղրում է այն մտավորականներին, որոնք հասարակական հրատապ խնդիրներից օտարված՝ կամ ձանձրույթից հորանջում են, կամ հետամուտ են էժանագին միջոցներով անձնական փառք վաստակելուն։

Կ. Պոլսի Կեդրոնական վարժարանը ավարտելուց և գրական որոշ մարզանքներ կատարելուց հետո գրողի հովհրով տարված Սուրեն Շավարշը որոշում է բարձրագույն կրթություն ստանալ գերմանական համալսարաններից մեկում։ Լայպցիգում նա հանդիպում է զարթաղցի «Շավիտենական ուսանող» Մելիք-Քյալլաբաշյանին՝ նրան պարզելով իր առաքելության նպատակը և խնդրելով աջակցություն։ Հակապիր խառնվածքի տեր այդ երիտասարդների զավեշտական միջադեպի նկարագրությամբ բացահայտվում է նրանց հոգեկան աշխարհի սնանկությունը, ըմբռնումների ու գործելակերպի ամբողջ անհեթեթությունը։

Տարբեր խառնվածքների ու նախասիրությունների տեր անձնավորությունները են զարաբաղցին և պոլսեցին։ Մելիք-Քյալլաբաշյանը ծանրաբարո ու քչախոս է, մինչդեռ Սուրեն Շավարշը չրիկ է ու շատախոս։ Առաջինի բառապաշարի մեծ մասը կազմում են տեսլամուտ բառերը, որոնք անհասկանալի են «Հոսհոսցիին»։ Երկրորդը խորապես տիրապետում է մայրենի լեզվին, բայց չու-

նի սեփական, իր ժողովրդի գոյավիճակից բխող գաղափարներ։ Ղարաբաղցու համար գրականութեան աղբիւրը ժողովրդի կեանքն է, և բարձր ու արժեքաւոր է այն գրականութիւնը, որը ծառայում է իրեն ծնող ժողովրդին. մինչդեռ Սուրէն Շավարշի գրական դավանանքը ձևավորվել է «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքի ազդեցութեամբ։

Սուրէն Շավարշը քաղքենական միջավայրի ծնունդն է։ Նա տիրապետում է ֆրանսերէնին, բայց սովորելու մեկնեց Գերմանիա, որովհետև «գերմանական կրթութիւնը այսօր աշխարհի մէջ առաջինն է»։ Նույն նպատակով էլ նա ուզում է «քիչ մը սոսիալիստութիւն» սովորել՝ հազուրդ տալու համար իր սնամէջ փառասիրութիւնը։ Սուրէն Շավարշը հետևում է «պատնաւականներին» նրա համար գրականութեան կոչումը եզակի ընտրյալներին ծառայելու մեջ է. «Ժողովուրդը ի՞նչ կհասկանա բարձր գրականութենէն. զորօրինակ կոշկակար մը անշուշտ բան մը չի կրնար հասկնալ Վիրիենեն... Բանաստեղծութիւնը երկնային բան մըն է, իրենց ամբողջ էութիւնովը ամպերուն ալ վեր սավառնող էակները միայն կրնան ըմբռնենել անոր գեղեցկութիւններ»,— հակաճառում է նա դարաբաղցուն։ Նա ընտրել է Ֆանթաշեռ ծածկանունը՝ չ՛ըլ վախենալով իր արտահայտած գաղափարների համար հալածվելուց, այլ «սանկ ավելի խորհրդավոր կըլլա» սկզբունքից ելնելով։

Միխը-Քյալլաբաշյանը մեկն է այն երիտասարդներից, որ «ամեն բանի կհետաքրքրվի և ամեն ճյուղի ալ կկարդա, քեև հաստ հատորներն շատ չի սիրեր և ավելի կսիրե բրոշյուրները, որոնք այնքան շուտ կվերջանան և այնչափ ալ ճոխ մթերք կհայթայթեն վիճաբանության ու բղխակցություններ գրելու»։ Իր ուսանողական տարիների թիվը մոռացած Միխը-Քյալլաբաշյանին մի բան է միայն մտահոգում՝ պարապ ապրուստի միջոցը։ Այս նկատառումով նա ժամանակ առ ժամանակ մեկնում է Բաքու՝ «բուլժուա չանորդիների» մոտ և «ստիպենդիայի նոր ավարով» վերադառնում շարունակելու իր անհոգ կյանքը։

Սրանց կողքին Առաքսեր տեսնում էր նաև մի այլ մտավորականություն. դեմոկրատական շերտերի հետ սերտ կապված, ժողովրդի կենսական շահերն արտահայտող արվեստին զինվորագրված մի խավ, որի նկատմամբ, բնականաբար, նա տոգորված է ջերմ համակրանքով։ «Տասը տարի նոքը» պատմվածքում նա շողոքոփում է դեմոկրատական մտավորականության սոցիալական ծագումնային խնդիրը, դատապարտում այն հասարակարգը, ուր կործանվում են իսկական տաղանդները։ Գրողը ցույց է տալիս, որ արվեստագետի կոչման բարձրությանը չհավանճանող մտավորականությունը իր գեղեցիկ իդեալների կենսագործման համար ստիպված է հանձնառու լինել ամեն տեսակի զրկանքների ու վտանգության, առուծախի օրենքներով ղեկավարվող հասարակության մեջ դատապարտված է աղքատության ու սովի։ Հայ գրականության համար նորություն չէր այս թեման։ Մուրացանի աղքատ Գևորը բարոյապես մեռնում է, բնկնում կյանքի հատակը, Շիրվանզադեի Վահոր ինքնասպանություն է գործում, Նար-Դոսի Պատրիկյանը կուչ է գալիս կյանքի հարվածների տակ։ Դեմոկրատական մտավորականությանը ուղեկցող այս ողբերգությունը հասարակական անարդար կացության ծնունդ է, հասարակության, որի գոհերից մեկն էլ Առաքսեր Արտավազդ Ղաբիբյանն է. նա այն տաղանդավոր երիտասարդներից է, որի առաջին ստեղծագործությունը ի-մավորում են «Պարոնյանը Հարություն առավ» խանդավառ բացականչու-

թյամբ, որովհետև նրա ստեղծագործության դիմքատիպ ու կուռ ոճը հզոր բարբառանգակի մը պես դուրս կցցվեր ռուսահայ հանգեսին... մակերեսնեա ոգեորված գրական վարձատրության խոստումներով, նա քողնում է վաճառատան գործակատարի իր պաշտոնը և ամբողջովին նվիրվում ստեղծագործ աշխատանքի՝ հաշվի չառնելով անգամ գմյուռնացի վաճառականի խրատները, թե «ադոնը իրավ աղվկ բաներ էին, բայց ոչ մեր մեջ, թե մեր ազգը այգ տեսակ բաներու հարգ ու արժեք չի տարու։ Նվ երբ պարզվում է, որ Թիֆլիսում հրատարակվող հանդեսը, որի հետ այնքան մեծ հույսեր էր կապիլ, ոչ մի վարձատրություն չի կարող տալ, Արտավազդը քողնում է գրական ասպարեզը և դառնում գատարանի սովորական դրագիր։

Վերոհիշյալ հրեք նորավեպերն ունեն թղթակային նշանակություն, բացահայտում են հեղինակի ըմբռնումները դրականության և իրականության փոխհարաբերության, արվեստի հասարակական կոչման մասին։

2

Դարասկզբի ռեալիստական արձակում բացառիկ արժեք են ներկայացնում Առանձարի այն նովելները, որոնք պատկերում են արևմտահայ կյանքի ամրապնները։ Գրողը սուր ծաղրի է ենթարկում թուրքական բռնապետության կամայականություններն ու չարագործությունները, դաժան իրականության սարսուռների դեմ հանդես իր ծիծաղը՝ քաքնախված հոգեկան տրտմությամբ և անհուն կսկիծով։ Առանձարն իր ծիծաղը բնութագրում է որպես «վշտի ծիծաղը։ Այս առումով «Վշտի ծիծաղը» պատկերը ոչ թե սոսկ ավանդության մշակում է, այլ գրողի ստեղծագործության էությունը բացահայտելու մեկնակետ։

Համառ դիմադրության հանդիպելուց հետո, Լենկթեմուրը գրավում է Սեբաստիան։ Իր վրիժառությանը գոհացում տալու համար նա կարգադրում է «ղժռախի կուռ» տիտղոսը կրող Խալիլ դրաբարին՝ այնպիսի դաս տալ բարբարոսի բնակչությանը, որ «մնացողները այլևս բան մը չունենան այս աշխարհի վրա և սպրելու ախորժակը կորսնցնեն»։ Խալիլը երեք օր շարունակ ավերածությունների է ենթարկում քաղաքը. բռնաբարությունները, սպանությունները ու կողոպուտը հասնում են այնպիսի չափերի, որ այլևս ողբալու տեղ չեն թողնում բնակչության համար։ Վաչագության բոլոր միջոցները սպառելուց հուսահատ, Խալիլը բռնակալին ասում է.

«Ո՞վ տեր, ներե՛ ինձի, այլևս իմ ուժերս վեր է այս անօրեն քաղաքը պատժել։ Այսօր աննկարագրելի մոլեգնությամբ չարունակել տվի ավերումի և սպանության գործը, անհավատներու գանկերեն հսկայական բուրգ մը կանգնել տվի և վիճեմարի հիշատակարան մը անոնց ոսկորներեն։ Կողոպտելու, թալանելու ալ բան չմնաց։ Բայց... բայց հիմա... ողջ մնացողները... փողերով ու թմբուկներով փողոցները ինկած կերգեն, կպարեն ու կխնդան»։

Այսպիսի դերագույն վշտի արտահայտություն է Առանձարի ծիծաղը։

Արևմտահայ իրականությունն արուացության նորավեպերի շարքում առանձնակի տեղ է գրավում «Մորթուրին սանորյա»։ Այստեղ առօրեական միջադեպի օգնությամբ գրողը վեր է հանում մի ամբողջ ժողովրդի սոցիալական ու քաղաքական ճնշման ընդհանրացված պատկերը։

Գյուղական մոլլան Հայ խանութպանից գնել է մի փղոսկրյա սանր, որը,

սակայն, չդիմանալով նրա կեղտոտ մորուքին, կոտրվել է։ Մոլլան եկել է սաները ետ տալու, երբեք չկասկածելով, որ ինքը անարդար է վարվում։ Մանրուք թվացող կենցաղային միջադեպն իր մեջ պարունակում է լիաթոք ծիծաղի բոլոր հնարավորությունները։ Սակայն դա այլ նպատակի է ծառայում Առանձարի նուռավեպում։ Այժմեա՛ն հետագա ծավալման ընթացքում մանրուքը ստանում է ազգային-քաղաքական բովանդակություն, տալիս ազգային ու կրոնական խտրականությամբ քունավորված հասարակական հարաբերությունների աղետալիությունը հպատակ ժողովրդի համար։ Արևելյան բթամտության մարմնացում մոլլան, թուրք խուժանի գլուխն անցած, հարձակվում է հայ խանութպանի վրա է նրան արյունլվա վիճակում քարշ տալիս ոստիկանատուն։ Շարժման մեջ է մտնում զավառական պաշտոնեության ողջ մեխանիզմը՝ փորձանքի մեջ ընկած հայ խանութպանին կողոպտելու համար։ Փորձանքից ազատվելու համար Առաքելին առաջարկվում է 15 ոսկի կաշառք։ Առաքելը համառում է և 15 ոսկին 20 է դառնում, որովհետև գործի «բարդացման» պատճառով մեկով ավելանում է «օրինական» կողոպուտի հետամուտ չինովնիկների քիվը։ Դրանցից էր հարցաքննիչ դատավորը։ Նոր կյանք մտած, կողոպուտի ու թալանի պրակտիկան ոտք դրած երիտասարդ իրավաբանին դիպուկ կերպով ներկայացնում է Հյուսնի չավուշը՝ թուրք կողոպտիչների ու նրանց զոհերի մեջտեղ կանգնած այդ ամենազորեղ միշնորդը։ «Որովհետև հարցաքննիչ դատավորը Պոլսո իրավաբանական վարժարանի նոր ավարտած երիտասարդ մը ըլլալուն դեռ չէր պարարտացած և 5 ոսկիով կարելի էր ձեռքը յուղել»։ Դատավորի վայելուչ տեսքի, եվրոպական հագուստների, նուրբ քուրբերնի և «անբարքմանելի հրաշակերտ» դատավճռի մասին արված ակնարկները հնչում են որպես սպանիչ ծաղր թուրքական արդարադատության կեղծիքի ու թալանչիական բնույթի հանդեպ։ Իր բաժին 5 ոսկին գրպանելուց հետո դատավորը խմբագրում է վարձու վկաների ցուցումները, որ իբր Առաքելը հայհոյել է ոչ թե մոլլայի ամբողջ մորուքին, այլ նրա մի մազին, որը կարող է ընկած լինել, երբ մոլլան պատժում էր Առաքելին, «որով բնականաբար հայհոյանքն ալ հետը միասին ինկած կըլլա»։ Իրավաբանական այս «հանճարեղ հայտնության շնորհիվ Առաքելը ազատ է արձակվում։

Բայց արդյո՞ք ազատվում է։ Առանձարը այդ հարցին բացասաբար է պատասխանում՝ շատ լավ իմանալով, որ ամեն մի կամայականությունից ազատ ապրելու համար պետք է վերացնել կամայականություն ծնող հարաբերությունները, սոցիալ-քաղաքական այն պայմանները, որոնց առկայությամբ մարդ ենթակա է ամեն տեսակի զրկանքների ու հալածանքների։ Որքա՜ն բնութագրական է մոլլայի խոսքը դատական կոմեդիայից հետո.

«Մո, գնա աղոթք րրե, որ ինծի պես բարի մարդու մը հանդիպեցար, ըե չէ, գիտե՞ս ինչ կըլլար վիճակդ,— և բերանը Առաքելի ականջին մոտեցնելով՝ ավելցուց.— Ալ վաղը խանութդ ոչ-ոմ, հարկավ նոր սանտր մը կնվիրես։

Առաքել սանտրի անուն լսելուն թեև ցնցվեցավ ու քայլ մը ետ գնաց, բայց և այնպես խոստացավ այդ նվերն ալ ընել»։

Այսպիսով, կազմակերպված դատական կոմեդիան ոչ թե թեքնացնում, այլ ավելի անտանելի է դարձնում հայ խանութպանի վիճակը, որովհետև չինովնիկական ոհմակը արդեն ճանաչել է Առաքելի խանութի ճանապարհը և կարող է ամեն մի պատեհ առիթով յուրացնել նրա վաստակը։ Դրանցից մեկը Հյուսնի չավուշն է, չինովնիկական ապարատի ամենաստորին աստի-

ճանում գտնվող մի մարդ, որը տևականորեն ծանրացել է Առաքելի ընկեր Կարապետի հոգու վրա։ Մորուքի սանտրի միջոցից սկսած՝ նա ամեն անգամ կարապետի խանութի մոտով անցնելիս իր պարտքն է համարում մտնել ներս՝ «չորպաճին սիգարան ու սուրճը խմելու»։ Հյուսնի չավուշի այս տևական «բարեկամությունը» մի յուրահատուկ գերության է դարձել հայ խանութպանի համար, որովհետև վերջինս գործ ունի, ինչքան էլ խղճամիտ ու անշահ, այնուամենայնիվ, թուրքական պաշտոնյայի հետ։

«Բուրդի վաճառականությունս», «կախաղաննե... ամուսնությունս», «Երկու պատկեր» նորավեպերում պատկերված է Աբդուլ Համիդի կազմակերպած ջարդերի ու նրանից հետո հայ ժողովրդի համար ստեղծված քաղաքական մղձավանջային կացության ժամանակաշրջանը։ Առանձարը յուրահատուկ մոտեցում է ցուցաբերում համազգային ողբերգության նկատմամբ։ Ամբողջ խորությամբ վերապրելով ժամանակաշրջանի արհավիրքները, նա կարողանում է այդ մեծագույն վշտի մեջ անաղարտ պահել ժողովրդի հոգու աննկունությունը, մարդկային արժանապատվության զգացումը։ Ծանր վիշտը հաղթահարած մարդու հոգու տոկունությամբ, պատուհասող ուժի բարոյական ոչնչության նկատմամբ արդահատական վերաբերմունքով, բայց սպանիչ ծաղրով է նա արտահայտվում «լեռներն իջած ժանտատեսիլ մարդերու» բազմության մասին, որոնք որպես բռնակալի ձեռքի կույր գործիք, պետք է փոթորկի պես քշեին-տաներին հույսն էլ։ հուսահատությունն էլ։

«Անծանոթ հաճախորդներու խուման մը,— պատմում է «Բուրդի վաճառականությունս» նորավեպի գլխավոր հերոսը,— առանց մեզի հարցնելու սրբած տարած է ինչպես շատ-շատերուն, այնպես ալ իմ խանութիս ամբողջ ապրանքը, մինչև անգամ տախտակները, խաղաքարտերն ու խանութի փեղկերն ալ. փողերը սակայն չբիրին մինչև այսօր... Այս մասին այնքան էլ չեմ ցավիր, որովհետև ուրիշ շատ հայ խանութպաններ ապրանքներուն հետ միասին իրենք ալ գնացին ու ալ դարձան...»։

Առանձարն արվեստագետի նրբանկատությամբ շրջանցում է ջարդի ու թալանի մասլլ պատկերները, իր ուշադրությունը դարձնում վերապրողների ծանր ու տանջալից կացության վրա, ցույց տալիս սուլթանական բարբարոս քաղաքականության հետևանքով ստեղծված դժոխային կացության իրական պատկերը։ Օգտվելով հայերին տրված երեսկոչության արտոնությունից, Սարգիսն ու բրդի վաճառականը («Բուրդի վաճառականությունս») որոշում են անցագիր վերցնել՝ հայրենիքից դուրս աշխատանք ճարելու ակնկալությամբ, բայց հնչքան ջանք ու փող են կորցնում, մինչև անցագիր ստանալու իրավունք էն ձեռք բերում։ Մննդյան տոմարի մեջ հղած մի ակնհայտ սխալի պատճառով Սարգիսը չի կարողանում անցագիր ստանալ Բուրք գրագրի ձեռքից։ Վերջինս 30 տարեկան Սարգսին պատրաստ է տալու 6 տարեկանի անցագիր, իսկ բողոքելու դեպքում.

— «Լեզուդ քաշե, շո՛ւն,— պոռաց էֆենդին կատաղած՝ խոշոր թանաքամանը աջ բունցքի մեջ առնելով,— պիտական տոմարը սխալ չի կրնար ըլլալ. ինչպես սյատեղ գրված է, այնպես ալ անցագրի մեջ կգրեմ ձեռքդ կուտամ. կուզես առ, չես ուզեր մի առներ։

Ընկերոջս տաք բնավորությունը գիտենալով՝ անմիջապես զուշակեցի, որ մեզի համար շատ վտանգավոր բղեշարում մը տեղի պիտի ունենար. ուստի Սարգսին քևին բաշխելով, միջամտեցի.

— Ինչ ափեղցփեղ դուրս կուտաս. ծո, էֆենդին իրավունք ունի, ինչ-կա, պետական տոմարը չի կրնար սխալ ըլլալ. դուն ես չուտ մնծցիր, լուր չունիս։

Այս խելոք միջամտությանս վրա բյաթիսկ էֆենդին քիչ մը հանդարտեցավ...»։ Բայց բրդի վաճառականին գեռ սպասում էր ավելի սարսափելին։ Հազիվ հասել էին Բաղնէի կամրջին, երբ քարավանը հարձակման է ենթարկվում պետական պաշտոնյաների կողմից, և ոստիկանների մեծը ճանկում է իր ջոհին՝ քարավանում գտնվող միակ հայ վաճառականին։ Նա, «դժվարին որս մը բռնած շան պես հևալով», բրդի վաճառականին բարշ է տալիս ոստիկանատուն, ներկայացնում որպես խոռվարարապետ Սերոբի մարդկանցից։ Դա ամենածանր «ամբաստանությունն» է, որի համար պատրաստ են թուրքական կախաղաններ։ Սարգիսը ծուղակից ազատվում է 100 ոսկու գնով։ Իսկ Սղերդի ոստիկանապետը, հանդես գալով օրենքի պաշտպանության դիրքերից, հնարում է, թե ճանապարհորդը ոչ թե մարդու երաշխավորագիր, այլ 50 ոսկի պիտի թողնի պետական գանձարանում։

Այսպես թայանվելուց ու ոստիկանական զնդաններում ամիսներ կորցնելուց հետո, բրդի վաճառականի ողիսականը ավարտվում է Ճիդերում, ուր նրան սպասում են, ո՞վ գիտե, էլ ինչպիսի քստմնելի արկածներ։

Ավելի ցնցող պատկերներ է ներկայացնում «Կախաղանն... ամուսնություն» նորավեպը։ Դա սուլթանական իրավակարգի բարբարոսական էությունը ներկայացնող մի պերճախոս պատմություն է, որով և պայմանավորված է նորավեպի վերնագիրը։

Հայ ժողովրդին ոչնչացնելու ծրագիրը խնամքով կենսագործող կառավարության քաղաքականությունը ստեղծել է այնպիսի իրադրություն, երբ ամեն հնարավոր ուժերով ազնիվ մարդկանց հնազանդամբ հաշվեհարդար են տեսնում, հրեշավոր զրպարտություններ հորինում՝ նրանց մեջտեղից վերացնելու համար։ Այդ զոհերից մեկը զինվորական բժիշկ Սարգիսն է, որը ամբաստանվում է էլ-կատիֆ քաղաքը անգլիացիներին վաճառելու փորձերի մեջ։ Ինչ-ինչ հաշիվներ մարելու դիտավորությամբ, թուրքական բարձրաստիճան զինվորականները հրապարակ են հանում մի լեգենդ, որ իբր թե Սարգիսը պայմանավորվել է անգլիացիների հետ՝ 200 հազար ոսկու դիմաց հանձնել բազաքը, միաժամանակ «Զելթունի ապստամբներուն օգնելու խոստում ալ առեր է Անգլիայեն»։ Թուրքական լինովնիկները գտել են զրպարտելու հարմար միջոց՝ մոլեռանդ ամբոխին հայերի դեմ գրգռելու համար։ Եվ երբ այդպիսի ծանր մեղադրանքներով Սարգիսին տանում են Բաղդադ, մոլեռանդության թույնով վարակված ամբոխը ատամները կրճտացնելով սպասում է՝ ականատես լինելու դատապարտյալի կախաղան բարձրանալուն։ Սակայն Սարգիսը կախաղան բարձրանալու փոխարեն հարկադրաբար ամուսնանում է, որովհետև «Բաղդադի մյուշիրը խնդրին էությունը հասկանալե ետքը իր մեկ «էչրեֆ սաաթ»-ին խորհուրդը հղացած էր մեկ անգամեն երկու բարերարություն ընելու։ Տարիներև ի վեր պոսեցի հույն աղջիկ մը կպահեր քովը՝ իբրև իր տղայոց դաստիարակուհի։ Արդ՝ դոկտորին հասկցուցած էր, որ սպառումի մեկ միջոց միայն կա... այդ աղչկան հետ ամուսնանալ և իրեն փեսա դառնալ։

— Ինչ ընեմ, ես ալ ընդունեցի,— ըսավ դոկտորը խղճալի ձայնով մը։

Առանձարի ստեղծագործությունը արևմտահայ նորավեպի զարգացման մի որոշ աստիճանի արտահայտությունն է, իր բերած թեմատիկ ու գեղարվեստական յուրահատկություններով։ Նախորդ տասնամյակների արևմտահայ նորավեպերում գերազանցապես իշխում էր սոցիալական կյանքի ոլորտական պատկերումը, անհատի հոգեկան զգացական աշխարհի վերլուծությունը։ Մարդ-անհատն իր առօրյա հոգսերով, շրջապատի հետ ունեցած բազմազան փոխհարաբերություններով դառնում է ստեղծագործության կենտրոնական թեմա։ Այդ հանգամանքն էլ թելադրում էր գրողին՝ հիմնական ուշադրությունը դարձնել կերպարի հոգեկան ներաշխարհի բացահայտմանը։ Առանձարի ստեղծագործություններում գերիշխողը երևույթների քաղաքական գունավորումն է։ Նրա կերպարները հանդես են գալիս բացառապես հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների մեջ, բնութագրվում «գրսից» աշխարհի հետ իրենց ունեցած առնչությամբ։

3

1907 թ. Առանձարը հրատարակում է «Փրկիչներ» դրաման։ Դա առաջին դրամատիկական երկն է հայ գրականության մեջ, ուր արծարծվում են քաղաքական պայքարի հարցեր՝ ստեղծագործության նյութ դարձնելով ազգայնական կուսակցությունների գործունեությունը։ Խորապես համակրելով ազգային-ազատագրական շարժումները և գիտակցելով դրանց անհրաժեշտությունը արեմտահայ իրականության պայմաններում, Առանձարը առաջինների մեկն էր, որ տեսավ այդ շարժումը դեկավարելու հավակնություններով հանդես եկող ազգայնական կուսակցությունների անճարակությունը, դատապարտեց նրանց պայքարի միջոցները։

Դրամայի հենց սկզբից կոնֆլիկտը դրվում է գաղափարական հիմքի վրա՝ կապված իրենց «հեղափոխական» հորջորջող կուսակցությունների գործունեության հետ։ Կողմերը բախվում են այն հարցի շուրջը, թե ինչ միջոցներով պետք է նպաստել ազգային-ազատագրական պայքարին, ինչպիսի կարելի է դառնալ այդ պայքարին ուղղություն և ընթացք տվող ուժ, վերջապես, քաղաքական ու կազմակերպական ինչ գործունեություն պետք է ծավալել, որ հնարավոր լինի թուրքական բարբարոսական լծից ազատել հայ ժողովրդին։ Կուսակցության մեջ դեկտատորի հովեր առած Սամփսոնը և նրան հետևողներն իրենց հույսերը կապում են եվրոպական դիվանագիտության հետ։ Նրանք «հեղափոխության» անունով ժողովրդից հավաքած դրամական միջոցները ծախսում են զանազան կոնֆերանսներ հրավիրելու և նվրոպայում հետևանքաս։ Հասարակական կարծիք ստեղծելու համար, կարծելով, թե եվրոպացիները պետք է սուլթանի հանկերից ազատեն բնաջնջվող հայրենիքը։

Քաղաքական այդ գծին հակադրվում են իրականության մոտ կանգնած ողջամիտները, որոնք մեծագույն ցավով տեսնում են, որ հնարավոր չէ նման ընթացքով հաջողության հասնել։ Երկրում ազատագրական պայքարի մասնակից վաշխառու, դաշնակցական կուսակցությունից վաղուց հիասթափված Ահմեր և նույն կուսակցության կենտրոնական մարմնի սյուներից մեկը՝ Սիսակը, հանգում են այն տխուր եզրակացության, թե իրեն «հեղափոխական» անվանող կուսակցությունը պարզապես գրաղված է հանցավոր ինքնախոս-

բնութիւնը: Նրանք կրթուտիւնամբ բողոքում են եվրոպացիներից Տաճիր մուրալու խղճուկ քաղաքականութեան դէմ, պահանջելով հիմնական ուշադրութիւնը դարձնել երկրի կենսունակ ուժերի կազմակերպմանը:

Հակոտնեայ սկզբունքներն առանձնապես լարված բնոյթ են ստանում մի ուշագրավ միջադեպի առիթով: Ժողովրդին ազատագրական պայքարի նախապատրաստելու նպատակով հայրենիք մեկնած Վահրամը մի ամբողջ տարի մնացել է առանց օգնութեան ու դեկավար ցուցումների. լուրեր են դատապարտվել նրա բոլոր առաջարկութիւններն ու պահանջները: Մի անգամ ևս Վահրամը դիմում է կուսակցութեան դեկավար կենտրոնին, բացատրում երկրում տիրող իրադրութեան իրական վիճակը և վճռականորեն պահանջում հաշվի նստել այդ պայմանների հետ, փոխել կուսակցութեան քաղաքականութիւնն ու տակտիկան: Հակառակ դեպքում պետք է մի կողմ քաշվել և թողնել, որ ժողովուրդը տնօրինի իր բախտը: «Եթե չենք կրնար օգնել անոր, գէթ թողնենք որ իր յուղովը տապակվի»,— գրում է Վահրամը: Բայց Սամփսոնը ուշադրութիւն չի դարձնում Վահրամի առաջարկին և բյուրոկրատական անտարբերութեամբ պահանջում է քղքակցութիւն սարքել նամակի այն մասից, ուր խոսվում է սուլթանական Թուրքիայում տիրող կամայականութիւնների մասին:

Ուշագրավ է, որ դրամայի դրական կերպարները Սամփսոնի վարքագիծը համարում են կուսակցութեանը յուրահատուկ հիվանդագին երևույթ: Երբ դրամայի հերոսներից մեկը պնդում է, թե չպետք է թողնել, որ սամփսոնները իրենց ուզածի պես վարվեն, Արամը պատասխանում է. «Կրնաս նե արգիլե. առած մը կա կ'ըսե ծուռ ծակը սեպ կ'ուզե. կը հասկնա՞ս ինչ ըսել է. ես Սամփսոնը հանեք ուրիշ Սամփսոնը մը պիտի գա տեղը նստի, սեպը միշտ ծուռ պիտի ըլլա, որովհետև ծակը ծուռ է...»

Այսպես ալ. պիտի շարունակվի մինչև որ ծակը շտկվի»:

Դրամայի գլխավոր կերպարը Սիսակն է: Գրողը Սիսակին գնում է դրամատիկական դործողութիւնների կենտրոնում, որպեսզի նրա միջոցով պատի «հեղափոխական» կուսակցութեան դեկավարների դիմակները: Նա մեկն էր Արևմտյան Հայաստանից Եվրոպա մեկնած այն երիտասարդներից, որոնց հայրենիքը ոչ թե ինչ որ աշխարհագրական հասկացութիւն է, այլ ավերվածութիւնների ենթակա մի երկիր, ուր հետևողականորեն կենսագործվում է ծրագրված հայասպան քաղաքականութիւն: Խորապես մտահոգված իր ժողովրդի ճակատագրով, փայփայելով ժողովրդին օտարների լծից ազատ տեսնելու իդեալը, Սիսակը մեծագույն ոդևորութիւնով իրեն նվիրել է ազատագրական պայքարի գործին: Նա խոր ողբերգութիւն է ապրում տեսնելով, որ այդ ուժերը համախմբելու, ընդհանուր նպատակի համար օգտագործելու փոխարեն, ազդայնական կուսակցութեան դեկավարները վարում են այնպիսի քաղաքականութիւն, որով մի կատարյալ պատուհաս են դառնում իր ֆիզիկական գոյութեան համար մաքառող ժողովրդի գլխին: Տարիների փորձով Սիսակը գալիս է այն համոզման, որ ազատագրական շարժման մեջ սյայբարի արկածախնդրական գործելակերպը առաջին պլան քաշելը հանցագործութիւն է ժողովրդի նկատմամբ, և, չցանկանալով մեղսակից լինել նման հանցագործութեան, երես է թեքում դաշնակցութիւնից: Պատասխանելով «հեղափոխութեան» անունից բարձրացող խոսողներին, նա ասում է. «Երանի թե արտա-

սահմանի մեր հեղափոխականները, փոխանակ դուրսը ազատ պրոպագանդելու, ելլելին իրենց տիզերը երթային և յուրաքանչյուրը իր ծննդավայրին մեջ ապրեր, լոկ իբրև փուշ մը քաշնամիին ոտքին տակ»։

Առանձարի «Փրկիչներ» գրական «ազգային-հեղափոխական» կուսակցությունների գործունեության մերկացումն է։ Սակայն անոնք մերկացումներով հանդերձ, Առանձարը չի կարողանում նշել այն գործնական ուղիները, որոնցով հնարավոր լինելո ազատագրական շարժումը դուրս բերել ստեղծած հղձաժամից։ Ճիշտ է, Արամը պահանջում է միանգամայն նոր տիպի կուսակցություն ստեղծել, բայց դա մնում է սոսկ հայտարարության՝ չստանալով գաղափարական-գեղարվեստական կոնկրետ մարմնավորում։ Այն փակուղին, որի առաջ կանգնել էր արևմտահայերի ազատագրական շարժումը համիդյան ռեակցիայի տարիներին, փակուղի էր միաժամանակ Առանձարի համար, որը, թողնելով գրական ասպարեզը, իրեն նվիրեց մանկավարժական գործունեության։

ՋԱՊԵԼ ԵՍԱՅԱՆ

1

Ջապել Եսայանը ծնվել է 1878 թ. Կ. Պոլսում։ Ջորս տարեկան հասակում գրաճանաչություն սովորելով, նա ուսանում է մասնավոր դպրոցում և 1888 թվականին ընդունվում Սկյուտարի Ս. Խաչ վարժարանը։ 1892-ին ավարտելով վարժարանը, նա մեկ տարի աշակերտում է Արշակ Չոպանյանին։ Ուսուցիչը նկատում է իր աշակերտուհու գրական ընդունակությունները և քաջալերում։ 1895 թ. Ա. Չոպանյանի հրատարակությամբ լույս տեսնող «Մաղիկ» կիսամյա հանդեսի առաջին համարում տպագրվում է Ջապելի «Երգ առ գիշեր» արձակ բանաստեղծությունը՝ Զ. Հովհաննիսյան ստորագրությամբ։ Դա գրողի առաջին տպագիր խոսքն էր։

Մի առիթով Զ. Եսայանը խոստովանել է, որ վաղ տարիներին ստույգ է տվել սլոլսական սենտիմենտալիզմին։ Կյանքը պատրանքներ էր հյուսում երիտասարդ մարդկանց սրտերում, նրանց առաջ բացում իր «լայն ճանապարհները», ամեն ինչ թվում էր պարզ, դժվարություններ՝ հաղթահարելիք։ Բայց երբ կանգնում են երես առ երես, մնում են միայն բեկված սրտեր, հուսախարի ու երազների ապարդյուն ձիդեր։ Ահա լարված էությունս առիթը կփնտրեր ինքզինքը արտահայտելու շռայլությամբ և հրայրքով», մտորում էր Ջապելը, սակայն շուրջն անձկություն էր տեսնում և խաթարված երազներ։ Ու ծնվում է քախիծը։ «Երգ առ գիշեր» արձակ բանաստեղծությունն այդ տրամադրությունների արձագանքն էր։ Նույն շրջանում գրված «Կույրը», «Զխաբող սերը», «Անդամալույծը ծովեզերքին» արձակ պատկերներում գրողը հանդես էր բերում հոգեբանական նուրբ դիտումներ, բնության մեջ մարդկային հոգին ներդաշնակելու հետաքրքիր փորձեր։ «Աղչկան հոգիները ընդհանուր խորագրի տակ գրողը փորձում էր իր հուզումներն արտահայտել երազող, բայց հանրային կարծիքի կաշկանդումներին ենթակա դեռատի աղչկա կերպարի միջոցով։ Պատումի անկեղծ շեշտը, տրամադրության անմիջականությունը, ակնհայտ ձիրքն անմիջապես ուշադրության են արժանացնում Ջապելին։ Շուտով նա իրեն գտնում է արևմտահայ իրապաշտ սերնդի գրական

միջավայրում, կապվում «Հայրենիք» օրաթերթի հետ, որը նրա համար դառնում է «գրական դպրոց»։ 1895 թ. դեկտեմբերին, մի խումբ մտավորական Լրիտասարդների հետ, Զապելը մեկնում է Փարիզ։ Այստեղ նա որոշ ժամանակ մասնակցում է Լուսինյանի բառարանը կազմելուն, ունկնդրում Սորբոնի ու Կոլեջ դը ֆրանսի դասընթացներին, նախընտրելով գրականության ու փիլիսոփայության հյուղերը։ Հետանում է ֆրանսերենի մեջ, կարդում Բալզակի, Զոլայի, Ֆլոբերի, Մոպասանի, Ժորժ Սանդի երկերը, ոգևորվում Վերհարնով, ուսումնասիրում սիմվոլիստներին և պառնասականներին (Էդգար Պո, Բոդլեր, Լըկոնտ դը Լիլ, Սյուլլի Պրյուդոմ, Բանվիլ և ուրիշներ), առանձնակի հետաքրքրություն հանդես բերում դեպի ֆրանսիական արձակի հոգեբանական ուղղությունը։ Այդ տարիներին նա որոշ տուրք է տալիս ժամքուր արվեստիս տեսությանը, այն համարելով Ներքին բարոյական ուժերի նահանջի մի էտապ։ Երկար չի տևում նահանջը, շուտով հոգևոր դարձ է կատարում նա և վերըստին դիտում «դրականությունն իբրև պայքարի գենք»[1]։

Զապել Եսայան

Ստավոր հասունությանը զուգահեռ հասունանում է նաև ստեղծագործող-արվեստագետը։ Զապելը գրական բեղմնավոր գործունեություն է ծավալում՝ միաժամանակ աշխատակցելով հայկական ու ֆրանսիական մի շարք պարբերականների։ «Աշուղը», «Յաշմարդը», «Կարմիր ջաղացը», «Մահրը», «Անձնասպան տղաքներ» ստեղծագործությունները, գրված 1897—1899 թթ., Զապելին դարձնում են ծանոթ անուն, Սարդու հոգին, սիրտը, զգացմունքը՝ կյանքի, աշխարհի, շրջապատի, ժամանակի ու միջավայրի ամենաբերին առնչություններով, մարդն իր ներաշխարհով, ինքն իր մեջ և հասարակական կապերի ոլորտում, ժողովրդի ճակատագիրը պատմության հոլովումի մեջ, նրա ներկան ու ապագան, տառապանքն ու մաքառումները, այսպիսին են Եսայանի վաղ շրջանի երկերի նյութն ու բովանդակությունը։ Մասնավորապես ուշագրավ են «Յաշմարդը» և «Աշուղը» «Արևելյան կյանքն» թաղած այս կտորներում կա որոշակի ձգտում՝ ստեղծելու շղշափելի կերպարներ. Ոճի մեջ իշխողը ռոմանտիկ պաթոսն է, տնդ-տնդ՝ վերամբարձ։ «Յաշմարդը» սիրո, զգացմունքների ուժի պուտատականացման գեղեցիկ նմուշ է։ Վրթանես Փափազյանը «Պատմություն Հայոց գրականության» մեջ «Աշուղը» համարելով «վիպասանության գլուխգոր-

---

1 «Ինքնակենսագրություն». Գրականության և արվեստի բանգարան, Զ. Եսայանի ֆոնդ, N 5, էջ 372—373։

ծոցը, ողևորությամբ ավելացնում է. «Կա՞ արդյոք սրանից շքեղ արևելյան մի բանաստեղծություն, որ այսքան իոր վիշտ, համակոզ, վարակիչ թախիծ կրե իր մեջ, այս աստիճան հրապույրի հետ միասին...»[2]։

Մի առիթով Զապելը գրել է, թե աշխատավոր մարդու «արևահար դեմքը», «հնուսհատ աչքերը» դեռ վաղ տարիներից մտահոգել են իրենս «Հուլունը» առաջին փորձերից մեկն էր՝ հանդես բերելու համապատասխան մարդուն, նրա արհավիրաց դեմքի և հուսահատ աչքերի մեջ կարդալու կյանքից մերժվածների, անտուն թափառականների ցավոտ հոգին։ Ընդհանրապես Զապելի վաղ շրջանի գործերը կարելի է համարել գեղարվեստական-հոգեբանական էսքիզներ։ Այդ ժանրը արձակագրությանս նախապատրաստություններից էր։ Հետագա տասնամյակներում նա հաճախակի անդրադառնալով գրան, ստեղծեց շատ գեղեցիկ կտորներ՝ կյանքի մի պատառիկ, հոգեբանական ինչ-որ պահ, տպավորիչ ու ցայտուն մի երևույթ բացելով իր ներքին բարդությամբ, հակասականությամբ։

2

1902 թ. Եսայաններբ Փարիզից վերադառնում են Կ. Պոլիս։ Զապելն արդեն ճանաչված անուն էր և շուտով գրական շրջաններում լայն կապեր է հաստատում, մասնակցություն ունենում հասարակական կյանքի իրադարձություններին։

900-ական թվականներին Եսայանի ստեղծագործության մեջ խտացված ձևով արտահայտվել է պատմաշրջանի և գրական-գեղարվեստական, և սոցիալ-քաղաքական մտայնությունը՝ իր հակասություններով ու բարդություններով։ Մի կողմից նա արտացոլում էր գարաշրջանի սոցիալական հարաբերությունները, ցնցող պատկերներում քանդրացնելով հասարակ մարդկանց ծանր կյանքը, խղճուքյունն ու թշվառությունը, մյուս կողմից՝ իրրև տուրք ժամանակի գրական մոդային ուղղություններին՝ ներկայացնում մարդկանց, որոնք տվայտում են անհատապաշտական անուրջների մեջ։

Փարիզից Զապելը վերադարձավ հսկայական տպավորություններով։ Գրական-հասարակական խայտաբղետ խավերը, ուսանողական միջավայրը, Փարիզի ներքին կյանքը քիչ նյութ չէին տվել նրան՝ մարդկային հարաբերությունների բարդ մեխանիզմը հետաքրքրությամբ հետևելու համար։ «Կյանքիս այդ շրջանը,— կրում է նա,— որոշ ազդեցություն ունեցած է իմ վրաս և իմ աշխարհայեցքս կազմավորված է այդ շրջանակին մեջ»[3], նվ ահա Կ. Պոլսում, մեկը մյուսի հետևից, նա հրատարակում է մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց նյութն առնված էր փարիզյան կյանքից։ Առաջին էտապում Զապելն իր տպավորություններբ վերակենդանացնում էր նորավեպերի մեջ, քիչ հետո կամ զրեթե նույն ժամանակ նա դիմեց նաև արձակ լայն կտավների՝ առավելապես վիպակների։ Նորավեպը և վիպակը հետագայում էլ մնացին Զ. Եսայանի նախասիրած գեղարվեստական ժանրերը։

«Մրցում», «Խարող նավաբքը», «Մատաղաւշ», «Ժլատի» նովելներում Զ. Եսայանը, դիմելով փարիզյան իրականության այլևայլ պատկերներին, գլխավորապես ուշադրություն է դարձնում մի կարևոր հանգամանքի վրա՝

---

2 Վ. Փափազյան. Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910 թ., էջ 344։

3 ԳԱԹ, Մխիթ Բերբերյանի ֆոնդ, № 43։

անհատի այլասերումը հասարակական այլանդակ հարաբերություններում։ Մարդը ստիպված է փոխել դեմքը, շպարվել։ Հնարներ է փնտրում հարմարվելու։ Զ. Եսայանը նուրբ ձևով նկատում է մարդու և իրականության բախման ողբերգական վախճանը։

Փարիզյան կյանքի պատկերներ են նաև «Սիրո վրեժը», «Մարդը», «Ըստվերը», «Հանելուկը» և այլ նովելներ։

Զ. Եսայանը հասնում է մարդու հոգու ամենանրբին ծալքերի նուրբ զննումներին։ Մարդկային էությունը ցավի ու տառապանքի բարդ հյուսվածք է։ Մարդը և ցավը, ցավի մեջ կյանքի կարոտը։ Ցավի մեջ ծնվում է սիրո զգացումը՝ «անհաղթելի ու հզոր... պահելով մշտնջենական տենդի մը մեջ՝ բաբախուն ցավի և հեշտանքե»։

«Մարդը պետք ունի արևի լոգանքի»,— այս էր Զ. Եսայանի հլման կնտը, զաղափարական-սոցիալական հայացքների այն պատվանդանը, որի վրա բարձրացան մարդկային տառապանքը, հոգեկան ծանր ապրումները պատկերող նրա շատ ստեղծագործությունները։ Մարդը և իրականությունը, անհատը և հասարակական կյանքը, մարդկային ցավը սոցիալական միջավայրի համապատկերում,— այսպիսի զուգահեռներ էր գծում արձակագրուհին։ Մարդը կանգնելով իրականության դեմ առ դեմ, հոգին առագաստների պես բացում է նրա հոդվերի առաջ։ Եվ քշվում է ակամա, քշվում է դեպի բացերը՝ շարունակ վտանգված կուլ գնալու «ահեղ տարերքին»։ Մարդն ինքն իր հետ է, իր ցավի հետ։ Գալարվում է իր հոգու վրա կապարի պես նստած թախծի ու վշտի մեջ։ Ինքնաքննումի պես մի բան է կատարվում։ Հոգու տարրալուծումով մարդը բաղձում է պարզել իրերի էությունը։ Մեկ պարզում է, մեկ մնում մշուշի մեջ, անհայտ առեղծվածի հանդիման։ Թե մեկ, թե մյուս պարագայում չի թևիևանում ցավը, հոգին չի ազատագրվում մաշող խոհերից։ Ընդհակառակը, որքան խորանում է ինքն իր մեջ, որքան ավելի է պեղում հատակը՝ գլորվող ձնագնդի պես մեծանում է ցավը, ահագնանում։ Եվ այլևս անկարող է դառնում դիմադրել։ Հանձնվում է նրա ընթացքին, փրկության ճառագայթ չնշմարելով։

«Ապուշը», «Հանցավոր կինը», «Վերհուշումներ», «Աչքերը» նովելներում պատկերելով խեղճին ու թշվառին, մարդկանց զրկանքի ու հալածանքի մեջ տևսնելով շրջապատի կամ «արտաքին աշխարհի» կործանարար ուժերի ազդեցությունը, Եսայանը սոցիալական փաստը դարձնում է ստեղծագործության դիմահիկարի առանցք, հերոսի հոգեբանության և իրական վիճակի հասարրության ավելի ցայտուն ներկայացնում նրա դատապարտվածությունը։ Եթե մի շարք նովելներում գրողը հիվանդոտ ու ախտավոր հերոսների կործանումը դիտում է որպես հոգեբանական ինչ-ինչ երևույթների, անհատական խառնվածքի հետևանք, ապա այս դեպքում նա սահմանազատում է հոգեկան աֆեկտը սոցիալական շրջապատի անարդար վերաբերմունքի զոհերից։ Վերջիններս ներքնախավերի ներկայացուցիչներն են, որոնք եթե նույնիսկ որևէ կերպ ապահով պայմանների էն հասնում, արդեն շատ խորն են լինում կրած կյանքի հարվածները, և նրանց այլևս ոչ մի շող չի ժպտում։ Իրականությունը խեղճացրել է մարդկանց, մանրացրել նրանց հետաքրքրությունները։ Շրջապատի անտարբերության ու էգոիստական վերաբերմունքի հետևանքով անհատը դիմում է հուսահատ քայլերի, ստորանում է, կորցնում մարդկային ներպարանքը։ Սոցիալական կապերը ձևափոխում են մարդկային հոգեբանու-

թյունը։ Գաղափարական այս հայեցության գեղարվեստական իմաստավորմաներ, ավելի լայն պլանով, արձակագրուհին անդրադարձել է «Սպասման սրահին մեջ» վիպակում (1903)։

900-ական թվականներին Զապել Եսայանի տաղանդը փայլից նաև հրապարակախոսության և քննադատության ասպարեզում։ Մ. Մկրյանի իրավացի բնորոշմամբ, «իբրև հրապարակախոս, իբրև ճամփորդական նոթերի նկարագրող Եսայանը քիչ մրցակիցներ ունի մեր գրականության մեջ»[1]։ Այդ շրջանի հրապարակախոսության հիմնական թեման կանանց հարցն էր։ «Կնոջ հարցը», «նոր կինը», «Մեր կիները», «Մեր պզտիկները», «Աղդուզարդը և Հորանելությունը», «Կնոջ տիպարները—Փարիզուհին», «Ռուս ուսանողուհին Փարիզի մեջ», «Տիկին Մատակյան և մեր պզտիկները», «Մեր վարժուհիները» և այլ հոդվածներում Եսայանը արծարծում է խնդիրներ, որոնք ուղղած են «կնոջ բարոյական և մտավորական վիճակը բարիփոխելու նպատակին», վերլուծում են կնոջ իրավունքի սոցիալական, պատմական ու հոգեբանական ազդակները։

Հաշտարուժների արդիականությամբ և տեսական ընդհանրացումներով ճն հագեցած Եսայանի գրական-քննադատական հոդվածները։

Ելնելով գեղարվեստը կյանքին ծառայեցնելու համոզմունքից, գրողն իր հոդվածներում անդրադառնում է գրական տարբեր ուղղությունների, ստեղծագործական մեթոդների բնութագրությանը, լուսաբանում գրական շարժման հետ կապված բազմակի հարցեր։

«Պալազաքի վեպերը և իր կնոջ տիպարները» հոդվածում Եսայանը մեկնաբանում է մեծանուն գրողի ռեալիզմի առանձնահատկությունը, մասնավորապես նրա ընդհանրացման հզոր ուժը։ «Պալազաք առաջինները մեզ եղած է իրականությունը իր ցավերով և նեխություններով առանց շպարումի դիմազրավելու։ «Մարգկային կատակերգության» մեջ, շարունակում է Եսայանը, հեղինակությունը ցավի է փոխվում, երբ հեղինակը համարական ձևով տալիս է վիժածներու, անկարողներու և չարերու ապականված հոգին», երբ «վիրաբույժի անողոք և բարիրար կորովով» ստեղծում է իր ժամանակի մարդկային տիպերի հարուստ պատկերասրահը՝ «գերազանցապես իրական և կյանքով բաբախուն»։

Ռեալիզմի դիրքերից Եսայանը գնահատում էր գրական շարժման ընթացքը, ուշադրավ նկատառումներ հայտնում հայ, եվրոպական և ռուս գրականության կենսական հարցերի վերաբերյալ։ Դարասկզբին գրքի շուկան հեղեղվել էր դեղձկոտիվ գրականությամբ։ «Մեհրների ու հետաքրքրաշարժ» արկածների նկարագրությունը մոդայի իրավունք էր նվաճել։ Եսայանը մերժում էր այդ «գրականությունը», որը ուղղակի ժողովրդի մտքին հոգնություն էր պատճառում, բթացնում մարդկանց ճաշակը։ Բայց «մեհրների և արկածների գրականությունը», ցույց էր տալիս Եսայանը, «ժամանակի և միջավայրի բնական հետևանքն է։ «Ապասեռումը գրականության միջոցով», «Վեպերը գրականության մեջ», «նոր մենարան մը» հոդվածներում ցավով հաստատվում էր այն իրողությունը, որ արվեստը ենթարկվում է «օրվան ընդհանուր ոգին առաջ բերած առևտրական պահանջներուն»։ «Ընթացիկ ապրանքը ան է», «ժամանակակից ոգին խանութպանի ոգին է» բնութագրումներով Եսայանը ցույց էր

---

[1] «Գրական թերթ», 1934, № 14.

տալիս, թե հասարակական տվյալ հարաբերությունները ինչպիսի են նպաստում գաղափարագործ գրականության տարածմանը։

3

1905 թ. Եսայանը մեկնում է Փարիզ, մնում այնտեղ մինչև օսմանյան սահմանադրության հռչակումը։ Այստեղ նա մասնակցում է պոլսահայ գրական-հասարակական կյանքին, հանդես գալիս մամուլի բազմաթիվ օրգաններում։ 1905—1907 թթ., կարճատև մի ժամանակամիջոցում, լույս տեսան Եսայանի «Սկյուտարի վերջալույսներ», «Կեղծ հանճարներ», «Հլուները և լմբոստները» և «Շնորհքով մարդիկ» վիպակները, որոնք արժանացան գրական քննադատության ուշադրությանը։ «Տիկին Զապել Եսայան մեր գրականության մեջ բերավ իր հզոր ու առնական վիպերգության տաղանդը, զոր կարտահայտեր մինչև հիմա դեռ մեր կին գրագետներուն քով չհայտնված հանդուգն իրիզախութիւնով մը»[5]։

«Սկյուտարի վերջալույսները» Եսայանի լավագույն ստեղծագործություններից է։ Վիպական պատումը տրված է առաջին դեմքով։ Հերոսը վերհուշերի մեջ զեղում է մանկության ու պատանեկության վայրերի կարոտը, «այնքան տարիներ ի վեր ցամկացած երանգներեն, լույսերեն և բնության այլապես մրմունջներեն», կարծես ստեղծագործությունը պետք է դառնար վաղ հուշերի վերակենդանացում կամ զարգանար հովվերգական պլանով։ Սակայն Եսայանը սյուժետային հենքի մեջ մուծում է գաղափարական մի այլ մոտիվ, բնության պատկերները միտելով որոշակի փիլիսոփայությամբ։ Մարդը և բնությունը, մարդը բնության հետ, բնության դիմաց՝ մերթ ներդաշնակված, մի ամբողջություն, մերթ հակադրության մեջ։ Հոգու խռովքը նա մեկ «պահ է տալիս» բնությանը, մասնակից դարձնում իր հուզումներին՝ փորձելով ազատագրվել ծանր բեռից, մեկ դիմում է նրան՝ չհրմանալու, խաղաղվելու տեսլով, լույսի ու արևի կարոտով։

Առաջին և գլխավոր հարցը՝ հայ գրողի, մտավորականի սոցիալ-հասարակական վիճակի քննությունը՝ «Սկյուտարի վերջալույսներում» տրված է պատմող հերոսի ընկալումների, տպավորությունների միջոցով։ Բախվելով շրջապատի հետ, փորձով նա համոզվում է, որ այլ ելք չկա, պետք է համակերպվել։ Ու այդ զգացումից «իմ էությունս խորեն հանկարծ շատ փափուկ և անբացատրելի բան մը կարծես բյուրեղի պես կը փշրվի»։ Եսայանը անհատին դիտում է «սոցիալական միջավայրի» ոլորտում, գլխավորապես ներքին կոնֆլիկտի մեջ։ Ճիշտ է, կոնֆլիկտը քաղաքական-հասարակական սուր հակադրության չի վերաճում, անհատը գաղափարական ակտիվ հերոս չի դառնում, սակայն Եսայանը կոնֆլիկտի և հերոսի բնավորության մեկնաբանությունը չի անջատում սոցիալական միջավայրի խոր հակասություններն ու հասարակական կապերը բացահայտելուց։ Եսայանը գծում է շրջապատի ու սոցիալական միջավայրի ընդհանուր պատկերը. «Թունավոր, պրպտող, լրտեսող նայվածքներ», անմաքուր զգացումներ, կեղծված հոգիներ ու «անվավաշիկ, սակայն, ասոնք ամենքն ալ պարկեշտ, պատվավոր և խելացի մարդիկ» են հանդչում։ Այդ միջավայրը սահմանում է արձակագրության շատ գծեր համագումար

5 «Արևելյան մամուլ», 1907, N 53։

մշակել։ Ու հետևում է ծանրածանր խոստովանություններ. «Մարդուս փոքրագույության, տխմար քինախնդրության վրա ապշած մնացի»։

«Կեղծ Հանճարները» վիպակը նույնպես լավագույն երգիծական ստեղծագործություններն է, որ ժամանակին լայն արձագանք է գտել և գրական շրջաններում աշխույժ մտքեր հարուցել։ Առաջին անգամ սկսվել է հրատարակվել «Ազիւլեան մամուլում», 1905—1907 թթ., իսկ առանձին գրքով լույս է տեսել 1910-ին։ «Կեղծ Հանճարները» գրական քննադատությունը բնութագրեց որպես «Չմարիտ արվեստագետ խառնվածքի արատահայտություն, պատուէ՝ իրյուհոգ ուսումնասիրության և մանրախիզճ ուշադրության»[6]։ Արվեստի տեսակետից հատկապես կատարյալ էին համարվում տիպարները, իրենց անհատականությամբ, ամբողջականությամբ, հետաքրքիր ու կենդանի բնավորություններով։ Հատկապես ցայտուն էր գլխավոր հերոսի՝ Տաճատ Զարքյանի տիպը, որը, ինչպես ենթադրում են քննադատները, ունի իրական նախատիպ՝ հանձին Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա)։

1906 թ. գրած «Խաղաղության համար» խոհ-հուշի մեջ Նալյանը առանձնացնում է այնպիսի մարդկանց, որոնք սահմանված են կյանքում պարզ հանդիսատեսներ լինելու, բայց դերակատարի դժվար և հաճախ ծիծաղելի տարազի մեջ են մտնում։ «Կեղծ Հանճարները» վիպակի հերոսները՝ կոմիկական բնգծված հոգեվիճակներով, միևնույն ժամանակ ողբերգական բնավորություններ են։ Այդտեղից և հեղինակային վերաբերմունքի որոշ վերապահումը. «Արդարև, բոլոր այդ կեղծ հանճարներեն ոմանք սիրած եմ ու ոմանք այլ տեսակ մը զթություն ներշնչած են ինձի. իրենց անկայուն, խռովված ու պզտոր հոգիները ինձի սիրելի ծալքեր ունեցած են երբեմն։ Օրեր եղած են, որ իրենց հոգեբովը տանջված, իրենց հույսերովը օրորված ու իրենց երագներովը երազած եմ։ Չիրենք չեմ տեսներ բնավ թշնամի աչքերով՝ այլ ընդհակառակը տեսակ մը խանգակած հրայրքով, որուն մեջ երբեմն դառնություն. երբեմն ցավ ու երբեմն ալ կարոտ կա»։

Նույնի «Հյուները և ըմբոստները» վիպակը՝ «Պոլսահայ տառապանքի էջանքեն քաղած» և Թիրճոնի ձևով լույս ընծայված Եգիպտոսի «Ազատ բեմում», համեմատաբար ավելի սրամտական ձևով շոշափում է ժողովրդի տոհմալ-քաղաքական ազատության հարցը։ Դա ոչ թե առանձնանում է արձակագրությունու զաղափարական մտահայեցողությունից, այլ լրացնում և նոր հնչեղանգ տալիս։ Նկարագրելով այն դեպքերը, երբ սուլթանի դեմ մահափորձն ուղիղ դարձավ տոհմալական, ազգային-քաղաքական ու բարոյական հայածանքների, գրողը տուսչարում է «մահ կամ ազատություն» պայքարները։ Քաղաքական այդ պայմաններում նա հակադրում է ազատաբաղձ ձգտումները տարկական մտայնությանը, «հյուները՝ ըմբոստներին», առաջադիմական հայացքներ ունեցող երիտասարդությանը (Հակոբ, Զարուհի)՝ պահպանողականներին, հարմարվողական տեսակետի ներկայացուցիչներին (Մխսրոպյան էֆենդի)։ Ու առաջադրում է ժամանակի սրությունն արտահայտող գաղափարական դրույթը. «Մտրկությունը և ըմբոստությունը չէին կրնար գիրար հակակշռել»։

Սոցիալական այս գծին միահյուսվում է ազգային ողբերգության մոտիվը՝ հայկական գավառներից ստացված նամակների և հայ ժողովրդի ինքնության մասին տարբեր հայացքների բախման միջոցով։ Բնավորը տևրում է

---

[6] «Բյուգանդիոն», 1905, № 2։

ցավից։ Անպատմելի է ողբերգությունը՝ «տառապանքին հետ միևնույն մնացած, հեռավոր, լքված և արյունոտ» մարդկանց։ «...Ալ մեր վիշտը անտանելի է, աղբրատանք, հասեք մեզի...— գրում են գավառներից։—Սուրեն ազատվողը սոված պիտի մեռնի... Մեր դաշտերը ամայացեր են, կարծես ցորենը չուզեր բունել արյունով ցեխոտված հողին վրա... Որո՞ւ վրա հոգի կա աշխատելու, ճար-ճարակ ընելու...»։ Եվ այս ամենին հետևում է ահեղ հարցը. «Ա՞նչ պիտի մնա ազգեն...»։ Մեսրոպյան էֆենդին կարծում է, որ «հայ հեղափոխականներուս» մեղքով են տեղի ունեցել կոտորածները, չտիսնելով ավելի իոր պատճառներ։ Եվ նա կանգնում է թուրքերին ապավինելու, երբեք ըմբռստության նշաններ ցույց չտալու դիրքերի վրա։ Փոքր ազգերը ուրիշ ճամփա չունեն ընտրելիք, պետք է գլուխները ծռեն տերերի առաջ, ինչքան էլ հարվածներ ընդունեն՝ տոկան, համբերեն։ Ահա Մեսրոպյան էֆենդու փիլիսոփայությունը։

1907 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զ. Եսայանի առաջին գիրքը՝ «Շնորհքով մարդիկ» խորագրով։ Գիրքը բուռն հետաքրքրություն առաջ բերեց։ Նրա շուրջ մտքեր ու կարծիքներ բախվեցին։ Բանավեճի մեջ մտան շատ մտավորականներ՝ քննարկման ասպարեզ հանելով առհասարակ Եսայանի ստեղծագործությունը, նրա տաղանդի ինքնության, գրելաձևի, լեզվի ու ոճի հարցերը։ «Մասիսը» գրում էր, որ Զապելը «հմայիչ նկարագրող և խորաթափանց դիտող է»։ «Տիկին Եսայան տաղանդավոր վիպող մըն է և նրբատես հոգեբան մը, մեծապես ընդունակ թարգմանելու մարդկային բոլոր խոր կրքերը և հուզումները՝ իրենց հարազատ ու թաքուն գույներովը»[7]։

«Շնորհքով մարդիկ» վիպակը Եսայանի ռեալիստական-հոգեբանական արձակի գլուխգործոցներից է։ Բուրժուական աշխարհի հոսի բարքերը, էգոիզմը, մարդկային հոգու այլանդակումն ու աղճատումը վիպակում արտացոլված են նրբահյուս մանրամասներով, սոցիալական ու հոգեբանական ընդհանրացման զարմանալի ուժով։ Գրողը ցույց է տալիս, որ կյանքում անպակաս են մարդկային դրաման, կրքերի ու զգացմունքների ողբերգական հանգույցները։ Պատմական պրոցեսը բուրժուական իրականության մեջ ծնում է երևույթներ՝ ուղղակիորեն անհատի կործանումը արագացնող, նրա հոգեբանությունն իր վայրենի օրենքներով ձևող։ Եսայանը յուրահատուկ տեսանկյունով է պատկերում իրականությունը՝ նախընտրելով միշտ դրամատիկականը, անսովորը՝ առանց գունազարդման, բայց և դրամատիզմի միտումնավոր խորացմամբ, գույների խտացմամբ։

Ովքե՞ր են այդ «շնորհքով մարդիկ»։ Դրանք «բարձր դասակարգը» անդամներն են, որոնց համար մարդկայնության չափանիշը նրանց գրաված դիրքի և փողի կշռույթով է որոշվում՝ Սարգիս և Միսաք էֆենդիները, տիկին Նուխմին ու Գալեմյանը, Մյուսյե Գալուստը և Միքե էֆենդին։ Գրողը առավելապես «շնորհքով մարդկանց» միջավայրի հետևանքներն է քննում, նրանց ցանած սերմերի «պտղավորումն» է ցույց տալիս՝ Աննիկի և Հակոբի ողբերգական կերպարների միջոցով։ Աննիկը, ինչպես և Հակոբը խոր ողբերգական բնավորություններ են։ Նրանք ո՛չ շար են, ո՛չ էլ դաժան։ Սովոր չեն կեղծելու, խաբեության ու չեն գտնում իրենց տեղը կյանքում։ Ըստ էության կյանքը կորած է նրանց համար, նրանք՝ կյանքի։ Դյուրազգացությունը իր ըմբռնում-

7 «Մասիս», 1907, № 27։

Ների ու իրականության հակասությունը, կյանքի օրենքներն ու մարդկանց վարմունքը Աննիկի մեջ ծնում են նախապաշարումներ։ Հետզհետե ավելանում են դրանք տարիքի հետ՝ հասցնելով չղայնության նոպաների, ասա ցավագարության։ Ձկարդաննալով տոկալ մշտատև հուզմունքի ու վրդովմունքի ալեպուտյտին, նա վառում է հայրական տունը, որի փլատակների տակ ածխանում է և ինքը։ Հակորի կերպարը նույնպես իրականության ողբերգական հարաբերություններից է հանել Նազյանը։ Ամբողջ կյանքում Հակորի հոգին էնթարկված էր համր տագնապների, մանկուց «արդեն դժբախտության մկրտությունը կրած», նրա ցավագին աչքերի ու նայվածքի մեջ ասես իր ամբողջ կյանքն էր համրացել։ Ինչպես Հակորի, այնպես էլ Զարուհու բնավորությունների մեջ Նազյանը մուծում է ողբերգական ակնհայտ տարրեր։ Եթե Հակորի մոտ դա «արտաքին» հանգամանքների, սոցիալական իրականության հետևանք է ու արտահայտվում է իր և շրջապատի կապերի միջոցով, Զարուհու կերպարում՝ զարձյալ նույն հանգամանքներից եկող, բայց դրսևորվում է ներքին բախման ձևով։ Զարուհին և՛ գնում է հեշտասիրություններին ընդառաջ, և՛ անբավական է հոգեպես։ Նրա ներքին աշխարհում մի խուլ ճակատամարտ է տևում, ճակատամարտ և՛ շրջապատի, և՛ անփական անձի դեմ։ Քամու բերանն ընկած փետուրի պես քշվում է ակամա և անզորությունից կրկին հանձնվում հեշտասիրության տարերքին։ Անողոք «ճակատամարտում» պարտվում է, սակայն մի վերջին ճիգով ուզում է էլի խոցել ամենտես Քշեամուն, իրականությանը։ Հոգեբանական մանրամասնությամբ և վարպետ անցումներով տրված Զարուհու կերպարի այս զննումները սուր նշտարի պես ուղղվում են բուրժուական իրականության դեմ։

4

Նազյանները Պոլիս վերադարձան Սահմանադրության հռչակումից հետո։ Զապելն իր նամակներում Թուրքական հեղափոխության մասին այն տպավորությունն է հայտնում, որ ժողովուրդն աննշան բան չահեց դրանից։ Եվ «գեչն այն է,— գրում է նա,— որ ամբողջ երկիրը անհաստատ կացություն մը ունի[8]։ Նա հեղափոխության բերած «ազատությունը» համարում է «թևատ ազատություն», ներքին ցավով գրում, որ արևմտահայությունը ստիպված է իր բախտը կապել Թուրքիայի ու նրա վարչաձևի հետ։ Ժողովրդի ու մտավորականության որոշ խավերի մեջ ոգևորության ալիքը շուտով փոխվեց խոր հիասթափության։ Նազյանն էլ մի պահ ընթացավ ոգևորության հոսանքի հետ։ Նա հարեց հայ ազգայնական կուսակցություններին։ Սակայն երկար չեն տևում նրա դեգերումները։ Մոտիկից ծանոթանալով հասարակական-քաղաքական իրադարձություններին, նա համոզվում է, որ ցնորք են «երիտթուրքերի» հետ կապվող բոլոր հույսերը։ «Մեզի համար ազատությունը շողշողուն բառ մըն է միայն... Ազատությունը մենք ինքզինքնուս միայն կրնանք տալ. անիկա իրուև չեորհ չընդունվիր երբեք...»[9],

Նազյանի հայացքների երկվությունը, որոշ հակասությունները իրենց հետքը թողել են գեղարվեստական ստեղծագործության վրա։ Գրողը երբեմն

---

[8] Տե՛ս. Զ. Նազյանի գրկդ. Ա՝ 220—229։

[9] «Ժամանակ», 1908, թիվ 1։

շեղվում է կյանքի հրատապ խնդիրներից, բուռն թափով ծավալվող դեպքերից և ներկայացնում մանր ապրումներ («Արցունքները»)։ Կամ նկարագրում է աշխատ երեկո՝ տխուր և անձրևոտ, շրերի մրմունջ, բնության պես-պես պատկերներ («Հոսանքը»), հոգեբանական նուրբ դիտողություններ է անում, տեսնում պեղազարի գողտրիկ պատրանք, սակայն թեմայի մանրացման միտումը խանգարում է իրադրությունների հանգույցը բացելուն։

Այս շրջանում Եսայանի լավագույն գեղարվեստական երկը «Եվփիմև» վիպակն է՝ ռեալիստական շաղախով, կյանքի խոր ճանաչողությամբ. վիպակը, որ Հայտնի է նաև «Երբ այլևս չեն սիրեր» և «Պատվանդանը» խորագրերով, Եսայանը գրել է 1909 թվականին։ Գրողի կենսահայեցությունը հենվում է իրականության սոցիալական հակասությունների ճիշտ ըմբռնման վրա։

1909 թ. ապրիլին Թուրքիայի նոր կառավարողները կազմակերպեցին Կիլիկիայի սպանդը։ Այս ծանր ժամանակներում հայ մտավորականներից հավմվում էին պատվիրակություններ, մեկնում Ադանա, Մերսին, Սիս, Օսմանիե ու այլ բնակավայրեր՝ ի լուր աշխարհի պատմելու ազգի հետևանքների մասին։ Այդ պատվիրակների թվումն էր նաև Զապել Եսայանը։ Մի շարք հոդվածներում՝ «Զայներ որբերու ըշվառուիճներեն», «Ազգի գոհերեն» և այլն, նա նկարագրելով բնակչության սարսափելի վիճակը, բերում է փաստեր, թե որքան հուսահատական է հատկապես որբերի կյանքը։ Մեծ ոգևորության հետևանքները զարմանելու գործը, ասում է նա, հանուր հայության մտահոգությունը պետք է լինի։ Եսայանը շրջում էր ծխացող ավերակների, հրդեհվող գյուղերի ու քաղաքների, ամայացած դաշտերի միջով և գրում իր տպավորությունները, ինչպես նաև գեղարվեստական ուրիշ գործեր՝ պատմվածքներ, էսքւզներ, ակնարկներ։ Ամբողջացնելով իր տպավորությունները, Եսայանը դրանք հրապարակում է առանձին գրքով՝ «Ավերակներուն մեջ» (1911)։

Կիլիկիայի ողիտը արձակագրուհին ոտատացրել է նաև գեղարվեստական երկերում՝ «Անեծքը» վիպակում, «Աաֆիե» և «Նոր հարսը» պատմվածքներում, «Հրավականեր» տպավորություն-ակնարկում և այլն։

Ադանայի ւտաքելությունից հետո Եսայանը «կասկածելի» էր արդեն։ Մի կողմից դա, մյուս կողմից հիվանդությունը՝ իրըև հետևանք հոգևոր և ֆիզիկական մեծ լարվածության, ստիպում են նրան 1910-ին հեռանալու Փարիզ։ 1911-ին Զ. Եսայանը կրկին վերադառնում է Կ. Պոլիս, բավական ժամանակ մնում ծննդավայրում, ակտիվորեն մասնակցում գրական, հասարակական կյանքին։ 1914 թ. մայիսին նա գարձյալ Փարիզում էր, որտեղ մնում է ընդամենը մեկ ամիս։ Երբ սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, Զապելը Կ. Պոլսում էր։ Իսկ հաջորդ տարվա ապրիլին, երբ սկսվում է ազգային հոլոնը, Եսայանը «Հանդգոնության, Ճարպկության և պաղարյունության հրաշքով» փրկվում է և ապաստան գտնում Բիֆլիսում։ Այստեղ նա հանդես է գալիս մի շարք հրապարակային դասախոսություններով ու հոդվածներով. նվիրված արևմտահայ ժողովրդի կացությանն ու արևմտահայ գրականությանը։ 1916 թ. փետրվարի 6-ին Բիֆլիսում նա կարդում է դասախոսություն «Հայկական վերջին հալածանքները Կ. Պոլսո մեջ» թեմայով[10], Նույն թվականի մարտի 12-ին Բաքվում, հայ Գրասերների ընկերության հրավերով, Եսայանը ընդարձակ ելույթ է ունենում ժամանակակից արևմտահայ գրակա-

[10] «Մշակ», 1916, № 27։

նութ յան մասին[11]։ Մեկ ամիս անց մեկնում է Պետերբուրգ, այնտեղից Մոսկվա և ապրիլի 20-ին Հայկական կոմիտեի բազմամարդ հանդեսում ելույթ ունենում Թուրքահայերի դրության մասին, ապա Լազարյան ճեմարանում կարդում հրապարակային դասախոսություն արևմտահայ պոեզիայի վերաբերյալ։ Նույն թվականին հայ գրողների ընկերությունը հրատարակում է Զ. Եսայանի «Թուրքահայ ժամանակակից գրողներ» գրքույկը։

1918 թ. Եսայանը հաքվից մեկնում է Իրան, այնտեղից՝ Փարիզ, ապա մի քանի հայ գործիչների՝ Տամադյանի և ուրիշների հետ, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներում կազմակերպում որբախնամության գործը։ «Հայկական արտաքին և ներքին քաղաքականությանը» հետևող Եսայանը շուրջ երեք տարի շրջագայում է Ալեքսանդրիա, Կահիրե, Հալեպ, Բեյրութ, Ադանա, Այնթափ, Ուրֆա, Տարսոն, Մերսին, Հաճըն և այլ քաղաքներ ու գյուղեր, ժամանակի ամենահրատապ հոգսը հաշարելով հայության բեկորների ապահովությունը։ «Ամբողջ հայ ժողովուրդը վտանգի մեջ է,— գրում է Եսայանը,— և առաջնակարգ խնդիրը այդ ժողովրդին ֆիզիկական գոյության պահպանումն է ամեն գնով և ամեն միջոցներով... Ես իմ վրաս առեր եմ որբերու և տարագիրներու փրկության գործը...»[12]։

1915—1920 թթ. Եսայանը գեղարվեստական քիչ երկեր է գրել։ Այդ տարիների գեղարվեստական երկերից ուշագրավ են «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս աքսորյալ» վիպակները։

Ազատ սերը, սիրո ներշնչման ուժը, արվեստագետը և կյանքը, անհատի իր խորքում և իրական երևույթների համագրությամբ՝ սրանք են վիպակներում արծարծված հարցերը։ Գրողը, սակայն, չի ասպատակում հոգու գաղտնի ոսկրանոցները՝ մենակյացի անհույս փիլիսոփայությամբ։ Նա բացում է անհատի հոգու ծալքերը՝ փնտրելով այնտեղ կյանք ու սեր բաղձող մարդուն։ Անհատն իր ոգորումներով, ներքին տվայտանքով միշտ մնում է իբրև կյանքի ըղձավոր։ Եսայանի հերոսները կարծես մի նախասահմանված «դժբախտության» ունեն իրենց հոգում՝ սիրո և երջանկության խաթարումը, որը նրանց խուլ բողոքի տրտունջներն ուղղում է դեպի բնվզվուսը հասարակական օրենքների ու իրավական պայմանականությունների դեմ։

Տասական քսականներին Եսայանը ենթարկված էր Հենրի Սենկևիչի և Մորիս Մետերլինկի ազդեցությանը։ Հափշտակված էր Սենկևիչի «Ուռանց դավանանքի» վիպով, քարգմանում է Մետերլինկի «Մահը», «Ուսյսերու իմացականությունը», «Մեղուներու կյանքը», «Հոնարհներու գանձը», «Իմաստություն և ճակատագիր» երկերը։ Գրական այս հեղինակությունների կենսափիլիսոփայությունը որոշակի նատվածքներ է քողել «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս աքսորյալ» վիպակներում։

«Վերջին բաժակի» սյուժետային առատվը որոշ չափով ինրնակենսագրական երանգ ունի, հատկապես գլխավոր հերոսուհու՝ Ադրինեի հոգեկան կացության որոշ պահերի ու վիճակների նկարագրություններում։ Սիրո ներշնչման ուժը, անհատի ալեկոծվող հոգու ծփանքը ստեղծագործության մեջ հրաժանք են տալիս, դեմ առնելով իրականության անհաղթ պատնեշին։ Հերոսուհու հոգեկան տրամադրությունը, հաճախ հակասական հուզումները ու ներհակ

---

11 «Հորիզոն», 1916, № 72։

12 ՏԱՄ. Զ. Եսայանի ֆոնդ, № 1787։

զգացումները միջավայրի կաշկանդող պայմանականությունների հաղթահարման անզորությունը նկարագրված են ռեալիստական համոզչությամբ։ Վիպակի հոգեբանական զարգացումը անհատի ինքնաճանաչման հետզհետե խորացող լիցքով է պայմանավորված։ Ադրինեն ամուսնացել է Միքայելի հետ, ունի երկու զավակ, բայց չի սիրում ամուսնուն և որոնող սիրտը գտնում է իր հանգրվանը։ Բժիշկ Արշակի մեջ Ադրինեն տեսնում է իր զգացումներն ու էրազները մարմնավորող մարդուն։ Մնվում է հզոր սերը։ Ադրինեն անհունորեն տառապում է սիրո և բարոյական պարտքի ներհակությունից։

Ժանրային առումով «Վերջին բաժակը» մեծախոսություն-խոստովանանք է, հոգեբանական-խոհական վիպակ։ Ադրինեն պատմում է իր կյանքի վեպը և նրա մեջ թաղաղ ու հանգարտ, մերթ բուռն ու փոթորկոտ պատռվի մեջ ցայտունանում է հախուռն կրքերի ու զգացմունքների մի ամբողջ աշխարհ այնքան մարդկային, ցավագնորեն բաղձալի։ Սերը Ադրինեի սրտում զբոնգում է ոչ իբրև հեշտ վայելքի կամ անցողիկ հաճույքի ձայն։ Դա ընկալվում է որպես հոգու ազատության թևերս նզակի միջոց։ Գուցե սիրո շնորհիվ կյանք վերադառնա և հաղթահարի կանխահաս մահվան զգացումը։ Գուցե սերը Ադրինեին թռիչք տա, որպեսզի առօրյա ուրախությունների և տկարությունների սովորական հերթափոխությունը չտարուբերի նրան կյանքի պայմանական խաղերում։ Այս մեկնակետով է գրողը մոտենում սիրո ներշնչման ուժի նկարագրությանը։

Անհատի ներքին խռովքի, հոգեկան բարդ ապրումների յուրովի տարրալուծումով, Եսայանը ցայտուն է դարձնում ժամանակի որոշ գծերը «Հոգիս աքսորյալ» (1919) վիպակում։ Հատկապես մտավորականության կյանքի ու հոգեբանության պատկերը, նրանց ըմբռնումների, գեղագիտական չափանիշների սինթեզը գրողի պայծառ երևակայությամբ ներկայացվում է սոցիալ-հասարակական կյանքի համապատկերում, վերջինիս հետ շոշափելի զուգորդությամբ։ Վիպակում գույների խաղը ամենևին էլ հանգիստ ու միօրինակ չէ։ Ինապատկերը ոչ միայն տրամադրող է, այլև հերոսի հոգեբանական վիճակի ակտիվ մասնակիցը։ Նոր բացվող ծաղկի բուրմունքը, երկնքի վրայով լուսեղեն ակոս գծող աստղի անկումը, թռչունների գիշերային երգն ամենուրեք արձագանք են գտնում հերոսի ներքնաշխարհում։ Ավելին, նրա հոգին զգայուն է գտնում «քափանցող, հուզիչ և խոր այդ հարատև երգի նկատմամբ», ուրիշ գարունների, անցած երազների հուշեր է արթնացնում, «հայրենաբաղձ տխրության» հորձանքի մեջ առնում։ Երազն ու հուշը, իրենց մեջ բովանդակած տխրությամբ կամ ուրախությամբ, միախառնվում են իրական կյանքին, լրացնում հերոսի հուզումների շղթան, ողողում հոգու բոլոր անկյունները։

Սահմանադրական Թուրքիան, «անակնկալ կացություններու» այդ երկիրը պարարտ հող էր ստեղծում մտավորականների ու արվեստագետների հակասական տրամադրությունների, հոգեբանական անցումների համար։ Այլ բան էր տենչում նկարչուհու հոգին, այլ կյանք էր եռում նրա երակներում. սահկայն նրա վրձինը այլ պատկերներ է գծում։ Այս հակասական դէպերումներն ի վերջո ուրույն մենկնաբանություն են գտնում արվեստագետ-հերոսի մտորումներում. «Իմ թերություններս դիպվածի կամ անփութության արդյունք չեն, այլ որոշ անհաղթահարելի տրամադրության հետևանք»։ Արվեստի մեջ սուբյեկտիվ գործոնի դերը չբացառելով, Եսայանը ըստ ամենայնի կարևոր է համարում կյանքի ռեալիստական արտացոլումը, բնության գույների ու

խաղերի ներդաշնակումը արվեստագետի զգացումներին ու տրամադրություններին։ Ցպհեթ է արևի լույսով ողողված նկարները գունատվեն ու աղոտանան պայծառությունից, այլ պետք է երևան ավելի վառ ցոլքերով, պետք է ոչ թե կորցնեն հուզելու, վարակելու հատկությունը, այլ վերարժեքավորվեն լույսի վարար խաղերով։ Արծարծելով արվեստի փիլիսոփայության հարցերը, Սասյանն իր վիպակում փորձում է լուծել ստեղծագործական անհատականության, արվեստագետի հոգեբանական անկախության խնդիրը, յուրօրինակ մեկնաբանություն տալով արվեստի հասարակական կոչման հարցին։

5

Սասյանն արդեն Փարիզում էր, երբ Հայաստանում հաստատվեցին սովետական կարգեր։ Նա հենց սկզբից համակրանքով ընդունեց իր ժողովրդի սոցիալիստական վերածնունդը և մշտապես մնաց նրա համախոհն ու բարեկամը։ Դեռևս 1918-ի մայիսին, Զապելը Թ֊ՆրանԷց գրում էր Ջոպանյանին, որ ինքը լավ «վերաբերմունք ունի բոլշևիկներու մասին»։ «Բնական է,— շարունակում էր նա,— որ վիրջիններու ճամփով պիտի երթայինք։ Ինչ որ ալ ըլլա առս են վերջապես և հնարավորությունը ընծայեցին մեզ թուրքերու զազրելի տիրապետությենն ազատվել նույն ինքը Կովկասի մեջ»[13]։

Նոր կարգերի պատմական հաղթանակի մեջ Զապելը տեսնում էր հայ ժողովրդի երազների մարմնավորումը։ Այդ հավատով էր նա ստեղծագործում Փարիզում։ Քննադատությունը նկատել է, որ սփյուռքի հայ գրողների ու մտավորական համակիրների ստվար զոկատում, համակիրներ, որոնք իրենց համոզմունքով կապված էին մայր երկրին և հայալական գործունեություն էին ծավալում գաղութահայության մեջ, «առաջին ծիծևռնակը տաղանդավոր Զապել Սասյանն էր»[14]։

20—30-ական թվականներին գրված տասնյակ նամակներ վկայում են, թե Զապելը ինչ վիթխարի լարվածությամբ էր ձգտում ի սփյուռս ցրված հայ զանգվածների հետ աղերսներ ստեղծելու, վառ պահելու նրանց մեջ հայրենիքի կրակը։ Արձակագրուհին ապրում էր գաղափարական հաղթանակների զարգացման հետաքրքրիր մի փուլ, որն արտահայտվում է մասնավորաբար նրա հրապարակախոսության մեջ։ Զապելի գեղարվեստական առանձին երկերում նույնպես նկատելի են դառնում գաղափարական բնկման նախանշանները, Վիեննայում ու Բեյրութում հրատարակվող «Ալրեգ» ամսագրում լույս են տեսնում Զ. Սասյանի մի շարք հին ու նոր ստեղծագործություններ՝ «Բավական է», «Հոգիս աքսորյալ», «Ճամփուն վրա», «Հանգրվանը» (1922), «Նահանջող ուժեր» (1923)։

«Նահանջող ուժերը» քաղաքական վեպ է։ Առաջին անգամ արձակագրուհին վիպական ծավալուն կտավի նյութ էր գտրնում քաղաքական հոսանքների պայքարը, համաշխարհային պատերազմի տարիներին ազգայնական կուսակցությունների, մասնավորապես դաշնակցության երկփեղճաման գործունեությունը։ Սասյանը վիպական լայն գործողություններ է հանում նահանջող և վեր հառնող ուժերին՝ երկու տարբեր աշխարհ, իրարա֊

---

13 ԳԱՒ, Ա. Ջոպանյանի ֆոնդ, № 1778։

14 «Մարտակոչ», 1924, № 274։

մերժ երկու աշխարհայեցողություն, նրանց բախման միջոցով արտացոլում ժամանակի հասարակական-քաղաքական կյանքի մի շարք կողմեր։ Մի կողմում կանգնած են Արշավիրը. Սամվելը՝ իրենց արբանյակներով, մյուս կողմում՝ Աննան, Ատոմը, Երվանդը, որոնք խզել են իրենց կապը առաջիններից, բայց դեռ չեն դարձել կյանքի վերափոխման առաջնայիներ։ Եսայանն այս պատմական բախումը պատկերել է սոցիալ-քաղաքական ուրույն մտահայեցողությամբ։

Արշավիրը և նրա համախոհները ժողովրդին դիտում են իբրև «հազար գլխանի մի հրեշ», որին պետք է պահել շարունակական ՔՄբերի մեջ։ Այդ «բազմութիւնը» «վայրենի զազաններու» մի կրկես է կազմում, որին ևՔև «ոչխարային և հիացիկ հլութիւնից» հանել, կատաղության մեջ կիրքի ամեն ինչ։ Նրանց ձգտումն է՝ շեղել ժողովրդի ուշադրությունը ազգային-քաղաքական հարցերի արմատական լուծումից։ Գրողը մերկացնում է Արշավիրի և Սամվելի խաբեպատիր գործունեությունը, նրանց խոսքի և գործի հակասությունը։ Ժողովրդին մղում են սպանդի, բայց օրհասական շրջանում պաշտպան են հողատիրու փորձանքներից։ «Հերոսացման» առերևույթ այն մեծատերը, որոնց դիմում է Արշավիրը, չեն կարող ծածկել նրա փառասեր նկրտումները։ Արշավիրը ամբողջ հոգով դեմ էր ժողովրդի միջից «մաքուր և հարաղատ» «աղբյուրի պես ժայթքելու» պատրաստ «նոր ուժերին», որոնք նրան ներկայանում են որպես ամեն ինչ ոչնչացնող ահեղ սպառնալիք։ Սամվելը այն ազգանվներից է, որոնք իրենց խիտ երամով ամպի պես սևացնում են երկինքը այնտեղ, ուր գետնին դիակներ են ընկած։ Սամվելը դեմ չէ պատերազմին։ Նա գիտի, որ քափված արյունն իր համար պիտի վերածվի փողի։ «Պետք է ունենալ ճիրանները և ժանիքնե՛ր»—ահա Սամվելի փիլիսոփայությունը։

Ագգայնական նեղմիտ հովերով օրորվող այս հերոսները ինչ-որ «ծրագրերու» են հղանում, խոսում համազգային «նպատակների» ու «երդեների» մասին։ Հայաստանի «անկախության» և «արևելյան նահանգների» հարցերը մեջտեղ նետում և այլն, և այլն։ Բայց Եսայանը հետևողականորեն ցույց է տալիս, որ ազգայնական կուսակցությունները ինչպիսի քղամիդով էլ ծածկվեն, ինչ լոզունգներով ու կոչերով էլ հանդես գան, հեռու են ժողովրդի բարեկամները լինելուց։ «Ժողովուրդը կկորավի, բայց հայրենիքը կփրկվի», այս է «ազգային փրկիչների» միսիան։

Մարդկանց այս խմբին գրողը հակադրում է Աննային, Ատոմ Հովնանյանին ու Երվանդին։ Սրանց նկատմամբ ինչ-որ հումակրանք ունի նա, բայց ոչիշտ չի պատկերացնում նրանց նպատակներն ու գործելակերպը։ Ատոմը սկզբում որոշ բարյացակամ վերաբերմունք է տածում դեպի Արշավիրը, հետո ցավով նկատում է, որ «հին աշխարհը, մեր աշխարհը, մեր սիրելի և հանգիստ աշխարհը սկսած է խախուտ դառնալ մեր ոտքերի տակ...»։ Այնուհետև, ևՔև ոչ տրամագծորեն, համենայն դեպս նա քեքվում է Արշավիրից ու Սամվելից. կանգնելով այլ դիրքերում։ Նա ուզում է մերձենալ ժողովրդին, բայց ինչ-որ ներքին օտարում բաժանում է նրանց։ Ինքնագնեումները. հաշորդական դեպքերի տրամաբանությունը, կապը Աննայի հետ նրան այլ զգացումներով, այլ տրամադրությամբ են համակում։ Նա շատ բան է ըմբռնում։ Համոզվում է, որ պատերազմը հանկարծակիաս ու անսպասելի ազետ չէ, «այլ կազմակերպված ոճիր»։ Ինչպես Աննայի, այնպես էլ Երվանդի բնավորության մեջ կա երազային, ռոմանտիկ մի գիծ։ Գրողը բացում է այդ գիծը, հակադրելով այն Արշավիրի և Սամվելի շահադիտական ձգտումներին։

Եսայանը ներքին վստահությամբ է վեպում ցույց տալիս ժողովրդի հոգում առաջացած փոփոխությունները, նոր ուժերի վճռական մատաղ. Ցույցերը, շարժումները լայն ոտք չունեն, բայց նրանց շունչը զգացվում է յուրաքանչյուր էջում։ «Հեռավոր փողոցի մը ինտերնացիոնալը բարձրացավ. առաչին վանկերը միայն, հուժկու, կտրուկ՝ ինչպես արդարություն»,— գրում է Եսայանը, միաժամանակ ներկայացնելով հակառակորդ ուժերի սարսափը ինտերնացիոնալի ղողանջներից։ Վեպի ավարտը հնչում է որպես նոր ուժերի նկատմամբ հավատի կանչ։ Երիտասարդ, իրենց ուժին վստահ այդ ուժերը «տարբեր էին ամբողջապես և բացարձակապես» Աննայից, Առում Հովհաննեսյանից։ Նրանք «հպարտեր էին խզել բոլոր լուծերը և ազատ ու անվստահ կանգնել նոր ժամանակաշրջանի մը սեմին վրա։ Լեցված իրենց գործիչնելով, հինված իրենց հավատով, անոնք չէին կրնար դանդաղել անցյալին և անոր հատուկ ըշվառության մեջ, որովհետև իրենց հայացքը սևեռուն էին գալիք օրերուն՝ պայծառ ու անսահման ապագային»։

«Նահանջող ուժեր» վեպը նշանակալից էր Եսայանի գաղափարական շրջադարձի իմաստով։ Նա որոնում էր հնարավորություններ, փորձում բմբռնել քաղաքական անցուդարձերի պատմական հեռանկարը՝ ազգայնական կուսակցությունների, համավորական շարժման և բարձրացող հեղափոխական շարժման իրադարձություններում։ Գաղափարական այդ շրջադարձի արտահայտությունը Հանդիսացան նաև Եսայանի «Արգելք» հոդվածանական վիպակը (1929) և «Մելիհա Նուրի Հանըմ» պատմվածքը (1925)։ Բայց միայն գեղարվեստական երկերում չէր արտահայտվում Եսայանի հայացքների բնույթը։ Ավելին, ևքե գեղարվեստական երկերում դեռևս «պահպանողականությունն» հնարներ զգացվում էին, հրապարակախոսության մեջ գրողը անվերապահորեն նոր ուժերի կողմն էր։

Արտասահմանից նա գործուն մասնակցություն էր ցուցաբերում մայր Հայրենիքի մշակութային կյանքին, հետևում գրական շարժմանը։ Եսայանը «ոչ կերպով կնում էր նրանց դեմ, ովքեր փորձում էին գաղթաշխարհի հայությունը կտրել Սովետական Հայաստանից, անտեսել այն նվաճումները, որ ձեռք էր բերել հայ ժողովուրդը ընդամենը մի քանի տարում։ «Գնալի մեր երկիրը» հոդվածում[15] նա դիմում է արևմտահայ մտավորականությանը՝ մասնակցել Հարազատ ժողովրդի գիրկը դառնալու մասին։ «Հայաստանի խորհրդայնացումը,— գրում է Եսայանը,— հայրենիք տվավ անանուն և բափառական բազմությունների, քաղաքացիական իրավունք չնորհեց իրավազուրկ դաղթականների»։

1926 թ. նոյեմբերին 9-ապելը Մոսկվայում էր Հասարակական նոր կարգերը նրա վրա թողնում են անջնջելի տպավորություն. «Իրականությունը մեծապես կգերազանցե ինչ որ կերևակայեինք», խոստովանում է նա։ Նոր կարգերի գաղափարները և ոգին նա ընդունում է խոր համոզմունքով, այն միտքը հայտնելով, թե երկրում մարդիկ «մաքուր սրտով և ոգևորված» են լծվել աշխատանքի։ Ապա Եսայանն այցելում է Սովետական Հայաստան, ծանոթանում ժողովրդի կյանքին, տեսնում տոցիալ-տնտեսական և մշակութային տնանախընթաց շարժումը։ Նա մոտիկից չիմում է աշխատավորների հետ, երևանում հանդես գալիս հրապարակային մի շարք դասախոսություններով՝

[15] «Հրիան», 1926, 10 հոկտեմբեր։

ֆրանսիական նոպատերազմյան գրականության և գրական նոր հոսանքների մասին։ Հիանում է Լենինականի տեքստիլ գործարանով ու Շիրակի ջրանցքով։ Գնում է Բաքու, Լեռնային Ղարաբաղ։ Հայրենական շրջագայություններ ամփոփումը Նաղիսացավ «Պրոմեթեոս ազատագրված» (1928, Մարտիկ) ծավալուն գիրքը։

«Պրոմեթեոս ազատագրված» գրքում, տեսական-քննադատական մի շարք հոդվածներում Եսայանը բացառիկ նուրբ նկատառումներ ու դիտողություններ ունի պրոլետարական գրականության առանձնահատկությունների վերաբերյալ։ Պրոլետարական գրականության պաթոսը բուրժուական հասարակարգի պայմաններում Եսայանը համարում է «քանդողական» ոգին, իսկ նոր կարգերում՝ «ՀԵղափոխական-կառուցողական»։ Նա անհիմն է գտնում բոլոր կասկածները պրոլետարական գրականության զարգացման հնարավորությունների վերաբերյալ։ Ով հակառակ այն պնդումների, թե արվեստը մեր իրականության մեջ «քարոզչական դեր է ստանձնել», Եսայանը պաշտպան է կանգնում սովետահայ գրականության ներքնշման աղբյուրների՝ մարդասիրական և լավատեսական գաղափարախոսությանը, «ձևակերպիչ վերամշակվող բանվորի և գյուղացու հոգեբանությունը, լուսավորել էական հանգույցները այն հակադրություններուն, որ առաջ կուգան ամենօրյա պայքարի ընթացքին նոր հասարակարգ կառուցանողներու և հին մնացորդներու միջև»։

Խանդավառված սոցիալիզմի գաղափարով, և հպարտ այն գիտակցությամբ, որ հայ ժողովուրդը «կմասնակցի կերտումին նոր քաղաքակրթության», Եսայանը սիրուղբահայությանը կողմնորոշում է դեպի Սովետական Միությունը, ցույց տալիս նոր կարգերի արդարացիությունն ու նպատակների վեհությունը. «Խորհրդային Միությունը հարազատ հայրենիքն է,— գրում է նա,— բոլոր անոնց, որոնք իրենց մտքի շղթաները խզած են և կվավատան ջերմորեն բոլոր երկրներու պրոլետարիատի հաղթանակին և չեն վարանիր, ընդհակառակը, հպարտություն կհամարեն իրենց կարելի բոլոր միջոցներովը նպաստել այդ հաղթանակին»[16]։

6

1933 թ. գարնանը Եսայանը վերադառնում է Սովետական Հայաստան։ Սկսվում է գրական-ստեղծագործական մի նոր շրջան արձակագրությունը համար։ Նա հրատարակում է գեղարվեստական մի շարք երկեր՝ պատմվածքներ, նովելներ, վիպական ծավալուն հյուսվածքներ, հանդես է գալիս **գրականագիտական-քննադատական հոդվածներով։ 1934 թ. որպես պատգամավոր Եսայանը մասնակցեց Սովետական գրողների առաջին համագումարին և իր ելույթում** սրեց արվեստագետի սոցիալական դերի հարցը. «Ես եկել եմ Ֆրանսիայից,— ասաց նա,— որպեսզի ապրեմ և աշխատեմ Սովետական Հայաստանում, բնակերներիս հետ»[17]։

Հայաստանում Եսայանը ակտիվ մասնակցություն է ունենում գրական կյանքին, գրում բազմաթիվ հոդվածներ դասական և ժամանակակից գրողների ու գրական երևույթների մասին, նպաստում նորաստեղծ սովետական գրա-

---

16 «Գրական թերթ», 1932, № 25։

17 «Первый всесоюзный съезд писателей». Стенографический отчет. 1934, стр. 333.

կանության առաջընթացին, նա բարձր է գնահատում ռուս գրականության համաշխարհային նշանակությունը, ոգևորությամբ նշում Մաքսիմ Գորկու ազդեցությունը XX դարի ողջ գրական շարժման վրա։ «Մեր գրականության մեծ վարպետը» հոդվածում նա ընդգծում էր հումանիստ գրողի բացառիկ դերը սովետական մշակույթի զարգացման գործում[18]։

1934 թ. հրատարակվում է Եսայանի «Կռնակ շապիկը» վիպակը, որը 1936-ին թարգմանվում է ռուսերեն և ազդեցություններն 1935-ին լույս է տեսնում «Սիլիհտարի պարտեզները» վեպ-հուշագրության առաջին գիրքը։ 1936-ին Ջահլը ավարտում է «Բարբա Խաչիկ» մեծածավալ վեպը և մամուլում տպագրում մի քանի գլուխներ։ 1937 թ. հրատարակում է «Երկերի» ծավալուն ժողովածուն։ Այստեղ նա առեղծում է ներկա և անցյալ կյանքի պատկերներ, որոնք իրենց գեղարվեստական ու գաղափարական լուծումներով կապվում են սովետական գրականության փորձին։

Այս տեսակետից բնորոշ է, օրինակ, «Կռնակ շապիկը» վիպակը, մանկության տարիների այդ հուշապատումը։ Թվում է, թե կյանքը, բեկված մանուկ հոգու հայելում, պետք է արտաբերեր քաղցր ու անմոռաց պատկերներ, օրորող զգացումներ, սրտագրավ ու անանց հուշեր։ Սակայն այլ իրականություն է ներկայացվում՝ խիստ ու անհրապույր, կոնկրետ մի ընտանիքի ցայտուն նկարագրի միջոցով Զ. Եսայանը կենդանի գծում է միջավայրի սոցիալական պատկերը։ Վիպակում հետզհետե քանդրանում են սոցիալական գուլպները, միմյանց հաջորդում են ցայտուն տեսարանները և ստեղծում ընդհանրական տպավորություն՝ արհեստավոր մարդկանց կյանքի ու պայքարի մասին։ Նկարագրությունների մեջ, ցավի, մարդկային տառապանքի հնչյունների հետ, մուծվում է մի կենսական մոտիվ ևս։ Հերոսի վերաբերմունքը շրջապատի նկատմամբ բարացած ու անշարժ չէ։ Ժողովրդական կյանքի ցայտուն պատկերների վրա գրողը ցույց է տալիս մարդկանց ինքնագիտակցության, սոցիալական բողոքի դինամիկան։ Պատմական ժամանակաշրջանը ցոլանում է ոչ թե առանձին կենցաղանկարների, անխոով հուշերի կամ ազգագրական պատկերների վերարտադրման ձևով, այլ ներքին հակասությունների բարդ ընթացքի իմաստավորմամբ։

Իր կյանքի «գլխավոր դեպքերի» գեղարվեստական իմաստավորմանը Եսայանը ձեռնարկել էր քիչ ավելի վաղ՝ 20-ական թվականների սկզբներից, երբ «Սիլիհտարի պարտեզները» ինքնակենսագրական վեպի մի շարք հատվածներ երևացին մամուլում։ Սակայն մի կյանքի պատմությունն չէ սա՝ մեծ ու փոքր դեպքերի հաջորդականությամբ։ Եսայանը խտացրել է անցյալ դարի 80—90-ական թվականների պոլսահայ կյանքը՝ սոցիալական, քաղաքական, կենցաղային իր բազմակի դրսևորումներով ու հոգեբանական վերապրումներով։ «Սիլիհտարի պարտեզները» միասնական սյուժեի երկ չէ։ Այն նովելաշարհուշապատում է, ուր յուրաքանչյուր նովել ունի իր խորագիրը, իր հերոսը, իր հայեցակետը, մի-մի ավարտուն պատմություններ մարդկային ցավի, հոգեբանության, երազների, մարդկանց բարդ փոխհարաբերությունների, հոգսերի ու ձգտումների մասին։ Կերպարները մեծ մասամբ ողբերգական հնչերանգ ունեն։

«Բարբա Խաչիկ» վեպը Եսայանն ավարտել էր 1936 թ. վերջերին, բայց, դժբախտաբար, չհասցրեց հիմնավորապես վերամշակել։ Վեպն արտացոլում

---

18 «Литературный Ленинакан», 1936, № 140.

51 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

1 իրավական-սոցիալական այն ծանր վիճակը, որի մեջ ապրում էր հայ աշխատավորն անցյալ դարի վերջերին ու մեր դարի առաջին տասնամյակում, սուլթանի տիրապետության օրոք։ Համիդյան ռեժիմից հետո սահմանադրական կարգը շատ բան չտվեց ժողովրդին, ավելի շատ հուսախաբության մատնեց։ ԻՔՔԻՀատը նոր սև օրեր բերեց՝ ծանրածանր հետևանքներով։ Բացվեցին չարիքի բոլոր սահանները, և Թուրք ենիչերիների վայրենությունը դուրս հորդեց իր ափերից։ Մյուս կողմից՝ պայքարը, ազատագրական գաղափարների իմորումներն աշխատավորության առչև բացում էին նոր հորիզոններ։ Վասիլը, Խաչիկը, Մ֊Հրանը, Յորկին և ուրիշներ դառնում են գաղափարական զարթոնքի առաջամարտիկներ։ Նրանք լայն գործունեություն են ծավալում Կ. Պոլսում, որտեղից, հալածանքների ու հետապնդումների պատճառով տեղափոխվում Փարիզ՝ շարունակելու պայքարը։ Հայաստանում հաստատված նոր կարգերը դառնում են նրանց ոգևորության և ազգային վերածնության հույսի պատվար։ Գաղափարական այս ուղեծրով ընայանը արտացոլում է արհեստավոր զանգվածների կյանքը՝ լայն կապերի մեջ, հասարակական-քաղաքական բարդ փոխհարաբերություններով։

«Բարբա Խաչիկ» վեպը, «Կրակէ շապիկ» և «Սիլիհտարի պարտեզներբ» երկերից հետո, երրորդ ծավալուն կտավն էր, որտեղ ընայանը Հայրենիք վերադառնալուց հետո փորձում էր արտացոլել անցյալ կյանքի էրևույթները։ Ինչո՞ւ էր գրողն այդքան դիմում անցյալի թեմատիկային։ Հին կյանքը միայն այսօր է լրիվ կերպով լուսաբանվում ինձ համար, պատասխանում է նա, «և երբ մեր ներկայի դիրքերից դիտում եմ այդ անցյալը՝ գտնում եմ, որ այնտեղ կան ծալքեր, որոնք պետք է բաց անել, որոնց վրա պետք է լույս արձակել, առանց, անշուշտ, մազաչափ հեռանալու ճշմարտությունից և իրականությունից»։ «Այսօր ինձ համար փակ դռները բացվում են, ես բանալին ունեմ իմ ձեռքիս և բաց եմ անում մինչև այժմ ինձ համար փակ մնացած դռները»[19]։

Զ. ընայանը մահացել է 1942 թվականին։

---

19 ԴԱՄ, Զ. ընայանի ֆոնդ, № 14։

ՀԱՅ ԳՅՈՒՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ 1900—1910-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

Անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին սկիզբ առած հայ գյուղագրական դպրոցը շարունակվում էր նաև մեր դարի առաջին տասնամյակներում։ Այդ տարիներին՝ մի կողմից շարունակում էին ստեղծագործել ավագ սերնդի մի շարք գյուղագիրներ, իսկ մյուս կողմից հրապարակ իջան գյուղական աշխարհի ցավերն արձանագրող նոր ժողովրդասեր հեղինակներ։

Դարասկզբի գյուղագրական երկերում իրենց արտացոլումն ստացան սոցիալական այն նոր երևույթները, որոնք կապված էին արագորեն զարգացող կապիտալիստական հարաբերությունների հետ։ Պահպանության չարիքը, գյուղացու գործարանային մշակ դառնալու և քաղաքում կործանվելու պատմությունը տեղաշարժում էր շատ մտածողների, առաջ քաշելով ժողովրդասիրական շարժման այն ներկայացուցիչներին, որոնք համակված էին գյուղացուն հողին կապելու, նրա տնտեսական դրությունը թեթևացնելու, գյուղից քաղաք մասսայական և հարկադրական գաղթը կանխարգելելու ազնիվ դիտավորությամբ։ Այս մարդիկ, իրոք, սարսափում էին քաղաքների հյուծող, մաշող, ծլուրող ու խաթարող աշխատանքային-բանվորական միջավայրից, պրոլետարացման ողբերգությունից և ամեն ինչ անում էին գյուղական երիտասարդությանը, սակավահողությունից և աղքատությունից ելք փնտրող մուրացիկ ու դժբախտ այդ մարդկանց, ետ կանգնեցնելու գործարանական մութ ու ծուխի մեջ խեղդվելու հնարավոր ու ռեալ վտանգից։—Շոգին սատանայի չունչն է,— ասում էին բանվորները, և սրա հետ համաձայն էին լքավոր գյուղացու հետևից քաղաք մտած ժողովրդասերները։ Մի ամբողջ աշխարհայացք նրանց կապում էր միմյանց։ Աղքատ գյուղացին և ժողովրդասեր գրողը ասես դառնում էին նույն խնդրի կրողներ, նույն մտքերով, խոհերով ու ծրագրերով բեռնված մարդիկ, որ ելք են որոնում՝ նահապետական կործանվող վարքուբարքը փրկելու և քաղաքի ճիրաններից ազատվելու համար։ Սահմանափակ իր պատմական բովանդակությամբ և եսասիրական սոցիալական մղումներով, ժողովրդասիրական-գյուղացիական հայացքը տնտեսական տեղաշարժերի և կապիտալիստական զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ, դարասկզբին վերաճում էր պահպանողական մի ուժի, որն, ըստ էության, ուղղվում էր հեղափոխական մրրիկներով քշվող չլքավոր ու զուրկ գյուղացիության սոցիալիստական երազանքների ու սպասելիքների դեմ։ Բայց և մյուս կողմից՝ այդ հայացքը բերում էր բուրժուական բարքերի և քաղաքային հարաբերությունների անողոք ու սուր մերկացումներ, երբորդ դասի՝ բուրժուազիայի, հասա-

րակական գործունեության ցուցումնալից դատապարտումներ և, որ կարևորն է, քաղքենվող գյուղացիության տնտեսական ծանր դրության այն ռեալիստական արձանագրումները, որոնք այսօր փաստաթղթերի արժեք ունեն և հենց որպես այդպիսիք էլ ընկալվում էին իր ժամանակ։ Գյուղագրական գրականության մեջ բազմապատկվում էին անողորմության և դաժանության պատկերները, ինչ-որ չափով սրընթաց ու գլխապտույտ, էքսպրեսիվ մի բան խառնվում էր մերկացումների ինտոնացիային, և այստեղ պատկերը՝ արյունոտ ու սարսափելի (ավելի քան մտորկից դիտված իրականություն), ստանում էր նատուրալիստական բովանդակություն ու դիմագիծ։

1889 թ. «Մուրճում» հրատարակվում է Սողոմոն Մելիք-Շահնազարյանցի «Հայ գյուղացու սև օրը» վիպակը։ Բաբվի պանդուխտների կյանքին նվիրված այս առաջին և ծավալուն գրվածքը մեծ տպավորություն թողեց այն ժամանակ։ Մի քանի գրախոսականներում շեշտվում էր վիպակի ռեալիզմն ու շղշափած թեմայի կարևորությունը։ Իսկ Ալ. Քալանթարն իր ուրախությունն էր հայտնում, որ պանդխտության հարցը դառել է «առարկա առհասարակ ուսումնասիրության և մասնավորապես վիպագրության»[1]։

Սողոմոն Մելիք-Շահնազարյանցը *(1862—1942)* չուշեցի էր, սովորել է տեղի թեմական դպրոցում։ 1883 թ. ավարտելով Գևորգյան ճեմարանը՝ ուսուցչությամբ էր զբաղվում Ագուլիսում, Գանձակում, Դեքբենդում, Բաքվում։ Լավ էր ճանաչում հայ գյուղացուն և գյուղացի պանդուխտներին, մոտիկից գիտեր և ամենօրյա փոխհարաբերությունների մեջ էր նրանց հետ։ Գրեց միայն մի քանի գործեր, տպագրվեցին «Հայ գյուղացու սև օրը» և «Գործակատար Մարտիրոսը»։

Անգեղակորիզի են այն երիտասարդները, որոնք վերադարձել են պանդրխտությունից։ Կիրակի առավոտ է։ Բոլորը դուրս են եկել գյուղամեջ։ «Դեպի մյուս կողմը նայենք։ պատն ի վեր կանգնած էին գյուղացի երիտասարդները. մեկը աննպատակ տաշ էր անում՝ դանակը ձեռին, մյուսը ձեռը գոտին էր անցրած, աջ ոտը առաջ դրած, մի ուրիշը ընկերի ուսին էր կռթնած, չորրորդը գդակն էր թափ տալիս, մի խոսքով ամեն մեկը մի դիրք ուներ բռնած։ Եվ այսպես արմանք-զարմանք է կտրում գյուղական ամբոխը։ Հանդիսավոր քայլերով, բանկոնները հագներին, ոտքաթել գոտիներով, ճիվակավոր պսպղուն կոշիկներով և քաղաքացու գդակներով դեպի գյուղամեջ էին առաջանում Բաքվից վերադարձած վեց մշակները։ Հայաստանյան, ինքնասեր մեծամտության տաք ալիքը զարկում էր նրանց գունատ դեմքերին և սապատավոր ուղտերի նմանվող այդ մարդիկ շտկում էին իրենց, «ատաձ-ուտաձ» քայլերն ուղղելով կտուրների վրա «կանաչ-կարմրին տվող Տարսն ու տղչիկները։ «Բաբախում էին գոցու սրտերը, չգիտեին իրենց ինչ տեսակ ձև տան, որ նոցա զարմացնեն ու սպշդեցնեն»[2]։ Սրանց հետևից, ինչպես ստվերը. քարշ էր գալիս Բևգլարի տղա Ստեփանը։ Մշակները այստեղ ու այնտեղ կանգ էին առնում, խոսում ու պատմում Բաքվա մասին, այն հնքիաթական քաղաքի, ուր փողոցները փողով են լցված, որտեղ կարելի է հարստանալ, ազատվել նեղությունից, կարիքից,

1 «Մուրճ», 1890, № 7, էջ 1012։

2 Ս. Մելիք-Շահնազարյանց, Հայ գյուղացու սև օրը, Թիֆլիս, 1890։ էջ 4։

3 Նույն տեղում, էջ 7։

ցավ ու դարձից։ Հավաքված կանանցից մեկը ասում է. «Էլ մի ասի, աստված մեր խելքը առել է. ախր մի խելքը ամառ ձմեռ ինչ անի. է, աշխարհս տրաքված էլ Ուզունից, Շաքաղից, Փոնակոթից, չես ասում հենց է որ գնում են Նա գնում՝ դարտակ չիքով, դառնում լիքը չիքով. գնում են գյուղացի, դառնում են քաղաքացի»[4]։ Միամիտ, ոչինչ չտեսած ու ոչինչ չիմացող գյուղացիների երևակայության առաջ Բաքուն, մշակների պատմություններով, դառնում է ոսկիղեն մի ապարանք, առասպելյամբ հարդող, զարմանահրաշ, հեքեաթային, մեծագործ մի աշխարհ, ուր նրանք կուզենային օր առաջ հասնել՝ տեսնելու, ձեռք բերելու, կուտակելու և վայելելու համար։ Այդ միամիտ, տառապած, աղքատ և փոդասեր մարդիկ պարզապես ապշած են. «Ինչ փող,— ասում է մշակներից մեկը արդեն ինքն իրեն ամբողջովին կորցրած,— սեչի պես է գալիս, ինով են դիզում, սկի կարողանում ես օրվա աշխատածը հաշարել. ոտ հարստություն, հարստությունն այնտեղ է. դո՞ւք էլ եք ապրում, մե՞նք էլ. կյանքը ուրախ, քաղաքը լավ, փողը շատ...»[5]։ Այս բոլորին ունկնդիր և ականջալուր Բեգլարի տղա Ստեփանը պարելով ու թռչկոտելով տուն է դառնում. առաջին անգամ գուրգուրանքով նայում է երեխաներին, կատակներ անում։ Հարուստ ու մեծ քաղաքը տեսիլքներ է ծնում նրա մեջ. որպես թե ընկել է այնտեղ՝ փողոցները լիքը փող «Հավաքում է, Հա հավաքում, չի կշտանում»։ Վերջապես այնքան է ձեռք բերում, որ մտածում է արդեն վերադարձի մասին։ Տանը, գյուղում նա իրեն բեկի նման է զգում. Ստեփանը «քիֆ տվավ իրեն բեկի դիրք տալով»[6]։

Մշակներից մեկը՝ Սաքանը, Ստեփանի ընկերն է։ Մի փոքրիկ դրամագլուխ ձեռքին, շարլու մաղախը ուսին վերադառնալով Բաքվից, շուտով շահեցնում է դրամը և կամաց-կամաց հարստանում։ Ալքը Սաքանին հառած, ընտանեքն ու հուլսը հանձնելով ընկերոջը, Ստեփանը մեկնում է «Ավելայայ Երկիրը»։ Գյուղագիրը ստեղծում է խոր հակադրության պատկերներ։ Արևոտ եղանակ է. քաղաք մտած գյուղացիների զարմանքին ու հիացքին չափ չկա. խանութների փայլուն ցուցափեղկերը, բարձրահարկ ու գեղեցկաշեն տները, Երկար ու ձիգ փողոցները, փայլուն ու զարդարված կառքերը, քաղաքային իրարանցումը տեղահանում են խեղճ մարդկանց սրտերը։ Նրանք նայում են ու իրենց աչքերին չեն հավատում, անընդում էն ու չեն հասկանում, ամեն ինչ այնքան արագ է տևողի ունենում և այնքան շուտ փոփոխվում։ Բայց ակսում է փչել հյուսիսային սառը քամին՝ նավթաշխարհի վիշապը։ Ցնցոտիավոր, գրեթե կիսամերկ այդ մարդկանց ո՞վ պիտի պատսպարի։ Ցրտից դողդողար ու սպասումի մեջ, հանդիպում են մի համագյուղացու, որ ծանր հակը շալակին տնքում է բեռնատիրոջ ետևից։ Վարձը ստանալով, Աղաջանը մոտենում է հայրենակիցներին, բայց մի նոր կանչ նրան գործյալ նետում է փողոցի անկյունը։

Մինչև երեկո, մինչև մութն ընկնելը տեղից-տեղ քշվող ու թափառող պանդուխտների խումբը վերջապես կրկին հանդիպում է Աղաջանին։ Սա նրանց տանում է թուրքի իչխանատուն։ Կեղտոտ, խոնավ գետնին պառկում են քաղցից ու ցրտից նվաղած պանդուխտները՝ և երես առ երես զարկվում քաղաքի

---

4 Նույն տեղում, էջ 11։

5 Նույն տեղում, էջ 16։

6 Նույն տեղում, էջ 27։

անխղճությանն ու ապականությանը։ Խոր հիասթափությունը պաշարում է բոլորին։ Մի քանի ժամանակ անց նրանք հասկանում են, որ այստեղ գործում է փողի ուժը և անբարոյականությունը։ Փողը՝ ահա ամեն ինչ տեգաշարժող և ամեն ինչ վճռող այն առանցքի բարիքը, որին տիրանալու համար պետք է կորցնել ամեն ինչ՝ կամ կյանքը, կամ մարդկային դեմքը։ Բայց այս սոցիալական ներքնախավերի համար, ասև կոպեկը» առնում է ֆետիշ, որովհետև երջանկություն, իդեալ, պ.աշտամունքի առարկա. ենա սիրում է սև կոպեկը գլխապատառ, հոտհոտելով դորա ետևից է գնում հավաքելու և ամեն անգամ՝ մատների ծայրերով շոշափելով այդ կենսատու պղինձը, խոր ընկած, փոքրացած աչքերը ավելի մեծ են բացվում, մի վայրկյան փայլում, երբ դեռ ձևոքին է, բայց հենց որ գցում է կողքից կախ կաշվի քսակը, աչքերը կրկին խոր են ընկնում, փորրանում, աղոտանում։ Եվ ի՞նչ պետք է աներ սև կոպեկների այդ աննշան քանակով պանդուխտ մշակը մեծ քաղաքի որովայնում։ Գյուղացիները համոզված է, որ նրանք բոլորն էլ, Ստեփանի նման, կործանվելու են՝ կորցնելով ընտանիքը, տունը, փոքրիկ հողակտորը, ամեն ինչ, որ սուրբ ու քանկ է մարդու համար։ Քաղաքը կլանելու է նրանց, խեղդելու է իր ապականություններում։ Պանդուխտը ենթարկվելու է մեծ փորձություններ՝ գինետան որջերում, նավթահորերի ցեխ ու տիղմի մեջ, մեծահարուստի լուսաշող ապարանքներում, դաժանության և անտարբերության այն մարդկային ծովում, որ կոչվում է քաղաքային բնակչություն, որ եսասեր է ու մռայեռանդ՝ ոսկու իր պաշտամունքի մեջ և ընդունակ միմիայն չարագործ ուրախությունների։ Հակաքաղաքային իր տրամադրությունները գյուղագիրը չի թաքցնում։ Ստեփանի կործանման պայմանները նկարագրելով, գրողը չի շտապում դատավճիռ կարդալ իր հերոսին։ Նա գիտե, որ այդ չլսային, առողջ ու կենսասեր երիտասարդը մեկ տարվա մեջ՝ այստեղ, քաղաքային այս գեհենում, կորցրել է ամեն ինչ՝ առողջությունը, ուժերը, հավատը, բարոյականությունը։ Ի՞նչ պատճառով։ Սրբ Ստեփանը առաջին անգամ գինետուն էր մտնում, նա իր հետ բերում էր սարեցու իր առողջությունը, ամաչկոտ վախվորածոտության և վայելքի ինչ-որ անորոշ զգացումներով։ Գինին և հռգնածությունը, ծանր աշխատանքին հետևող ուրախության փոքրիկ օրաբաժինը նրան աստիճանաբար ընտելացնում են գինետան ու պոռնիկների գուլգուրանքին, գինարբուքի երջանկությանը, վճներական ախտերի ցավերին։ Ջղայնությունը, ինքնագատապարտումները, հոգեբանական այն ամբողջ տառապանքը, որ ապրում է Ստեփանը՝ մաքրությունն ու վատտակը կորցնելով, ըստ երևույթին, փոքր ուժեր են կանխելու համար վերահաս կործանումը։ Եվ խրվում ու խրվում է նա ապականության տիղմի մեջ, մինչև որ հասնում է մահվան դուռը, և ընկերների շնորհիվ ու օգնությամբ վերադառնում է գյուղ։

Հիվանդ ու գարշահոտ, արձան օտարացած յուրայիններից ու հողից. գյուղացի այս երիտասարդը հասցնում է ապականել նաև ընտանեկան օջախը և կրկին հեռանալ Բաքու։ Ստեփանի կինը՝ Թագուհին, ծախծխում է ամեն ինչ, ընկնում հոին աղքատության դիրկը։ Մերժելով Սաքանի ստոր առաջարկները, բամբասվում է նույն այդ չարչու բերանով և հալածվում գյուղացիներից, մինչև որ խելագարվում է՝ հետապնդումներից և գիշերային չարքերից դիվա՝ նար։ Մուրացկանուհու տառապանքների պատմությունը գյուղագիրը ցըն-

---

՞ Նույն տեղում, էջ 54։

ցող մանրամասներով է նկարագրում։ Մանավանդ անխիղճ հաշվեհարդարը, որ տեսնում են արդեն բոլորովին խելակորույս ու հիվանդ այդ կնոջ հետ, բերում է գյուղական նոզնալի դաժանության իրական պատկերը։ «Քոզ, ասում եմ, լիրբ անգգամ, անառակությունդ,— ճիպոտահարելով ու արյունլվիկ անելով Քագուհուն ասում էր տանուտերը,— քո չէ ցաքում դնել կտամ, կալրեմմ»[8]։ Հետո հաշտվեցին ու վարժվեցին փաստի հետ։ Այլևս խղճում էին նրան, հաց տալիս, պահում և աշխատանքի դնում։ Իսկ Ստեփանը անցել էր Անդրկասպյան երկիրը. այստեղ նա բոլորովին մոռացավ «իր տունն ու տեղը, ամուսնուն և որդկերանց և չքաշեց երկու տարի մեռավ սարսափելի դրության մեջ»[9]։

Այսպես վերջացավ պանդուխտի կյանքի պատմությունը, այսպես ավարտվեց հողից կտրվելու սարսափելի ողբախոսությունը։

1913 թ. առանձին գրքույկով հրատարակվում է Ս. Մելիք-Շահնազարյանցի «Գործակատար Մարտիրոսը» ավելի վաղ գրված վեպիկը, որ արտացոլում էր մեր գյուղացիի համոզումների մանրքրտրժուական սահմանափակությունը և սոցիալական չարիքի դեմ մաքառելուց հրաժարված գյուղական մտավորականի խարխափումները հասարակական արդարությունը և Հշմարտությունը վերգտնելու ճանապարհին։

Գործակատար Մարտիրոսը 25 տարի հավատարմությամբ ծառայել է խանութպան, այժմ նավթարդյունաբերող Ավետ Պավլովիչին։ Մի աննշան առիթով (Մարտիրոսը համարձակվել էր պարտքով մի քանի ռուբլի խնդրել տիրոջից՝ աղչկան ամուսնացնելու համար) Ավետ Պավլովիչը, կառավարչի խորհրդով, փողոց է շպրտում բոլոր հին և ծեր աշխատողներին։ Գործակատար Մարտիրոսը վրեժխնդրության ծարավով լի որոշում է հրդեհել ազայի նավթահանքերից մեկը։ Բայց ի՞նչ կարող էր անել նա մենակ, մեն-մենակ՝ հարստության և իշխանության չգոր ուժի առաջ. «ո՞ւր որոնի արդարությունը. մի՞թե չգիտե Մարտիրոսը, որ օրենքը, հասարակական կարծիքը ուժեղի մեջ են տեսնում արդարությունը։ Եվ նա զգաց իր անզորությունը. իր ոչնչությունը, իր անարդարությունը Ավետ Պավլովիչի առաջ։ Նա ձուլվից հարյուրավոր, հազարավոր գործակատարների, բանվորների միապաղաղ շարքերի մեջ[10], Հուսահատության և հաշտվողականության այս խուճ բաղոքի մեջ կարելի է տեսնել դեմոկրատիայի անել իրավիճակից գլուխ չհանող ժողովրդասերի փակուղի ընկած համոզումների լիակատար անզորությունը՝ հասարակական անարդարությունները վերացնելու խնդրում։

Գյուղացի պանդուխտների, մշակների քաղաքում կործանվելու և գործարանային-քանվորական միջավայրում բարոյազրկվելու ու դիմահեղվելու պատմությունները գյուղագիրները նիրկայացնում են հակակապիտալիստական տրամադրությունների և բուրժուական քաղաքի նկատմամբ ներքին քըշնամանքի ու ատելության բովանդակ մնդկությամբ։ Բայց գյուղագիրները չտիազանց ազոտ պատկերացում ունեն ինչպես գործարանային-քանվորական միջավայրի, այնպես էլ պրոլետարացման սոցիալական պայմանների մա-

8 Նույն տեղում, էջ 154—155։

9 Նույն տեղում, էջ 157։

10 Ս. Մելիք-Շահնազարյանց, Գործակատար Մարտիրոսը, Թիֆլիս, 1913, էջ 39։

սին։ Նրանց պատկերացմամբ գինետունը, բանվորական ժողովարանները, հայրենի արան ու հանդը սրտի կսկիծով թողած միամիտ ու անմեղ գյուղացու բարոյական կործանման են նախապատրաստում նույն փութկոտությամբ, ինչ հագեցությամբ ու տագնապով որ երեկվա հողի աշխատավորը և այսօրվա մշակը այստեղ իր վաստակածն է մսխում գինարբուքի ու վատահամբավ կանանց ընկերակցությամբ։

«Հազարից մեկը» վիպակում Նիկողայոս Մամիկոնյանը նկարագրում է արդեն գյուղում բացված մի գինետուն, որին գյուղացիները թեփուանոց սրամիտ անունն էին տվել։ Այստեղ էին որոշվում ու վճռվում գյուղի գործերը. այստեղ էր գյուղացին զրկվում իր վերջին կոպեկից և այստեղից էր ծայր առնում քշնամանքն ու ատելությունը մարդկանց միջև։ «Գինետունը դարձավ կենտրոն, ժողովատեղի ու մի հասարակական ժողովարան»[11]։

Քաղաքային բարքերի ու հարաբերությունների արտացոլումը գյուղագրական գրականության մեջ հիմա նույնքան պատճհառիթ ու հորինվածո քնություֆ էր կրում, որքան որ սահմանափակ ու անբավարար էին գյուղագիրների հնարավորությունները բուրժուական հարաբերությունները ճանաչելու և մեկնաբանելու համար։

Նիկողայոս Մամիկոնյանը *(1860—1937)* իրավաբան էր, բարձրագույն կրթությունը ստացել էր Օդեսայում և երկար ժամանակ որպես երդվյալ հավատարմատար աշխատել էր Գանձակում՝ «վայելելով ազգբեջանական և հայ աշխատավորության սերն ու համակրանքը»[12]։ 1890-ական թվականների երկրորդ կեսին Թիֆլիսում նա հրատարակեց «Հազարից մեկը» (1895) և «Ջհանսուիյան» (1898) գյուղավեպերը։ «Վիշապ» պատմվածքը գրվել է ավելի ուշ և վերամշակվել սովետական շրջանում։ Գետաբեկի պղնձահանքերի բանվորական կյանքից առնված այս պատմվածքը հետաքրքիր է որպես պրոլետարականացող գյուղացիական տարրերի հոգեբանության և աշխարհայացքի ձևավորման պատմություն։

Լավ ճանաչելով հայ գյուղացուն և սրա սովորույթները, Ն. Մամիկոնյանը կարողացավ հավատարիմ մնալ իր դասային կողմնորոշումներին և արտացոլել հիմնականում գյուղաբանակչության այն խավերի անել գրությունը, որոք հնազանդ ու խոնարհ իրենց բաժին ընկած ճակատագրին, լուռ համակերպությամբ տանում էին դաժանությունն ու զրկանքները՝ քրիստոնեական այն հանձնարարությանն ու պատվիրանին կառչած, թե պետք է լավություն անել քշնամիներին[13]։

Գյուղում արմատներ նետող նոր խավի՝ կուլակային վաշխառության կենսագրական փաստերին անդրադառնալով, Ն. Մամիկոնյանը հյուսում է մի պատմություն, որ գրված էր գյուղագրական վիպագրության տրաֆարետով և որի էական առանձնահատկությունը համենայն դեպս գոյանում էր մարդկանց ու գյուղական բարքերը կենդանագրելու լուսանկարչական եղանակի գործադրման շնորհիվ։ Դա մոտիկից դիտված իրականությունն է, գործող անձանց փոխհարաբերությունների փաստագրական արձանագրումները, գյուղական

11 Ն. Մամիկոնյան, Հազարից մեկը, Թիֆլիս, 1895, էջ 55։

12 «Հայ գյուղագիրներ», Երևան, 1950, էջ 573։

13 Ն. Մամիկոնյան, Հազարից մեկը, էջ 115։

իրականության այլանդակությունների և դաժան խզության վերհանումը անոթ-զոք, նատուրալիստական մանրամասներով։

«Հազարից մեկը» վիպակում տեղի է ունենում զորեղացած պուպուերի՝ անաշխատանք թափառաշրջիկի, ընդհանումն ու պայքարը նահապետական հարուստ գյուղացու և իր սեփական բարերարի դեմ։ Բոնմ–Թյունին խեղդումկործանում է Թանան-ապորը՝ հին, բարի ժամանակների այդ իսկական ներկայացուցիչը, որ իրեն հասած ժողբախտությունները բացատրում է աստծո միջամտությամբ («Տերը տալիս է, տերը առնում») և հանձնարարում չարի դեմ բարությամբ կռվել («Վավերության արեք առեցցողներիդ»)։ Երկարաչիք ու բավական անմշակ այդ գրվածքի մեջ Ն. Մամիկոնյանը ստեղծել է ազգագրական-կենցաղագրական տեսարաններ ու պատկերներ։

Թանան-ապոր որդու՝ Վահանի և Բոնմ-Թյունու լպստված առաջնեկի՝ Ավագի միջև թշնամություն է ծագել Անուշի պատճառով։ Ահա Անուշը՝ լուսանկարչական պատկերմամբ. «Նա դեռ տասնվեց-տասնյոթ տարեկան աղջիկ էր, արգեն մարդի տալու հասած, գրավիչ դեմքով, դուլեկան կապտավուն հասակը միջակ էր, բարձր չէր առավել, կուրծքը տոուզ, բարձրացրած, նրա կրակոտ աչքերի մեջ կյանքը եռում էր... Նա հատ չէր, կարծես թափծու, միսը կռուս նրա չրթնաշրթա շիլաբեկի հալավը ծածկում էր նրա ոսները մինչի կոշտացած կրունկները, երևցնելով բորիկ հատ ,տոտերը։ Արծաթե բազիկները նրա խլիի կոնատակերին կարած՝ լրացնում էին նրա զարդանքերը»[14]։

Կալատեղում հավաքված ամբոխը հիացած էր պարողների՝ Վահանի և Անուշի գեղեցկությունից։ Մեծ պարաշրջանը քնում է կոմփի տվող ու գեղչիկների ոտնաղոփյունից, հարս-աղչիկների ծափ ու ծիծաղից։ Երբ Անուշը շրջան է մտնում, Վահանը նրան տալիս է մի կարմիր խնձոր՝ մեջը մի արծաթի չուխտանոց ու մատանի ցցած։ Այս պահին խանչալը հանած ներս է ընկնում Ավագը։ Հավաքված ամբոխը քիչ է մնում սպանի Բոնմ-Թյունու հարբած ու անպատիվ որդուն։ Սակայն Վահանը փրկում է սրա կյանքը։

Հետագայում տանուտեր Բոնմ-Թյունին վրեժխնդիր է լինում ինչպես Վահանից, այնպես էլ Թանան-ապորից։ Վահանին բանակ է բշել տալիս, քալանում ու կողոպտում է Թանան-ապոր հարստությունը՝ ծայր աղքատության հասցնելով նրա մեծ գերդաստանը։

Գյուղագիրը դատապարտում է գյուղական ամբոխի լուռ հնազանդությունն ու անճարակ համակերպությունը Բոնմ-Թյունու նման ավազակներին։ «Այդ ժողովուրդը,— ասում է նա,— որ երեխայի պես միամիտ էր, ևթե չասեմ անմիտ և հեղնդի պես հզոր, սովորած էր լիզելու այն ձեռքը, որը կապռպանում չէր կտրել, մի դրդիչ ուժ չուներ՝ ուստի յուր զայրույքը կուլ տալով ավելի ևս էր խեղճանում, դու-հնազանդ դառնում ու խոնարհեցնում յուր գլուխը...»[15]։

Բարերարի հանդեպ բարերարվածի ատելության ու անողոք թշնամանքի պատճառները Ն. Մամիկոնյանը չի բացատրում, դրանով իսկ անհամոզիչ դարձնելով Բոնմ-Թյունու պահվածքի ու նկարագրի գոյության հնարավորությունը։ Պարզապես անհնար է ելնակայել, որ գառան պես հեզ և ազավնու-

---

14 Նույն տեղում. էջ 18։

15 Նույն տեղում. էջ 61։

պես մաքուր Թանան-ապորը առանց որևէ պատճառի բարեբարվածը՝ Բռեմ-Քյունին, պետք է անպայման այն օրին հասցներ, որ նրա ֆիդիկական գոյությունն իսկ դառնար մղձավանջ ու դժոխք։ Ինչո՞ւ, ի՞նչ պատճառով։ Ըստ երևույթին, բարոյական նկարագրի այլանդակությունը, որ միանում է վաշխառուի գալչային սովորություններ ու բնազդների հետ, գյուղագրի աչքում բավական է մարդկային հոգու ընկածությունը վկայելու և բացատրելու, թե ինչու այդ նկարագրին պիտի համապատասխանի գործողության և գործունեության հենց նմանօրինակ հրեշավորությունը։

Բռեմ-Քյունին և Ավագն ի վերջո ելնում են միմյանց դեմ արդեն որպես մորթապաշտ վախկոտներ, և հայրը սպանում է որդուն։ Ջարը պատժվում է իր իսկ ձեռքով։ Բեև Վահանը վրեժխնդրությամբ լեցուն կարող էր արդարության և ազնվության ձայնը լսելի դարձնել գյուղական խավարի մեջ, բայց, հեղինակի կամքով, դաժանությունն ու անիրավությունը պատուհասվում է ավելի առաջ, քան վրա կհասներ պատժապարտող ձեռքի արդարամիտ հարվածը։

Ն. Մամիկոնյանը հավատում է իր քարոզած բարոյականին։ Նա ինքնապատժի այդ ձևը ավելի բնական ու հնարավոր է համարում (և երևի հենց այդ համոզումն է աշխարհայացքային առումով նրան կապում ավետարանի պատվիրաններին), քան վրեժխնդրության գործողությունը։ Բռեմ-Քյունին ավելի մեծ պատիժ ստացավ, քան եթե նրան գնդակահար աներ Վահանը՝ ահա գյուղագրի համոզումը։

Գյուղագիրը չի տարակուսում, որ «կեղեքող հարուստների հազար գոհերից մեկին՝ Թանան-ապոր կյանքի պատմությունը, բարոյական դասի իմաստով, կարող է ամոթել գյուղական խեղճ ու զուրկ աշխատավորության ցավերը և վերակառուցվելու ու վերափոխվելու ուղի նշել այն մարդկանց, որոնք Քրիստոսի պատվիրանները մոռացած, ագահության ու առելության մոլի կրքերից դիվահար, մտնում են ուրիշի տունը և խլում նրա վաստակը, ունեցվածքը, պատիվը։

Ն. Մամիկոնյանը մարդկանց մատնացույց էր անում բարոյական կատարելագործումների ճանապարհը՝ սոցիալական չարիքից փրկվելու համար։

Դարձյալ նույն մտայնությամբ է գրված «Ջհաստություն» վեպը, ուր պատկերված է այծ անգամ չահամոզության զոհ դարձած երկու նրիտասարդների կործանումը Հայաստանյաց եկեղեցու սպասավորների ձեռքով։ Հին այս Քևման, որ 1880-ական թվականներին գեղարդի էր Մուրացանը, հիմա վերարծարծվում է մի ավելի նողկալի ու զարհուրելի պատմությամբ։

Ապրեսն ու Հերիքը չեն կարողանում ամուսնանալ հոգևոր իշխանությունների ուղղված մի մատնագրի պատճառով, որպես թե սրանք քույր և եղբայր են։ Այնինչ տարբեր էին ծնողները. երիտասարդները մեծացել էին միևնույն հարկի տակ։ Արգելումը բերում է բռնի ամուսնության։ Երկուսին էլ ամուսնացնում են։ Հերիքը ինքնասպան է լինում, Ապրեսը՝ խելագարվում։ Բայց սա դեռ ավարտը չէ։ Ն. Մամիկոնյանը փորձում է առաջ անցնել գյուղական դաժանությունն ու այլանդակությունները կենդանագրելիս։ Խելագարված Ապրեսի կնոջ և Ղազարի միջև ամուսնական կապ է հաստատվում։ Գյուղը քշում է օրինազանցներին։ Մոայլ ու զարհուրելի են այն էջերը, ուր պատկերված է գյուղական դատաստան քարշ տրված Շարմաղը։ Կլկնամուսնության հանցանքի համար նրան ամեն կողմից հալածում են։ Ղազարը հար-

կարդված է հունաց եկեղեցու գիրկն ընկնել. «Այդ անվերջ հալածանքը, այդ ճնշումն ու տանկությունը գրգռված Ղազարին ծայրահեղ սրտմտության հասցրին, և նա այդ բոլորից միանգամայն ընդմիշտ ազատվելու համար թոթափեց ըղանցքը ու գնաց գլխապտույտ ընկավ օտարազգական եկեղեցու գիրկ, որ դրանով քե օրինավոր ամուսնության մեջ մտներ Շամխալի հետ, և քե ունենալիք զավակներին մարդկային իրավունքների տեր չիներ և մշտական նախատինքից ազատեր։ Այդ ժամանակ նրա սիրտը տանկությամբ լի էր դեպի յոթ ազգը և եկեղեցին, որոնք նրան հալածում էին կրնկակոխ, և պատրաստ էր կրկնապատիկ չարիք տացնել այդ ազգին էլ, եկեղեցուն էլ, որ կարողանար գոնե մի քիչ հովանալ»[16]։

Մխակոն եկեղեցասիրության և ազգային պահպանողական մտայնության այս ներկայացուցիչը Ղազարի ողբերգության տեսարանները գծելով, փորձում է ուշաբերել հոգևոր հայրերին և հանձնարարել միանգամայն «արմատական» ուղիներ ամուսնալուծությունների և ամուսնությունների դժվար ու ծանր հարցերը կարգավորելիս։ Երբ ասես այնքան մոտ էր Ղազարի երջանկությունը, և արդեն տուսկան փաղրիկը շուրով ու հանդիսավորությամբ նշել էր Շամայնի նոր անդամի մուտքը հուն եկեղեցու գիրկը, ուշից փախչում են Ղազարի երկու որդիները՝ Հանեսն ու Վանեսը և ընկնում գետը։ Երեխաներին փրկելու ապարդյուն ճիգերից հետո Ղազարը խեղդվում է։

Ն. Մամիկոնյանը բարոյական դասեր էր կարդում հայ հոգևորականությանը։ Ղազարի կատարածը, իհարկե, մեծ հանցանք էր. հեռանալ հայրենի եկեղեցուց՝ նշանակում էր դավաճանել հայրենիքին։ Այդ պատճառով նա լաբալար պատժվում է։ Բայց արդար էին և նրա գործողությունները։ Գյուղագիրը փորձում էր մարդկանց մեջ արթնացնել արդարախոհության և բարությունն գործելու նիրհած զգացումները՝ հասարակական չարիքից, որպիսին, նրա կարծիքով, շհասությունն կոչված խավաշամատությունն էր, ազատվելու համար։

Աշխարհայացքային գրեթե նույն կողմնորոշումներին ենթակա մի այլ գյուղագիր՝ Անուշավան Աբովյանը (1862—1938) դարասկզբին հրատարակած «Պատկերներ» (Թիֆլիս, 1906) գրքույկում պանծացնում էր հոգևոր հովվի՝ գյուղական եկեղեցու սպասավորի դերը սոցիալական անհրաժեշտությունները կանխելու գործում։ Նա հավատացած էր, թե եկեղեցին է այն կանգուն հաստատությունը, որ մարմնավոր իշխանության հովանավոր աջակցությամբ ընդունակ է ապահովել ժողովրդյան երջանկությունը։ Տեր-Բարսեղի կերպարի մեջ գյուղագիրը համահավաքում էր համարձակության, արիության և արդարամտության այն գծերը, որոնք նրան գործնում էին գյուղական իրականության խնդիրն բարենորոգիչներից մեկը։ «Ա՛յ դիտի տեր-Բարսեղ հա,— ասում է մի ծեր գյուղացի,— ո՞ւր ես, գյուխդ մի բարձրացրու տես ինչեր կան քեզանից վեռտ էլ»[17]։ *Տեր-Բարսեղի օրով գյուղում ամեն ինչ լավ էր, իշխում էր արդարությունը և բազավորում էր եղբայրությունը։ Մի անգամ մեծ Լոռիս-Մելիքովը, երբ ձի հեծած անցնում էր Ուշունլարի կողմերով, Ջալայօղլի գնալու համար, կանգ առավ գյուղում և չի խնդրեց տանուտիրոջից։ Շշկլված ու վախկոտ տանուտերը չգիտեր ինչ անել՝ ձի չկար, կալվածատերը սկսեց ծեծել*

---

16 Ն. Մամիկոնյան. *Ջնասություն*, Թիֆլիս, 1898, էջ 159—160։

17 Անուշավան Աբովյան. *Պատկերներ. Ա գիրք*, Թիֆլիս, 1906, էջ 59։

գյուղացուն. «—Միխայիլ Տարիելիչ,— մոտենալով ու Լոռիս-Մելիքովի ձիուքը բռնելով ասաց տեր-Բարսեղը.— ինքդ հայ ու խելոք մարդ, ինչո՞ւ ես այդ գյուղացուն ծեծում»[18]։ Հրավիրեց, տարավ իր տուն, մեծ պատիվներ տվեց ու առոք-փառոք ճանապարհ դրեց մարդուն։ Ասում են Լոռիս-Մելիքովը մի քանի անգամ համբուրել էր տեր-Բարսեղի ձեռքը և ներողություն խնդրել քյոխվին ծեծելու համար։

Սկզբնեցու այս սպասավորի արգարամտությունը երբեմն հանդգնության ձևեր էր առնում։ Երբ մի անգամ գյուղ էր եկել մովրովը և դարձյալ «ողգաս» տակ գցել գյուղացիներին, վրա հասած տեր-Բարսեղը մի լավ դեքսից անիրավին։ Մի անգամ էլ Բորչալովի կաշառված դիվանբեգուն է գավազանով քոթակում։ Տերտերը շարունակում էր հարվածներ տալ, մինչև որ դիվանբեգին վայր ընկավ։ «— Ես այս ժողովրդի հոգևոր հովիվն եմ, հոգևոր հովիվը»,— ասում էր տեր-Բարսեղը ու խփում։ Գիտեր ու հասկանում էր տեր-հայրը, որ ժողովուրդը «անտանելի տանջանքներով է իր ապրուստը ճարում», սակավահողության պատճառով՝ զրկվում ու թալանվում է մովրովներից, ագրովականներից, չափարներից (գյուղական ոստիկաններ)։ Եվ իր հովվական գավազանը ծառայեցնում էր խեղճ ու տնանկներին պաշտպանելու և հովանավորելու համար։ Սակայն անցել են այդ ժամանակները։ Հիմա ամեն ինչ գլխիվայր շուռ է եկել։ Ժողովրդի պաշտպանն ո՞վ։ Երբ շրջակա անտառներին հսկող օսերը սպանում են երկու ուզունլարցու, կրոսեր Լոռիս-Մելիքովը ասում է. «Լավ են արել, ...ես եմ հրամայել, որ սպանեն»[19]։ «Ծերբայր,— զանգատվում է մի գյուղացի,— այդ հողատերերից ուղղակի ցավի մեջ ենք մնացել. հին ժամանակներում ահագին արքունի հողաբաժիններ ուներ գյուղը. լվկվալով յոլա էինք գնում, հիմա տեղերը վաղ ելնողը, հողատեր ու կապալառու է դարձել ու մեր արյունը խմում է»[20]։

«Գրագիր վևոնը և գյուղական դատարանը» պատմվածքում ինքնակենսագրական պատումների միջոցով Ան. Աբովյանը պարզում էր իր գյուղափրկիչ ծրագիրը՝ աղգային-պահպանողական միջավայրից առած հնօրյա ռոմանտիկական նախագծումներ՝ հար և նման Ագապյանի և Մուրացանի գյուղաշինական հանձնարարականներին։ Հավատացած լինելով, թե ազգային մտավորականության հետ պիտի կապել գյուղում կատարելիք բարեփոխումների և՛ ուղղությունը, և՛ ընթացքը, գյուղագիրը կարծում էր, որ, թեկուզ աննշան միջամտությամբ, բայց և այնպես հնարավոր է «ապագա լուսավորիչների» համար գործունեության հող պատրաստել։ Երազում ու հաշիվներ էր կազմում վևոնը՝ Քիֆլիսից հենց նոր գյուղ վերադառնալով (փող չէր գտնվել և Ախողվիլ էր ուսումնարան մտնելու գործը)։ Երևակայության մեջ նախագծեր էր կազմում. այս ու այն տեղից ձեռք էր բերում դրամական մեծ միջոցներ և հատկացնում ճանապարհաշինության գործին։ Հետո քաղաքներից բերել էր տալիս գյուղատնտեսական մեքենաներ՝ վարուցանքի, կալսելու, հատիկ մաքրելու և աղալու համար։ Մոտցնում էր հողերի և այգիների մշակման եվրոպական հղանակներ։ Գյուղում բաց էր անում երկսեռ դպրոց, որտեղ դասավանդում էին մասնագետ գյուղատնտեսները։ Հիմնում էր փոխատու գան-

18 Նույն տեղում, էջ 91։
19 Նույն տեղում, էջ 89։
20 Նույն տեղում։

ձարան, գրադարան-ընթերցարան, դեղատուն, հիվանդանոց։ Հանրային սունդուկն հավաքված գումարներից թիֆլիսում գյուղացի երեխաների համար հանրակացարան էր վարձում և կազմակերպում նրանց ուսումը՝ զանազան մասնագիտությամբ՝ գյուղատնտեսություն, բժշկություն, իրավագիտություն մանկավարժություն։ «Նրա փայփայած իդեաներից մեկն էլ այն էր,— դիտում է Աբովյանը,— որ զինվարժություն սովորեցնի քե՛ դպրոցի աշակերտներին, և քե՛ գյուղացի երիտասարդներին»[21]։

Այս ծրագրերն ու երազանքները գլխում, արդարամտության և աղատության գաղափարներով համակված գրագիր Լևոնը շուտով սակայն զարնվում է գյուղական Նոդկայի իրականությանը։ Այդ իրականությունը Ան. Աբովյանը արդեն նկարագրել էր «Քյանդխուռա Աթինը», «Գյուղի այրեվ», «Գիվանբեգինս կենցաղանկարներում։

Գյուղագրի համոզմամբ ժամանակակից գյուղը մի գժոխք է խեղճ ու զուրկ ռանչպարի համար։ Շինական դատավորը, տանուտերը, գրագիրը և քյանդխուռա Աթինը ամեն առավոտ, մարաղ մտած գալչի պես, սպասում են որսի։ «— Տղերք, ես ոնց որ տեսնում եմ ըսօր կարաչ չպտենք ձեռներտա մի կարգին տաքացնելի, չիմ ծառի-պտղի գան-գավորնի են գալի»,— ասում է քյանդխուռա Աթինը՝ գյուղացիների հոգեհան միչեղորը, բոլոր խարդախությունների ու ծուլագների մոդերնդն ու կազմակերպիչը[22]։

Բայց ահա հայտնվում է գյուղացի Կարապետը։ Լուռ է։ Չի կարողանում խոսել։ միայն աչքերից արցունքներն են հոսում։ Գող Քոչարը տարել է սրա անասունը և մորթել։ Ով երբ Կարապետը վրա է հասել՝ տուր քե կտա՝ դընքսել ու ճամփու է դրել մարդուն։ Պատմությանն վրա բոլորը ծիծաղում են։ Միչեղորդ Աթինի օգնությամբ գող Քոչին կաշառադրամ և ճոխ ընթրիք է տալիս։ Շինական դատավորները մերժում են Կարապետի բողոքը։

Հասատատմիտ ու համառ է բարոյական իր համոզումների մեջ այրի Շողերը, որ երեք որբ է խնամում։ Տանուտերդ, Աթինի ու «ամենուֆատուրի» խահուրի տեր Դարչոյի հետամտումներին չդիմանալով, առաքինի ու պատվասեր կինը ի վերջո տեղի է տալիս։ Դարչոն լքում է Շողերին։ Անպատված ու խայտառակված այրին ինքնասպան է լինում։

Գյուղական մի ուսուցիչ ձևանում է դիվանբեգի և վաշխառու տեր-Ջաքարի օգնությամբ տասը տակ կաշի բիրթում գյուղացիներից, Որբ գյուղացի Մարտիրոսը դիվանբեգին զանգատվում է տեր-Ջաքարից։ օրենքի կեղծ ներկայացուցիչը հանկարծ բռնկվում է և հրամայում ճիպոտահար անել խեղճին։ «Դիվանբեգուն չափարների հարվածները քույլ քվաց։ Նա ճիպոտների կապոցներից մեկը խլելով, սկսեց ինքը ուժգին քափով՝ արագ-արագ հարվածել, մինչև արյունաթաթախ ղոնն ուշաթափվեց»[23]։ Գյուղագիրը համոզված էր, որ այս ամենը կատարվում է օրենքի և իշխանության աչքից հեռու, արդարադատության քիկունքում, խաւարի ու տգիտության հրահրումով։ «Ախատաբար կասրը,— ասում էր նա,— հեռու էր, շատ հեռու. նրա գթոտ աչքերը չէին տեսնում իր հավատարիմ հպատակների անտեղի տանջանքները։ Նրա մարդասեր սիրտը չէր զգում չինականի հեծեծանքն ու հառաչան-

---

21 Նույն տեղում, էջ 107։
22 Նույն տեղում, էջ 28։
23 Նույն տեղում, էջ 30։

քր»[24]։ Եվ գյուղացու զանգատը, դժգոհությունը, ցավը նա մեչբերում էր անսթող պարզությամբ ու լուսանկարչական ճշգրտությամբ, որպեսզի ինչ-որ տեղ և ինչ-որ ձևով տեսնեն ու հասկանան անիրավությունների ու անլուր տառապանքների ենթարկված հողի աշխատավորի ողբերգական դրությունը։

Գյուղական այս իրականությունն է ահա, որ մտովին վերապրեում ու վերաշինում է գրագիր Լևոնը՝ հենված պատանեկան երևակայությանը և ցանկություններին։ Բայց ի՞նչ. ո՞վ էր բանի տեղ դնում գրի անն ու սպիտակը չոկող պատանուն։ Նրա իսկ աչքի առաջ և օր ցերեկով տանուտերը, գատավորը, քյանդխուդան առանց օրինքի և իրենց շահի ու կամքի համաձայն, դատում, կողոպտում, ծեծում ու ջարդում են գյուղացուն։ Մի շաբաթ անց, գրկված պաշտոնից և համփանների վրեժխնդրությունից հալածված, գրագիր Լևոնը թողնում է Հայրենի գյուղը՝ ինքնակենսագրական հուշապատումի մեջ, որ կոչվում է «Լևոնի հեքիաթը» (Թիֆլիս, 1917), Ան. Աբովյանը մանրանկարում է մանկության և պատանեկության օրերը Ուզունլարում, ուսումնառությունը Ջալալօղլիում և Թիֆլիսում։ Այստեղ նույնպես, ինչպես «Ջայնիկը» հայտնի պատմվածքում, գյուղագիրը որբության ու թշվառության պատկերների միջով, ուրվագծում է գյուղական դաժան իրականությունը և սեփական իդեալին հասնելու անհնարինությունը։ Ամբողջ ժամանակ՝ մանկության ու պատանեկության օրերին, Լևոնը փորձում է մոր համար մի թեյաման գնել։ Հավաքած կոպեկները ձեռքից առնում են կամ հորեղբայրը, կամ քահանա ուսուցիչը։ Ի վերջո մի ընդարձակ ու մեծ խանութում աշխատելիս, նրան հաջողվում է գտնել թեյամանը։ «Որդի, այս չայնիկը ինչպես վերցրել ես, այնպես էլ ետ տեղը դիր»,— նվերը վերադարձնելով հանձնարարում էր մայրը[25]։ Այսպես, գյուղական իրականության մեջ, Անուշավան Աբովյանի համոզմամբ և պատկերացումով, չկա թեկուզ աննշան երազանքը իրականացնելու հնարավորություն։

Գյուղագրական գրականության մեջ աչքի ընկավ նաև Ախալցխայի հայկական դպրոցի ուսուցիչներից մեկը՝ Հովճաննես Մալխասյանը *(1866—1931)*։ *1895 թ.* նա հրատարակեց «Ծրդում» վեպը։ *1898-ին*՝ «Հորոտ-մորոտի» առաչին հատորը։ Ախալքալաքի ու Ախալցխայի և, առհասարակ, Ջավախքի գյուղերը լավ ճանաչող Հովհաննես վարժապետը խոսում ու գրում էր հասարակ գյուղացու ցավերից։ Հայրենի գյուղը՝ Սուլդան, ապա և շրջակա հայաբնակ ու թուրքաբնակ շեներր, ժողովրդի նիստ ու կացր, հոգսն ու կարիքը ճանաչել և ուսումնասիրել էր մանկությունից։ Ազգագրական ու բանահյուսական հավաքածոները կազմել էր դեռ պատանեկան տարիներին։ «Հայ գեղջուկի ալբոմը» (երկու պրակ), դրամատիկական երկերը, «Հովհաննես Հովհաննիսյան» դրականագիտական ուսումնասիրությունը, հայ թատրոնի պատմությունը, «Մեր Հայրը» *(1907—1909)* օրաթերթը և այլն, մատնացույց են անում գյուղագրի հասարակական հետաքրքրությունների լայն ոլորտները։

Մալխասյանը պատում էր արքունապատկան գյուղացիների և կալվածատերերի փոխհարաբերություններից, գյուղը ավերող հարուստ հողատերերի ընչաքաղցությունից և զորքայրություններից։ «Իրդում» վեպում նկարագրված Հարություն աղան Հայրենի գյուղի՝ Սուլդայի նշանավոր հողատերերից մեկն էր։

---

24 Նույն տեղում, էջ 77—78։

25 Ան. Աբովյան. Պատկերներ, Թիֆլիս, Ա տիրք., 1906, էջ 21։

20—25 տարի առաջ Ախալքալաքի կողմերում ավազակությամբ էր զբաղվել։ Բավական մեծ գումար էր դիզել, ապա բանտ ընկել։ Վերադարձին՝ վրաց կալվածատիրոջից մի ավերակ էր գնել և սկսել ավազակությամբ վաստակած փողով, կամաց-կամաց ձեռք գցել գյուղացիների վարելահողերն ու արոտները։ Սովորական վաշխառությամբ նա կրկնապատկում էր ունեցածը։ Բարգավաճող և առաջ գնացող գյուղացիներին խեղդում էր տեղնուտեղը։ Կաշառքը նրա չգր գենքն էր։ Շինականն ու նահանգական դատարաններում գործելու կերպը գիտեր։ Ամենուրեք պաշտպաններ ուներ և թիկունքի՝ անարդարությունը անպատիժ թողնելու։

Հովհաննես Մալխասյան

Երբ բավական հարստացած և գյուղի մեջ հեղինակություն վայելող Մարկոս Վարդիկյանը, համախմբելով գյուղացիներին, Հարություն աղայի ձեռքից խլում է Իլդի կոչված ավերակը, ցույց տալով, որ դա արքունական հող է և, հետևաբար, պատկանում է գյուղական համայնքին, Հին և փորձառու ավազակը անմիջապես հաշվում է կորուստը՝ քսան հազար ռուբլի։ Մարկոսին կործանելու միջոցը տնտեսական ծանր հարվածն էր, որ սա հասցնում է թիկունքից, կաշառելով դատարանը և նրա-ղակը նետելով իր պարտապաններից մեկին՝ չքավոր Սահակին։ Սրա վկայությամբ համաձայն՝ Մարկոսը նախկական տուգանք պիտի տար ոչխարը գաղտագողի Հարություն աղայի հանդերը անելու համար։ Մտնելով աղա Հարությունի տունը, Մարկոսը, ինչպես Պեկոն Զիմզիմովին, մնազորում է անօրինության և ավազակարարո վարքուրարքի մեջ. «—Էս բոլորը, որ նավարեի ես — ցույց տալով Հարության աղայի ունեցած-չունեցածը, ասում է Մարկոսը — գիտե՞ս քանի անմեղների արյուն ու արցունք են քաֆել։ Քո ունեցածդ ըուլն է. մեզը է ձեռք տալը. Հացդ որ ճղես՝ միչից արյուն դուրս կգա։ Սպանածներիդ արյունը դեռ տաք-տաք Հոսում է։ Նրանց Հոգին ամեն օր երկնքից անիծում է քեզ»[26]։ Այս մասին բոլորը գիտեն, բայց ի՞նչ անի նաչալ ռանչպարը։ Հարություն աղան անգութ է և անհոգի։ Նա ընդունակ է ամեն ինչի։ Նա կարող է սեփական ձեռքերով խեղդել «թշնամուն»։ Երբ գյուղացիներից մեկը ասում է, թե ինքը ավելի անգութ մարդ չի տեսել, քան Հարություն աղան, խոսակիցը նկատում է. «—Է՛հ, աղայի լավը կլինի՞. բոլորն էլ դրա պես տուն քանդողներ, ֆախր-ֆուխարի արյունը ժողոնդր են. Հրեն, քանիսն են ման գալիս։ Մենք բոլորս էլ դրանց քանդածը չե՞նք...»[27],

---

[26] Հովհաննես Մալխասյան. Երդում. Իրֆխիս, 1895, էջ 115։

[27] Նույն տեղում, էջ 126։

Կալվածատիրական-աղայական դասի հանդեպ գրողի այս կողմնորոշումը հնարավորություն է տալիս Վասկանեանը գյուղացիական դեմոկրատիայի համար կարևոր այն մտայնության արժեքը, որը նրան հանում էր աղայության հետ սոցիալական հակամարտության բնագծերը։ Այդ մտայնությամբ է ամբողջությամբ շնչում «Ծրդում» վեպը։

2. Մալխասյանը 1890-ական թվականների գյուղագրական գրականության մեջ նոր երանգներ էր բերում՝ հոգեբանական գրույթունների նկարագրության իմաստով։ Ճիշտ է, լուսանկարչական էին պատկերահանումները և չէին արտացոլում գործող անձերի մարդկային-բարոյական նկարագիրն ամբողջությամբ, բայց և մյուս կողմից՝ հոգեբանական գրույթունների ներքին կապակցություններում ոչնչանում էին միագծությունը և անշարժությունը (ստատիկ վիճակները)՝ գյուղագրության տիպաբանության յուրահատուկ գծերը։

Նկարագրելով Սահակի տառապանքները՝ սուտ երդում տալուց հետո, Մալխասյանը ուզում է հոգեբանորեն համոզիչ դարձնել ոչ միայն ճշմարտությունը խոստովանելու գյուղացու վճիռը, այլև մինչև վերջ հետևողական և անկոտրում մնալու նրա կամքը։ Սահակի և Հարություն աղայի հանդիպման տեսարանները նկարահանված են հոգեբանական առանձնաշնորհումով։ Դրանք մղումի-տենդենցի իմաստով բացահայտում են հեղինակային մի նոր կողմնորոշում դեպի իրավիճակները։

1910-ական թվականներին գրած «Հանցանքը» էսքիզում Հ. Մալխասյանը հասավ նշանակալի հաջողության։ Նա ընտրել էր գյուղական իրականության համար հատկանշական մի դեպք։ Փակ ու խուփ դռների ետևում, ծածկամտության և անճարության մեջ, գաղտնի ու թաքուն հասունացած սերը որբևայրի կնոջ և օջախի տեր Սարգսի միջև, մարդկային քնքշություններով լի, նուիրական տաքուկ, որքան գողունի, վերածվում է ողբերգության՝ կոպիտ, դաժան ու մարդատյաց նահապետական բարոյական նորմերի հարկադրանքով։

«...Մանուկը խաղաց նրա սրտի տակ...», և այս մարմին առած նախատինքը, որ աճում ու մեծանում էր, Գարանին ամեն օր հիշեցնում էր մոտալուտ անվանարկության, խայտառակության և սպասվող կործանումի մասին։

Ռեալիստական մանրամասներով գրողը գունանկարում է Գարանի անելանելի վիճակը։ Օդնության հասած մայրը նույնպես ոչինչ անել չի կարողանում էր հավքերիկ ու սպասել։ Գյուղը դրմբում է անպատիվ որբևայրու խայտառակությունից։ Ամենուրեք խոսք ու զրույց, ասե-կոսե, չարախնդություն։ Գարանի մեծ որդուն՝ Մարուքին, կարծես սրտից են հարվածում։ Տուն գալով և տեսնելով ծննդաբերող մորը՝ երիտասարդը վազում է հրկիզելու Սարգսի դեզերը։ Խեղդված և գոմի մի անկյունում տալաքարի տակ ննջող նորածինը՝ կրծում է Գարանի հոգին։ Ամբողջ մարմինը կրակ է կտրել։ Որբևայրին կախվում է գոմում։

Փորձելով հոգեբանական խորացումների գնալ, Մալխասյանը միաժամանակ ընդարձակում էր արտացոլման լուսանկարչական մեքոդի հնարավորությունները։ Գարանի ողբերգությունը կնոջ անելանելի գրույթունից էր բխում։ Եվ գրողը փորձում էր այդ գրույթունը փաստարկել ռեալիստական համոզչականությամբ, կապակցելով դեպքերը և միջավայրի հոգեբանության

ու սովորույթի տարբերը։ Այսպիսով, ճշգրտության սահմաններն ընդարձակվում էին, և հեղինակը մոտենում էր հոգեբանական մանրամասնությունների գեղարվեստական դերի ըմբռնմանը։

1898 թ. Հ. Մալխասյանը հրատարակեց «Հորոտ-մորոտ» պատկերների առաջին գիրքը։ «Աղքատ Հերապի երիկը» պատմվածքում նա դարձյալ հոգեբանական փաստն էր ընդգծում՝ սրտաճմլիկ ու հոգեցունց զգայականությամբ վերարտադրելով հողազուրկ գյուղացու ծայր թշվառության մեջ մի պահ առկայծող երջանկության անցողիկությունը՝ իրականության անխիղճ ու դաժան հարվածների տակ։ Փոքր է գյուղացու ընտանեկան երջանկության ափերը։ Աղքատ Հերապը աշխատանքի դիմաց չլսրցի ֆուրբերից մի երինչ է ձեռք բերել։ «—Օղորմութեանդ մեռնիմ, աստված,— գլխարկը վերցնելով աղոթում է Հերապը,— որ աղքատ նաչարիս (տնանկ) էլ էս օրվան, էս բախտին արժանացուցիր, քանըհհինգ տարվա կարոտ աչքս հշտացուցիր. օր իմ դուռս էլ մալ բաաչեց...»[28], Երինչի հետ կապված երազանքներն ու մտածումները պաշարել են բոլորին։ Դարունը գա Նարինչը կծնի, Հորի ու մոզի կունենա, յուղ ու պանրով կլցվեն ամանները։ Երազանքը՝ արդար ու անմեղ, շրջում է կարպետների սակ պառկած Հերապի երեխաների վրայով, և երջանկությունը քլքլում է յուրաքանչյուրի սրտի մեջ։ Գյուղագիրը խորացնում է Նարինչի հետ կապված ընտանեկան երջանկության դատկերացումները, որպեսզի ընդգծի Հարամխոռի գործած անիրավության դրամատիկ սրությունը։

Թորոնի տղա Հարամխորը հայտնվում է այն ժամանակ, երբ Հերապի ընտանիքը պատրաստվում էր «տան ազիզին» արոտ ճանապարհել։ Ցորս կոտ գարու դիմաց, որ Հերապը պարտք էր գյուղական այդ զորեպին, գնահատվում ու քալանով ապրող Հարամխորը քշում-տանում է Նարինչին։ Գյուղացիներից մեկը տեսնելով անիրավությունը, ասում է. «Էդտոնք ցեղով շուն են, ցեղով. մինչի աղջոի ունեցածը ձեռնեն չխլեն, ուրուշի տունը չքանդեն՝ չեն կշտանալ...»[29],

Ոչ ոք չի կարող բանել ոսիրավության ձեորը և կամ թիկունք կանգնել զրկվածին։ «Աղքատության ձիրանների կամ մարսպա» պատմվածքում Մալխասյանը մի այսպիսի նկատում ունի. «Գյուղում ընկածին օգնող, ընկած տեղից բարձրացնող հասարակական կազմակերպություն, համայնական ընկերություն չկա, որ գյուղացու դարդին դարման անեն[30], Եվ մտածում էր գյուղագիրը, թե մարքայությունը, աղքատությունը, հողից կտրվելու գյուղացու ողբերգությունը կարելի է կանխել համայնական ընկերությունների օգնությամբ, կամ թե աստծո աչքը աղքատի ու տնանկի վրա քաղցր անելու փրկարար ձևոնարկումների (աղոթք, մատաղ) շնորհիվ։

Մարապանց երկու եղբայրների տունը քանդվում է։ Կարկուտը սրբումտանում է ամբողջ ծլարձակ ցորենը։ Իսկ տերութենական հարկը պնդօդակի նման շնչահեղձում է և սպանում։ Երկու եղբայրները տալիս են իրենց ունեցած վերջին կթամոր, պարտքի դիմաց՝ հողակտորը և մարաքա գրվում։ Ճորտության, տարհության հետանկարը այլևս չի սարսափեցնում։ «Աստված օր

---

28 Հ. Մալխասյան, Հորոտ-Մորոտ, առաջին գիրք, Թիֆլիս, 1898, էջ 13։

29 Նույն տեղում, էջ 25։

30 Նույն տեղում, էջ 48։

մի անգամ չկամենա՝ մեր արուն-քրտինք թափելը զուր է»,— ահա նզլակացությունը[31]։

«Գեղի աղեն» պատմվածքում Հ. Մալխասյանը հանում է գեղարվեստական հաջողության՝ կապակցելով ռեալիստական տեսարանները մի ամբողջության մեջ, որ կարելի է անվանել գյուղական դաժանության ու անիրավության քանակար։

Պլեճ ամու արտը հասել է. շուտով ցորենը կթափվի հասկից։ Գյուղացին իրավունք չունի քաղը սկսելու, մինչև աղեն հրաման չտա։ Իսկ աղեն գնացել է Թիֆլիս։ Պլեճի երեխաները սովից կոտորվում են։ Հարեանները այլևս երես չունեն հաց խնդրելու։ Մեծ պայքար է գնում Պլեճ ամու մեջ։ Մի կողմից երեխաների դրությունը, արտի կծղելու վտանգը, օրվա հացի կարոտ նստելու հեռանկարը, մյուս կողմից գեղի աղեն՝ իր լախտով, սուրաշիներով (տասնորդ հավաքողներ), օրենքի ու Սիբերի զարհուրանքով։ Ինչ անել։ Շվարել, կանգնել է մարդը, ձեռը ծոցին, արցունքը աչքին, երեխաների լացի ձայնը ականջում։

Գյուղացի Ափիոր, որ լսում էր Պլեճ ամու գանգատը, բացատրում է.

«— Էստէղ մէղքն էնքան աղեստանցը չէ, ինչքան էն մարդոցը, որ հօդը յուահաթի (ժողովրդի) ձեռնէն առէլ, ագիստանցն է տվե...»[32] Ափիոր հասկանում էր, որ հողի անիրավ բաժանումը և կալվածատիրության շահերի պաշտպանությունը վերևից է գալիս։ Երկու անգամ Հ. Մալխասյանը գյուղացու բերանով ասում է խոսքեր, որոնց արժեքը գնահատելու համար պիտի ճանաչել բունտարական մոտածումների այն ժամանակվա բնույթը։ «—Օչինչ (ոչինչ) չէի ուզե, Պլեճ ամի, էն գիտնական մարդոցեն մէկէնու ու մէկը գար, մի-երկու ամիս մեր մեջը կենար, օր իմանար թե մեր քաշածն ի՞նչ է, ...օր հասկանար մեր դրութենը»[33]։

Հ. Մալխասյանի համոզումներում կարելի է տեսնել հայտնի այն մտայնության ազդեցությունը, որ դարավերջին քարոզում էին գյուղացու սոցիալական վիճակը բարեփոխելու ելած վերաբերյալներից շատերը։ «Էն խորը գիտնական մարդոց» հետ կապվող սպասումներն ու ակնկալիքներն այլ բան չէին, բայց եթե այն «արդար ու բարեմիտ» աատիճանավորները, որոնք գալիս էին գյուղ և փրկում «քյաֆիր աղստերանց» ձեռքից խեղճ ու զուրկ ռանչպարին։

Եվ սակայն Պլեճ ամին չի ուզում հավատալ ու հասկանալ, որ գյուղացին այդ աատիճան անպաշտպան է ու ձայնազուրկ։ Արտը հնձելու որոշումն ընդունած և արդեն բոլորին հասկացնելով, որ իր արածը միանգամայն օրինական բան է, նա անցնում է գործի։ Շուտով կալատեղում դիզվում է Պլեճ ամու տարեկան վաստակը։ Հավաքված գյուղացիների հետ զրուցելով և գարին ծեծելով, նա տաքանում էր. բորբոքվում էր. «...Դանգատ կուտանք, մինչի քագավորի ականջը կգցենք էս մեր քաշած զուլումները»։ «Ախբր էս ի՞նչ օրենք է, օր մարդ իրեն հալալ աշխատանքի տերը չէ»[34]։ «Էչ ի՞նչ համբերել. արդեն շատ ենք համբերել, մինչև ի՞րը համբերել կամ պետք է ազատվենք,

31 Նույն տեղում, էջ 52։
32 Նույն տեղում, էջ 59։
33 Նույն տեղում։
34 Նույն տեղում, էջ 69։

կամ կյանքերիս վերջ տանը։ Ով մի՛ քե մեզ համար ամոթ չէ, որ այսքան մարդը մի մարդու գերի է դառել։ Համբերել, հրմը անոթի էլ համբերել չիլի...»[35]։ Ճիշտ այդ միջոցին, հայտնվում է գեղի աղեն. ծանր-ծանր քայլերով, արյունակոխած աչքերով նա մոտենում էր կալատեղին՝ սուրբաշիներով շրջապատված։ Պլեճից խլում են ամբողջ հունձը։ Ով սկսվում է տուր ու դմփոցը։ Աղեն մի հարվածով գետին է տապալում Պլեճին, քցում ուրջերի տակ և ջարդում։

Վրա հասած տանուտերը, պարզ է, պաշտպանում է կալվածատիրոջը։ Պլեճին բանտ են նետում։ «Քե մեկ էստեղեն կազատիմ,— ինքն իրեն խոսում էր ամեն ինչ կորցրած գյուղացին,— ես գիտեմ. Լա՛ աղեն, Լա՛ ես. Բոզ Լրքամ Սիրեր, բոզ երթամ գեռը չհանկամը, ֆաքի էնքան խալիբ էս անօթևնի ձեռնեն ազատեմ...»[36]։ Բունտարական այս մտորումները մնում են բանտի պատերի ներսում։ Մի առավոտ բանտապահները նրան մեռած գտան։

«Հորոտ-մորոտի երկրորդ գրքում կրկին անդրադառնալով գյուղացու բունտարական հոգեբանությանն ու մտածումներին, Հ. Մալխասյանը դիտում է, թե այդ ամենը, այնուամենայնիվ, օրենքի և օրինապահության ներկայացուցիչների անիրավ գործողությունների հետևանք է։ Սրբ Յ... գյուղում հիվանդության պատճառով սկսում են անասունները կոտորել, ոստիկանությունը զգուշացնում է հրաման արձակող կառավարության ներկայացուցչի՝ «Մենք քացն էլ չորի հետ խառնում ենք, հասկանո՞ւմ ես...»։

Իսկ սա քե՛ դատարկ բան է։ Անասնաբույժը շատ լավ գիտեր, թե ի՞նչ է նշանակում գեղչուկից խլել նրա լծկանն ու կթանը։ Այս դեպքում գյուղացին դառնում է ընդունակ ամեն ինչի։ «—Դու հիշում կլինես Իուսաստանի գյուղերում այն ռուս մուժիկներին, որոնց երկու բառնցքը իրենց մեծությամբ մեր երկսի գլխին հավասար ևն... Եթե հիշո՞ւմ ես, անշուշտ և հիշում կլինես այն ամենը, ինչ որ անում էր հուսահատված, իրեն կորցրած ժողովուրդը»[37]։ Գյուղացիական խռովության հնարավոր հեռանկարով զգաստացնող անասնաբույժը սակայն ինքն էլ չգիտի, թե ինչպես և ինչ միջոցներով պետք է օգնության հասնել հոդի աշխատավորին։

Տգիտության ու մոլեռանդության խավարը մոռացնել էր տալիս վրա հասած դժբախտությունն իրական պատճառները։ Չէ՞ որ անասունի խոլերան տարածել էր Մովսեսը՝ իր սատկած եզան փորոտիքն ու լեշը գցելով գյուղի առվի մեջ։ «Ո՛հ, տգիտություն, տգիտություն, դեռ որքան խորն են քո արմատները...»։ Այս եզրակացությունը հատկանշական է Մալխասյանի համոզումների համար։ Նա չի դատապարտում, բայց և չի էլ արդարացնում հնգևոր ու բարոյական խեղճությունը այն խավի, որի կյանքն ու ապրուստը, վիշտն ու ցավը, հոգսն ու կարիքը գիտե ավելի լավ, քան ամիսականը, քան մնացած ամեն ինչ։

«Օջախի մարումը» կենցաղանկարում Հ. Մալխասյանը ուրվագծում է հայհասպետական մեծ գերդասանի բաժանության տեսարանները։ «Վատ ժամանակների բերմունքին» վերադրելով բաժանության ճանճող փոթորիկը», գյուղապիրը ափսոսանքով ու վշտակցության խոր զգացմունքներով է նկարա-

35 Նույն տեղում, էջ 70։

36 Հ. Մալխասյան, Հորոտ-մորոտ, երկրորդ գիրք, Թիֆլիս, 1903, էջ 60—61։

37 Նույն տեղում, էջ 87։

գրում Նահապետ Ալտայի օջախի մարումը։ Դա ոչ միայն հարսների ինքնահաման ու կարճամիտ եսասիրության հետևանքն էր։ Տան պավակները՝ նահապետական ամուր սիրով միմյանց հետ կապված, չեն էլ նկատում, թե ինչպես կտրվելով հողից յուրաքանչյուրը դառնում է պապենական ունեցվածքի թշշնամի և գիմ ու քուկի» սկզբունքի գերին։

«Հողից դուրս պատմվածքում («Հորոտ-մորոտ», Երրորդ գիրք, 1907) գյուղագիրը հատկապես շեշտում է հողագործությունը առևտրով փոխարինած գեղջուկի ողբերգությունը։ Պարտք ու խարջով մի դուքան է բացել Ավետիսը, երբ անցավ ձմեռը՝ հաճախորդն էլ պակասեց, գրուցակիցն էլ։ Ավետիսը հազիվ էր ծայրը-ծայրին հասցնում։ Պարտքերի տակ ընկավ։ Երեք-չորս տարի հետո նա զրկվեց ոչ միայն խանութից, այլև գրավ դրած հողակտորից։ Ախալքալաքից Արդահան տանող խճուղու վրա աշխատող բանվորների մեջ կարելի էր տեսնել և Տերտերանց Ավետիսին։

Հ. Մալխասյանը նկատում էր հայ գեղջուկի սոցիալական դրության ծանրությունը։ Նա մատնացույց էր անում վերջը և առաջարկում վերափոխումների համադարմանը։ Մանրբուրժուական դեմոկրատական խավերի գաղափարախոսը լինելով, նա շատ հաճախ ինքն էլ չէր հասկանում ելքի ուղղությունը։ Մնում էր երագիլ ու սպասել գիտության և աշխատանքի հրաշքին։

«Ջավախքի երազը» խորհրդանշական պատկերում («Հորոտ-մորոտ», Չորրորդ գիրք, 1927) Հ. Մալխասյանը Մկոյի և Հակոյի երազածին տեսիլքի մեջ ուրվագծում է վերածնված Ջավախքի պատկերը։ Գյուղագիրը հավատում էր գիտության և աշխատանքի աշխարհաշեն ուժին։

1890—1900-ական թվականների գյուղագրական գրականության միտումներն ու առավել հատկանշական կողմերը դրսևորվել են **Աղշակ Շահնազարյանի** *(1872—1942) ստեղծագործության մեջ։* Մնվել է Աշտարակում, գյուղացու ընտանիքում։ Ավարտել է Երևանի ռուսական ուսուցչական սեմինարիան։ Երկար տարիներ, որպես ուսուցիչ, աշխատել է հայկական գավառներում։ 1910 թ. հավաքելով «Մշակում» և «Մուրճում» տպագրած գյուղագրական պատկերները, լույս է ընծայել «Խավար աշխարհում» ընդհանուր վերնագրի տակ։ 1930-ական թվականներին հրատարակել է «Գյուղական պատկերներ» և «Արևի ճամփին» ժողովածուները։

Ա. Շահնազարյանը լավ էր ճանաչում գյուղական իրականությունը՝ փոխհարաբերությունների բոլոր ոլորտներում։ Աղքատության և չքավոր ունեզրկվածի ավանդական հակադրությունը ստեղծելիս, չէր գոհանում միայն արտաքին հանգամանքների նկարագրությամբ. մերձենում էր և գյուղի մարդկանց հոգեբանության և հատկապես ընդգծում հոգևոր դաժանությունն ու մարդատյացությունը այն մեծահարուստների, որոնց գոյությունն իսկ թունավորում ու դառնացնում էր խեղճ աղքատի առանց այն էլ զրկանքներով լի կյանքը։ 1890-ական թվականների վերջերին հրատարակած պատկերներում Ա. Շահնազարյանը հաղթահարում էր լուսանկարչական ռեալիզմի մեթոդը, ինչ-որ տեղ մոտենալով գեղարվեստականության ճանաչման գաղտնիքներին։

Դեռ 1899 թ. հրապարակած «Ախչեր Ջոմարդը» պատմվածքում նկատելի էին այն ջանքերը, որ գործադրում էր գյուղագիրը լուսանկարչական հավաստիությունից դուրս գալու համար։ Կոստանդ աղայի կերպարանքն ուրվագծելիս, գյուղագիրը չի գնում ավանդական ուղիով։ Հաղթահարելով նկա-

բազրեթյան միագծությունը, Շահնազարյանը ապավինում է կերպարի զարգացման փորձին։ Մարդը նախ երևում է իր առօրեական դիմագծով, հետո աստիճանաբար բացվում են աղքատի նկատմամբ ունեցած ատելության, արհամարհանքի և դաժանության հոգեբանական կողմերը։ Գալոյի Ջոմարդին նա վայրագորեն քշում է քաղաքից տուն վերադառնալիս։ Ոչ միայն ձանապարհի վտանգավորությունը (իրիկնագիմ էր արդեն), այլև գաղափարի ընդրիքը ընտանիքի հետ վայելելու իսոր ցանկությունը ստիպում էին Կոստանդ ազային շտապել։ Նա ձաղկում էր Ջոմարդին, ասպանդակներով խթանում-զարկում, ճիպոտահարում։ Ինքագիտակցության մեջ նստած էր, իհարկե, և ինքնասիրության վիրավոյանքը (Գալոն հրաժարվել էր պարտքի դիմաց նրան վաճառել Ջոմարդին) և տկլոր ֆշշկանի ձանգնչ ունեցած գաղան արհամարհանքը։

Երբ գյուղամիջում Գալոն աղաչանք-պաղատանք էր անում պարտքը ետ գցելու և երդում-կրակն ընկնում. Քե փող չունի վճարելու աղային, Կոստանդը ֆշշում է. «Ձնունն էն ա, որ ես փողատերն եմ, իսկ դու՝ պարտքատերը։ Էս րոպեիս իմ գոմում մի քոսոտ յաբու էլ չկա, իսկ դու քաղաքորի վայել քաշյան ձի ես պահում։ Եթե դու աղքատ ես, քո ինչից ա հարկավոր հարյուր մանեթանոց ձին»[38]։ Ահա այս ներքին դժգոհությունն է, որ ուժ է տալիս Կոստանդի բազկին և անխղճության՝ ճիպոտին։ Ով է աղքատ Գալոն, որ համարձակվում է իրեն՝ գյուղի «ամենաճարպիկ վաշխառուին և ամենասառը-ձին հարուստին» վարձով ձի տալ։ Վիրավորանքը դաժանացնում է նրան և ստիպում Գալոյի նկատմամբ ունեցած գայրույքն ու ատելությունը բաժիկ իսեղճ ձիու վրա։

Հոգեբանական նուրբ դիտումներով է պատկերված և Գալոն, որ Ջոմարդի հետ կապված է իսկական եղբայրական սիրով։ Հողագործական աշխատանքի ցածր մակարդակը ծնում է բանող անասունի հետ գեղչուկի մոտ բարեկամությունը։ Երբ Կոստանդ աղան առաջարկում է Ջոմարդին վաճառել իրեն, Գալոն՝ լեզուն կապ ընկած, վերջապես Տաիվ կարողանում է խոսել. «—Ջոմարդը, ադա ջան, ծախելու չէ. նա իմ սունը, իմ երեխանները պահողն ա, մի խոսքով... նա իմ ախպերն ա, ես չեմ կարող նրանից բաժանվել. աստված ինձ կպատժի, եթե ես նրան ծախեմ»[39], Եվ այս ամենը նա ասում էր իսոր հավատով ու համոզվածությամբ։ Գյուղագիրը ճիշտ է կռահում գեղչուկի մտայումների ուղղությունը։ Եվ միանգամայն հասկանալի է, թե ինչ ոգեորություն պիտի ապրեր Նա, զրկվելով իր եղբորից, իր տունը, երեխաները պահողից։ Տաղնապները, անհանգստությունը, վախը, որ Գալոն ապրում է Ջոմարդի քաղաք գնալուց հետո, միանգամայն իրական են և հավաստի։ Շահնազարյանը կարողանում է համոզիչ դարձնել կերպարի ամբողջականությունը և մարդկային նկարագիրը։ Երբեք իր եղբորից չբաժանված գեղչուկ աշխատավորը մեկ վայրկյան իսկ չի մոռանում Կոստանդի հետ ձանապարհ ելած ձիուն։ Վաղվա հանդիսավ մտահոգ ու տագնապներով լի, նա կարծես կռահում է վերահաս դժբախտությունը։ Ջոմարդի դիակի վրա ողբացող Գալոն տեսնում էր իր անձարությունը և անուժությունը։ Գյուղական հարստահարիչը վայելում էր զատկական ընդրիքը։

---

38 Աբ. Շահնազարյան, Գյուղական պատկերներ, Երևան, 1933, էջ 15։

39 Նույն տեղում, էջ 16։

«Վարոսի հաճախորդները» պատմվածքում Ա. Շահնազարյանը անդրադառնում է կողբա աղանձքերում աշխատող գյուղական բանվորության կյանքի ու կենցաղին։ Ընդ որում, նա աշխատում է պատմվածքն ազատել ակնարկային ոճազարդումից և հրանդներից։ Գեղարվեստական մտադրությունը՝ աղանձքերում՝ «այդ գարշելի գերեզմանում», օրն ի բուն բանող դյուղացու անկումն էր՝ քղմխաղի, հարբեցողության, ծծկոտուքի ու բարոյական դիմադրկության հարվածների տակ։ Բանվորական հատակի կյանքը ամբողջությամբ կարելի է տեսնել Վարոսի կեղտոտ ու գարշահոտ գինետանը։

Մի գիշերվա մեջ մինչև վերջ մսխելով երկու և կես ամսվա դառն աշխատության վաստակած դրամը, և հագի շորերն էլ կոնծածի դիմաց թողնելով Վարոսին, նախշուն, որ գյուղական մի շեն ու լի տան վերջին շառավիղն էր և կորցրել էր ամեն ինչ՝ քղմխաղի և գինու պատճառով, այժմ ետուառներվելով ընկերոջ շալակին ոլպես մի ավելորդ բեռ, նևրկայացնում է մարդկային ընկածությունն ու քշվառությունը։ Գյուղացիրը այն կարծիքին է, որ գինետունն է այդ խեղճ ու ողորմուկ մարդկանց կործանման պատճառը։ Վարոսը և Կոստանդ աղան նույն դրամի երկու երեսն են։ Նրանց մեջ նուտած է գիշատիչը և ունեզրկողի անբարոյական բարոյականությունը։ Նրանք տեսնում են մարդկանց կործանումը, և նրանց սիրտը լցվում է չերմությամբ ու սիրով։ Ինչպիսի՜ նախանձրություն։ Սրանց եղբայրներն են հրեցփոխ Պետրոսը՝ «մի խստասիրտ ու հոգեհան վաշխառու» («Մարանի դեղապետը»), տանուտեր Ստեփանը («Կարմիր ճիպոտը»), Մանուկ աղան («Սերոբենց ածերը»), միկիտանչի Մակարը («Մեռցակի լորը»)։

Բոլոր այս մեծահարուստ-զոռբաները իրար շատ են նման. ոչ միայն սրանց արտաքինի, այլև գործողությունների ու բարոյական հասկացողությունների մեջ գյուղագիրը դնում է համանման գծեր։ Այդ ընդհանուրը աղբատի հանդեպ անողոք ու դաժան ատելությունն է, որ ուղղություն է տալիս նրանց մյուքերին և կերպարանք՝ գործողություններին։

«Մարանի դեղապետը» պատմվածքում Երեցփոխ Պետրոսը խլելով Հարությի ձեռքից փոշեկոլոլ պորինչանները և տեղավորելով կարմիր աղյուսի մեջ բեղի տակ ասում էր. «Դուք չեք խմանում, դրանց պիտի մի մին էապես սրուն դաս տաս, որ խելքի գան[40]։

Վաշխառուին, ինչպես Կոստանդ աղային, վիրավորում է չքավոր-աղքատի, պարտքատեր մարդու փոքրիկ ուրախությունը, որ հանդստության և անամոթության է դիտվում։ Աղալությունը զայրանում է տկլոր աղքատների մոտ եղած այդ վերջին հնարավորության փաստից։ Դիմելով հավաքվածներին և մինչև վերջ ստորացնելով Հարությին, Երեցփոխ Պետրոսը չարցնում է. «—Բա՜ս... Մվիկինց Վարդանի տղեն ֆուտը հինգ կոպեկով պորնչան ա առնում, ուտում, ասածված կվերցնի՞»[41]։

Այս փոքրիկ դրամայի անկյունները լի են ողբերգական գույներով։ Այնտեղ մեռնում է Հարության կինը՝ վերջին ցանկությունը անկատար։ Այստեղ վաշխառուի և գյուղական բազմության առաջ անձարությունից, վշտից ու հուսահատությունից բոլորովին կործանված՝ փղձկում ու երեխայի նման լալիս է հասակն առած մարդը։ Նուրբ են և գունագեղ հոգեբանական դիտում-

40 Նույն տեղում, էջ 62։

41 Նույն տեղում, էջ 59։

նները՝ չուխի փէշը բաց թողած Հարությո՛ւր և կուզը կախ, փոշիների միջից պոբրիչաններ հավաքող վաշխառուն։

Մի այլ կողմից դիտելով համփայական դաժանությունն ու ոճրապարտ սառնասրտությունը, Ա. Շահնազարյանը փորձում էր գյուղական իրականությունը դրվագանկարող փաստերի մեջ դանել տրամաբանության հիմնական թելը՝ չկա և չի կարող լինել աղբատի և հարուստի միջև ոչ համաձայնություն, և ոչ էլ առավել ևս որևէ դաշնություն։ Հարուստը քինոտ է, վրեժխնդիր. նա չի ճանաչում աղբատի իրավունքը. նա միայն սովոր է պատճել ու ոտնատակ տալ նրան՝ հենց միայն նրա համար, որ նա աղքատ է ու խեղճ։

Սիմոնը վհատել է և անցյալ տարվա և այս տարվա պետական հարկը։ Սակայն հարկահավաք Հաճոն վկայում է, թե անցածից դեռ ապառիկ պարտք ունի գյուղացին, երբ գգիրը հասավ Սիմոնենց խրճիթին և ձայն տվեց խեղճին, սա երազ էր տեսնում։ Իբր հավարել էր բերքը և բաժանում էր գյուղի աղքատներին։ Սիմոնը լցնում էր րոլուշի տոպրակները և հրճվանքից սրտաճաք՝ ասում. «— Տարե՛ք, խեղճ ախպերնե՛ր, տարե՛ք։ Հիմա գյուղամիջում՝ Կարմիր ճիպոտի՝ տանուտեր Ստեփանի հարվածներից արյունվիկ եղած Սիմոնը, ափաշկարա անարդարությունից ամբողջությամբ խելակորույս, նեռվում է հարկահավար Աթոյի վրա. «Դա մի հուսահատական հարձակում էր, որ գործեց հարստահարված խեղճությունը՝ հարստահարող անիրավության դեմ»[42], Բայց ի՞նչ, գգիր Գևոյի երկար բազուկը իսկույն սեղմեց սրա կռկռոցը։ Հաջորդ վայրկյանին «...Հիպոտների, քացինների և բռունցքների անողորմ հարվածները կարկտի արագությամբ սկսեցին թափվել խեղճ Սիմոնի գլխին»[43]։ Բանտում նստած և մտորելով իր դրության շուրջ, գյուղացին չափեց ու հաշվեց գալիք վնասները և ստիպված համաձայնեց կրկին վճարել անցյալ տարվա հարկը։

Գյուղական ինչվառության պատկերները Շահնազարյանի գրչի տակ կենդանանում են ոչ այնքան լուսանկարչական-բնական արտանկարման միջոցով, որքան սուր և արտակարգ իրադրությունների փոխներփոխ հակադրման օգնությամբ։ Երբ Ավոն մի փթաչափ ալյուրը ձեռին, ինչ-որ հայհոյելով տուն է մտնում, պարզվում է, որ սա դեռ փրկություն չէ։ Թեև խմորը հունցվում է և տաշտը լցվում, բայց Ավոյի կինը՝ Շամամը, գիտեր, որ միկիտանչի Մակարը ամուսնուն հարբեցրել և ալյուրը տվել՝ իր անարատ նամուսն ու պատիվը գնելու համար։ Ավոն բոլորովին տեղյակ չէ անցած-դարձածին։ Գիշերը Մակարին քշել է Շամամը։ Աղոթրանին հայտնված միկիտանչին պահանջում է ալյուրի վարձը։ Քանի գնում ավելի ու ավելի սրվում է լարվածությունը։ Մակարը ծեծում է Ավոյին։ Շամամը առաջարկում է տան վերջին կարպետը։ Միկիտանչին վարձագ է և աննահանջ։ Կամ փողը, կամ ալյուրը։ Փեչի մեջ հավաքելով պատրաստի խմորագնդիրը և ականջ չդնելով Ավոյի երեխաների սուգ ու շիվանին, Մակարը դուրս է եյնում։ Այստեղ է, որ կատարվում է տարօրինակն ու անսպասելին։ Չուխայի փեշը պատահաբար տիրոջ ձեռքից դուրս է պրծնում։ Խմորագնդերը թափվում են ցեխի մեջ։ Շամամը փորձում է հավաքել դրանք։ Ամեն ինչ մոռացած միկիտանչին՝ գալրությից ու ատելությունից խենթացած, ակսում է ցեխի մեջ տրորել խմորը. «Ձեխին կտամ,

---

42 Նույն տեղում, էջ 100—101։

43 Նույն տեղում։

չան բաժին կանեմ ու ձեզ չեմ թողնի, հաբա չեմ թողնի»—ասում էր կապը կտրած Մակարը, ոտքերով տրորելով սպիտակ խմորագնդերը։ Մի ձեռումով ձեռքից խլելով հասուցպուխ ու ծանր մահակը, Ավոն այնպես է զարկում մեկիտանկու գլխին, որ սա անչնչացած տապալվում է։ Մակարի «...ճակատից ցայտող բալի արյունը կարմիր բծով նախշեց ցեխոտ խմորը»[44]։

Այրչակ Շահնազարյանի գյուղական պատկերները նովելային կառուցվածք ունեն։ Դրամատիկ վերջաբաններ, հանկարծահաս ավարտի գեղարվեստական ուժը նա ծառայեցնում էր իրականության անկրավ և անարդար հարաբերությունները ցայտուն դարձնելու համար։ Նրա համակրանքը գյուղացիական դեմոկրատիայի կողմն էր։ Ճիշտ է, մտորելով հասարակական կյանքի անարդար կառուցվածքի շուրջ, նա, ըստ երևույթին, խորապես համոզված չէր, թե չքավոր գյուղացիությունն ի վիճակի է միաբանվել և վրեժխնդիր լինել հարուստներից։ Ուժը նրանց ձեռքին է, օրենքը՝ նույնպես։ Այս համոզումը ինչ-որ տեղ անօգնական և անուժ էր դարձնում բողոքի ու բմբռնացման այն տրամադրությունները, որոնցով համակված ելնում ու գործում էին Շահնազարյանի գյուղացիները։ Թվում է, թե 1909 թվականին գրած «Մացակի լուշը» պատմվածքը արդեն նախապատրաստում էր ա։ցումը գյուղացիական դեմոկրատիայի ուժերի հանդեպ հավատի ամուր և աներեր դիտակցությանը։

1900-ական թվականների սկզբներին «Մշակում» տպագրած գյուղագրական պատկերներով Հայտնի դարձավ Ջավախեցին (Ղազարոս Սուրիասի Տեր-Գրիգորյանը)։ Մնվել է 1874 թ. Ջավախքի Գանձա գյուղում։ Զբաղվել է ուսուցչությամբ։ 1905-ին լույս է տեսնում Ջավախեցու «Պատկերներիս» առաջին գրքույկը։ Մինչ այդ առանձին գրքով հրատարակել էր «Ջավախքի ազնտը» (Թիֆլիս, 1900), ապա «Մշակում» տպագրել «Գյուղական ցավերից» հոդվածաշարը։ Մահացել է 1937-ին, Երևանում։

Ինքնուրույն, բանաստեղծական շնշտագրմամբ մի գրելաձև ուներ Ջավախեցին։ Գյուղագրական արձակը նոր երանգներ էր ստանում հուզականությամբ խոսքի անմիջական ազդեցությամբ։ Ըստ երևույթին, բանաստեղծությունը և չափ ու կշռույթով խոսքը նրա համար ավելի հնշտ նվաճելիք բան էր, քան գյուղագրական ռեալիզմի պարզ ու կոպիտ գրելաոճը։

«Պատկերներիս» առաջին գիրքը բացվում էր մորը ուղղված ընծայականով և «Վարագույրի ետևս առաջաբանով։ Գյուղացու հազար ու մի ցավերից հյուսված պատկերները նվիրելով մոր անմոռաց հիշատակին, Ջավախեցին փորձում էր լալկան այդ պատկերները ծածկող հովվերգական տհաարանների ու դրսից դիտողի մակերեսային ընկալումների վարագույրը ետ տանել՝ ցույց տալու համար գյուղական կյանքի խևությունը, այն խավար, հետամնաց ու վայրենի իրականությունը, ուր դարերով ապրում են գյուղացի խեղճ ու զուրկ մարդիկ։ «Որքա՜ն գեղեցիկ էս դու դրսից դիտողի համար, գրողի տարած գյուղ...»,— ասում էր գրողը, զսպելով գյուղի հանդեպ սիրո և խանդաղատանքի զգացումները։— Ճիշտ է, որ իրիկնամուտի հանդարտ ու կապույտ խաղաղության մեջ լեռնածերպերին ծվարած գետնափոր ու ցածրիկ խրճիթները հոգիդ լցնում են տխրությամբ ու կարոտով։ Ճիշտ է, որ արոտներից

---

44 Նույն տեղում, էջ 122—123։

*վերադարձող ևհրմակ արշառների և թուխ գառների ամպկալից ընթացքի և հովվակաչի մեջ՝ անմիթ ու միամիտ, հնամենի ու սուրբ մի բան կայ ևվ ինչում է. բե ամեն-ամեն ինչ այստեղ՝ այս հնամյոր ու խուլ անկյունում, յուծվել է նոգուտ բարութեյան ու սիրու. Բայց այդպե՞ս է արդյոք. «Քիչ է մնում ես էլ դրան դիտողի պես հավատամ ասեղնագործ վարագույրին երևսին պսպղացող խափուկ պատկերին...»[45]; Քիչ է մնում... որովհետև գրողը սիրում է դյուղը և գյուղի մարդկանց, նրա հոգին հազար թելերով կապված է հենց այդ հնամ. ու արոտներին, վնրջալուսյսնների խազազութեյանն ու դարձադարձիկ համփանների կարոտներին։ Նրա սիրտը մզկտում է ու ցավում հոմվերքութեյան նոկատակ հրեսը դիտելիս։ Գյուղը միայն վերջալույսների ու արշալույսների մտերմական զրույցներ չէր բերում։ Այստեղ լսելի են խոր տնբոյներ, տառապանքի ձիչեր և անտրդարութեյան կատաղի ոռնոցը։ Հարուստ և աղքատ, տեր ու ծառա, ունևորութեյան խրախճանքը և որբ ու տնանկի արտասուքը կողք-կողքի են և ատելութեյամբ լի, անհաշտ, գութ ու խղճից հեռու ևլել են իրար դեմ և իրար հակառակ՝ հավիտենական քշնամութեյան օձիքից բրևնած։ Հարուստը զրկում է աղքատին, հարուստը անհրավում է, ոտնատակ տալիս, Հարուստը հանդում է. «Խեղճ աղքատին, աղա մարդիկ, «բարի» մարդիկ գեի կուշտ լալու, արտասվելու իրավունքից չեն զրկեր»[46]. Ջավախեցին երևան է հանում աղաչութեյան խոր թշնամանքն ու ատելութեյունը մշակի՝ հողի աշխատավորի նկատմամբ։ «Էս աշխարհքի խորթ տղերքը», զրկված ամեն ինչից, արհամարհված ու խեղճ, փողոցի շների հետ միայն կարող են ևիևել բախտակցութեյան ամբողջ տառապանքը («Մենք ախպեր ենք»)։ Անհավասարութեյունը մարդկանց միջև, դասային ու դասակարգային տարբերքանքն ու երկփեղկվածութեյունը որոշում է խեղճ-աղքատի ճակատագիրը։ Ուժր ունևորութեյան բազկի մեջ է, զորեղի կամայականութեյունը՝ օրենք։ Եվ ամեն տեղ հաղթում է այդ օրենքը. «Ծնեծում են գյուղում, անխնա ծեծում, հարուստն՝ աղքատին, պաշտոնյան՝ փերրին, աղան՝ ծառային, հայրը՝ իր տղին, ուժեղը՝ թույլին» («Ընկնավորը»)։

«Վհին ասված կա...» պատկերը Ջավախեցին գրել է հերքելու համար արդարութեյան հաղթանակի նկատմամբ ժողովրդական հավատքի հիմնավորութեյունը։ Վերևում երբեք էլ ասված չկա՝ ահա համոզումը։ «Էս աշխարհքը, փուչ աշխարհքը զորքալինն է՝ ուժովինը»[47], եղո տացուն ինչերի է նևուռում հաղորբ ներկայացրած բարաքը՝ ժառանգութեյան վկայաթուղթը, մոտ վաքսուն ռուբլի և անխղճաբար կործանում իր հարազատին։ Իզուր է անսիրտ կապույտի մեջ «Զիմու-խղճմտո» ասուծո որոնումը։ Գիյուղում օրենք, խիղճ, դատաստան չեր կա..., էլ ո՞ր անխղճ ասվածն ասնեղ կմնա... Գյուղում ասսված էլ չկա»[48]։ Գյուղացիրը համոզված է, որ գյուղական իրականութեյան մեջ գործում է ուժի և զորեղի անարդար սկզբունքը։ Եվ վա՜յ նրան, ով չճանաչեց Տարուտաի և զորքայի այդ իրավունքը։

Ինչպես Արշ. Շահնազարյանը, Ջավախեցին գյուղական կյանքի տեսա-

---

45 Ջավախեցի. Պատկերներ. Թիֆլիս, 1905, էջ 14։

46 Նույն տեղում, էջ 23։

47 Նույն տեղում, էջ 114։

48 Նույն տեղում, էջ 122։

բանձրում համամասնաբաժին է խիստ ու դաժան փաստեր։ Գալոն ստացել էր հայրական «անսպառ ժառանգության» երկու հարյուր ռուբլի պարտքը։ Մարտիրոս աղայի դավաճաններում ձգվում ու երկարում է այն՝ անվերջանալի շաբունակությամբ։ Արդեն գրեթե ամբողջ ընտանիքը ծառայության էր անցել Մարտիրոս աղայի տանը։ Տկլոր ու քաղցած երեխաները հացի տաշտակը պատարկ էին դոնում մշտապես։ Գալոն, երեխաների հետ, հնձեց իր արտը և քան սայլ բրնձի պես գարին պարտքի տոկոսի դիմաց դիզեց Մարտիրոս աղայի կալատեղում։ Իրիկնադեմին դարձած հնձվորը միտք էր անում աշխարհի անարդարության վրա։ Հիսուն ռուբլի պարտքը դարձել էր երկու հարյուր։ Ոչ մի փրկության չկար։ Սերմացու գնելու փող էլ չկար։ Ու մտմտում էր ելքը։ Նազուն ստիպեց Գալոյին գնալ դրացուց մի քանի հաց փոխ առնել։ Հնձվորը շտկեց մեջքը և դուրս ելավ տանից։

Քիչ հետո, երբ նրանք ախորժակով ծամում էին ցամաք գարեհացը, գյուղը լուսավորվեց։ Ամրուկ-ամրուկ Վառվում էր Մարտիրոս աղայի կալը։ Գալոն զոռ էր տվել լիբխին. «Կծու ծուխը ներս էր քաշում ու սրտի փոթորկից շրթունքները կծոտելով, քուլա-քուլա դուբս թողնում»[49]։

Այսպես էր սանգցնում «դաղված սրտի կրակը» ունեզրկված գյուղացին։

«Խաուստան կաս» պատկերում, որբևայրի Անոյշի անձնքով, յուզբաշի Մարգարը ընկնում է և մեռնում։ Թվում է, թե այլ ուղի չկար՝ անխղճմտությունը և մարդկային քարսրտությունը պատժելու։ Սակայն անուժ ու վախկոտ են Քավախեցու գյուղացիները։ Նրանք չդիտեն անգամ սեփական պատիվը փրկել։ «Սև-մութ հարսանիք» պատկերում ռես-Սրքեն ծախում է սպանված որդու կնոջը՝ տանուտերին։ «Տուն շինողներ» պատմվածքը առավել ցնցող է։ Եղոն կնոջը՝ շարմաղ Թվային, հիսուն ռուբլի պարտքի դիմաց, գիջում է Ալեք աղային։ «Էսօրվանից ետև դու էնորն ես, իմը չես»,— ասում է Եղոն Թվային։ «Սև մութի մեջ լոկ խեղդվող մի հեծկլտոց էր լսվում..., բայց ամոթ էր»[50]։ Այսպես ահա չնչին և ողորմելի բնավորություններ ելնում են գյուղական աղքատության և թշվառության հասակից։ Անօգնական, թույլ, լալկան ու խղճ այդ մարդիկ ներկայացնում են գյուղաքաղաքի դեմքը։ Սրանց հակառակ անմարդկային և զարհուրելի է համփոյական վերնախավի՝ «խածաններին» կերպարանքը։

Գյուղաքաղաքում, Քավախեցու պատկերացմամբ, իշխում է գայլային օրենքը։ «Գյուղում խեղճ ասածուն էլ կիսեղեն» արտահայտությունը չափազանց հատկանշական մի մտայնություն է։ Քանի որ այստեղ օրենք, խղճմտատանջ չկա, և քանի որ բոլորը «անխղճ կերպով իրար արյուն են ծծում», ուրեմն և ինչ ուզում ես արա՝ ոչինչ չես շտկի, ինչպես ուզում ես գործիր՝ ոչինչ չես փոխի։ Հետաքրքրականն է Քավախեցու հայացքը, մասլ՝ իրատեսության։ Ողբայրը ելնում է եղբոր դեմ, ամուսինը՝ կնոջ, եղբայրը՝ քրոջ, դրացին՝ դրացու, աղգականը՝ հարազատի դեմ, և ոչ ոք չկա և ոչինչ չկա այս բոլորի առաջն առնելու։ Բայց և որոշակի է մի բան՝ հարստությունը և «խածանիչները» աղքատ հողագործի թշնամիներն են։ «Ով ուժեղ, հարուստ, զորեղ,

---

49 Նույն տեղում, էջ 40։

50 Նույն տեղում, էջ 149։

գոռբա է. միշտ կաշխատի դրացուց խլել գևղցիկը՝ կին է հղել, կով. քև մի ձի՝ միևնույն է...»[51]։

Քաղաքներին պատապարտում էր մարդկանց միչև Լոյծ անհավասարությունը և պաշտպանում չքավոր գյուղացու իրավունքը։

2

1890—1900-ական թվականներին հանդես է գալիս նարոդնիկ գյուղագիրների մի խումբ՝ Ա. Ազելյան, Բաբկենց, Ստ. Տեր-Ավետիքյան, Ալ. Քամալյանբար (Նամալյան)։ Սրանք կապված էին ազգային և լիբերալ նարոդնիկության հետ՝ գաղափարական հավատարմությամբ և գործնական քայլերով։ Այս գյուղագիրները կրթություն էին ստացել Ռուսաստանում, մասնակցել էին տեղական նարոդնիկական կազմակերպություններին աշխատանքներին, ինչ-որ ձևով յուրացրել ռուսական նարոդնիկական ուսմունքը և վերագրթին՝ հայկական գյուղերում, իրագործել ուսանողական տարիներին մշակած գործնական ծրագրերը։ Քեև տարբեր էին իրականությունը ճանաչելու և վերարտադրելու նրանց ստեղծագործական կարողություններ, բայց և այնպես ինչ-որ տեղ միասնական էր գյուղացուն տնտեսական աղքատությունից, խավարից ու տգիտությունից փրկելու ռոմանտիկ այն ցանկությունը, որի հրատհրմամբ ու հարկադրանքով գրքի ու գրչի այդ մարդիկ նետվում էին ծայրագավառների հեռավոր ու անծրագ գյուղերը։

Նարոդնիկ գյուղագիրները մյուս գյուղագիրներից տարբերվում էին գուցե ոչ այնքան համոզումներով, որքան գործնական պայքարում իրենց գրաված տեղով։ Ավելի նարոդնիկական խմբերի ու խմբակցությունների հետ ունենալով կապերի բերումով էին նրանք դառնում նարոդնիկներ (այսինքն հարցում նարոդնիկության գաղափարախոսությանը և ուսմունքին), քան թե ծրագրային—գաղափարական տարբերանքով։ Ամբողջ խնդիրն այն է, որ նարոդնիկ գյուղագիրներն ի տարբերություն մյուս գյուղագիրների, ավելի հետևողական էին գյուղը փրկելու իրենց աշխարհայացքային կողմնորոշումներում։ Նրանք գյուղական իրականության խեղճությունը նկարագրում էին այդ խնդության դեմ պայքարելու աննահանջ գիտակցությամբ և այդ ուղղությունը բռնելով տեղ-տեղ հասնում էին դասակարգային հարցադրումների։ Համադմոկրատական կողմնորոշումներին նարոդնիկ գյուղագիրը ինչ-որ տեղ ավելացնում էր և դասակարգային գիտակցությունից բխող հետևությունները։

Դարավերջի ժողովրդագետ գրողների շարքում իր ուրույն տեղն ունի Ազաբեկ Ազելյանը (Դանիելյան)։ Մնվել է Մեղրի գյուղում, 1871 թվականին։ Սովորել է Բաքվի ռեալական դարոցում։ Բարձրագույն կրթությունը ստացել է Ռիգայում։ Մեռավ երիտասարդ հասակում, 1903 թվականին։

Իր առաջին գյուղական պատկերը՝ «Ներհակ Առաքելը» (1894), գրել էր գուցը լուսավորելու նկած նարոդնիկ երիտասարդության գործունեության ամբողջ բարդությունն ու դժվարությունները ցույց տալու համար։ Ներհակ Առաքելում՝ գլխավոր հերոսը՝ Սմբատ Միխիթարյանցը, մեկն էր հենց այն երիտասարդներից, որոնք հետևում էին նարոդնիկական լուսավորչության

ծրագրերին։ Գյուղը վերափոխելու նրա երազանքի ու պատկերացումների մեջ իշխողը դպրոցաչինական գործն էր։

Ուսումնարանի հիմնադրման համաձայնությունը գյուղացիներից Սմբատը բավական հեշտությամբ է առնում։ Մտում էր, որ երկու գյուղերը միասնաբար օգնելին մեր առաքյալին՝ դրամ ժողովելու, գպրոցի շենքի կառուցման և այլ հարցերում։ Այստեղ է, որ գրողի հայացքը կանգ է առնում գյուղական միջավայրի հետամրնացության վրա։ Սմբատի կողմն է, իհարկե, գյուղականների մեծամասնության և՛ համակրանքը. և՛ նախաձեռնող անձնվիրությունը, բայց բուի համառությանն ընչաքաղց փոքրդրության ոգին դեռ հաճում է հեռավոր ու մութ այդ աշխարհում։ Ներհակ Առաքյալը, որ դեմ է դուրս գալիս Սմբատի ձեռնարկումներին, գյուղում հայտնի էր որպես չար և անասելած մարդ։ Նա չէր հանդուրժում ուրիշի իրավունքը, միշտ իր կողմն էր քաշում, հակառակվում էր ամենքին և վատաբանում ամեն մի նոր գործ։ Ուսումնարանի խնդիրը ամենից ավելի էր նրան դիպչել։ Ոչ թե տնավարձ երեք ռուբլին որ տանուտերն էր պահանջում վարժարանի համար, այլ անժառանգ քեռու՝ Մարկոս ապոր հարստությունը կորցնելու հեռանկարն էր նրան հուզել։

Ազարիա Ագելյան

Մարկոս ապիրը խոստացել էր իր ունեցածը կտակել Սմբատի ջանքերով կառուցվող դպրոցին։ Վարժապետը հնօրյա այդ ծերունու վճռի մեջ աստծո միջամտությունն էր տեսնում, գործը առաջ էր գնալու, ծաղկելու էր ուսումնարանը, ուսուցիչներ էին հրավիրվելու և «մտավոր ու բարոյական լույսը», տարածվելու էր «գեղի խավարի թագավորությունը»[52]։

Սմբատի և Առաքյալի հակառակությունը գոյացել էր այս հողի վրա։ Ներհակի եսամոլ ու ընչաքաղց բնավորությունը վեր է հանում գյուղաշխարհի մարդկանց մեկ ընդհանրական գիծը՝ սեփականության նկատմամբ խոր և մոլեգին կիրքը՝ դիտակցության նախնական շրջանի բնազդային նստվածքներով։ Սեգիջում և դաժան է գյուղացին, երբ ուրիշի քարը սեփական բռատանն է ընկնում։ Այստեղ նա չունի հավատք, խիղճ և ներողամտություն։

Ագելյանը կանխավ գծում է ներհակ Առաքյալի կերպարը, որպեսզի ցույց տա, թե բնավորության և մտքի ինչ կարելիություններ հետ է, որ պետք է գործ ունենա ազնվասիրտ ժողովրդական ուսուցիչը։ Տեղի ունեցած ողբերգությունը՝ Սմբատի սպանությունը ներհակի ձեռքով, թանձրացնում էր բա-

---

52. Ագելյան. Նրկերի ժողովածու, Երևան, 1950, էջ 50։

բոյախոսական այն հանձնարարականի արժեքը, որ տալիս էր Ադելյանը գյուղացիների մտավորականությանը. «Լինկավ նա, որ վճռել էր ապրել գյուղացիների հետ և իր չուրջը տիրող խավարի մեջ տարածել այն կենդանի լուսը, որը նրան մղել էր այդ սուրբ գործի համար...»[53]:

Պատմվածքի վերջաբանում Ադելյանը հավաստում էր, որ Սմբատի ցանած սերմը տվեց իր բերքը։ Ուսումնարանի շինարարությունը ավարտվեց։ Ներշակի համախոհները կամաց-կամաց խելքի եկան և անցան ճշմարտության առողջ մասի կողմը։ Այն ժամանակ, երբ քաղաքից եկած վարժապետները փորր-ինչ հուսահատվում են կամ ձանձրանում, Սմբատի ողբերգական կերպարանքը այցի է գալիս նրանց և «աշխուժությունն ու եռանդը» նորից իր գիրկն է առնում առաքյալներին։

Վերջաբանի ռոմանտիկ-ծրագրային ուրվագծումները, ինչպես, իմաստավորում են ժողովրդանվեր գործիչների զոհողությունների ու ջանքերի հաստատական արժեքը։ Իսկ դա իր հերթին ավելի ակներև է դարձնում Սմբատի ողբերգության նշանակությունը՝ հատուցման ու ձեռքբերումի տեսանկյունից։

Հետագայում, 1898-ին Ռիգայում գրած «Նոյ հսկսի հետևից» պատկերում, Ադելյանը վերանայում էր գյուղական գործիչների նարոդնիկական դրեծունեության վերաբերյալ ունեցած իր հայացքները։ 80-ական թվականների գյուղափրկիչները, գրողի կարծիքով, իրենց ամբող ռոմանտիզմով ու անձնուրաց նկրկվածությամբ հանդերձ, որդեգրել էին ծրագրային մի ուղի, որն ըստ էության նրանց չէր կարող հասցնել երևակայած ու երազած հանգրվանը։ Ադելյանն արդեն այս շրջանում ուներ այն խոր համոզումը, թե նարոդնիկական լուսավորչությունը ի վիճակի չէ գործնականում իր վրա կրել գյուղաշխարհի սոցիալական վերափոխումների ամբողջ ծանրությունը։

1900-ին «Մուրճում» տպագրված «Հասարակական խանութներ» հոդվածում, գրողը կրկին շեշտում էր ժողովրդական բարեկեցության և ներդաշնակ հարաբերությունների ստեղծման գործում «տնտեսականի ահագին դերը»։ Նույնիսկ սոցիոլոգների «մի որոշ չկրա»,— ասում էր գյուղագիրը,— «պատճառների պատճառ» է ընդունում «տնտեսական ֆակտորը»։ Ադելյանը, ինչպես, համաձայն չէ սրա հետ։ Դա, անշուշտ, ծայրահեղություն է,— դիտում էր նա,— բայց դարձյալ ու վերստին ընդգծում էր հասարակական կյանքում տնտեսականի մեծ կարևորությունը. «Գյուղացին իր ցավերում մեղավոր չէ,— գրում էր նա,— դոցա հիմքը որոնեցեք պատմական-տնտեսական այն հանգամանքների մեջ, որոնց բարդ կապի շնորհիվ նորա այդ քշվառ դրության են մատնվելու։ Եվ որպես փրկության ելք ու գործնական ուղի առաջարկում էր հնարավորություն տալ գյուղացուն ընթանալու «բազաբակերիք ժողովուրդների» զարգացման ճանապարհով։ Մշակութային վերընթացի այն շառավիղին էր հանձնարարում բռնել, որ տանում էր գյուղացու տնտեսական դրության բարձրացումը և հավասարակշռության ստեղծումը «նրա կյանքի ֆակտորների մեջ»*[54]։ Ինչ սրում, մշակութային վերընթացը, հավանաբար, այլ բան չէր, բայց նրն գյուղատնտեսական պարտեզների, հասարակական խանութների, սպառողական կոոպերացիայի լայն ցանցի ստեղծումը դավանելիության։

---

53 Նույն տեղում, էջ 66։

54 «Մուրճ», 1900, № 3, էջ 335—337։

«Նոր Հոգևի ետևից» պատկերից հետո, 1897-ին Ադելյանը «Մուրճին» է հանձնում «Դառը խոստովանանք» (Ճանապարհորդի հիշողություններից) պատմվածքը։ Միմյանց լրացնող և միմյանց շարունակությունը կազմող այս երկու գրվածքների էլ բանավիճային բնույթ ունեին և պարզում էին Ադելյանի նարոդնիկական հայացքների բարեշրջումը։ Պատմվածքում, կարծես նկատի առնելով «Նոր Հոգևի ետևից» պատկերի հավանական ընդդիմախոսներին, Ադելյանը փորձում էր բացատրել ու ներկայացնել գյուղացիաց մտավորականության առաջ ծառացած դժվարությունները ու արգելքների հաղթահարման բարոյահոգեբանական ամրողջ բարդությունը։

Ներքին դրաման, որ ապրում է Մորմոքյանը, լծորդված է ոչնձնմոլությունը հաղթահարելու նրա անկարողության հետ։ Գյուղում կատարած աշխատանքը համոզում է նրան, որ ժողովրդաւոր գործիքը, եթե ուզում է որևէ արդյունքի հասնել, պետք է ինչի ամեն ինչ, վեր բարձրանա ինքն իրենից, նվիրվի համայնքին վերջնականապես և անմնացորդ, գաղափարի այն նահատակների նման, որոնց կյանքը ապագայի մեջ է, բայց ոչ երբեք ներկայի։

1895 թ. Ադելյանը հրատարակում է «Նրա ցավը» պատմվածքը, այս անգամ քննության առարկա դարձնելով գյուղական իրականությունը բզկտող սոցիալական հակասությունների խնդիրը։ Այստեղ էլ ակնառու է ռուս նարոդնիկական բելետրիստիկայի, մասնավորապես Գ. Ուսպենսկու գաղափարական ազդեցությունը։ Ադելյանն օգտագործում էր ոչ միայն նարոդնիկական պատմվածքի տրաֆարետը (հողապուրկ գյուղացի, որ ինչում է գյուղը, քաղաքում որոնելով ընտանիքը փրկելու նյութական միջոցներ), այլ փորձում էր Ուսպենսկու նման բացատրել գյուղացիության քայքայման, պանդխտության ու սակավահողության սոցիալական պատճառները։ Օգտվելով նույն Գ. Ուսպենսկուց, Ադելյանը գրում էր «Մանր խնդիր» պատմվածքը, «սեբունդների ամման» բիոլոգիական հնարավորությունը, այսպես կոչված գյուղացու բազմացման էնէրգիան՝ մի չարիք համարելով ժողովրդական կյանքի համար։ «Ռաստերյաևյան սիպեր և տնօրաններ» գրքում տեղադրված «Խնդիր» փոքրիկ պատկերը դրդել էր Ադելյանին՝ Իվան Աբրամիչ Կիսկինի մեջ տեսնելու բազմացման հոգեբանության, ձգտումի և մարդու կենսամիջոցների անհամապատասխանությունից առաջացող «ողբերգության» մարմնացումը։

Հաջորդ պատմվածքում՝ «Երկու կրակի մեջ», գրված արդեն Ռիգայում, 1897-ին, Ադելյանը անդրադառնում էր գյուղական կյանքը տակնուվրայող մի այլ իրողության՝ նախընթաց պատկերներում հարևանցի անցել էր խնդրի կողքով, առանց մանրամասնելու իր համոզումները։ Այստեղ բացահայտվում էին գյուղացու «նորանոր պահանջներին» հանդեպ գրողի ունեցած վերաբերմունքի էական կողմերը։

Գյուղում հայտնված դուքանը շատերի տունն է քանդում. մարդիկ իրար են նայում, կանայք միմյանց առաջ կորում, թե որը ինչ խաս ու ղումաշ հագավ, ինչ նոր բան առավ, ինչ տարավ, ինչ բերեց. «Մեզանում ամեն մարդ իր ոտները իր յորղանի համեմատ չի մեկնում»։ Հակամետի համեմատ չի ապրում։ Բոլորը նայում են դուքանին, բոլորը դուքան են վազում, ինչ է, թե «չայ եմ խմում», չեքմա սապոկներ կամ չթեղնեն հագնում։ Ու քանդվում են գյուղացիները, ձգտում պարտքերի տակին, Տարուսում «անգուկը լցնում» և Հողերը

շատացնում։ «Տնտում ես էդ գութաններ,— մատը տնկում է Դավիթ ապերը,— էթե ձարս լիներ՝ կրակ կգցեի կամ քանդել կտայի...»[55]։

Երկու կրակի մեջ կանգնած գյուղացուն փրկելու ելքը Ագելյանը որոնում էր բարքերը մեղմելու, սակավահողության առաջն առնելու, մշակի հողն ու եկամուտը ունեցած պահանջներին համապատասխանեցնելու գործնական ու բարոյական ուղիներում։

Որքան էլ լավատես Հայացքով էր նայում գրողը ապագային, այնուամենայնիվ, գյուղում տեղի ունեցող դասակարգային չերտավորումն ու նահապետական բարքերի քայքայումը փաստ էր, որն ամենից ավելի էր մտահոգում ժողովրդանվեր գործչին։ Գյուղացին աստիճանաբար կորցնում է իր աղնվությունը, խիղճը, բարեկամական ու ընկերական կապերի Նեօրյա պատկերացումները, մոռացության տալիս նույնիսկ եկեղեցին։ Մարդիկ առանձնանում են միմյանցից, յուրաքանչյուրը ապրում է միայն իր համար և «ապրում առանց խղճի»։ «Դոչաղությունը ամենքի դավանանքն է»—շեշտում էր Ագելյանը, հավատացնել տալով, որ գյուղին սպառնացող ամենաարտաքին վտանգը նոր ժամանակների բարոյականությունից է առաջ գալիս։

Եթե նայելու լինենք Ագելյանի բացատրություններին, դոչաղությունը ոչ միայն բարոյական կամ հոգեբանական պահվածք ու մտայնության էր, այլև տնտեսական գործունեության եղանակ, որ հանդես էր եկել հայ գյուղի զարգացման մի որոշակի շրջանում։ Տնտեսապես ու բարոյապես քայքայվող գյուղացիությունը XIX դարավերջին, գրողի պատկերացմամբ, դավանում էր «ուժեղը պետք է կլանի թույլին» ամենաեսասիրական սկզբունքը և գործում էր՝ «վեր կոխիր և կեր» հանձնարարականի համաձայն։ Ընդ որում, այս նոր տիպը ձարպիկ, ձեռներեց ու մեծ տնտեսատերն է, աշխատում է «ուժն ու չանը» լծելով և աշխատում է շատ. այնքան, որ մարդիկ կարմանում են, Թե այդ ի՞նչ աջողություն է, որ մարդուն կարող է մղել այդօրինակ նահապետականություն։ Դոչաղը Հողագործ է, վաշխառու, չարչի, խանութպան, մաքսանենգ, խարդախող, սրիկա, մարդասպան՝ ամեն ինչ, Եթե այդ պահանջում է սեփական շահը։

«Տգիտության գոներ» (1896) վեպում սոցիալական լայն ֆոնի վրա Ագելյանը պատկերահանում էր գյուղական այդ նոր խավի նկարագիրը, բնութագրում գործունեության, հոգեբանության, մտածողության այն աշխարհը, որ դոչաղությունն էր բերել և որից սկիզբ էր առնում նոր ժամանակների ոգին. Ցի կարելի ընկատել, որ Ագելյանը այս վեպի գլխավոր կերպարն ստեղծելիս մեծ մասամբ հետևել էր ռուս նարոդնիկ բելետրիստներին։ «Մեր նարոդնիկները,— գրում է Պլեխանովը,— քանիցս նկատել և Ելել են, որ գյուղում կուլակներ են դառնում մեծ մասամբ շատ տաղանդավոր և աչքի ընկնող մարդիկ»[56], Ի՛վ Ուսպենսկին, և՛ Զլատովրատսկին, և՛ Կարոնինը բացում էին գյուղացու «կուլակավարի» Տարատեսակության իրողության ոչ միայն հոգեբանական, այլև տնտեսական կողմերը։

Ագելյանի «դոչաղ» բառը կուլակին համանշանակ է։ Գրողը դոչաղությունը մարդկանց մի որոշ տեսակի առանձնահատկությունն էր համարում և փորձում ցույց տալ, Թե ինչպիսի պարագաներում և ինչպես այդօրինակ

---

55 Ա. Ագելյան, Երկերի ժողովածու, էջ 108։

56 Գ. Վ. Պլեխանով, Ընտրվեստ և գրականություն, Երևան, 1949, էջ 349—350։

քնավորությունն ու խառնվածքը հասնում է հայոցության։ Հնարամիտ, նախաձեռնող, աշխույժ, եռամոլ, աշխատասեր այս գյուղացին դանում է դրության տեր, հենց որ նրա ձեռքը փող է ընկնում։ Փողը վերափոխում է մարդուն, մղում գործնեության, նրա մեջ ծավալում շահագործման ձգտումը, սրում հոտառությունը, հավելում մեծամտությունը և ավելի ու ավելի ակնհայտ գարձնում կուտակելու մոլեգին ցանկը։ Ղազարյանի իդեալներ ձևավորում են նրա սոցիալական երազանքը, և նա, որ գործի և փողի մարդ է, «...Պարտանում է գայլածուկ լինելով և ձգտում է լայնել ծածանձերին»։ Բնավորության ու մտայնության այս կողմերով Ադիլյանի Համբարձումը, անշուշտ, նորությո էր հայ գյուղագրության մեջ։ Հետևելով ռուս նարոդնիկ բիլետրիստներին, Ադիլյանը մեզանում նույնպես տեսնում է կուլակային խավի՝ ղազաղության ժամանակակից գործունեությունը, և սա է, որ նրա պատկերած գյուղական իրականությունը ըստ էության գարձնում է առանձնապես հատկանշական։ Գյուղագիրը, ինչպես որ ռուս նարոդնիկները, բացասաբար էր դնահատում ղազաղության սոցիալական դերը գյուղում։ Համբարձումը՝ «կապիտալի այդ ամենազզվելի տիպը», հանձնելով որոշ բարեկեցության, նետվում է շրջակա գյուղերը և վաշխի, չարչիության, առևտրի պընդ-օղակը նետում խեղճ ու զուրկ գյուղացու շլնքին։ Ոչ միայն օգտվում էր գյուղացիների «փարեմամասիրությունից», այլև միամտությունից, հետամնացությունից, բարությունից, պարզասրտությունից։ Վա՜յ էր նրան, ով մի անգամ ձեռք էր մեկնում այդ, քվում է, հեզաբարո, կարեկից, օգնության հասնող մարդուն։ Էլ պրծում չկար։ «Գյուղացին նրա ուժեղ ճանկերից այն ժամանակ էր կարողանում միայն ազատվել, երբ խլում, տանում էր գյուղացու բոլոր ունեցածը»։ «Ինկլոր մարդուց էլ ի՞նչ ուզենաս»։

Վեպի վերջում Ադիլյանը ցույց է տալիս, որ այն ամենը, ինչ կուտակվել էր գողության, թալանի, ունեզրկման պատթարագույն միջոցներով, կորչում, անհետանում է նույնքան արագ, որքան գյուրին ձեռք էր բերվել։ Ղազաղությունը պարտվում է, քանի որ անազնիվ ու անբարոյական էին հարստանալու նրա մեթոդներն ու միջոցները։ Այս եզրակացությունը Ադիլյանը կամենում էր հասցնել ընթերցողին՝ գյուղաշխարհը ավերակող նոր բարքերի ու նոր մտայնության դեմ մղվող պայքարը արդյունավետ դարձնելու համար։ Ջի՞ որ ղազաղությունն էր, որ ամենից շատ էր սպառնում հասարակական ներդաշնակության այն իդեալներին, որոնց քարոզիչն էր գրողը։ Մանավանդ եթե նկատի առնենք, որ նա գյուղի վերաչինության խնդիրները կապելով տնտեսական հարցի լուծման հետ, մարգկանց բարոյական վերածնության ուղիներում էր որոնում գյուղաշխարհի փրկության ելքը։

1890-ական թվականների նշանավոր նարոդնիկ գյուղագիրներից է Գաբրիել Մնացականյանը (Բաբկենց)։ Ծնվել է 1860 թ. Երևանի նահանգի Դավալու (այժմ՝ Արարատ) գյուղում։ 1870-ական թվականների կեսերին ավարտելով Երևանի պրոգիմնագիան, Գաբրիելը մեկնում է Թիֆլիս և ընդունվում տեղի ռեալական դպրոցը։ Հետագայում ուսումը շարունակում է Պետերբուրգի և Օդեսայի համալսարաններում։ Մասնագիտությամբ իրավաբան էր։ Մահացել է 1917 թվականին, Թիֆլիսում։

Պետերբուրգում ուսանելու տարիներին Գ. Մնացականյանը պետք է որ կապեր ու ծանոթություններ հաստատած լիներ արևմտահայ դատի պաշտ-

պանութիյամբ նախանձախնդիր նարոդնիկ այն երիտասարդներէն հետ, որոնք գաղտնաբար հրատարակում էին «Ազատութիյան ավետարերը» և նախագծում «Հեղափոխական գործունեութիյուն ծավալել հայրենիքում։ Սա պարզորոշ երևում է գրոզի արխիվում պահվող մի պատմվածքից, որ թվագրված է՝ «Պետերբուրգ, 1882 թիվ, դեկտեմբեր»։ Պատմվածքի հերոսը նարոդնիկ այն գործիչներից մեկն է, որ ուսումը կիսատ թողնելով, մեկնել է գավառ՝ գյուղացուն օգնութիյան հասնելու։ Շուտով, սակայն, Հարութիյունյանը բողնում է հայրենիքն ու մեկնում Թուրքիա՝ արևմտահայ եղբայրների ազատագրութիյան գործը գյուխ բերելու համար։ Մնացականյանի անդրանիկ պատմվածքը ձիչտ էր արտացոլում 1880-ական թվականներին ազգային նարոդնիկական խմբակներում տեղի ունեցող դիմադարձը միջազգայնական խնդիրներից դեպի ազգային քաղաքական խնդիրները։

Բաբկենց

Գ. Մնացականյանը, անշուշտ, կուսակից ու կողմնակից էր սկսած չարժմանը։ Դեռ Օգնեա մեկնելուց առաջ, 1894-ի գարնանը, նա «Մշակի» ուզարկեց Րաֆֆու Հոբելյանի առիթով գրած «Մի սովորական անցք մեր առօրյա կյանքից» պատմվածքը, որտեղ արդեն որոշակիս մասնացուց էր արվում արևմտահայութիյան նկատմամբ հասարակական անտարբերութիյան սառույցը կոտրելու անհրաժեչտութիյունը։ Երբ 1889 թ. գրոզը Հայրենիք վերադարձավ, նրա առաջին ձեռնարկումներից մեկը Արևմտահայաստան անցնելն էր։ Իրականութիյան և արվեստի բաեգործում այս պահվել է Գ. Մնացականյանի «կարմից մինչև կարին» ճանապարհորդական տպավորութիյունների անագրութիյունը։ Դա անավարտ և չատ բռուցիկ մի ուղեգրական պատառիկ է, բայց հետաքրքիր այն իմաստով, որ միջոց է տալիս ծանոթանալու նորավարտ իրավարանի՝ արևմտահայութիյան հանդեպ ունեցած իրական վերաբերմունքին։ Ըստ երևույթին, այս ալցելութիյան արդյունքն էր նաև «Արևելյան ամպերի տակ» ուսումնասիրութիյունը, որ գրվեց իչ անց, 1891-ին, և որտեղ արդեն մանրամասներն վերլուծվում էին արևմտահայութիյան պատմական-տնտեսական ու բաղաքական հակասութիյունների հետ կապված բազմաթիվ խնդիրներ։

1884-ին «Արձագանքում» տպագրած «Անանուն վիպ» պատմվածքում Գաբրիել Պատկերը անդրադառնում է պանդխտութիյան հարցին և դարձյալ բաղաքական որոշ դիտավորութիյամբ. Գյուղացու սև օրը չափազանց դյունդ ու ձկարեն դուրս է լողում Ձերուի Գնդի երկարաձիգ մենախոսութիյան միջեջ։ Եվրոպական չոր հագած բարձրաձայնակ ու վիթխարի մարդը, անշուշտ, հարբերդանում էր դյուղացուց մտավորականին, ժողովրդական այն գործչին,

որի համոզմամբ ազգի հույսն ու ապագան հայ գյուղացին է, իսկ գյուղացու պանդխտությունը երկոից՝ ազգակործան մի մեծ չարիք։ Հետաքրքրական է, որ պանդխտությունը նարոդնիկ այս գործչին ներկայանում է որպես մի այնպիսի ազգաչինչ իրողություն, որի քաղաքական հետևանքն է սարսափելի՝ երկիրը դատարկվում է, օտար ազգերի կացարան դառնում, և դա էլ հենց ոչնչացման սկիզբն է. կործանման նզրը։ Ավելի լավ է տանջվել ու մեռնել հայրենիքում (այսպիսով երկիրը կմնա), քան պանդխտության մեջ որոնել հրկության հանգրվան։

Չերոյի Գևոն ականջ չի դնում այս չգուշացմանն ու հանձնարարականին։ Մեծ քաղաքում արդեն կանխորոշված էր նրա ճակատագիրը։ Երկ կատզի տակ ընկնելով չջախջախվեր էլ, միևնույն է, նա այլևս ետ չէր դառնալու։ Բանվորական խղճուկ կացարանի մի անկյունում աչքը դեպի հեռավոր գյուղը՝ մարում է Չերոյի Գևոն։

«Արձագանքի» այն համարում, ուր տպագրվել էր «Անանուն վեպը», Բարկենցը, Գ. Մաճկալ ստորագրությամբ, տեղադրել էր մի հետաքրքրական հոդված «Գյուղատնտեսական վարժարաններ և նոցա կարևորությունը Անդրկովկասի համար» վերնագրով։ Երիտասարդ հրապարակագրի մտորումները ուղիղ զծով միանում էին «Անանուն վեպի» հանձնարարականներին։ Խնդիրն այն է, որ պանդխտությունը կանխելու, հայ գյուղացու բշխառագույն վիճակը բարեփոխելու ծրագրային առաջադրություններում Գ. Մաճկալը ելնում էր այն ոլաստիքացումներից, ինչ որպես դեղարվեստական կանխագուշակ օգտագործել էր Չերոյի Գևոյի ճակատագիրը նկարագրելիս։ Գ. Մնացականյանը խորապես հավատացած էր գյուղատնտեսական վարժարանների գյուղափրկիչ նշանակությանը մեջ։

1890-ական թվականների ժողովրդասերների նման, Գ. Մնացականյանն էլ մտածում էր, թե համայնական կյանքը կամ համայնական ինքնապաշտպանությունը գյուղացու հողագործական աշխատանքի և տնտեսական ինքնակառավարման այն նախրնտրելի եղանակն է, որ կարող է տնտեսական անկ դրությունից ուղի նշել չքավոր ու զուրկ գյուղացիներին։

Գ. Մնացականյանի «Նորելք» վեպը լույս տեսավ 1896—1897 թթ. «Մուրճում»։ Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Ալեքսանդրը, մասնավորում էր նարոդնիկ գործչի ճակատագիրն ու ապագան այն թաթդ հարաբերությունների մեջ, որոնք գոյություն ունեին հայկական գավառներում։ Հենց նոր Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետն ավարտած Ալեքսանդրը վերադառնում է տուն՝ Թշվառոց գավառի Խնոթ գյուղը։ Գեղջի աղքատները հուսալքված էին այն մտքով, որ ուսումն ավարտելուց հետո Ալեքսանդրը «գյուղացուն լավ կպահպանի»։ Խեղճ ու զուրկ գյուղացիները չգիտեին, անշուշտ, որ Պետերբուրգի համալսարանում սովորելու տարիներին իրենց Ալեքսանդրը տարվել է «հայտնի շարժմամբ», զինվորագրվել ժողովրդին ծառայելու գաղափարի։

Երբ գյուղացիները տանուտեր Ավետիսի գլխավորությամբ, մի-մի շիշ օղի գրպանները դրած, աշքաբաց էին գալիս Օվանեսին, Ալեքսանդրը գրկաբաց նրանց ընդառաջ է ելնում։ Գրողը կամենում է հենց սկզբից միասնության կամուրջ նետել գործչի և գյուղական բազմության միջև, համոզել ընթերցողին, որ այն ամենը, ինչ հետագայում պիտի կատարվի, տեղի է ունենալու գյու-

գացու և սրա շահերը պաշտպանող ժողովրդասերի լիակատար ներդաշնակության պայմաններում։

Երկար և հանգամանալից զրույցի մեջ պարզվում են ամենից առաջ խնդիրների ամենաառաջնահերթ կարիքները։ Ալեքսանդրը վճռում է գառնալ գավառական ոստիկան։ Մեկնելով Թուրքահիս՝ գավառակենտրոն, նա շուտով ձեռք է բերում այդ պաշտոնը։ Կար ուրիմն գործունեության ասպարեզ, կային խնդիրն ու շրջակա գյուղերը, և այստեղ է, որ պետք է ստուգվին, փորձության ենթարկվեին երիտասարդ իրավաբանի ժողովրդասիրական հայտնությունները։ Բայց ի՞նչ էր ներկայացնում Թուրքահիս գավառը և ամենից առաջ խնդիրը, ուր պիտի աշխատեր ու ապրեր մեր գործիչը։

Թուրքահիս անունը արդեն պերճաբանում է, գավառի մուսուլման բնակչության հետ կողք-կողքի ապրում էին հայերը, ենթակա քուրթ ու քուրդ կալվածատերերի ու միրավների անագորույն հալածանքին։ Ալյազգիները մեծամասնություն էին կազմում, և սա էր պատճառներից գլխավորը, որ հայ գյուղացին շատ հաճախ ալչք էր փակում քուրթ-քրդական անիրավություններ հանդեպ, անպատիժ էր թողնում գողություններ, գանգատի չէր գնում և ամի կերպ կեղծավորությունով իր գլուխը պահում՝ «հափշտակիչ ու սպանիչ բնավորություն ունեցող դրացիների մեջ»։

Ազգային-սոցիալական միջավայրի այս նկարագրությունը բարկենցը տեղագրել է վիպական գործողությունների հենց սկզբին, ցույց տալու համար, թե իր ժողովրդասեր հերոսը ինչպիսի պայմանների և հանգամանքների մեջ պիտի գործեր՝ գավառական պրիստավ դառնալով։ Քրքրության և հայության հակադրության մեջ բարկենցը գնում է որոշ սոցիալական երանգ. նա ընդգծում է, որ քրքրությունը փաստորեն նվաճել է երկրի արգավանդ ու բարիբեր հողատարածությունները, իսկ կալվածատիրական դասը, որ մեծ մասամբ քուրք բեգերն են կազմում, որոշ դասակարգային շահախնդրությամբ է մոտենում տեղծված իրադրությանը։ Բացի դրանից, հայ գյուղական վերնախավը ենթակա էր նույն կալվածատիրական դասի ազդեցությանը։

Այս բարդ իրադրության մեջ էր հանդես գալու ժողովրդասիրական գաղափարները յուրացրած երիտասարդ իրավաբանը՝ արդարությունն ու կարգը երկրում վերահաստատելու համար։ Մի կողմից հայ-քուրքական հակառակությունները՝ ազգային-սոցիալական հողի վրա, մյուս կողմից՝ սակավահողությունը, համայնքի վատթարագույն վիճակը, գյուղում միմյանց դեմ ելնող «կուսակցությունները», դպրոցի բացակայությունը, բահանաների արծաթասիրությունը, կռիվն ու մարդասպանությունը հողի ու ջրի համար, այս բոլորը նորընծա ոստիկանի հոգին լցնում էին անորոշ կասկածներով ու տագնապից անհանգստությամբ։

Ժողովրդի մեջ աստիճանաբար կարծիք էր կազմվում նոր պրիստավի մասին։ Խնդիրցիները պաշտում էին Ալեքսանդրին։ Ամենքին օգնության էր հասնում՝ ինչով կարող էր։ Մեկին ձրիաբար փող էր տալիս, մյուսին օգնում էր չբավորությունից դուրս գալ, ուրի կանգնել, երրորդին բժշկական դեղամիջոցներ էր հասցնում, պատսպարում էր անօթևաններին և հարևաններ լինում խեղճերին։ Երեկոները հավաքում էր գյուղականներին, սրանց բարբառով դասախոսություններ կարդում, խրատում, քարոզում, սնվում էր շատ համեստ, հագին կոշիկ չուներ, բայց օգնում էր հարևանին՝ գոմիշ առնելու։ Գրքերի համար նախատեսած գումարը ուղարկում էր ոչ թե քաղաք, այլ հանձնում

էր Հարևան Գրիգորին, որի տանը հաց չկար։ «Ալեքսանդրի անհուն և անկեղծ բարությունը սկսեց արևի լույսի նման ամեն տեղ և ամենայն ազգի վրա փայլել։ Մի տասնհինգամյա քրդուհու նա տվեց իր հագի շապիկը։ Մի թուրք ընտանիքի երեք ամիս իր հաշվով բուժում էր սուր աչքացավից, մինչև որ սրանք առողջացան։

Միևոյն ընտրություններում հաղթում է Ալեքսանդրի իսկական և գլխավոր հակառակորդը՝ Թուրքանիս գավառի իրավական տերը՝ Փիր-Մուրադ Սուլթանը։ Շրջակա թուրք բնակչությունը լարվում է խնութցիների դեմ։ Տիրացու Վարդանը և Մելիք-Սևքը դատապարտվում են տասնհինգ տարվա տաժանակիր աշխատանքի։ Ուսումնարանի գործը մնում է կիսատ։ Թշվառոց գավառում բազմապատկվում են հանցագործությունները։

Այս դեպքերից քիչ անց մեռնում է Ալեքսանդրի հայրը, և նա թողնում է Խնուսը ու տեղափոխվում քաղաք։ Ապա ժամանակ անց, անցնում է Արևմտյան Հայաստան։

Այսպես է ավարտում իր ժողովրդասիրական գործունեությունը Պետերբուրգի համալսարանից հայրենի գյուղ եկած իրավաբանը։

Գյուղական նարոդնիկ գործչի ժողովրդասիրական ձեռնարկումների տապալումը պայմանավորված էր միջավայրի գործոններով և ամենից առաջ Թշվառոց գավառի ազգային հարաբերություններով, որոնք, ըստ Բաբկենցի, խորապես սոցիալական բնույթ ունեին։ Ոչ միայն այստեղ հանդիպադրվում էին դասակարգային ներհակ ուժերը, այլև գործում էր ազգամիջյան հակառակությունը, հանգամանք, որ զրկում էր գավառի աշխատավոր գյուղացությանը կալվածատիրական-աղալական հարստահարությունների դեմ միասնորեն հանդես գալու հնարավորությունից։ Ալեքսանդրի գործողությունը դեմ էր առնում ազգային խայտաբղետ կապերի և նահապետական փիտակցության ամբողջ բարդությանն ու հակասություններին։ Գյուղացուն օգտակար լինելու նրա ջանքերը վերածվում էին իրենց հակադրության։ Նա փորձում էր նեղդաշնակության հասնել, արդարությունը վերականգնել, օգնել նեղյալին ո. կապրտալին, բայց դա հարուցում էր միայն մարդկանց դժգոհությունը կամ անտարբերությունը։ Մի այլ դեպքում նրա գործունեության հասարակական հետևանքն ավելի քան վնասաբեր էր դառնում գյուղացու համար։ Դուրս էր գալիս, որ ավելի լավ կլիներ ոչինչ չձեռնարկել, գաղափարական իդեալներ չունենալ, գյուղ չգնալ, չխռովել «գյուղացու խաղաղ կյանքը»։ Ավելի լավ էր մնալ քաղաքում, ապրել այնպես, ինչպես բոլորը, և թողնել, որ ժամանակին ու կյանքը ինքնաբերաբար փոխվեին։ Այստեղից էր ծնվում ճարահատ այն նզրակացությունը, որ ի վերջո դառնում էր վեպի հիմնական իմաստը՝ մենք ոչինչ չենք կարող անել, պետք է սպասել, ապավինել ժամանակին. աֆալաքի չարխը գարձնելը անհնարին է։

Բաբկենցի սոցիալական հայեցությունն ակներևաբար փակուղի էր ընկնում։ Հեղափոխական գործիմացությունից հետո նարոդնիկական մտայնությունն այլ բանի էլ չէր կարող հանգել։

Այսպես լուծելով վեպի գլխավոր հերոսի ժողովրդական գործունեության ապագայի հարցը, Բաբկենցը, այնուամենայնիվ, Ալեքսանդրին ուղարկում է Արևմտյան Հայաստան։ Նամնօրինակ ավարտը Տյանշապես վկայում է, որ Գ. Մնացականյանը ամբողջովին չէր հրաժարվել արևմտահայ ազատագրական շարժման քաղաքական հեռանկարների հետ կապվող մտորումներից։

Դարավերջի նարոդնիկ գյուղագիրներից էր Ստեփան Տեր-Ավետիքյանը (1867—1938)։ Նա, ճիշտ է, Ռուսաստանում չէր ստացել իր բարձրագույն կրթությունը (1889-ին ավարտել էր Քիֆլիսի Ալեքսանդրյան ուսուցչական ինստիտուտը), բայց և այնպես շատ վաղ հասակից էր սկսել հետաքրքրվել ժողովրդասեր մտավորականության՝ գյուղում ծավալած գործունեությամբ։

Տեր-Ավետիքյանի աշխարհայացքը կազմավորվել է լիբերալ-նարոդնիկական գաղափարաբանության ազդեցությամբ, որը նրան տարավ դեպի էսէռական դիրքերը։ Նա դաշնակցական կուսակցության անդամ էր և որպես պատվիրակ ներկայացնում էր այդ կուսակցության ֆրակցիան սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպություններում։ «Սոցիալ-դեմոկրատիայի ագրարային ծրագիրը 1905—1907 թվականների ռուսական առաջին հեղափոխության ժամանակ» հոդվածում լենինը հետևյալ կերպ է բնութագրում Ստ. Տեր-Ավետիքյանի դիրքորոշումն ագրարային հարցում. «Կովկասյան գյուղացիների կողմից... խոսեց վերոհիշյալ Սաղաթելյանը (Երևանի նահ.), որը կանգնած էր էսէռների տեսակետի վրա։ «Դաշնակցությունս» կուսակցության մյուս ներկայացուցիչը՝ Տեր-Ավետիքյանցը՝ (Թիֆլիսեցի նահ.) արտահայտվեց նույն ոգով. «Հողը համայնական սեփականության սկզբունքով պետք է պատկանի աշխատավորներին, այսինքն աշխատավոր ժողովրդին և ուրիշ ոչ ոքի»[57]։

Տեր-Ավետիքյանի գյուղագրական առաջին պատկերները մամուլում հրևում են 1890-ական թվականներին։ 1912-ին, Քիֆլիսում, «Պատվածքներ խորագրով լույս է տեսնում գյուղացրի անդրանիկ ժողովածուն։ Այնուհետև հրատարակվում է «Զարթաստիկ քուղքը» (1913), «Ուխտավորները» (1914), «Բուսոնքը» (1914) և այլ գործեր։ Բաղել է Հովհաննես Թումանյանի մասին արժեքավոր հուշեր (անտիպ)։ Մի առիթով Հովհաննես Թումանյանը Ստ. Տեր-Ավետիքյանի մասին ասել է. «Քեզ ոչ ոք չի կարող դրկել քո դպիրներից, որոնք են քո սրտին անչափ մոտ մեր «черненький» գյուղացիական պատկերները՝ քո ձեռքով գրված, նկարված, լուսանկարված իրականությունից»[58]։ Իրոք, իրականության արտանկարը Ստ. Տեր-Ավետիքյանի երկերում լուսանկարչական ճարազատություն ունի։ Երկար ու ձիգ, ամեն ինչ մանրամասների մեջ խճողած, բնական-իսկատիպ նկարագրություններ, որ շատ անգամ հուլնիակ ոճական ինքնությունից զուրկ են։ Դա այն ընդհանրական ու տարածված գրելաձևն է, որ մշակված է վաղուց և որը լուսի բարդություններ ու դժվարություններ։

«Ճակատին էն էր գրված» պատկերում, Հ. Թումանյանի «Մարոյի» սյուժեով հորինված մի բավական ձգձգված պատմություն, գյուղագիրը փորձում է ավելին ասել և ավելի ճշմարտացի ներկայացնել անչափահաս Լրեխայի ամուսնության հետ կապված ողբերգական մանրամասները։ Բայց ի՞նչ էր ստացվում՝ գեղարվեստականությունից զուրկ մի տեսուր և անբարոյական փաստի արձանագրային վերարտադրություն։ Ճիշտ է, գյուղագրի հավաստիությամբ, վայրենաբարո սովորույթի և մարդկային դաժանության ընդերքում գործում են տնտեսական ուժերը, և այս տեսակետից տասնմեկամյա Վարդիի իսկական ողբերգությունը ոչ այնքան վաղաժամ ամուսնությունն է, որքան

---

57 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 16, Երևան, 1978, էջ 482։

58 ԳԱՔ. Մատենի Տեր-Ավետիքյանի ֆոնդ, «Հովհաննես Թումանյանը (Հիշողություններ Ստ. Տեր-Ավետիքյանի), էջ 81։

ամուսնական մահճի համար ծախված լինելու պարագան։ Վարդին ապրանքի պես վաճառել էին։ Հարսանիքի ծախսերը փեսայի վրա երկու հարյուր հինուն ռուբլի էր նստել։ Եթե Վարդին հրաժարվեր իր ամուսնուց, Ջորքանանց Բարսեղը պիտի է փեսային վերադարձներ ամբողջ գումարը։ «Նա ավելի շուտ իր աղչկանը կմորթեր, քան կհրաժարվեր իր փեսայից»[59]։ Եվ սկսվում է վայրագ ու գազանաբարո ծեծը։

«— Գնում չեմ, ուզում չեմ,— ճչում ու լալիս էր Վարդին։

— Ինչ ա,— ծեծում ու անիծում էր Ռեհան աքիրը,— անքեա, անմեղ մանուկ ե՞ս. իւելքդ բան չի կտրում, հը՞. տասնմին տարեկան ղրփի զատ ես. բոյդ բոյիս ա հասնում. ինչ ա կանոխ եմ քեզ մարդի տվե՞լ»[60]։

Ծեծում և համոզում են բոլորը՝ ծնողները, գրբացը, գյուղի քահանան, Քյոխվա Հերիքը (մի խստաբարո ու նահապետական կին, որից վախենում էր անգամ գյուղի տանուտերը)։ «Նա չէր գնում, իհարկե, ու ծեծվում էր վայրագորեն»։ Գյուղի ծայրին մի անմարդաբնակ տան հին քոների մեջ քաքնված Վարդին երկար են որոնում։ Մեռել էր՝ կրած տառապանքներից, սարսափից, վշտից ու քաղցից տանջահար։

Ամեն մեղք բարդելով «փուչ ու անիծված ժամանակի» վրա, գյուղացիները սկսում են խոսել հնօրյա նահապետական վարք ու բարքից, մեծերին հնազանդ լինելու և ականջ դնելու փոքրերի սովորությից, մինչև որ մեջտեղ են գալիս «հին ժամանակներից» առնված «հարյուրավոր օրինակներ» վաղաժամ ամուսնությունների բարեբախտ վախճանի մասին։ «Անտված լավագուլն ա տնօրինում», ասում էր տեր-Մխիթարը՝ սփոփելով սգավոր ծնողներին։

Գյուղական անմտության, իդիոտիզմի անունից խոսող ու դատող այդ մարդկանց միացնում է ընդհանրական մի գիծ՝ մարդու ճակատագրի հանդեպ հոգեզուրկ անտարբերությունը և գռեհիկ ու մանրախնդիր մեծամոլությամբ սնվող սեփական արդարամտության գիտակցությունը։ Նրանք ոչ միայն հանցավորության զգացում չունեն իրենց ներսում, այլև վճռականորեն աստծո կամքին են վերագրում Վարդիի տարաբախտ ճակատագրով նախապատմված ողբերգական վախճանը։

Երգիծական ուրվագծումներով ընթերցողի առաջ են կանգնում գյուղի մեծամեծները։ Ինքնագովանքի խոսքի տակ պարզ երևում են գայլային բնազդներով առաջնորդվող «խաժաններին» իսկական դիտավորություններ։ Շուտով մի սուտ մեղադրանքով, սրանց մեջքն է ընկնում Բաղդունց Նազարը։ Քաքնաման գիշերին ուտում-սրբում են Նազարի տան հաղթ-չեղածը։ Այսպես՝ «հոգուտ հասարակաց» շարշարվելուց հետո՝ իշխանավորները ցրվում են (ձաքախումն)։

Գավառական բժշկին ծառայություն անող գեղր Ակոբը՝ Մակի ապար մահվան պատճառն է դառնում այն կույր ինքնախաբկանքին հնեքարկված, որ «գեղը էկած դոխտուրներին ղուլուղ» անելով ինքն էլ է բժիշկ դառել (ձևախտենտը)։

Ցասման պատարագի էկսմուտներից զրկված տեր-Չաքարը անիծում է քարկապցիներին և նրանց վրա բերում աստծո բարկացալտ պատիժը՝ կար-

---

59 Սա. Տեր-Ավետիքյան, Պատմվածքներ, Թիֆլիս, 1912, էջ 31։

60 Նույն տեղում, էջ 9—10։

կուտը, որ չարդում-ավերում է նոր հասկակալած արտերը (*«Յաստաս»*), նույն նահապետական ետամնացությունն ու իդիոտիզմը, նույն անբան հաշվողականությունն իրերի դրության և ճակատագիր կոչված սարսափելի անարդարության հետ։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանը չքավոր գյուղացու դատողություններում դնում է փոքր կենսափորձի և մտածական հնարավորությունների տիպական արտահայտությունները։ Սրանք մարդիկ են, որ բնությունից գրեթե չեն անջատվել։ Ուրախությունը, տառապանքը, վիշտը բնազդականին. մերձեցող սահմաններ ունեն։ Այս հասարակական-բնականը նահապետական կենսաձևերի դարավոր նստվածքներն ունի իր մեջ, սոցիալական կաղապարի անշարժությունը, որից և գոյանում է ահա դարերի մեջ մեռնող-հառնող բնական մարդու տիպը՝ թերզարգացած բանական հնարավորություններով և չափազանց փոքր սոցիալական պահանջներով։ Վերարտադրելով գյուղական այս բնավորությունը, կենցաղագրական ռեալիզմի մեքոդով, գյուղագիրը ի վերջո հասնում էր գրական-գեղարվեստական փոքր արդյունքի։ Ֆ. Վ. Պլեխանովն ասում էր, որ գյուղագրական գրականության հերոսը չի ապրում պատմական կյանքով, չի մասնակցում *«մարդկության մեծ շարժումներին»*[61], եվ այդ այն պատճառով, որ այն միջավայրը, որտեղ ապրում է այդ հերոսը *«միապաղաղ է» և անշարժ*, չի ենթարկված անհատի, անձնավորության գործունեության ճակատագրական վայրիվերումներին և իր մեջ չունի պայմաններ մարդկային անձնավորությունը մի որոշ աստիճանի մշակման ենթարկելու համար[62]։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանի գրվածքների մի առավել աչքի զարկող այս հանգամանքը ոչ քե գրողի դիտավորություններին պիտի վերագրել, այլ կյանքի *«բացասական ազդեցությանը»* գեղարվեստական գրականության վրա։ *«Ուղերձը»* պատմվածքը։ Իրականին հենված, հուշագրական տարրերով լի, խոհուն ու հիրավի հետաքրքրական այս պատկերը ծնունդ է առել գյուղացու *«սաստիկ»* կենսապայմաններն ու մտածողության անշարժությունը գործոդության միջավայր դարձրած գրողի ցանկության համաձայն։

«Յարաբաստիկ քուղքը» վիպակում *Ստ. Տեր-Ավետիքյանը* նահապետական պարզամտությանն ու նեղմիտ շրտակությանը հակադրում է քաղաքի ընչաքաղց բնավորություններին։ Կործանվում է մի չքնե ու հարուստ գերդաստան՝ *«իծիաղելի»* անգիտության ու միամտության պատճառով։ Տեր-Հայրապետը իր գրած նամակի համար կրակին է ընկնում։ Քաղաքում ծանոթ վաճառականին ուղղած գրության մեջ, որդուն պատկելու առիթով քվարկել էր քագավորին ու քագուհուն (փեսացուին և հարսնացուին) անհրաժեշտ իրերի և զգեստների անուններ։ *«Շատ»* մուշեղի ձեռքն անցած նամակը որպես քագավորի դեմ ուղղված ծաղրական գրություն, տարիներ շարունակ օգտագործվում է տեր-Հայրապետին կողոպտելու համար։ Ջքավորության *«վերջին ծայրը»* հասած տերտերի ընտանիքը, այնուամենայնիվ, ազատվում է կողոպտիչներից։ Բայց արդեն կործանված ու վերնականապես տնավեր։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանի գյուղացիները զրկանքների մեջ իրենց կորցրած մարդիկ են, չքավոր ու խեղճ բնավորություններ՝ հնազանդ սեփական ճակատագրին ու ընչաոություններ։ *«Քաղաքական գիտակցության և ոչ մի ճառա-*

---

61 Ֆ. Վ. Պլեխանով. Գեղարվեստ և գրականություն, էջ 327, 382։

62 Նույն տեղում. էջ 328։

գայթ չի լուսավորում նրանց մռայլ ու մութ ինքնատեսությունը։ Ծտամնաց ու կիսավայրենի միջավայրը նրանց գարձնում է ոչ միայն իրենց իսկ մտավոր սահմանափակության և պահպանողականության ստրուկներ, այլև մի այլ կողմից՝ գոյության սոցիալական պայմանների զոհեր։

Միամիտ ու բարի հումորով գյուղագիրը ներկայացնում է գյուղաշխարհի չնչին ուրախությունները՝ գատարկապորտ վեքլերշների, ուզբաշինների, քյոխվանների, ստարշինաների ձրի խրախճանքները, պարապ վայելումները, տկարամիտ պարծենկոտությունը։ Եվ սակայն սրանք էլ խեղճ մարդիկ են, կուշտ ու կուռ ուտելու երազանքով հոգևոր դատարկությունը լցրած գամբոխավարներն։ Մութ ու խավար է գյուղը։ Անհայլ։ է նրա ապագան։ Ստ. Տեր-Ավետիքյանը հոռետեսությամբ էր նայում գալիքին։

1890-ական թվականներին գյուղագրական պատկերներով հանդես եկավ **Ալեքսանդր Քալանթարը** *(1855—1913), հայ լիբերալ նարոդնիկության ներկայացուցիչներից մեկը։ Ծնվել է Վերին-Ագուլիսում։ Ավարտել է Մոսկվայի Պետրովսկի գյուղատնտեսական ակադեմիան։ 1870-ական թվականներից թղթակցել է «Մշակին», 1891-ին հրատարակում է «Պատիրկյանի նամակները» հատորը, 1892-ին «Կյանքի գծերի» առաջին գրքույկը։ 20 տարի շարունակ, Գրիգոր Արծրունու մահից հետո, խմբագրում էր «Մշակ» լրագիրը։ Գրել է գյուղատնտեսությանը նվիրված բազմաթիվ աշխատություններ։*

Ալ. Քալանթարի (Ա. Նամալյան) գյուղագրական պատկերները հետաքրքիր են այն տեսակետից, որ արտացոլում են մանրբուրժուական հոգեբանության և մտայնության մեջ արմատներ ձգող քաղքենիական համոզմունքերի (բարեգործություն, աստվածապաշտություն, խղճի մտոք կառավարում և այլն) նորօրյա ուղղությունն ու բովանդակությունը։

«Ծանր քարը» պատմվածքի հերոսը նոր գյուղամեջ դուրս եկած և ամարդահաշիվ ընկնողո գյուղացիներից էր։ Անորոշ անհանգստությամբ էր լցված նրա սիրտը։ Արտերը կանաչել էին, հացը պիտի հասներ և սակայն վախը կախված էր ամենուրե։ Հարևանի հետ գրույցի ժամանակ Դավիթը խոսում էր որպես իսկական տարիքն առած մարդ։ Ժողովուրդը շատացել է, ամեն տան վրա բավական քիչ հող է գալիս, եթե կարկուտը կամ չորայինը վրա տվից, ուրեմն փորթրին էլ պիտի ծառայության ուղարկել։ «Ուրեմն գլխներս ծռե՞նք էլի, մշակության գնա՞նք։ ...Մեր գյուղերը ծառաների հանքատեղեր պետք է դառնան։ Աչքներս լուս...»[63]*։*

Դավիթին սարսափեցնում էր այս հեռանկարը, ստրկագրվելու, տնից հեռու մեռնելու ահավոր ճակատագիրը։ Մեկ շաբաթ անց հասավ արտերի ցրտահարվելու բոթը։ Դավիթը խելագարի նման վազում էր արտամիչյան ճանապարհներով, մինչև որ երեկոյ կանաչ-ցրտահարված ուրախությունը։ Արցունքն աչքին և հուսահատության ծայրը բռնած, դժբախտ ու խեղճ, նա ունկընդրում էր կողքից անցնող մրգավաճառի երգը և զայրանում, թե ինչու է մրգավաճառը երգում, ինչպես չի տեսնում իր դժբախտությունը և միթե՞ հնարավոր է, որ այս պահին ուրախության քրիստով լցվի որևէ մեկի սիրտը։

Սրբ Դավիթը իմանում է, որ Գայլաթաղի արտերին ցուրտը չի կպել, մեղմանում-կրոնական բարեպաշտությամբ է լցվում։ Քալանթարը գրողի

---

63 Ա. Նամալյան, *Կյանքի գծեր*, Թիֆլիս, 1892, էջ 88։

Նրբատեսությամբ է նկարագրում Գայլաթաղ հասած գյուղացու ապրումները։ «Դավիթը մտավ արտերի մեջ, գդակը հանեց, երեսը խաչակնքեց և հետո միայն ծպտաց։ Նա ականջ էր դնում այն բարակ շշունջին, որ տիրում էր արտերում. կարծես նա ուզում էր ունկնդիր լինել արտի շնչառության, նորա աճելուն։ Նա հոտոտում էր արտից բարձրացող բարակ շոգին[64]*։ Համբուրելով հասկերը և խոնարհվելով ու շոյելով ծուլլ ու մանրածիլ խոտը, նա ընկնում է իսկական կրոնական ինքնամոռացության մեջ։ Ով ի՞նչ էր եզրակացությունը՝ պետք է խոնարհվել, պետք է գլուխ ծռել, պետք է բախտին հնազանդվել։ «Մեր հողը այդպես է պահանջում,— խրատում էր Դավիթը ջահելներին։— Աբարանապոլում իշխաններ ծնվել չեն կարող։ Սա մրջիմների երկիր է»*[65]*։*

Ով այսպես, գյուղացին խոստովանում էր իր անզորությունը և ենթակայության ու ենթարկվածության այն «ճշմարտությունը», որ հենց նրա գոյությանը մի անխմանալի և անբացատրելի իմաստ էր տալիս, ճիշտ այնպես, ինչպես որ հենց այդպիսի մի իմաստ ու հարաբերություն կար ծլարձակ արտի ու գարնան ցրտության, հասակալած ցորենի ու խծածաղն կարկուտի միջև։ Դավիթը տեսնում էր,— ասում է Քալանթարը,— որ «իրանից դուրս գոյություններ կան, որ իրան կաշկանդել են և չէր իմանում ինչ անի[66]*։ Ով իրոք, նա խոնարհվում էր ու խորհուրդ էր տալիս խոնարհվել, հնազանդվում էր և հնազանդեցնում իրեն ու հարազատներին այն անխմանալի ուժի հանդեպ, որ կոչվում էր բախտ, ճակատագիր, ֆալաք կամ նման մի բան։*

«Մեր ի՞նչը կպակասի» պատկերում առաջ տանելով այս մտայնությունը, գյուղագիրը հեշտությամբ հասնում է բարեգործության և զոհաբերության քրիստոնեական հանձնարարականներին, նկատելով, որ շրջանցվում են ոճալ տնտեսական հարաբերությունները, և գյուղացու իսկական հոգսն ու կարիքը մնում է պարապ ու սիրազեղ խոսակցության մշուշի տակ։

Միանգամից փոխվում է Սողոմոնի բնավորությունը։ Աստծո բարկությանն է հանդիպում, երբ հարևան գյուղից տուն էր վերադառնում երկու տաշտ և մի քի կռնատակին դրած ձայթում է որոտը, շողարձակում է կայծակը և քարի տակ պատսպարված Սողոմոնի լկտուն արձակում։ Խոստանում է երինջը մորթել, ապա զոհել երեք ուլերը։ Բարեպաշտական խանդաղատանքի մեջ, մատաղի հոգեբոյուն տեսարանի ազդեցությամբ հանկարծ նրա առաջ հայտնվում է «աստծո ճշմարտությունը»։ «Ինքդ պետք է օգնես ուրիշին, որ քո նեղության մեջ էլ քեզ օգնեն»[67]*։ Ահա քե ինչ էր հայտնագործել Սողոմոնը։ Ով այդ այն ժամանակ, երբ մի քանի օր առաջ հոգուց կերկվեր, բալց ուրիշին մի ծեղ անգամ չէր գիջի։ Բարեգործական գումբ Ծորում է սրա սրտի մեջ՝ անբացատրելի շրջադարձից հետո։ Նա կարողանում է ըմբռնել ալլասիրության երջանկությունը։*

Բարեպաշտական այդ նույն հայացքն է ուղեկցում «Մինասի եզը» պատմվածքին։ Սա մի սրտաշեղ պատմություն էր գյուղացուն եղբայրության արած եզան մասին՝ արյունակցության և հարազատության այն զգացումների

---

[64] Նույն տեղում, էջ 96։
[65] Նույն տեղում, էջ 98—99։
[66] Նույն տեղում, էջ 94։
[67] Նույն տեղում, էջ 123—124։

մասին, որ հողի աշխատավորը պահած ունի իր հետ կյանքի բեռը շալակած ու աշխատանքը կիսող անասունի հանդեպ[68]։

* * *

Շուրջ կես դար հարատևեց հայ գյուղագրական դպրոցը։ Գրական այդ հոսանքի ներկայացուցիչներն ստեղծեցին հայ գյուղաշխարհի սոցիալ-կենցաղային կյանքի բազմաքիվ նշմարտացի պատկերներ, արձագանքեցին գյուղը փրկելու գաղափարական տարբեր մտայնություններին։ Գեղարվեստական բարձր մակարդակի չհասան նրանք, սակայն նրանց կերտած պատկերները եղան իրենց դարաշրջանի և միջավայրի հարազատ ցոլացումը և այդ իմաստով մինչև այժմ էլ ունեն ճանաչողական որոշակի արժեք։

---

68 Ա. Նամալյան, *Մինասի եղը*, Թիֆլիս, 1891։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՉՈՐՍԵՐՈՐԴ

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹ

XIX դարի երկրորդ կեսին հայ գրականությունն ապրեց իր գաղափարական ու գեղարվեստական զարգացման հաջորդ՝ բարձր փուլը։ Սունդուկյանի «Պեպո», Աղայանի «Երկու քույր», Թումանյանի «Հառաչանք», Պռոշյանի «Ցեցերը», Շիրվանզադեի «Քաոս» և ուրիշ երկերում լայնորեն արծարծվեցին սոցիալական դաժան պայքարի խնդիրները։ Արևմտահայ գրականության մեջ, Պարոնյանից հետո, ռեալիզմը խորացավ Ա. Արփիարյանի, Գր. Զոհրապի և Եր. Օտյանի երկերում։ Հայ գրականությունն ալեկոծվում էր ժողովրդի կեցության բազմազան հարցերով և համառորեն ելք էր որոնում բռնության ու շահագործման կապանքներից։ Լևոն Շանթի ոճական աշխարհը ձևավորվում է գրական-գաղափարական այս մթնոլորտում։

1

Լևոն Շանթը (Լևոն Սեդրոսյան) ծնվել է 1869 թ. Կ. Պոլսում, գորգի վաճառականի ընտանիքում։ Ավարտելով Սկյուտարի վարժարանը, մի խումբ պատանիների հետ Շանթը մեկնում է Էջմիածին՝ Գևորգյան ճեմարանում սովորելու։ Ուսումը չավարտած՝ նա վերադառնում է Կ. Պոլիս, որտեղ Ա. Արփիարյանի «Հայրենիք» ԵՐքում, 1891 թ. տպագրում է իր առաջին բանաստեղծությունները և թարգմանություններ (Պուշկինից և Լերմոնտովից)։ «Հայրենիքում» լույս է տեսնում նաև Շանթի առաջին արձակ երկը՝ «Մնաք բարովի իրիկունը»։

Մեկ տարվա ուսուցչական աշխատանքից հետո Շանթը ուղևորվում է Գերմանիա, ուր Լայպցիգի, Բնայի ու Մյունխենի համալսարաններում ուսանում է մանկավարժություն ու հոգեբանություն։ «Գրվելեա ուսանող մանկավարժության,— ասում է նա ինքնակենսագրությունում,— կենդանաբանություն, բնագիտություն և տարրագիտություն սորվելու, որոնց մեջ հետզհետե խորանալով, ամբողջ աշխարհայացքս կզգայի, որ նոր ձև կառներ»։ Ուսանողության տարիները միաժամանակ ստեղծագործական հասունության տարիներ էին։ 1892 թ. Շանթը ստեղծում է իր առաջին հայտնի երկերը՝ «Լճեռան աղջիկը» պոեմը և «Ծիրազ օրեր» վիպակը, այնուհետև՝ «Դուրսեցիներ», «Դարձ», «Երբասանուհին» արձակ երկերը։ Թոշակից զրկվելու պատճառով Շանթը թողնում է համալսարանը, անցնում Փարիզ, Շվեյցարիա, հետո՝ Կովկաս։

1906—1908 թթ. Շանթն աշխատում է Թիֆլիսի Գայանյան դպրոցում իբրև տնօրեն։ Թիֆլիսում եղած ժամանակ նա մասնակցում է Թումանյանի «Վերնատուն» գրական միավորման հավաքույթներին։ Կյանքի վերջին տա-

րիներին հիշելով «Վերնատունը», Շանթը ասում է. «Մինչև հիմա սիրով ու կարոտով կհիշեմ իմ գրական ընկերներուս հետ անցուցած տաք իրիկուններըը», 1908—1909 թթ. Շանթը պաշտոնավարում է Երևանի թեմական դպրոցում, 1911 թ. վերադառնում է Կ. Պոլիս և շարունակում ուսուցչական աշխատանքը Եսայան և Կեդրոնական վարժարաններում։ 1915 թ. նա նորից Կովկասում է։ Դաշնակների տիրապետության տարիներին գրողը վերադառնում

Լեոն Շանթ

է Հայաստան և մասնակցում բաղաքական կյանքին։ Շանթը դիմավորում է դաշնակցության պատռնական պատվիրակությունը, որ 1920 թ. մայիսին մեկնում է Մոսկվա՝ բանակցություններ վարելու սովետական կառավարության հետ։ Այդ պատվիրակությունը մերժում է սովետական կառավարության հետ բարեկամության դաշինք կնքելու առաջարկը։ Դեպքերի ընթացքը ցույց տվեցին, թե ինչ աղետների պատճառ դարձավ դաշնակցական պատվիրակների անհեռատես քայլը հայ ժողովրդի համար։

Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո իր բաղաքական համախոհների հետ Շանթը անցնում է Պարսկաստան, Ֆրանսիա, Եգիպտոս, որտեղ շարունակում է զբաղվել ուսուցչությամբ։ Ապա նա փոխադրվում է Բելգրադ և տասնյակ տարիներ աշխատում «Հայ ճեմարանում» իբրև տեսուչ։ Լ. Շանթը վախճանվում է 1951 թ. նոյեմբերին, Բելգրադում։ Որպես քաղաքական վտարանդի, Շանթը մինչև իր կյանքի վերջն էլ մնաց սո-

վեպական կաբգերի հակառակորդ։ Նա չի՛ուզեց որոնել դարձի արահետներ դեպի վերածնված հայրենիքը։

Հայ գրականության մեծ վարպետների՝ Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Վարուժանի և Իսահակյանի ժամանակակիցն է Շանթը։ Իր ստեղծագործական կյանքի հիսուն տարիների ընթացքում նա գրում է բանաստեղծություններ, վիպակներ, դրամաներ, ստեղծում մարդկային փոխհարաբերությունների, մտքերի ու հույզերի անհանգիստ մի աշխարհ, որն իր ուրույն տեղն ունի հայ գեղարվեստական մտքի զարգացման մեջ։ Եթե Թումանյանը խոր հավատ ուներ ազգային կյանքի հանդեպ, և նրա մտահոգության առարկան ժողովուրդն էր, իր գոյության դժվարին հարցերով, ապա Շանթի իդեալը անհատն էր, հաճախ կյանքի հոգսերից վերացած անհատը, որն ազատություն էր որոնում պատրանքի լուսավոր հորիզոններում։ Սակայն Շանթի գաղափարական որոնումների ժամանակաշրջանում աշխատավոր զանգվածների ազատության հարցը արդեն դարձել էր պատմության գլխավոր խնդիր և այդ պայմաններում անկաշկանդ անհատի վերացական իդեալը հնչում էր իբրև հնացած նշերգ։

Շանթն այն եզակի արվեստագետն էր, որի հայացքները ձևավորվեցին երկու տարբեր միջավայրում՝ հայ և եվրոպական իրականության մեջ։ Ըստ որում երկրորդ միջավայրի ազդեցությունն ավելի վճռական եղավ գրողի աշխարհայացքի, փիլիսոփայական և էսթետիկական ըմբռնումների ձևավորման ընթացքում։

Այդ երկվության հետևանքով Շանթը չկարողացավ խոր արմատներ ձգել հայ իրականության մեջ. 1902 թ. Հովհ. Թումանյանին ուղղած նամակում նա ինքնիրեն գրում էր. «...Կարոտով եմ հիշում մեր կյանքը, մեր շրջապատը, մեր տեղերը, մեր բնությունը, մեր ժողովուրդը, հիմա սկսել եմ մինչև անգամ ազգային դառնալ. սիրելու համար պետք է հեռանալ երևի»։ Այս միտքը նրա համար դառնում է էսթետիկական սկզբունք։ Ինորդյան ճեմարանից հեռանալուց հետո Շանթը կարճես ընկնում է կախարդական շրջապատյուրի մեջ, որն անցնում էր երեք գլխավոր վայրերով՝ Կ. Պոլիս, Կովկաս, Եվրոպա։ Շատ բան է տեսնում, շատ բան է սովորում նա։ Հայ ամենազարգացած գրողներից էր Շանթը, սակայն իր կյանքի մեծ մասը ապրելով հայրենիքից հետու, նա կորցնում է ամենակարևորը՝ ստեղծագործական ոգեշնչման ակունքը։ Կրական գործունեության առաջին շրջանում՝ պատանեկան բանաստեղծություններից մինչև «Ճամբու վրա» (1904) դրաման, իր երկերի նյութը Շանթը քաղում է ժամանակակից հայ կյանքից. երկրորդ շրջանում նա ստեղծում է պատմական բնույթի դրամաներ և իր ստեղծագործական կյանքը ավարտում «Հոգիները ծարավիս» վեպով։ Այլ խոսքով՝ Շանթի կերպարների միջավայրը հայ կյանքն է, արդիականությունը կամ պատմությունը։ Սակայն, ի տարբերություն իր ժամանակակիցների, որոնք հայ գրականության ժողովրդային ավանդների վրա ստեղծում ու հաստատում են ազգային բնավորություն և ազգայինից բարձրանում դեպի համամարդկայինը, Շանթը փորձում է իր ժամանակի համամարդկային գաղափարները շաղկապել հայ կյանքին։

Իրականության այս ընկալումն իր հետ բերում է մարդու գեղարվեստական մեկնաբանության յուրօրինակ սկզբունք։ Շանթի երկերում կերպարը կազմավորվում է ոչ թե իբրև տվյալ կոնկրետ պատմական իրականությանը հատուկ հոգեբանության, ըմբռնումների ու բարոյական նորմաների ամբող-

ջությունն, այլ իբրև կյանքի առօրյա դեպքերի ու վերացական գաղափարի համադրություն, և այդ տարօրինակ պատվաստի հետևանքով նրա կերպարները զրկվում են ազգային բնավորության ամբողջական կենսունակությունից։ «Վերծինն» վիպակի առիթով, 1898 թ. Շիրվանզադեն իրավացիորեն նշում է. «Մենք կարոտ չենք հեղինակի ներսների գրքերից քաղած դատողություններին, պերճախոսության, մենք նրանցից պահանջում ենք կյանք, նրանք պիտի ներկայանան մեզ պատկերներով, գործերով, շարժուն, կենդանի պիտի ապրեն, մտածեն, զգան և ոչ թե դատողություններ անեն»[1]։

Հեռանալով սոցիալական կյանքի անհաշտելի հակասություններից, իր առաջին իսկ երկերում Շանթը ձգտում է հաստատել մարդու և բնության հավիտենական ներդաշնակության գաղափարը, ռոմանտիզմի հայտնի գաղափարներից մեկը։ Վերացական մարդու սկզբունքը գրողին մղում է հավերժական թեմաների ոլորտը։ «Լեռան աղջիկը» պոեմում, «Երազ օրեր» և «Դարձ» վիպակների մեջ այդ թեման սերն է, որը երբեմն մեղմ, երբեմն ողբերգական երանգներով ծավալվում է Շանթի ամբողջ ստեղծագործության մեջ։ Սիրո կախարդական ուժով Շանթի կերպարները բարձրանում են առօրյա գորշությունից ու համակվում մարդկային բնության վսեմ գեղեցկությամբ։

«Լեռան աղջիկը» պոեմի պատանի հերոսը դպրոցի անձուկ միջավայրից գնում է Դեղարդ, խաշնարածների մոտ։ Լեռնային գիշերը, խավարը ճեղքող կայծակը, անձրևի շառաչն այնքան են ոգևորում պատանուն, որ նրան թվում է, թե կարող է նվաճել անկարելին։ Բնությամբ ներշնչված պատանու երևակայության մեջ պարզ ու հասարակ խաշնարած աղջիկը դառնում է աշխարհի անապատ հմայքի խորհրդանիշ։

Այս պատանու համեմատությամբ ավելի կենդանի և ամբողջական կերպար է երվանդը («Երազ օրեր»)։ Նա ոգևորվում է Շիլլերի Մարկիզ Պոզայի հայրենասիրությամբ, իր սիրած աղջկա՝ Վարդուհու մեջ երազում է տեսնել Տուրգենևի Ելենային և անկեղծորեն ցանկանում ծառայել ժողովրդին։ «Ինձի համար,— մտածում է երվանդը,— ոչինչ ու անարժեք բան մըն է կյանքը, երբ չկա աշխատանք, մաքառում, ձգտումներ ու կիրք, հուզում ու ծրագիրս։ Այս հավաստումը ոչ մի հիմք չուներ, քանզի երվանդը ո՛չ աշխատել էր և ո՛չ էլ մաքառել։ Նա, հավանաբար, պետք է դառնար այն մտավորականներից մեկը, որոնք մերձենալով իրականությանը, անմիջապես դիմեցին փախուստի, որովհետև ժողովրդի ծանր կյանքն անհամատեղելի էր «երազ օրեր» հովվերգության հետ։

Բայց տվյալ դեպքում կարևորը բնության և մարդկային հոգու ներդաշնակության հարցն է, որ Շանթը նորից արծարծում է «Դարձ» վիպակում։ Ինչպես «Լեռան աղջկա» պատանին և «Երազ օրերի» երվանդը, «Դարձի» հերոս Արաքսիշը նույնպես բնության միջոցով է հասնում ինքնաճանաչման, բանականության և զգացմունքի, ձգտումի և կարողության միասնության։ Խծկոնքի վանքում հանդիպելով Շուշանիկին, նա հասկանում է, որ կրոնին ծառայելու համար անհնար է մարդու մեջ խեղդել մարդկայինը։ Բայց երիտասարդ վարդապետացուն այստեղ կանգ չի առնում։ Շատ ավելի կարևոր է նրա երկրորդ եզրակացությունը. հոգևորականի գործը խաբեություն է, քանի խաբելով չի կարելի ծառայել ժողովրդին։ Թվում է, թե այդ համոզմունքը

1 «Տարազ», 1898, № 15, էջ 320։

Արտաշեսին պետք է մշեր դեպի կյանք, դեպի գործ ու մաքառում, բայց առայժմ կանգ է առնում ապագա գործունեության երազանքի սահմանագծին։ Թախտստը իրական կյանքից և անիրական կեցության ոլորտում ժողովրդի գործին ծառայելու ձգտումը՝ իր ժամանակի հոգևնտիկական մտայնության այլաձևություններից մեկը, շուտով վերածվեց բացահայտ անհատապաշտության։

Իր հետագա երկերում, հատկապես «Դուրսեցիներ» վեպում և վաղ շրջանի դրամաներում Շանթը համեմատաբար ավելի է մոտենում մարդու և ժողովրդի, մարդու և ընտանիքի փոխհարաբերության կոնկրետ հարցերին, որոնք առնչվում են արևմտահայության սոցիալական և ազգային ազատագրության շարժումներին։

Ծանր և ողբերգական էր արևմտահայության վիճակը XIX դարի 80—90-ական թվականներին։ Սվրոպական պետությունների միջնորդությամբ Հայոց հարցը լուծելու հույսերը խորտակվեցին, ահագնաան արևմտահայությունը նորից հանձնվեց թուրքական բռնակալության ողորմածությանը։ Այդ տարիներին երիտասարդությունը լցված էր երկիր մեկնելու բուռն ցանկությամբ, թեև հստակ չէր պատկերացնում իր անելիքը։ Ազգային ազատագրական շարժման հարցերին Շանթը անդրադառնում է «Դուրսեցիներ» վեպում, «Ծսի մարդը» ու «Ճամբու վրա» դրամաներում։ Թեև ազատագրության հարցը Ռաֆֆին քննում էր լայնորեն, ոգևորում ժողովրդին, նշում շարժումի ծավալման ուղիները, ապա Շանթը նույն հարցը մեկնաբանում է յուրովի, իբրև բարոյականության ընդհանուր պրոբլեմ, իբրև մարդկային բնավորության փորձություն պատմության բախտորոշ պահին։ Բնորոշ է նաև գրողի եզրակացությունը. մասնակցելով ազգային-ազատագրական շարժումներին, մարդը կորցնում է իր աղատությունն ու երջանկությունը։

«Դուրսեցիները» (1894) վեպի առաջընթաց, հավանորեն, Կարինի «Երկրագործական ընկերություն» գաղտնի կազմակերպության պատմությունն է, թեև վեպը պատկերում է կերպարների բուն գործունեության նախաշրջանը միայն. երբ նրանք, առօրյա հոգսերի մեջ, երբեմն հիշում են, որ երկիր պետք է դնան։ Դուրսեցիները Կ. Պոլիս են եկել Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառներից։ Համանման ձգտումները և հայացքները միավորել են նրանց, դարձրել անբաժան ընկերներ։ Վեպի գլխավոր կերպարը՝ Բագրատը, Կարնեցի է. նա բարձրագույն կրթություն է ստանում Մոսկվայում, զբաղվում ուսուցչությամբ, մինչև որ Նեարավոր լինի երկիր գնալ։ Բագրատի հայրենակիցը՝ Հևորգը, Կարնո խառվությունների մասնակիցը, Կ. Պոլիս է եկել բանտարկությունից ազատվելուց հետո։ Նա կարոտով է հիշում հայրենի քաղաքը, հաճախ այցելում հայրենակից մշակներին, ինչպես ինքն է ասում, գնում է «համալսարան»։ Նրանց ավագ ընկերը՝ Սարգիսը, որը նույնպես զբաղվում է ուսուցչությամբ, Կ. Պոլիս է ընկել հայրենի քաղաքում տիրող հալածանքներից խուսափելով։ Թեև այս երիտասարդները համախոհներ են, ապա նրանց յուրաքանչյուրը՝ Վասակը, որ շատ քաղաքներ է թափառել, տավորել ու կիսատ թողել տարբեր գիտություններ, չի ցանկանում աշխատել, որպեսզի չզրկվի ազատություններից։

Բագրատը բուռն գործունեություն է ծավալում Կ. Պոլսում։ Նա փորձում է բարելավել ուսման ու դաստիարակության գործը, կրճատել կրոնի դասերը և ավելի լայն տեղ տալ ստույգ գիտություններին։ Արհեստավոր երի-

տասարդների համար նա բացում է կիրակնօրյա դպրոց, ծրագրում է հրատարակել մանկական ամսագիր։ Բայց շուտով Բագրատը հանդիպում է ազատների ու հոգևորականների համառ դիմադրությանն ու զրկվում աշխատանքից։ Սարգիսը, որ կյանքի ավելի մեծ փորձ ունի, ավելի լավ է ճանաչում ազատներին, այլ վերաբերմունք չի սպասում նրանցից։ Բագրատի լուսավորական ծրագրերին ավելի անողոք է վերաբերվում Վասակը, որը ժամում է վարչական ու պետական հարաբերությունները, ընտանեկան նիստուկացը, դպրոցը և դաստիարակությունը, իբրև մարդկային անհատականություն կաշկանդող հաստատություններ։ Անհատի ազատության մասին ծայրահեղ թվացող այս դատողությունները սովորական անիշխանական ֆրազներ են, որոնց բուն էությունը եսասիրությունն է։ Իր անձին սպառնացող վտանգը Վասակին ներշնչում է ամեն ինչ ժխտելու խիղախություն, բայց այդ խիզախությունն իսկույն չքանում է, երբ նրա առջև բացվում է բարեկեցիկ կյանքի հեռանկարը։ Հանձին վասակի, Շանթը ոչ թե պաշտպանում, այլ դատապարտում է եսասիրությունը, այսպես կոչված, ամբոխից վեր լինելու սնամեջ ինքնավստահությունը։

Հեղինակի հայացքներն արտահայտում է Բագրատը, որն արգահատանքով է վերաբերվում Վասակի դատողություններին։ Գործը և մաքառումը, ուրիշների առաջադիմության նպաստելը Բագրատի համար ներքին անհրաժեշտություն է, հաճույք։ Բայց այս ամենը դեռևս անձնազոհություն չէ։ Այն օրերին, երբ Լուիզի սիրով արբեցած Բագրատը մոռացել էր իրական աշխարհը, հանկարծ հայտնվում է նրա հին ընկերը և առաջարկում մեկնել Տարոն ուսուցչական աշխատանքի։ Տարիներով փայփայած երազի իրականացումը չփոթում է Բագրատին, կյանքի անհոգ ճանապարհը կարծես ընդհատվում է վիհի եզրին։ Թողնելով Լուիզին, հրաժարվելով անձնական երջանկությունից, Բագրատը մեկնում է Երկիր, բայց մեկնում ոչ թե հերոսի, այլ ճակատագրին համակերպված զոհի վճռականությամբ։ Բագրատն այլևս ոչինչ չունի տալու այն գաղափարի իրականացմանը, որին զոհաբերում է իր սերը։ «Դուրսեցիները» վեպով Շանթի ստեղծագործության մեջ սկզբնավորվում է անհատական երջանկության և հասարակական պարտքի հակադրության միտքը։ Սակայն դրանով չի սպառվում վեպի նշանակությունը։ Թեկուզ անորոշ ու տարտամ, բայց Շանթը վկայում է ազգային-ազատագրական շարժման համաժողովրդային բնույթը, վերստեղծում, թեկուզ անհատապաշտական միտումով, այն մարդկանց կերպարները, որոնք ապրեցին ժողովրդի ազատագրության գործին ծառայելու ձգտումներով։

Շանթը մարդկային հոգու շարժման, ալրումների ու տրամադրությունների արվեստագետ է։ Նրա արձակում համադրվում են գրական տարբեր ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի և նատուրալիզմի տարրերը, մի երևույթ, որ դասական ռեալիզմի ճգնաժամի հետևանք էր։ Հեռանալով հասարակական կյանքի լայն ու բազմակողմանի ընդգրկումից, գրողը դիմում է դեպի մեկուսացած անհատի հոգեվիճակը։ Մեծ ռեալիստների համեմատությամբ Շանթի երկերում նվազ սրությամբ են արտահայտվում սոցիալական կյանքի հակասությունները, ավելի ճիշտ՝ սոցիալական հակասությունները բեկվում են իբրև մեծավոր հոգիների հակասություններ, և դրա հետևանքով կոնկրետ իմաստից զրկվում է Շանթի կերպարների բողոքը չարիքի ու անարդարության դեմ։

Չափածո և արձակ մի շարք երկերից հետո Շանթը դիմում է քատերգու-

քյան, «Լեռան աղջկա», «Երազ օրերի» և «Դուրսեցիների» ճանաչված հնդինակը 1901 թ. գրում է «Ծսի մարդը» դրաման, ուր ավելի վերացական ձևվով, քան «Դուրսեցիներ» վեպում, փորձում է մեկնաբանել մարդու և հասարակության փոխհարաբերության, մարդու բարոյական պատասխանատվության հարցը։ Պիեսի գործողության հիմքը երկու անհարիր գաղափարների՝ հայրենասիրության և եսասյատության բախումն է։

Սեդրակը կիսատ է թողնում ուսումը և Եվրոպայից վերադառնում Կ. Պոլիս՝ դավաճան Մուշեղին պատժելու համար։ Գաղտնի կազմակերպությունը որոշում է Մուշեղին գնդակահարել, բայց Սեդրակը դժվարանում է վճիռը ստորագրել։ Տարիներ առաջ նրանք հարևաններ են եղել, Սեդրակը ոգևորվել է Մուշեղի հայրենասիրական գործերով, սիրել նրա քրոջ աղջկան։ Հարցը առավել է բարդանում, երբ ոստիկանության պաշտոնյա դարձած Մուշեղը, փոստից ետ բերելով Սեդրակի գրած վճռագավոր նամակները, նրան խորհուրդ է տալիս զգույշ լինել, փորձանքի մեջ չընկնել։ Մուշեղի վերաբերմունքը զինաթափում է Սեդրակին։ Մահապատժի փոխարեն նա ցանկանում է խառնել Մուշեղի հոգու մռխերը, որպեսզի «ազնիվ կայծերը պլպլան», և դավաճանը վերադառնա իր նախկին հավատին։

Երիտասարդության տարիներին Մուշեղը տարվել է ժողովրդին ծառայելու գաղափարով, բայց շուտով հիասթափվել և ոստիկանությանն է մատնել իր ընկերներին։ Վաղեմի իդեալները նա համարում է ծանր մոլորություն։ Պարզ է, որ Մուշեղի եսասիրությունը չի ծնվել դավաճանությունից հետո. նա եսասեր է եղել նաև երիտասարդության տարիներին, և դրա հետևանքով էլ հասել է դավաճանության, որը փոքրոգի, վախկոտ մարդկանց բաժինն է կյանքում։ Միևնույն Սեդրակը չի ըմբռնում, որ Մուշեղի համար չկա վերադարձի ուղի, որ նա կտրել է բոլոր կապերը ժողովրդի, ընտանիքի և մարդու հետ, կյանքի միակ չափանիշ դարձնելով իր ողորմելի եսը։

Առաքինության և ստորության սուր կոնֆլիկտի մեջ, թվում է, հեղինակի վերաբերմուքը պետք է դրսևորվեր պարզ ու որոշակի։ Եվ իրոք, համակրելով Սեդրակին, այն մարդուն, որ ցանկանում է ծառայել ժողովրդի ազատագրության գործին, Շանթը դատապարտում է Մուշեղի դավաճանությունը։ Բայց դրամայի հիմքում ընկած իրական բովանդակությունից զուրկ բարոյական հակացողություններն ստեղծում են այն քույր տպավորությունը, թե դավաճանը և հայրենասերը համարժեք եսեր են Շանթի համար։

«Ծսի մարդը» դրամայում քերի է արտացոլված իրական կյանքը, ազատագրական շարժման խոր ժողովրդային բնույթը։ Պատճառը ոչ միայն Շանթի իրականությունից հեռու լինելն էր, այլև այն, որ նա տարված էր Արևմուտքի անկումային գաղափարախոսությամբ, հատկապես Նիցշեականության որոշ միտումներով, որոնք խաթարում էին իրականության ճիշտ ընկալումը, զրոյին հետացնում ժողովրդական կյանքի կենսական հարցերից։

Նիցշեականության ազդեցության հետևանք էր նաև **անձնազոհության** անհմաստ լինելու փիլիսոփայությունը, մի զգացմունք, որն ազգային-ազատագրական շարժման ոլորտից Շանթը փոխադրեց ընտանեկան հարաբերությունների միջավայրը։

«Ուրիշի համար» (1903) դրամայի նյութը մի դժբախտ ընտանիքի պատմություն է, որի ամբողջ հոգսը ծանրացել է այդ ընտանիքի խոնարհ ու անձնազոհ աղջկա ուսերին։ Սիրանը ծերացած հոր, քույրերի ու եղբոր միակ

ապավենն է։ Ինքնամոռաց նվիրվածությունը նրան անտարբեր է դարձնում կյանքի հանդեպ, խլացնում նրա մարդկային զգացմունքները։ Սիրելով ուրիշին, Սիրանը ակամա խոստանում է ամուսնանալ մի մարդու հետ, որն իր սերը պարտադրում է անօգնական խեղճությամբ։

Սիրանի անձնազոհությունը քիչ թե շատ հասկանում ու գնահատում է հայրը, որ խորհուրդ է տալիս նրան հանգստանալու համար մի քանի օրով գյուղ գնալ։ Այդքանը բավական է, որ անբան ու հացկատակ եղբայրը քրոջը համարի եսասեր. «Դուք կաշկանդել կուզեք ինձի ու իմ ծրագրերս,— ասում է եղբայրը,— ա՜խ, վար կքաշեք դուք ինձի, կխլեք ազատությունս. վա՛ր, վա՛ր... Դեպի կյանքի այդ չնչին սև աշխատանքը»։ Ազատության այս սիրահարը բնական ու օրինական է համարում քրոջ անազատ վիճակը, քանի որ նա «վարի» մարդ է, սև աշխատանքի մարդ, իսկ ինքը՝ ընտրյալ, բացառիկ անձ։

Թեև անհատապաշտական հայացքը կաշկանդում է հասկանալ իսկական անձնազոհության վեհությունը, բայց մակաբույծ երիտասարդի կերպարով Շանթն ընդհանրապես սահմանազատում և մերժում է նիցշեի «Գերմարդու» փիլիսոփայությունը։

Ազգային-ազատագրական շարժումների վերջին արձագանքը և հեղինակի վերջին արդիական դրաման, «Ճամբու վրա» խորագրով, ստեղծվում է 1904 թվականին։ Նախորդ երկերում Շանթի հերոսները ապրում են միայն երկիր գնալու երազով, իսկ «Ճամբու վրա» դրամայում մենք հանդիպում ենք երկրից եկած հերոսին՝ Վահրամին, որը երկիր վերադառնալու ճանապարհին կանգ է առում Կ. Պոլսում։ Վահրամը տեսել է մահ ու տառապանք, տեսել ժողովրդի ողբերգությունը։ Իր մորեղբորը՝ Մարգարին, պատմելով երկրի մասին, Վահրամը մոռանում է ահավոր մղձավանջը և հիշում միայն իր ընկերների «հերոսական» գործերը, որոնք չեն ոգևորում միամիտ ու բարի հողի աշխատավորին։ «Ի՞նչ ըսեմ, տղա,— ասում է Մարգարը.— աստված հաջողէ, միայն զգույշ եղեք, զգույշ, կրակի հետ չեն խաղար»։ Մարգարի խոսքերի մեջ կա դառն մի ճշմարտություն։ XIX դարի վերջերին կազմավորվող ազգայնական կուսակցությունները եվրոպական տերությունների ուշադրությունը գրավելու նպատակով դիմում էին արկածախնդրության, որը խթարում էր ազգային-ազատագրական շարժումների ժողովրդական բնույթը։ Այդ իրողության հեռավոր արձագանքն է լսվում Շանթի դրամայում, որի հիմնական գաղափարը «Դուրսեցիներ» վեպում շղոսփված հարցն էր՝ հասարակական պարտքի և անձնական երջանկության հակասությունը։

«Ճամբու վրա» դրամայում նույնությամբ կրկնվում են «Դուրսեցիներ» վեպի կերպարների հոգեկան տագնապները։ Վերադառնալով երկրից, Վահրամը հանդիպում է մեծահարուստ Հարինցի քրոջը՝ Մարիին, որը բարեկամների ու ծանոթների միջավայրից ձանձրացած, հոգեկան անդորր է որոնում թափառումների ու մենության մեջ։ Բարեկեցության կոպիտ ըմբռնումը Մարիին չի բավարարում, նա երազում է ուրիշ աշխարհ, որ պիտի գա։ Մարիին չեն հասկանում հարազատները և շրջապատողները։ Մայրը և եղբայրը զարմանում են, որ անհոգ ու ապահով կյանքը ձանձրացնում է նրան։ Մարիի համար Վահրամը նոր մարդ է, տարբեր իր շրջապատի տափակ ու ձանձրալի մարդկանցից։ Վահրամը տեսել է պանդխտություն ու կարիք, թափառել մի պատառ հացի ու կրթության համար, կռվել ու տառապել երկրում։ Աղքիկը

հստակ պատկերացում չունի Վահրամի գործերի մասին, բայց սիրում է նրան, նրա մեջ տեսնում է ավելի տաք, ավելի վեհ մի աշխարհ։

*Մարիի հետ զրուցելիս Վահրամն ավելի անկեղծ է, ավելի իրատես։ Սիրո զգացումը ցրել է անցած օրերի վարդագույն մշուշը, նա դժկամությամբ է խոստովանում, թե իրենց ծրագրերը ոգևորություն չեն առաջացնում ժողովրդի մեջ, թե մեր հոգին «ոչ ցանկանալ գիտե, ոչ ձգտում ունի իր ցանկացածին պես ապրելու, ոչ կռիվ գիտե, ոչ դիմադրություն, ոչ նույնիսկ մեռնել գիտե այդ հոգին»։ Վահրամի դժգոհությունը նորություն չէր. դեռևս Բաֆֆու «Կայծերի» լավատես ու եռանդուն հերոսները ուղիներ էին որոնում ապքնացնելու ժողովրդի ոգին՝ երկարամյա ու դաժան փորձություններից հետո ռոմանտիկական հերոսականության վերջին առաջյալներից մեկը հուսահատորեն հաստատում է ազգային ազատագրության հույսերի խորտակումը։ «Ճամբու վրա» դրաման միաժամանակ ռոմանտիզմի փայփայած գաղափարների վերջաբանն էր, լուսավոր երազների տերևաթափը։ «Ես հկամ եմ երթալու համար,— ասում է Վահրամը,— երթալու, մեռնելու, որովհետև գնացողին գործ չկա»։ Հետևաբար, որքան էլ գեղեցիկ լինեն Վահրամի խոսքերը երկիրը մեկնելու անհրաժեշտության վերաբերյալ, նրանց մեջ այլևս հերոսության հետք չկա. ոգևորությունն անցել է. Վահրամի հոգում թողնելով միայն դատապարտվածի տագնապը։ Հրաժեշտ տալով Մարիին, նա հրաժեշտ է տալիս նաև այն ձգտումներին, որ անհարիր էին հուսահատ անձնազոհության հետ։ Շանթն այլևս չի տեսնում կյանքի հեռանկարը, չի տեսնում այն ուժերը, որոնք ի վիճակի են փոխելու տիրող դժոխ կացությունը։ Ահռելա գոյության ընթացքում բիրկրանքը տեսում է միայն մի ակնկարթ։ Ինքնասպանությունից առաջ Մարին ասում է. «Կյանքը, բարեկամ, օր մըն է միայն, օր մըս։ Այս հիասթափությունից է սկիզբ առնում գրողի նահանջն արդիականությունից դեպի պատմությունը, ուր հիասթափությունը անձնավորվում է իբրև մարդկային կյանքի ունայնության փիլիսոփայություն։

2

Շանթի ստեղծագործության երկրորդ շրջանը ձևավորվում է պատմական բախտորոշ իրադարձությունների մթնոլորտում՝ ռուսական առաջին հեղափոխության պարտության տարիներ, առաջին համաշխարհային պատերազմ, Հոկտեմբերյան հեղափոխություն։ Այդ ժամանակաշրջանին են վերաբերում Շանթի մի շարք պատմական դրամաները՝ «Հին աստվածներ» (1909), «Կայսր» (1914), «Ճղթայվածք» (1918)։

Պատմությունը որքան ավելի որոշակի արծարծեց մարդու և ժողովրդի կեցության արմատական հարցերը, գրողը նույնքան ավելի հեռացավ կյանքի իրական բովանդակությունից։ Իրենց բնույթով ու գաղափարներով տարբեր երկերում Շանթն արտահայտեց նույն խոր հուսահատությունը, ցնորական գեղեցկության նույն տենչանքը, իրականությունից հեռանալու և պատրանքների աշխարհում ապաստան գտնելու ձգտումը։ Շանթի նոր դրամաներում արդիականությունը փոխարինվեց պատմությամբ, ավելի ճիշտ՝ պատմության իրական կամ մտացածին գործիչները օժտվեցին բուրժուական անհատապաշտության բարոյականությամբ։

Իրականությունից դեպի պատրանք կատարած շրջադարձը պատահական չէր։ «Հին աստվածներ» դրաման ստեղծվեց այն ժամանակ, երբ ռուսական առաջին հեղափոխությունից սարսափած բուրժուական մտավորականությունը փորձեց հոգեկան հենարան գտնել Շոպենհաուերի և Նիցշեի ուսմունքներում։

Վևոն Շանթի աշխարհայացքի հիմնական տարրերը կազմավորվեցին հայ իրականությունից հետու, XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի եվրոպական նորահայտ ուղղությունների միջավայրում։ Բայց ճիշտ չէր լինի գրողի հայացքների ամբողջությունը համարել արտաքին ազդեցությունների արդյունք և նրա երկերում չտեսնել հայ ժողովրդի պատմական լինելության մի քանի առանձնահատկությունների ուրույն անդրադարձը։

«Մենաս բարովի իրիկունը» առաջին արձակ գործից մինչև «Ճամբու վրա» դրաման Շանթն անցավ մի ճանապարհ, որն ազերսվում էր իրական, տեսանելի աշխարհի հետ։ Թեև քուլլ էր այդ ազերսը և դրա հետևանքով գունատ էին նրա վեպերում ու դրամաներում հանդես բերված կերպարները, թեև գրողը տեսնում էր հասարակական հարաբերությունների միայն արտաքին հակասությունները, այնուամենայնիվ նա համառորեն մոտենում էր ազգային կերպարի բնագծերին։

Բայց «Հին աստվածներ» դրամայով գրողը կարծես ետ դարձավ անցած ճանապարհից և նոր, անիրական արահետով դիմեց դեպի ցնորական գեղեցկության ակունքը։ Անհետացան «նյուսք օրերի» պայծառ գույները, «Գութանեցիների» վերացական մտահոգությունները, «Ճամբու վրայի» անձնազոհության գաղափարը։ Այսպիսին է նախնական տպավորությունը։ Մինչդեռ Շանթի ստեղծագործության առաջին շրջանին արդեն յուրահատուկ էին տարրեր, որոնք «Հին աստվածներում» վերաճեցին իրականության սիմվոլիստական ընկայման։ Խորացավ անջրպետը Շանթի և նրա ժամանակի ռեալիստների միջև։ Ասում ենք խորացավ, քանի որ իրականության համեմատությամբ պատրանքը գերադասելու միտումը սկիզբ էր առել Շանթի գեռևս վաղ շրջանի բանաստեղծություններում։ Այդ սկզբունքով է կերտված «Հին աստվածներ» դրաման, ուր պատկերված դեպքերը տեղի են ունենում «Հազարամյակ մը մեզմե առաջ»։

«Հին աստվածներին» պատմականությունը ստոփ արտաքին հենք է, ձև՝ արդիական գաղափարի մարմնավորման համար։ Դրամայի տարբերը՝ մարդու մեծությանն և ճակատագրով նրան վիճակված հավիտենական տառապանքի գաղափարը Շանթը տեղադրեց հեռավոր պատմության ստվերագծի մեջ։

Տանջանքի ու երազների ուրույն մի աշխարհ է պատկերված «Հին աստվածներ» դրամայում։ Միշավայրը Սևանի հինավուրց կղզին է, ջրի կապույտ շերտով մեծ աշխարհից անջատված անապատը, ուր չկան կյանքի լույսերն ու ստվերները. չկան իսկական կրքեր ու բախումներ։ Այստեղ ծվարել են մարդիկ, որոնք, Շանթն անդրաշխարհային երանության, դատապարտված են մաքառելու իրենց մարդկային էության դեմ։ Բայց ջերմեռանդ աղոթքներով և խնկի բույրով արտաքին աշխարհը չի մոռացվում, մարդու մեջ չի մեռնում մարդկայինը, աշխարհիկ կյանքը հարատևում է Կույր վանականի կրոնական մոլեգնության, Աբեղայի հիվանդ ու անարատ սիրո և վանականների գիշերային տեսիլներում։

«Հին աստվածների» կերպարները ապրում են երկու աշխարհում՝ իրականության և մտապատրանքի մեջ։ Առաջինը աղքատ ու խեղճ անապատն է, երկրորդը՝ այդ խեղճությունից ծնված շքեղ ու հոյակերտ երազը, մարդկային գյանքով ապրելու անհուն կարոտը։ «Ամրհուների աշխարհը — ասում է Հեքրակլիտը,— ընդհանուր է ու միասնական, երազի մեջ ամեն մեկը գնում է իր սեփական աշխարհը»։ Հետևաբար, ճիշտ չէր լինի արթունների աշխարհի, այլ խոսքով. ռեալիստական դրամայի չափանիշներով բնութագրել «Հին աստվածների» երազների աշխարհը։ Հնուց է հաստատված, որ դրաման գործողություն է, կրքերի ու բնավորությունների բախում։

Բայց տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է այն դրամային, որն արտացոլում է կյանքի իրական հակասությունները։ «Հին աստվածներում» նման հակասություններ չկան. կյանքից վերացած մարդը այլևս չունի հասարակական շահագրգռություններ և չի կարող հասարակական պայքարի մասնակից դառնալ, պաշտպանել որևէ սկզբունք և հակադրվել մի այլ սկզբունքի։ Այդ պատճառով «Հին աստվածներում» ճշմարիտ բախումներ չկան, կան օրհասական մաքառումներ. նույն կրքով համակված մարդիկ մաքառում են, որպեսզի ամեն մեկն իր մեջ հաղթահարի անհաղթելին։ Ի տարբերություն ռեալիստական դրամայի, այստեղ կերպարը ինչ-որ հավիտենական ձգտումի մարմնացումն է։ Այդ ձգտումը դառնում է անխուսափելի ճակատագիր, կերպարի խոչերի, ապրումների և վարքագծի էության, դրամայի քնարական ընթացքի հենք։

Բնորոշ է նաև այն, որ «Հին աստվածների» կերպարները ներքին ընդհանրություն ունեն, քանի որ ամեն մեկի հոգում ծվարել է հավիտենական տառապանքի դատապարտված նույն մարդը։ Դժվար չէ նկատել կույր վանականի, Վանահոր և Արեգայի կերպարների ներքին նմանությունը, նույն ողբերգության տարբեր հոգեվիճակները։ Աշխարհը չտեսնելու և տեսածը մոռանալու կատաղությամբ լցված Վանականն իր աչքերն է հանել։ Իշխանությունը կամ աշխարհի պատկերը մոռանալու տենդր Վանահորը հասցնում է նորաշեն եկեղեցին քանդելու մտքին։ Սեգային ծովից դուրս բերելուց հետո աշխարհի անգուսպ կարոտով է համակվում նաև երիտասարդ Արեգան։ Պարզ է, որ այսպիսի դրաման չէր կարող սրընթաց գործողություն ունենալ, և գործողության գլուխ-գլուխները նրա բնական հատկությունն է և ոչ թե ներքին-յունը։

«Հին աստվածները» իրրև զգացմունքի, հարափոփոխ տրամադրությունների ու ապրումների դրամա, իրրև մենավոր մարդու ազատության տենչանքի քնարական պատմություն, նոր որակ էր հայ գրականության մեջ։

Շանթի դրաման չուներ և չէր էլ կարող ունենալ Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի ռեալիստական թատերգության բնույթը, նրանց կերպարների կենսունակությունն ու բազմազանությունը, սակայն նա հայ գրականությունը հարստացրեց մարդու ներաշխարհը արտահայտող բարձր ու հմայիչ մի արվեստով. արվեստ, որ իր կատարելությամբ հիշեցնում է Իբսենին և Հաուպտմանին։

«Սևանի գագաթը. ժայռերու մեջ ավերակ մը, իրիկնամուտ։ Հավանբեն առաջին անգամ չէ, որ Վանահայրը մենակության մեջ քննում է իր կատարած գործը։ Ճի՞շտ վարվեց արդյոք ինքը, որ հին աստվածների ավերված տաճարի հիմքի վրա կառուցեց եկեղեցի, հավաքեց քշվառ մի ամբոխ, որ

ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ

էջին ասովածներից անվանաթերթը

ասելիքով ձգտում է ազատվել երիտասին մեղքերից։ Կասկածը, երկմտությունը Վանահայր բնավորության բնորոշ գծերից մեկն է։ Անապատ ասելուց վերջը նա զնդանել էր այն ժամանակ, երբ իր հոգում գեռևս չէր հաղթահարել աշխարհիկ կյանքի հմայքը, որը վերջապես հաղթում է Ճերմակավորի կերպարանքով։ Նրա հայտնությունը զարմանք չի պատճառում Վանահայրը. կասկածում համարի ասելիք գուցե է գալիս, կարծես մի հին ծանոթ, հարյուր վերջ շարունակելու համար։ Դո՞ւրս այս կզվին,— ասում է Ճերմակավորը,— դո՛ւրս, որ քշեմի ես ամեն գեղեցկության, ամեն կյանքի ու շարժումի, ամեն ուժի ու ծաղկեի։ Դո՞ւրս, մի ազատեր իմ ասովածներում այս սուրբ դրախտեր։

Վանահոր ներքին աշխարհում բախվում են երկու հակադիր բարոյականության, կյանքի երկու հակադիր ըմբռնում։ Աշխարհ, ուր Ճերմակավորը տեսնում է հավերժական կյանք ու գեղեցկություն, ծիծաղկոտ ծով, արևով ու լույսով ազդված ոգի, Վանահայրը ցանկանում է տեսնել մանյակ մի անապատ, ուր մարդը աշխարհային մեղքերից պետք է մաքրվի ազոթքով ու ճգնությամբ։ Վանահայրը չի փորձում հաշտության եզր գտնել աշխարհի ու անապատի միջև. ավելին, ժխտելով առաջինը, ձգտում է հաստատել երիտասրդի ճշմարտությունը։

Սակայն Վանահոր հավատը հաստ չէ նրա ներքին համոզմունքի հետ. և աշխարհիկ կյանքի անվերապահ մերժումը բխում է ոչ թե կրոնական չեմոնահպությունից, այլ կյանքի սիրուց։ Վանահոր հավատը ներքին տարակուսանքը խլացնելու արտաքին զորձոն է միայն, քանի որ ճգնության գաղափարին նա հասել է ոչ թե բնական հանապարհով, համոզմունքով, այլ անհույս սիրո թելադրանքով։ Տարիներ շարունակ նա համառ ջանք է թափել անապատը կործելու կյանքից, վանականների հոգուց գուրս մղելու կապույտ ծովի հեռավոր ափը և սանձելու, խեղդելու իր հոգին տագնապող կասկածը։ Բայց ամեն անգամ, հոգեկան խռովքի պահերին, կասկածը հայտնվում է Ճերմակավորի կերպարանքով, ծաղրում նրա կատարած գործը և անհետանում։ Ներքին կասկածը տակավին հզոր ուժ է, որի հանդեպ խեղճանում է Սևանի ժայռերի վրա անապատ ստեղծող Վանահայրը։ Առաջին հանդիպումը Ճերմակավորի հետ արդեն վճռում է մեծ նամարտի ելքը. Վանահոր մեջ պարտվում է վանահայրը, պարտվում է ծրագնամարտի ելքը. Վանահոր մեջ պարտվում է վանահայրը, պարտվում է ծրագնավորական կյանքի գաղափարը, հաղթանակը դիպչելով Ճերմակավորին կամ Հովհաննեսին, որը դեռ սթեմ չէր հագել։

Հիշենք, որ Հովհաննես էր կոչվում Վանահայրը աշխարհիկ կյանքում և անմոռաց սիրո իրավունքով նրան անունով է դիմում միայն Իշխանուհին։ Գրականության մեջ առաջին սիրո վերադարձի թեման շատ անգամ է արծարծվել։ «Ահն աստվածներումս այդ բարդ հոգեվիճակը հեղինակը մեկնաբանել է երկու առումով՝ իբրև աշխարհի և անապատի բախում և իբրև սիրո անհիմանալի վճռության ու ողբերգության մշտական առեղծված։

Քառորդ դար է անցել Իշխանուհու և Վանահոր առաջին հանդիպումից, շատ բան է փոխվել կյանքում, բայց երանց հոգևստանը սրտերում սիրո անաղարտ զգացումը շարունակում է ապրել չահել տարիների թարմությամբ։ «Ունեցեր եմ ամեն ինչ,— ասում է Իշխանուհին,— և ամեն ունեցածս ավելի եմ իմ հարազատներուս, բայց բախտավորության ոչ մեկուն չեմ տվեր և ոչ մեկեն ալ չեմ ստացեր։ Ամուսնու մահից հետո, լքելով ապարանքն ու գավակներին, Իշխանուհին հաստատվել է Ցամաքաբերդում, որպեսզի մոտ լինի Հովհաննեսին, գեթ հեռվից տեսնի նրա ճրագի լույսը։ Վանահայրը հանդիպումներից խուսափելու ուժ չունի այլևս, թեև աշխարհից հեռանալու նրա վճիռը առաջին տերին նշանակում էր հեռանալ Իշխանուհուց։

Հանդիպումների և զրույցների առիթը նոր եկեղեցու կառուցումն էր, որը ոգեկոչեց հեռավոր տարիների չերմությամբ պարուրված սիրո կարոտը։ և այն խոսքերը, որ պետք է ասվեին հոգևոքիվ տարիներ առաջ, ասվեցին այժմ, վախ ու չփոթքի մատնելով Վանահորը։ «Ի՞նչ կուզես, կին,— ասում է նա,— ի՞նչ կուզես դուն ինծմե։ Ամբողջ կյանքիս կեսը տատապանք տվիր ինծի, տատապանք ու դառնություն, խորտակեցիր հրիտատապրությունս, հիմա ալ մոխի՞րը քրքրել կուգաս։ Ետր կարեկցանքով Իշխանուհին բացականչում է. «Իմ խեղճ Հովհաննեսս։ Ով իրոք, Իշխանուհու գիմաց կանգնած է ոչ թե վճռական ու հավատավոր Վանահայրը, այլ մի խեղճ մարդ, որին կյանքը տանջանրից զատ ոչինչ չի տվել։

Իշխանուհու գիտակցության մեջ, երկար տարիների ընթացքում, անմարմին սերը նուլեցվել է հավատի հետ, իսկ կառուցվող եկեղեցին դարձել անթրատ սիրո վկայության։ Նրա հայտնած՝ «Աստված սեր է, վարդապետս մոքից սարսափում է Վանահայրը և քոքափելով վարդենական թուլությունը, շտապում է հավատացնել և հավատալ, որ կառուցվող եկեղեցին կապ չունի իրենց սիրո հետ, որ եկեղեցին պետք է դառնա տուն «աղոթքի ու ներքնասույզ խոհանքի»։ Սիրո պատճառած դառնությունը Վանահայրը ձգտում է մոռանալ. միմյանց հակադրելով սերը և հավատը։ Բայց Իշխանուհու սիրո խոստովանությունը անպատասխան չի մնում. Վանահոր ներքին ձայնը ճերմակավորի չուրջերով հաստատում է Իշխանուհու միտքը. «Ե՛ն եկեղեցին ամենք չենք մեզի համար, մեր սիրո ստուծո համար»։

Վանահայրը հեռանում է պարտված, նորից արժանանալով ճերմակավորի հեգնանքին, հեռանում է, որպեսզի վերջին անգամ հանդիպի Իշխանուհուն՝ կապերը խզելու համար։ Այս անգամ վանահայր Հովհաննեսին՝ սիրո դառնություններից ընկճված մարդուն, կարծես փոխարինել է մեկ ուրիշը՝ չար ու կոպիտ մի կրոնավոր, որն անողոք խստությամբ դատապարտում է Իշխանուհու խաբեություններն ու մեղքերը։ Սակայն Վանահոր արտաքին խստությունը ներքին թուլության արտահայտությունն է, խեղճ ու թափուր հոգին փրկելու հուսահատ վճռականության։ Այդ պահին լռում է նույնիսկ

ձերմակավորը. այլևս չարկ չկար հեգնելու ինքն իրենից հրաժարված մարդուն։

Անակնկալ դաժանությամբ Վանահայրը փշրում է Իշխանուհու կախարդական երազը։ Որկրատուք քնից արթնացած մարդու նման Իշխանուհին տեսնում է ու հասկանում, թե Հովհաննեսը իսկապես գոյություն չի ունեցել, թե իր երևակայությամբ ստեղծված մարդը ոչ մի կապ չունի իրական մարդու հետ։ Այդ սոսկալի ճշմարտությունը հաստատում է նաև ինքը՝ Վանահայրը. «Կը ցավիմ, որ քաց աչքերով տեսածդ ան չէր, ինչ որ կուզեիր։ Աշխարհս երեսին երբ տեսնել կուզես, ինչ որ սրտիդ ուզածն է՝ պետք է նայիս փակ աչքերովդ։

Իշխանուհու և Վանահոր բախումը նույնպես հենվում է իրականության ու պատրանքի հակադրության վրա։ Մերժելով տգեղ ու անմարդկային իրականությունը, Շանթը նորից ապավինում է պատրանքի մշտական գեղեցկություններ։

Կենսափորձով ու հոգևոր կյանքով տարբեր մարդիկ են Վանահայրն ու Աբեղան, թեև դժվար չէր տեսնել նաև նրանց նմանություններն ու ընդհանրություններ։ Հեղինակի մտահղացումով այդ կերպարները նույն գաղափարն են հաստատում՝ տարբեր հանգամանքներում։ Երբ սիրո անհաղթելի զգացմունքը Վանահոր անցյալն է, որի կապանքներից նա ձգտում է ազատվել ճգնավորական կյանքի արդարությունը հաստատելու համար, ապա Աբեղան իր գործած մեղքով կարծես ասում է, թե Վանահոր չանքերն ապարդյուն են, թե սիրո զգացումն անհնար է սպանել։ Բայց չէ՞ որ Աբեղան Վանահոր ընտրյալն է, որի հոգում նա սերմանել է իր նվիրական մտածումները։

Իրոք, աշխարհից հրաժարված Վանահայրը երկու հպարտություն ուներ, մեկը՝ հենթնոսական տաճարի հիմքի վրա բարձրացող եկեղեցին, մյուսը՝ երիտասարդ Աբեղան։ Եվ ահա Վանահայրը խոովում է եկեղեցուց, իսկ Աբեղայի հոգում նրա կառուցած ամրոցը երերում է, հետո դղրդյունով փլվում աշակերտի ու դաստիարակի վրա։ Ի՞նչն է աղետի պատճառը։

Հակառակ իր ուսուցչի, որն անապատ էր եկել սիրո վիշտը խեղդելու համար, Աբեղան՝ համայված Սեդայի պատկերով, անապատից ձգտում է դեպի կյանք, դեպի ծով, ուր ուսուցին անգամ փարվեց Սեդային։ Երբ Սեդան չկար ու չկար աշխարհը, Վանահայրը Աբեղայի համար գերագույն հեղինակություն էր, բարձր ու վեհ։ Աբեղայի միակ աշխարհը հավատն էր, ճգնավորական կյանքը, մինչ Սեդայի հայտնությամբ բացվում է մի ուրիշ աշխարհ, բացվում է երիտասարդ վանականի մարդկային էությունը, որն այլևս չի կարող համակերպվել անապատի միստիկական խեղճությանը։ Անակնկալ դիպվածի հետևանքով Աբեղան կանգնում է երկու անհարիր զգացմունքի՝ սիրո և հավատի առջև։ Նախընտրել մեկը, կնշանակեր մերժել մյուսը, բայց Աբեղան չի կարողանում կողմնորոշվել և այդ պատճառով նա մերթ Վանահորն է ապավինում, մերթ՝ Սեդային։ Երկատված Աբեղան անկեղծ է ու անմիջական և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում, սակայն նա չի հասկանում, որ նույնիսկ Վանահայրը անկարող է այլևս վերականգնել իր խախտված հավատը։ Եվ նրանց ճանապարհները բաժանվում են, բաժանվում են այն պահին, երբ աշակերտի ներկան զուգադիպում է դաստիարակի անցյալին, և նորից հերքվում է քրիստոնեական բարոյականությունը։

Աբեղան, որ կոչված էր դառնալու Վանահոր փոխարինողը. հիասթափ-

վում է Նրանից, իբրև դաժան ու անհոգի մի մարդուց։ Անմեղ Աբեղային հայտնի չէ, որ իրենից առաջ սիրո բոցերի մեջ Վանահոր քևերն են այրվել, որ նա այլևս թռչել չի կարող, և երբեմից ետ ընկած թռչունի նման նստել է Սևանի ժայռի վրա ու անօգնական հայացքը հառել երկնքին։ Աբեղայից հետո Վանահայրը կորցնում է իր միաբաններին, որոնք չեն համաձայնում քանդել նորաշեն եկեղեցին և նրա հետ գնալ մահվան, իբրև հավատի գերագույն իմաստի իրականացման։ Միակ մարդը, որ ցանկանում էր հետևել Վանահորը, Կույր վանականն է։ Նրանց ճանապարհները ինչ-որ տեղ հատվում են, ինչ-որ տեղ հավատը վերածվում է մոլեգնության։ Բայց կգա մի օր, որ նույնիսկ Կույրը կհամակվի կասկածանքով, և Վանահայրը իբսենյան Բրանդի նման կմնա մենակ, մենակ՝ հաղթողի տեսքով, որը սակայն չարաչար պարտվել է։

Աբեղայի գիտակցական կյանքը անապատում է անցել. դրսի աշխարհից նա ոչինչ չի բերել իր հետ, չի բերել նույնիսկ իր անունը։ Մյուս վանականներից նա տարբերվում է իր անխառն հավատով, բարի ու հեզ բնավորությամբ։ Թվում է, թե Աբեղան այդպես էլ կապրեր բուսական համր կյանքով, եթե անակնկալ դիպվածը չխախտեր նրա հավատը։ Աբեղան փրկում է Սեթգայի կյանքը և նրա անձնազոհ խիզախությունը զարմանք ու հիացմունք է պատճառում վանականներին, բայց ինքը՝ Աբեղան հուզված է, ոխուր տեսակ մը անկամքս։ Գուցե դժվարին ապաշխարանքով Աբեղան քավեր առաջին մեղքը, եթե Իշխանի խոսքերը նրան չմատնեին հոգեկան նոր խոովքի. «Է՛, վրադ պիտի չըլլար այդ սև վերարկուն.--ասում է Իշխանը,—և ես գիտեի իմ ընելիքս։ Քեզի կուտայի իմ տակիս նժույգը, կուտայի քեզի ա՛յ, իմ սեփական սուրս, որ երեսուն տարի ծառայեր է ինծի հավատարիմ, և կառնեի քեզի իմ պալատս իբրև իմ հարազատ որդիս։ Իմ սև նժույգս քու այդ վերպարանքիդ աղվոր պիտի վայելեր, իսկ ձեռդ կտեսնեմ, շուտով պիտի սրվեր սուրիս։ Չիս ու սուրս քե հերիք չեկավ, կուտայի քեզի աղչիկս...»։

Աբեղան անտարբերությամբ է լսում Իշխանի խոսքերը նժույգի, սրի ու պալատական կյանքի մասին, բայց նրա գիտակցության մեջ գամվում է Սևդան։ Դրսի աշխարհի օրենքներով Սեթգան պատկանում է իրեն։ Սակայն ինքը զրկված է Սեթգայից, քանի որ գտնվում է մենաստանում և սև սքեմ է կրում։ Կեսգիշերային ժամին, երբ հանդարտվում է ահռելի փոթորիկը, երբ Սեթգան անվերադարձ հեռանում է կղզուց ու ցամաքաթիրքից, Աբեղայի ալեկոծ հոգում նորից շառաչում է ծովը, նորից լաստը կախվում է չրի անդունդի վրա ու լսվում է Սեթգայի սուր ձիշը...

«—Ո՞ւր են մտքերդ, Աբեղա՛»։

Հարցնողը Կույր Վանականն է, որն անգութ համառությամբ քրքրում է նրա սիրտը։ Կույրը չի տեսել փոթորիկը, չի տեսել Սեթգային, բայց լսածն էլ բավական է, որ հասկանա ու տեսնի ավելին, քան այլք ունեցողները։ Աբեղայի ապրումներին Կույրը հետևում է դաժան ու անհանգիստ հոգատարությամբ. նա հասկանում է, որ խախտվում է երիտասարդ վանականի հավատը, այն հավատը, որ կուրացրեց իրեն։ Հետևաբար փրկել Աբեղային, նրա հոգուց դուրս մղել «կռապաշտ» շունչը, կնշանակի հաստատել սեփական գոհաբերությունը։ «Քուրձ հագիր ու ապաշխարեա», պնդում էր Կույրը, և խեղճ Աբեղան տատանքի միօրինակությամբ կրկնում է. «Ես կորսված մոլավոր մըն եմ, փրկե՛ ինծի, տե՛ր, ես ինկած հանցավոր մըն եմ, օգնե՛ ինծի, տե՛ր...»։

Բայց ամեն անգամ, չերմեռանդ աղոթքի պահին, լսվում է ծովի շառաչը և գղջումի խոսքերին խառնվում է Սեդայի տեսիլքը։ Ցերեկվա պատահարը Աբեղային դուրս է նետում կյանքի սովորական հունից, և նրա պղտորված գիտեցկությյան մեջ ջնջում իրականի ու անիրականի սահմանագիծը։ Աբեղայի աղքատ աշխարհը լցվում է Սեդայի կախարդական պատրանքով։

Իրական Սեդային ընծերցողը չի տեսնում։ Դրամայում հայտնվող Սեդան Աբեղայի երևակայության ծնունդ է, նրա երկրորդ էությունը, ինչպես Վանահոր երկրորդ էությունն է Ճերմակավորը։ Նույն բնավորությունն է արտահայտված երկու կերպարի, ավելի ճիշտ՝ իսկական կերպարի և նրա մտապատրանքի միջոցով։ Այս հնարանքին Շանթը դիմում է այն դեպքերում, երբ ցանկանում է ավելի ակնառու դարձնել բնավորության երկատվածությունը։

Կույր վանականի հեռանալուց հետո Աբեղայի խցում հայտնվում է Սեդան՝ «ապիտակ հագած... մազերը արծակ, խոնավ ու վրան մեկ-երկու թել ծովախոտ»։

Աբեղան.— *(Ետ-ետ երթալով)* Դո՞ւն... դո՞ւն...

Աղջիկը.— Այո՛, ես, մի՞թե չէիր սպասեր։

Աբեղան.— Աստվա՞ծ իմ։

Աղջիկը.— Մենա՞կ էս։

Աբեղան.— Ես... ես մենակ եմ միշտ։

Աղջիկը.— Ա՛յ, հկա քեզի ընկեր և եկա այսպես կեսգիշերին, որ մենակ ըլլանք ես ու դուն։ Դո՛ւն, իմ քա՛ջս, իմ արևա, իմ լուղո՛րդս...

Աբեղան.— Հերի՛ք է։

Աղջիկը.— Ինչո՞ւս։ Ջէ՞ որ ես քեզմով է, որ հիմա կապրիմ, չէ՞ որ դուն նորէն կյանքս տվիր ինծի, և ինչ քաղցր է այդ կյանքը, որ դուն տվիր ինծի։ Այս քանի՞, քանի՞ տարի ապրեր եմ ես, ամբողջ տասնյոթը տարի, և ես չգիտեի, բնավ չգիտեի, որ չէի ապրեր։ Մի՞տքդ է ջերեկը հո՛ն ալիքներուն մեջ, նայէ՛, մազերս խոնավ են դեռ, բռնե՛, բռնե՛, շոշափե՛ս։

Բայց երազի մեջ էլ Աբեղան կաշկանդված է, շոշափել աղջկա թաց մազերը կամ վերարկուն գցել նրա ուսին, կնշանակեր նոր մեզք գործել։ Աբեղան այդքան ուժ չուներ։ Նրա հոգում մենաստանը դեռևս անգիջում մարտ է մղում աշխարհի դեմ, մարտ, անձնավորված Կույր վանականի և աղջկա կերպարներում։ Կույրը համառորեն ձգտում է խեղդել Աբեղայի սիրո զգացմունքը, խեղճացնել, ստորացնել նրան, իսկ աղջիկը բարձրացնում է ծնկաչոք Աբեղային, ներչնչում, որ ինքը խիղախ մարդ է, ծնված կյանքի ու ոչ թե ապաշխարանքի համար։ Աբեղան դժվարանում է նախընտրել մեկ կամ մյուս զգացմունքը, բայց անիրական Սեդան, որ նրա սիրտն է լցվում կաթիլ առ կաթիլ, խարխլում է անսասան թվացող հավատը։

Մոլորված Աբեղան օր ու գիշեր դեգերում է իրականության և պատրանքի ոլորտներում։ Անձուկ է նրա իրական աշխարհը՝ եղկին իր վանքով ու լարքերից վախեցած վանականներով, իսկ պատրանքի աշխարհն անընդհատ ծավալվում է, բացելով հրաշալի հորիզոններ։ Կախաթզական երազը Աբեղային փոխադրում է ծովափ. նրան թվում է, թե մայրդկային կերպարանք առած մեզը և հովը փարվում են իրար, շշնջում սիրո ու կարոտի խոսքեր։ Ամբողջ բնությունը տոգորված է սիրով, միայն ինքն է մենակ ու անընկեր, նման խաչելության առջև վառված մոմի, որ միում ու հալվում է մոռացության մեջ։ Այս տիւոր մտածումների պահին նա հանկարծակի հիշում է հեռավոր

ժամանակների առասպելական ճգնավորին, որ կարող է շատ բան պարզել, բայց Աբեղայի բոլոր հարցերին ճգնավորը պատասխանում է միայն մեկ քառով՝ «ունայնաբանություն». Ունայն են փառքն ու վայելքը, գումն ու ողորմածությունը, ունայն է հանդերձյալ կյանքը։ Ամեն ինչ զուր է, անիմաստ։

Ճգնավորը հիմնովին խառնում է Աբեղայի առանց այն էլ շփոթ մտքերը. մինչև այժմ նրա գիտակցության մեջ բախվում էին աշխարհիկ զգացմունքի և քրիստոնեական ճգնավորության գաղափարները, այնինչ ճգնավորը ընդունայն է համարում և՛ մեկը, և՛ մյուսը։ Աբեղան չի առարկում, քանի որ նա չունի ճգնավորի ոչ միայն կյանքի, այլև ապաշխարանքի փորձը, և նորից Աբեղայի միտքը կառչում է իր խավար կյանքի վրա իջած լուսի շողին։ Վճռըստին հայտնվում է Սեդան, որ նույնպես չի հերքում ճգնավորին, բայց նրա ունայնության փոսը լցնում է երազներով, այն խարուսիկ գեղեցկություններով, որով սին կյանքում մխիթարվում են մարդիկ։

Արքունության ու պատրանքի սահմանները կորցրած Աբեղան, աղոթքի պահին տարվում է մի այլ երազով։ Նորից հայտնվում է Սեդան, կանչում հմայող ձայնով ու նրան տանում հեռավոր հեքիաթնոսական ժամանակները։ Աբեղան ընկնում է բիրտ ուժի, գեղեցկությունն ու վայելքի մի աշխարհ, ուր գովից հաղիանակով վերադարձող զինվորներին Իշխանը զգուշացնում է. «Կյանքի կովին մեջ չխնայենք երբեք ոչ ոքի։ Խնայելը թուլություն է, մեղք-նալը՝ պարտություն»։

Այս բիրտ միջավայրում Աբեղան նույնպես վերափոխվում է. սեղանի շուրջը տեղ գրավելու համար նա պետին է զարկում հասս զորականին, խլում նրա սուրը, երկրպագում հին աստվածներին։ Աբեղան, որ մինչև այս երազը երեքուն քայլերով հետևում էր Սեդայի պատրանքին, աշխարհն ընկալում էր միայն Սեդայի միջոցով, հեքիաթնոսական խրախճանքի ժամանակ հանդես է բերում մի հատկություն, որ բնորոշ չէր նրա բնավորությանը։

Դյուրին կլիներ գրամայի գլխավոր կերպարի այս վերափոխությունը բացատրել նիջշեի ազդեցությամբ և հարցը համարել լուծված։ Այդպես այն է, որ հեքիաթնոսական ժամանակների երազները միանգամայն այլ իմաստ ուներ արևմտահայ գրականության մեջ։ Հայ դասական ռոմանտիզմի խորտակված իդեալները ազգային ազատագրության վերաբերյալ Շանթը փոխարինեց ուժի, կովի ու գեղեցկության իդեալներով, որոնք կարող էին ծնվել Թուրքական բռնակալության դեմ մղված պայքարի թուլության և անգորությունն պայմաններում, ճնշված ազգությունը ուժ էր երազում ոչ թե ուրիշներին ընչելու, այլ սոսկալի չարչարանքներից ազատվելու համար։ Այդ պատճառով էլ Շանթի «ուժեղ անհատը», որքան էլ նմանվեր Նիջշեի գերմարդին, իր հեռանկարի մեջ դատապարտված էր կործանման, ինչպես Աբեղան։

Խառն ու հակասական երազների մեջ Աբեղան հրաժարվում էր անապատից ու ընտրում աշխարհը։ Նրա հիվանդ մտքի հորիզոնում վերջին անգամ փայլատակում է Սեդայի կերպարանքը և կանչում դեպի ծով. «Հո՛ւր, հո՛ւ, եթե նորեն գրկել կուզես ինձի, միայն հո՛ւ, ծկուր հինց որ նորին չրեր հուզվին. հենց որ նորն ի ծովը փրփրիս։ Եվ Աբեղան ծովն է նետում, որպեսզի հասնի նոր գոյության, նոր էության։ Կյանքի գնով Աբեղան հաստատում է ազատ ու անկաշկանդ ապրելու իրավունքը։

Սակայն ո՞րն է «Հին աստվածների» հիմնական գաղափարը։ Միամտությունն կլիներ կարծել, թե XX դարի սկզբին ճգնավորական բարոյականության

և մարդկային զգացմունքի բախումը կարող էր հասարակական հրատապ հարց լինել։ Սևանի կղզին իր խեղճ ու նկուն վանականներով միայն սիմվոլ էր, հեռավոր ժամանակի պարագծի մեջ մարմնավորված խորհրդանիշ, որի տակ թաքնված է արդիական հարցերի արձագանքը։

Այդ պրոբլեմը հայ ժողովրդի, առանձնապես արևմտահայության ծանր ու ողբերգական կացությունն էր։ Շանքը ցույց տվեց, որ մարդկային կյանքով ապրելու բնական իրավունքը, անհատի ազատությունը բռնապետության պայմաններում տրորվում է այնպես, ինչպես «հազարամյակ մը մեզմե առաջ» քրիստոնեական եկեղեցին տրորում էր մարդկայինը մարդու մեջ։ Այս մեկնաբանությունը չի համընկնում դրամայի ավանդական ըմբռնման հետ, բայց երբ «Հին աստվածները» դիտում ենք պատմականորեն, XX դարի սկզբի հասարակական իրադարձությունների մթնոլորտում, պարզվում է, որ ձգնավորական կյանքի պատկերը միայն ձև է, որ վերջին հաշվով ամփոփում է հեղինակի հուսահատ բողոքը անմարդկային իրականության դեմ։

3

Պատմության իդեալիստական ըմբռնման հետևանքով Շանքի երկերում վերանում է սահմանագիծը արդիականության ու պատմության միջև, նրա կերպարներին վիճակվում է հոգեկան նույն տառապանքը կրելու երբեմն գորշ ու տաղտկալի արդիականության, երբեմն էլ պատմական տեսիլքի ոլորտներում։

Երկու դրամաների՝ «Հին աստվածներ»ի և «Կայսրի» միջև, 1912 թ. Շանքը գրում է «Կինը» խորագրով վիպակը՝ մի էջ արվեստագետի և բուրժուական հասարակության փոխհարաբերության պատմությունից է. Զոլային «Ստեղծագործություն» նշանավոր վեպի հերոսը ճանաչում նվաճելու համառ փորձերից հուսահատ, դիմում է ինքնասպանության։ Նրա կյանքի և գործի մեջ արտահայտվում է բուրժուական հասարակության քշնամանքը արվեստի նկատմամբ։ Նույն պրոբլեմին Շանքը մոտենում է այլ տեսանկյունից։ «Կինը» վիպակի գլխավոր կերպարները՝ երիտասարդ նկարիչ Սուրենը և բժշկուհի Մարգարիտ Ստենկը, տարբեր խառնվածքի տեր մարդիկ են. «Աղջիկը աշխատանքի պաշտամունքով, անձնվիրությունն ու գութը կյանքի հիմք ընդունող լավատես մը, իդեալիստ մը։ Տղան՝ նիջշեական հովերով, ուժն ու ռեալիզմը կյանքի հիմք բռնած, ուրիշ ամեն բան հեգնող հոգի մը»։ Կերպարների նախնական բնութագրությունը, որին սակավ է դիմում Շանքը, տվյալ դեպքում որոշում է հերոսների հոգեկան ներքին պայքարի սահմանները և հեշտացնում դեպքերի դանդաղ ընթացքը։ Ստեղծագործական աշխատանքից ձանձրացած և հուսահատված երիտասարդ նկարիչը, որ իր պարապ օրերը լցնում է թեթև զվարճություններով, ընկերոջը խորհուրդ է տալիս դուրս նետել վրձիններն ու ներկերը, քանի որ նրա կատարած աշխատանքը ոչ ոքի պետք չէ։ Սուրենի հոգեկան ճգնաժամը բուրժուական արվեստի ընդհանուր ճգնաժամի արտահայտություններից է, մի արվեստ, որ համակվում է խոր անտարբերությամբ մարդու և հասարակության հանդեպ։

Կտրվելով կյանքից, Սուրենը կորցնում է ստեղծագործելու բերկրանքը և հանգում մարդու ու անասունի նույնացման մտքին։ Բայց այդ հուսահատությունը երկար չի տևում. խելացի ու հմայիչ աղջկա մտերիմ զրույցներ

մԹնոլորտում նա ազատագրվում է նիցշեական հովերից, թոթափում հոգեկան թմրությունը և նրա հայացքի առաջ, Ստենկի կերպարանքով, նորից բարձրանում է մարդն իր անբասիր գեղեցկությամբ։ Սուրենին հիացնում են Ստենկը և բոլոր նրանք, ովքեր ունեն հավատ ապագայի, հավատ մարդկության, հավատ իրենց դերի, գործի և իդեալի հանդեպ։ Մարդու գեղեցկությամբ հմայված նկարիչը նորից սկսում է ստեղծագործել ինքնամոռաց հափշտակությամբ։ Ստեղծելով Ստենկի դիմանկարը, Սուրենը ձգտում է արտահայտել «Ճենկ մը դուրս գալու աշխարհայինն ու մարմնեղենն, սովորականն ու պայմանականն, որոնում մը ավելի տևական, ավելի մնայուն, ավելի արժեքավոր նոր բանի մը. բուռն կարոտ երազանքի ու հափշտակությանն։ Ստենկը դառնում է արահետ արվեստի ու աշխարհի միջև. նրա շնորհիվ Սուրենի հոգում հարություն է առնում կյանքի գեղեցկությունը, բայց նկարչի հայտնագործած իրական մարդը նրան թվում է անմարմին էակ, անհագուրդ կարոտի խորհրդանիշ, որը արվեստագետին տանում է ոչ թե դեպի կյանք, այլ նորից դեպի երազների աշխարհը։ Պատահական չէ, որ ընդհանուր հիացմունքի արժանացած դիմանկարը տարբեր մեկնությունների տեղիք է տալիս. մեկը այնտեղ տեսնում է «Գիշերվան խորհրդավորությունն ու քաշողությունը», մյուսը՝ «Հայության տառապանքը», երրորդը՝ «Ողոքի մարմնացումը»։ Նկարիչ Սուրենի էսթետիկական ըմբռնումների մեջ դժվար չէ նկատել գրողի հայացքները, հատկապես նրա աշխարհայացքի հիմնական տարրերից մեկը՝ պատրանքի գերազատությունը իրականության հանդեպ։ Բայց «կինը» բնորոշ է նաև մի այլ տեսակետից. այստեղ Շանթը նորից ձգտում է սահմանազատվել նիցշեականությունից, որը խորթ էր մարդկային ստեղծագործ ոգուն։

Առաջին հայացքից թվում է, թե որևէ ազերս չի կարող լինել «Կինը» վիպակի և պատմական բնույթի «Կայսր» դրամայի միջև, սակայն բավական է համադրել այդ երկերի գլխավոր կերպարները և որոշակի կդառնա հազարամյակի հեռավորությամբ ապրող մարդկանց հոգեկան հարազատությունը։ Նկարիչ Սուրենն իր դարի զավակն է, նիցշեական հովերով տարված սովորական անհատապաշտ, որի բնավորության հակասություններն ավելի բացորոշ են արտահայտվում բյուզանդական զորավար Օհան Գուրգենի կերպարում։

Ռոման կայսեր մահից հետո Արևելյան բանակի հրամանատարները զորավար Նիկեֆոր Ֆոկասին հռչակում են կայսր։ Բայց շատ ժամանակ չանցած հնություն է դառնում կայսր Ֆոկասը, որին սպանում են դավադիրները ու գահ բարձրացնում զորավար Օհան Գուրգենին (Հովհաննես Ցիմշկիկ)։

Նախկին կայսրերի անկումը և նորերի հանդես գալը, դավադրությունն ու ոճիրը սովորական դեպքեր էին Բյուզանդիայի պատմության համար։ Բայց դեպքերի այդ ընթացքի մեջ Շանթը փորձում է տեսնել Նիցշեի «Հավիտենական վերադարձի» տեսության հաստատումը։ Պատմությունը շրջապտույտ է կատարում ու նորից վերադառնում նախկին վիճակին, կյանքում ըստ էության ոչինչ չի փոխվում։ Սակայն պետք է նշել, որ «Կայսրում» և Շանթի մի շարք երկերում տեսական մերկ դրույթը հաճախ գունաթափվում է, և հակառակ հնչինական սխեմայի՝ հաղթում է իրականության զգացումը։

Բյուզանդիայի թափուր գահին և կայսրուհի Թեոֆանոյին վաղուց էր երազում տիրանալ ծանծաղամիտ ու վեհերոտ Նիկեֆոր Ֆոկասը։ Ակամա ենթարկվելով Օհան Գուրգենի համառ պնդումներին, Ֆոկասը արշավում է Կ. Պոլիս։ Ով այն պահին, երբ զինվորները Ֆոկասին բարձրացնում են վահա-

Նի վրա, Օհան Գուրգենը հեգնանքով ասում է. «Նայե՛ք, մեկ մը նայե՛ք այդ Քշվառ մարդուն, ինչպե՞ս կառչեր է վահանի եզերքին»...

Վայր ընկնելու վախից Ֆոկասը չի ազատվում նույնիսկ գահի վրա։ Վիքխարի պալատը Ֆոկասին թվում է անելույս ու ամայի, նա մարդկանց հետ շփվում է կասկածով ու ատելությամբ։ Վերջին գիշերը, զրուցելով Թեոֆանոյի հետ, խեղճ կայսրը հաճախ կրկնում է՝ անհնար է խուսափել ճակատագրից, միամտորեն կարծելով, թե ճակատագրի հարվածը ուղղված է Օհան Գուրգենին։

Ինչ-որ նմանություն կա կայսր Ֆոկասի և չեքսպիրյան Մակբեթի միջև։ Վերջինս խիզախ ու հմուտ զորավար է, բայց գահին տիրանալուց հետո համակվում է ահեղ սարսափով։ Նրան օր ու գիշեր հետապնդում է գործած ոճիրների հատուցման միտքը։ Հոգեկան նույն տագնապն է ապրում և կայսր Ֆոկասը։ Սուրբը գուշակել է, որ նա պետք է դառնա կայսր։ Գուշակությունն իրականանում է, բայց Ֆոկասը զրկվում է հոգեկան անդորրից։ Մակբեթին հալածում էին մեռածների ուրվականները, մինչ Ֆոկասին անհանգստություն է պատճառում Օհան Գուրգենը իր հպարտ ու հանդուգն փառքով։

Տիրանալով գահին, Ֆոկասը ձգտում է տեղ գտնել նաև գեղեցիկ Թեոֆանոյի հոգում, ցանկանում կտրել Օհան Գուրգենի գլուխը, որովհետև ճերմկու հոգիի տեղ չկա այսքան բարձրերը...»։ Մինչդեռ Ֆոկասի հանդեպ Թեոֆանոն լցված է միայն ատելությամբ, իսկ ճակատագրին ապավինած կայսրը խիզախ զորավարին հաղթելու ուժ և վճռականություն չունի։

Շանթը հաճախ է դիմում հունական ողբերգության ավանդներին և Չեքսպիրին, բայց տվյալ դեպքում ճակատագիր հասկացությունը գրողը մեկնաբանում է ոչ թե հույների ոգով, այլ իբրև ուժեղների և թուլլերի պայքար, ուր թուլլը ի վերուստ դատապարտված է կործանման։ Պարզ է, որ այստեղ Շանթը փորձում է դարվինյան հանրածանոթ տեսությունը փոխադրել հասարակական հարաբերությունների բնագավառը։

Ուժեղների և թուլլերի պայքարում պարտվում է նաև Ֆոկասը, դավադիրների ու Թեոֆանոյի օգնությամբ գահ է բարձրանում Օհան Գուրգենը՝ «ժողովրդի սիրելին, կանանց պաշտամունքը»։ Ռազմական փայլուն հաղթանակներ նվաճած զորավարը մարդկային կյանքի իմաստը համարում է կյանքի ու մահվան խաղը. «Ի՞նչ հրապուր, ինչ իմաստ կմնա կյանքին մեջ, երբ հանես մեջտեղն այդ խաղը, եթե հանես կյանքին միջեն բախտին և աշխարհին հետ խաղալըս։ Նման մի խաղ է նաև Օհան Գուրգենի կայսր դառնալը։ Խիզախ զորավարը դառնում է դավադիր ու գահ է բարձրանում վերափոխված, եռանդն ու հանդգնությունը կորցրած, շվար ու պարտված հոգով։

Սակայն Օհան Գուրգենը թուլլերին հաղթող «գերմարդ» չէ, այլ սովորական մարդ, որին խորթ չէ մարդկային բնությունը։ Նա ապրում է ռազմական հաղթանակներով, իսկ հաղթանակը մի ակնթարթ է միայն, որը ցնդում է, բացելով կռվի գեհենկությունն ու քշվառությունը։ Հիշելով իր փայլուն կռիվներից մեկը՝ Պետքար լեռան կռիվը, զորավարն ասում է. «...ամենքը հիացմունքով կշնորհավորեին իմ այդ անօրինակ ու հանդուգն հաղթությունս։ Ես կեցած էի ժայռի գագաթը, ժայռ մըն ալ իմ մեջս, ու ոտքերուս տակ այն անթիվ քարմ ու խիզախ քաջերը, թե իմ, թե քշնամի... հանկարծ տեսա, որ շատ վայրագ, շատ խայտառակ, շատ ցած բան էր իմ այդ ամբողջ հաղթանակս»։ Զորավարը ամեն անգամ կռվից վերադառնում է տխուր ու հուսախաբ։ Նա

տեսնում է, որ դաժան ու անհեթեթ մի բան է կռիվը, մարդկային անհամար զոհեր, ավեր ու հափշտակություն։ Այդ իրականությունից հոգնած, մենակ ու հուսահատ զորավարը դիմում է դեպի Հաննան, որ նրա կյանքի պզտոր հորիզոնի վրա ճառագում է իբրև լույս ու բարություն։

Զորավարը գերվում է Հաննայի հոգու գեղեցկությամբ, նրա մեջ տեսնում իր երազների ու ձգտումների մարմնացումը։ Հաննան նույնպես հմայված է զորավարով, բայց իսկական կյանքի և անաղարտ զգացմունքի կարոտով լցված աղջիկը մերժում է Օհան Գուրգենի հետ գահ բարձրանալ իբրև կայսրուհի։ Նա նախընտրում է լինել կայսրուհի ոչ թե բյուզանդական գահի, այլ Օհան Գուրգենի հոգում։ Հաննան սա.ւափում է այն մտքից, որ ինքն էլ զորավարի համար կարող է դառնալ սովորական ու տաղտկալի, ինչպես նրա նվաճած բոլոր հաղթանակները։

«Հաննա.— Կուզամ արժանի ըլլալ քու այդ մեծ սիրույդ, կուզամ ըլլալ արժանի քու հոգիիդ որոնումին, կուզեմ ըլլալ քեզի հավասար։

Օհան Գուրգեն.— Մերժի՞ս, երբ իմ հոգիս միայն քեզի կձգտի, երբ ամբողջ էությունս սիրույդ կտենչա ու քեզի է ծարավի։

Հաննա.— Ձիշտ ատոր համար։ Պետք է, որ դուն անգամ մը գոնե տեսնչաս ու չուսնեաս, ձգտիս ու չհասնիս, ծարավիս ու չհագենաս...»։

Թեև սիրելով Հաննային, Օհան Գուրգենը փորձում է կառչել կյանքին, ապա նույն սիրո ուժով Հաննան ձգտում է բարձրանալ առօրյա գորշությունից դեպի վեր, դեպի արյունոտ լեռների կատարները։ Պատրանքով հմայված Հաննային զորավարի մտացածին կերպարը թվում է ավելի մոտ ու հարազատ, քան ինքը՝ իրական մարդը։ Հաննայի սերը դուրս է հորդում բնական զգացմունքի սահմաններից, դառնում ազոթք ու անձնազոհության։ Երեսկույթյան պատրանքի շլացնող լույսից խամրում է սիրո իրական զգացումը։ Օհան Գուրգենին մերժելուց հետո Հաննան գնում է վանք, անհաս սիրո հավիտենական քնորքով ապրելու։

Կայսերական գահին տիրացած Օհան Գուրգենը նորից մենակ է ու հուսահատ։ Հաննան անէացել է թովիչ երազի նման, ու նրա դիմաց նորից բացվել է այլանդակ իրականությունը՝ Թեոֆանոյի կերպարանքով։ Օհան Գուրգենը շատ մտերմիկ գիշերներ է լուսացրել Թեոֆանոյի հետ ու քաջ գիտե, թե նա որքան գեղեցիկ, նույնքան անշոգի ու փառասեր կին է։ Պալատական շվայտ կյանքի, դավերի ու կեղծիքի մեջ խեղդվելով է Թեոֆանոյի աղքատ հոգին։ Բայց նա նույնպես ունի իր ձգտումը, իր երազը՝ լինել կայսրուհի և ունենալ առնական ամուսին։ Այդ երքով տարված, Թեոֆանոն օգնում է Օհան Գուրգենին գահ բարձրանալ։ Հաստատակ գինևորների աղջիկը կարծես վրեժ է լուծում իր ծագման համար, և ձգտում հաստատել կայսրուհու իր մշտական իրավունքը։ Ներքինի վասիլ լեկապեն նման Թեոֆանոն կարծում է, թե արքաները ժամանակավոր են, իսկ ինքը հավիտենական։ Սակայն լսելով պալատից հեռանալու վճիռը, Թեոֆանոն մի ակնթարթում կորցնում է երբևէ ունեցած վստահությունն ու փայլը, դառնում խեղճ ու գոհհիկ մի կին, աղաչում իրեն թողնել թեկուզ իբրև հարճ կամ սպասուհի։ Բայց Հաննայի կորստից հետո կայսրն այլևս չի կարող հանդուրժել Թեոֆանոյի ներկայությունը։

Երկու կին, երկու ներհակ էակներ՝ Թեոֆանոն և Հաննան, խորհրդանշում են իրականության և պատրանքի անհարիր ուղղությունը։ Նրանց կյանքի ու մահվան անհմատ խաղն է, որից հոգնել ու հիասթափվել է զո-

թավարը, ապա Հաննան նրա անհանգիստ հոգու կարոտն է, նրա երազների անհասանելի հանգրվանը։ Օհան Գուրգենը վերջին ճիգն է գործադրում կառչելու անհետացած պատրանքին։ Նա երազում է կրկնապատկել Բյուզանդիայի հզորությունը, ստեղծել ուժեղ պետություն, բայց նրա հոգում բացվել է խոր մի վիհ, որ դժվար է լցնել նույնիսկ պետական գործի բազմազան հոգսերով։ Բարձրանալով գահ, Օհան Գուրգենը կորցնում է ցնորքի աշխարհը և ընկնում ժավարի աշխարհ, ցածի կյանքը»։ Ծանր ապրումների պահին նրան վերջին անգամ երևում է Հաննան, որը երազկոտ աչքերով նայում է պայծառ արևի տակ ցոլացող ձյունուռ կատարներին։

«Կայսրը.— Ո՜վ դուն, իմ հոգիիս անվերջ ձգտումը, իմ անհանգիստ, իմ անհագ հոգիիս անզուսպ ու թևավոր ձգտումը, բայց ինչո՞ւ դուն, ինչո՞ւ այս ձգտումը և մինչև ե՞րբ և մինչև ո՞ւր...

Հուենա (Մատնանիշ լեռները) Մինչև ճերմակ բարձունքները, մինչև միգոտ կատարները, մինչև անհուն տենչանքները, մինչև մահուդ սահմանները...»։

Իրականությունից հիասթափված ու պատրանքը կորցրած կայսեր կյանքի ճանապարհը ընդհատվում է մթին անդունդի եզրին։ Նա այլևս անելիք չուներ։ Ջուր չէր փիլիսոփայում Վասիլ Լևկապեն, թե իշխելու և սիրելու հավիտենական ձգտումով ապրում են միայն ներքինիները։

Դրամայի գաղափարական ոգու և հեղինակի իդեալի անձնավորումը Օհան Գուրգենն է, այն ուժեղ անհատը, որն իբր թե կոչված է դուրս գալու կրկնվող պատմության շրջագծից։ Բայց նրա առջև փակվում են բոլոր ճանապարհները, փակվում այն պահին, երբ թվում է, թե նա նվաճել է ձյունուռ լեռների կատարները։ Օհան Գուրգենի կյանքն ու գործը նորից հաստատում են «Հին աստվածներիս» ձգնավորի հուսահատական փիլիսոփայությունը՝ ամեն ինչ ունայն է ու անիմաստ։

Այդ հուսահատությունը յուրօրինակ դժգոհություն էր, բողոք ընդդեմ տիրող կարգերի, որ այլևս որևէ հեռանկար չուներ համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակաշրջանում։ Պատմության սուբյեկտիվ իդեալիստական մեկնաբանության հետևանքով սիմվոլիստների ստեղծագործություններում մարդն անջատվել էր հասարակական հարաբերություններից և դարձել վերացական կյանքի մշտնջենական, անհասկանալի առեղծված։

«Կայսրը» դրամայում Շանթը հրաժարվում է «գերմարդուն գաղափարից։ Սակայն անհրաժեշտ էր կատարել երկրորդ քայլը՝ հրաժարվել տիրող կարգերի դեմ անհատապաշտական դժգոհությունից և ընթանալ աշխատավոր զանգվածների սոցիալական մեծ պայքարի հունով, հակառակ դեպքում, անհատապաշտությունը նրան պետք է անջատեր պատմության առաջընթացից և տաներ դեպի հետադիմություն։ Տեղի է ունենում վերջինը։ Նահանջելով երկչոտ բողոքի դիրքերից, Շանթը գնում է դեպի պատմության կամայական մեկնաբանությունը, որն ամբողջությամբ դրսևորվում է նրա «Շղթայվածը» դրամայում։

Հայ դասական մատենագրությունը Արտավազդի առասպելը պահպանել է երկու մեկնությամբ. Եզնիկ Կողբացին, առնելով ժողովրդից, Արտավազդին ներկայացնում է բարի բնավորությամբ դյուցազն, որը պետք է ազատվի շղթաներից ու տիրի աշխարհին, իսկ Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմու-

թյանն մեջ բերվում է մյուս տարբերակը, ըստ որի Արտավազդը ավերիչ ոգի է, դև կամ վիշապ։

Պատկերելով հայ միջնադարը, ավելի ճիշտ, միջնադարյան Անին՝ իր բնակիչների տարբեր դասերով և նրանց ընդհարումներով, «Ճղոյալվածը» դրամայում Շանթը փորձում է ցույց տալ Արտավազդի առասպելի հակադիր ըմբռնումների հասարակական հիմքերը, ցույց տալ, որ ճնշված մարդիկ Արտավազդի մեջ տեսնում են ազատության ու փրկության, իսկ տիրողները՝ բռնության ոգին։ Բայց ինչպես «Կայսրը» դրամայում, այստեղ առավել ևս պատմության հավիտենական վերադարձի սկզբունքը հաստատելու համար։

Անիի էմիրը՝ Մանուչեի որդին, որ բոլոր տիրողների նման իր իշխանությունը նվաճել է բռնությամբ, Անին համարում է իր սեփականությունը, իսկ ճնշումն ու կողոպուտը՝ իր անկապտելի իրավունքը։ Նրա կողքին կանգնած է մի այլ բռնակալ՝ իշխան Վահան Պահլավունին, որը նույնպես Անին համարում է իր սեփականությունը։ Ապստամբ անեցիները քաղաքից դուրս են շպրտում էմիրին, հետո էլ՝ իշխան Պահլավունուն։ Քաղաքի իշխանությունն անցնում է արհեստավորների ձեռքը, կարգերը փոխվում են, բայց կյանքը մնում է անփոփոխ։ Դարբին Ավագը՝ դարբինների ավանդական ընտանիքի զավակը, որ իր կյանքը համարում է գերություն, անիծում է աշխարհի բոլոր կարգերը, դառնալով Անիի զենվարների մեկը, փոխվում անճանաչելիորեն։ Էմիրի պալատից ազատված հարճին նա ասում է. «այժմ ես եմ էմիրը, ես եմ Անիի տերը։ Էմիրի պարտության ժամանակ Հարճը հրդեհում է պալատը և հրդեհի բոցերի մեջ որոնում իր ազատությունը։ Էմիրը չկա, բայց նույն պալատում այժմ նստել է մի այլ բռնակալ՝ դարբին Ավագը, որը տրորում է Հարճի նվաճած ազատությունը։ Ուրեմն, մտածում է Հարճը, Նաղաշի քարոզած ազատությունը լիրկականացավ, Արտավազդը չավերեց հին աշխարհը։

Տխուր ու մտահոգ Նաղաշին Հարճը հարցնում է. «Ո՞ւր է քու Արտավազդը... Ինչո՞ւ չի գար, ինչու չի քանդեր, ինչո՞ւ չի վերջացներ այս աշխարհը...

— Նաղաշ.— Արտավազդը, քուրիկ, քանդելու համար չէ, որ պիտի գա, այլ շինելու, կառուցելուն։

Հարճը Նաղաշի ունկնդիրներից մեկն է, Քերևս միակը, որն իրոք կռվում է ազատության համար։ Ով քանի որ Հարճն Արտավազդին սպասում է միամիտ հավատով, ավելի ծանր է լինում նրա հուսահատությունը, երբ դարբին Ավագի աչքերի մեջ տեսնում է էմիրի կերպարանքը։ Ճնշված ու կեղեքված մարդկանց Նաղաշն ասում է. «Ե՛թե կուզեք, որ փրկին ձեր բոլորի շղթաները, ընկճեցեք այն բռնակալը, որ կտիրե ձեզմե ամեն մեկուն կուրծքին տակ, մեռցուցեք ձեր միջի բռնակալը»։

Մինչև այժմ Նաղաշը քարոզում էր կռվել ճնշման ու բռնության դեմ, բայց արհեստավորների իշխանությունը շփոթության է մատնում նրան։ Կարգերը փոխվեցին, իսկ բռնությունը մնաց, նշանակում է բռնության արմատները պետք է որոնել հասարակական հարաբերություններից դուրս, մարդկանց հոգիների մեջ։ Մասնավոր խորհրդատներում շղթայված Արտավազդին՝ ըմբռնության և ազատության անընկճելի ոգուն, սոցիալական պայքարի իրադրությունից Նաղաշը փոխադրում է մարդկային հոգու ոլորտը, և դրանով իսկ տիրող կարգերի անընդունելի լինելու գաղափարը փոխարինվում է մարդու անկատար լինելու և նրա հոգում ծվարած բռնակալի գաղափարով։ Հե-

տևաբար, ավելորդ է դառնում ճշման ու կեղծման դեմ մղվող պայքարը, իբրև անիմաստ, հնացած մի մոլորություն։ Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ կերպարին փոխարինել է հեղինակը և իր հետադիմական հայացքը պարտադրել միջնադարյան աղանդավոր Նաղաշին։ Տարբեր դարաշրջանների ու խավարամիտ գաղափարների չենթաե համադրության հետևանքով «Շղթայվածը» ձախողվեց իբրև գեղարվեստական ամբողջություն։

Շանթին հայտնի էր, որ իր նկարագրած դարաշրջանում պատմության գլխավոր ուժը ամբոխը կամ խաժամուժը չէր (որն, ի դեպ, պատմական մեծ իրադարձությունների ուղեկիցն է և ոչ ստեղծողը), այլ իսկական ժողովուրդը՝ իր ձգտումներով ու երազներով մարմնավորված քոնդրակեցիների հզոր շարժման մեջ, շարժում, որ շուրջ երկու դար տագնապի մատնեց ֆեոդալներին ու արտաքին նվաճողներին։ Ճիշտ է, Նաղաշի հայացքներում նկատվում է քոնդրակյան գաղափարախոսության արձագանքը, բայց հակառակ իսիգախ ու անընկճելի քոնդրակեցիներին, Նաղաշը, թեև հավատավոր, բայց ավելի հայեցող, քան գործոն անհատ է, որը չկարողացավ ամբոխը տարբերել ժողովրդից, հասկանալ, թե ովքեր էին ոգեշնչվում Արտավազդի գալստյան հույսով։ Եվ եթե «Շղթայվածին» մոտալ հոլիզոնի վրա բոցկլտում է հավատը մարդու հանդեպ, ապա այդ հավատի հիմքում ընկած է ոչ թե ամբոխի, այլ ժողովրդի պատմական գործունեությունը։

Դրամայում նկարագրված արհեստավորների իշխանությունը չուներ սոցիալական քաղաքական կամ բարոյական որևէ դավանանք, որ ոգեշնչեր ու համախմբեր մարդկանց։ Դարբինն ու ներկարարն իրենց գործունեությունն սկսում են կաշառակերությամբ, հետո գժտվում են ու դավում միմյանց։ Նաղաշի քարոզած ազատության ու հավասարության գաղափարներն արհեստավորները ընկալում են իրրև ստամոքսների հավասարություն, անաշխատ ու գեխ կյանք։ Պարզ է, որ «Շղթայվածում» հանդես եկող զանգվածը իսկական շղթայվածը չէ, ժողովուրդը չէ, այլ հափշտակելու անզուսպ բնազդով տարված մի ամբոխ, որը շատ հեռու է ազատության ու հավասարության գաղափարներից։

Դրամայի կեղծ գաղափարն իր հետ բերեց մտքի, հուզի ու քնավորությունների աղքատություն, արվեստի աղքատություն։ Դարբին Ավագը, Ներկարարը, Ժամկոչն այնքան նման են միմյանց, որ եթե մեկի անունը փոխարինվի մյուսով, ոչինչ չի փոխվի, քանի որ դրանք ոչ թե կենդանի կերպարներ են, այլ նախապաշար գաղափարի թելադրանքով շարժվող ստվերներ։

«Շղթայվածի» ստեղծման ժամանակաշրջանը հագեցված էր համաշխարհային առաջին պատերազմի և հայ ժողովրդի ծանր աղետի մղձավանջով։ Մոտալ իրականությունը գրողի հոգևոր աշխարհում բեկվում է իբրև մարդու անկատար լինելու, մարդու հոգում գազանային բնազդների արթնացման շրջան։ Շանթի աշխարհայացքի մեջ անհետանում են իրականության ըմբռնողության վերջին տարրերը, և պատմության բախտորոշ ժամանակաշրջանում քաղաքական ունայն պատրանքներով տարված գրողը չի ըմբռնում Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության նշանակությունն ամբողջ մարդկության և հայ ժողովրդի համար։ Շանթը մնում է հեղափոխության հակառակորդների բանակում։

Անշուշտ կարելի կլիներ գրողի մոլորությունը բացատրել միայն քաղաքական հայացքներով կամ Արևմուտքի հանդեպ տածած նրա միամիտ հա-

վատով։ Անժխտելի է քե՛ մեկի, քե՛ մյուսի նշանակությունը, բայց վճռականը ավելի դեպքում Շանթի մեկուսացումն էր մարդուց ու ժողովրդից, նրա անհատապաշտությունից, որը պարսպի նման ձգվեց ստեղծագործողի և իրականության, հեի և նորի միջև, և նորին անհագորդ գրողը մնաց հին պատկերացումների, շարի ու բարու վերացական բախումների ոլորտում։ Շանթին այլևս ի վիճակի չէր պատմությունն ընկալելու իբրև արդիականության նախապատմություն։

«Ինկած բերդի իշխանուհին» դրաման (1921) արտաքին հատկանիշներով նմանվում է հունական ողբերգության դասական երկերին, և ինչպես հունական ողբերգության, այնպես էլ Շանթի դրամաներին խորք է պատմության խաղաղ ու անդորր պահը։ Սակայն ի տարբերություն հույների, որոնց հերոսները հանդես էին գալիս իրենց դարաշրջանի համամարդկային իդեալներով, Շանթի դրաման մե՛րթ շիկանում է պատրանքի ուժով, մե՛րթ էլ մարդկային բնավորությունների անհագուրդ դաժանությամբ, միտումներ, որոնց սովո՛րի տակ թոշնում կամ անհետանում է իրերի և երևույթների բազմազան աշխարհը։

«Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայի գլխավոր կերպարները՝ Դող Վասիլը և իշխանուհի Աննան, իրենց հախուռն ու հզոր կրքերով նման են շեքսպիրյան կերպարներին՝ առանց վերջիններիս բնավորության ցայտուն բազմազանության։ Քեսունի Վասիլ իշխանը՝ նվաճելու ու կողոպտելու մոլուցքով լցված մի մարդ, սպանում է իշխանուհի Աննայի երեխաներին, ամուսնուն, նրա զինակիցներին ու գրավում նրա ամրոցը։ Այդ ոճիրից անմիջապես հետո Վասիլը ձգտում էր տիրանալ պարտված բերդի իշխանուհուն, երբ անկուճությունն ու պատիվը կորցրած իշխանուհին երդվում է վրեժ լուծել։ Դեմ առ դեմ բարձրանում են երկու բիրտ ու դաժան կիրք՝ ոճրին ու հատուցումը։

Հայկական կիլիկիայի նշանավոր իշխաններից մեկը՝ Վասիլը, ավազակային արարքների համար վաստակել է Դող մականունը։ Նա արհամարհում է բարոյականության սկզբունքները և մի նոր ամրոց կամ կալվածք հափշտակելու համար Վասիլը պատրաստ է ոչնչացնելու ոչ միայն իր հակառակորդներին, այլև զինակիցներին ու բարեկամներին։ Ավելին, առանց վարանումի Վասիլն սպանում է իր ավագ, հետո կրտսեր որդուն, որոնք միամտորեն նետվել էին Աննայի նյութած դավերի մեջ։

Վասիլը չարագործ է, խարդախ, բայց նաև խելացի ու հեռատես. իր զինակիցներից մեկին նա հետևյալ խորհուրդն է տալիս. «Ջենեգես հրեք գյուղացին. ան է, որ կուտա մեզի մեր հացը ու մեր զինվորը»։ Թվում է, թե բնավորության այդ գծերին անհարիր պետք է լիներ անվերապահ հավատն Աննայի նկատմամբ, բայց կերպարը հավաստի դարձնելու ցանկությամբ Շանթին այն ժեռել է հագիվ նշմարելի մարդկային գծերով։ Մի դեպքում որդիների հանդեպ տածած սերն է այդ, մյուս դեպքում՝ դեղեցիկ Աննային տիրանալու կիրքը, որ բթացնում, թուլացնում է Վասիլի կասկածամտությունը։

Մահվան մատնելով զավակներին, իշխանուհի Աննան ցանկանում է խոցել Դողը, նրան պատճառել այնպիսի վիշտ, որպիսին ապրում է ինքը՝ զավակներ կորցրած մայրը։ Սակայն իշխանուհին վրիպում է։ Դող Վասիլը ոչ Աբքա Լիր է և ոչ էլ Գայր Գորիո։ Հափշտակելու և տիրելու մոլուցքը խլացրել է Վասիլի հայրական զգացումը։ Կրտսեր որդուն նա սպանում է այն ժամանակ, երբ զինակիցների հետ մշակում է իր բարեկամ իշխանի վրա հարձակ-

վելու ռազմական ծրագիրը, իսկ որդու սպանությունից հետո թեթև հուզմունքով Վասիլն ասում է. «Իշխաններս կներեն ինձի այս անսպասելի ու ծանր պատահաքը... վաղը առավոտ զորքը պետք է շարժվի. Մահը իր ճամփով, կյանքը իր ճամփով»։

Աննայի վրեժի զգացումին զոհ են դառնում անմեղ պատանիները. զոհվում է նաև ինքը՝ Աննան, իսկ ոճրագործը մնում է անպատիժ։

Պատմությունը բնորոշ գծերով դրսևորվեց Շանթի վերջին՝ «Օշին Պայլ» (1929) խորագրով դրամայում, բայց մոտենալով պատմությանը որպես արվեստագետ, Շանթը իրրև քաղաքական գործիչ կտրվեց արդիականությունից, կորցրեց կյանքի հեռանկարը։

1926—1927 թթ. գրած «Գրական երկերու դերը» խորհրդածություններում և ուրիշ հոդվածներում գրողը շարունակեց քննամանքով նայել Սովետական Հայաստանի վերաշինության մեծ գործին, չհասկանալով, որ սովետական կարգը հայ ժողովրդի գոյության և ազգային վերածնության միակ երաշխիքն էր։ Նա փորձեց նույնիսկ զուգահեռ անցկացնել ներկա Հայաստանում և XIV դարի Կիլիկիայում տեղի ունեցող դեպքերի միջև։ Սակայն Շանթի քաղաքական թյուր և անընդունելի հայացքները ուղղակիորեն չանդրադարձան նրա գեղարվեստական երկերում, թեև արդեն դարձան ըմբռնելու հայ ժողովրդի պատմության իսկական ընթացքը։ Այդ տարիներին Շանթը գրեց «Օշին Պայլը» դրաման, որտեղ արտահայտված ազգային ինքնուրույնության գաղափարը, հակառակ հեղինակի քաղաքական շփոթ հայացքների, հանգեց հայրենի երկրի ստեղծված պետականության սկզբունքների հաստատմանը։ Իր շռշափած հարցերով, կերպարների հոգեկան հարուստ աշխարհով և ճշմարտացիությամբ «Օշին Պայլը» Շանթի իսկական ստեղծագործական նվաճումն է։

Կիլիկյան Հայաստանի պատմության դժվարին մի ժամանակաշրջանում, XIV դարի երրորդ տասնամյակում, երբ հաճախ վտանգվում էին երկրի սահմանները, իսկ ներսում լստիհադաման տարրերը քայքայում էին հայկական պետության հիմքերը, անսալով հակրենասեր իշխանների պնդումներին, Կոռիկոսի Օշին իշխանը համաձայնում է ստանձնել Պայլի՝ խնամակալի պարտականությունը։ Իշխանների կարծիքով Օշինը երկրի միակ մարդն էր, որ կարող էր պետության դժվարին գործը վարել հմուտ ու խելացի։ Օշինի սիրած աղջիկը՝ Ռիթան, նույնպես հորդորում է համաձայնել, մտածելով, թե Օշինի խնամակալությունը կդառնա ճանապարհ դեպի արքայական գահը, որ գուշակել էր գնչուն։ Պետությանն օգտակար լինելու միտքը Օշինին հանում է խաղաղ կյանքի հունից ու նետում դժվարին իրադրության մեջ։ Նա հարկադրված է լինում կիսատ թողնել Կիլիկիայի պատմության ուսումնասիրությունը և շարադրանքը, հետու լինել Ռիթայից, որի ջերմ սիրով լցված էր իր հոգին։

Պետական գործունեության շրջանում Օշին Պայլի առաջ ծառանում են դժվարին հարցեր, որոնց լուծմանը նա զոհաբերում է և իր, և հարազատ աղջկա երջանկությունը։ Պատանի Լևոն Թագավորին օտար ազդեցություններից զերծ պահելու նպատակով Օշինը նրա հետ ամուսնացնում է իր դստերը, անհաջող մի ամուսնություն, որ աղջկան պատճառում է միայն վիշտ ու տանջանք։ Արևմուտքի հետ նորմալ հարաբերություններ պահպանելու նպատակով Օշինը հարկադրված է լինում կատարել երկրորդ ճակատագրական սխալը՝

հրաժարվել Ռիքայից և ամուսնանալ այրի քագուհու հետ։ Օշինը փորձում է համախմբել կուսակից իշխաններին և նրանց օգնությամբ ստեղծել ուժեղ բանակ, բայց իշխանները նորից չեն հասկանում նրան, ու նա մնում է փոքրաթիվ համախոհների հետ, որոնք անկարող էին կռվել լատինասեր հոսանքի դեմ։ Օշին Պալլը պարտվում է, և այդ պարտությունից էլ սկիզբ է առնում Կիլիկիայի հայկական պետության կործանումը։

Շանթի վերջին դրաման սկսվում և ավարտվում է Օշին իշխանի ու Ռիքայի ոգեշնչված կերպարներով։ Ողբերգության սկզբում նրանց սերը ողողված է խաղաղ ու լուսավոր երջանկությամբ, իսկ վերջում, բազում հուսախրիչ ու հուսախաբությունների հետո, նրանք հանդիպում են կարծես վկայելու սիրո և մարդկայնության վեհությունը։

Ինչպես արևը մի կաթիլ չրում, Ռիքայի և Օշին Պալլի խորտակված սիրո մեջ անդրադառնում են Կիլիկիայի քաղաքական կյանքի տարուբերումները և ողբերգական անկումը։ Պետական գործերը վարելու դժվարին գործին Օշինը ձեռնամուխ է լինում հավատով ու նվիրվածությամբ։ Զորավարի ու դիվանագետի ունակություններին նա գումարում է դաժան անձնազոհությունը, բայց տարիների անդուլ գործունեությունից հետո վաստակում է միայն քշտամանք ու ատելություն։ Համախոհ իշխանները մեկ առ մեկ հեռանում են նրանից, և դավադիրների ամբոխի դեմ Օշինը մնում է մենակ։ Երբեմնի հզոր պետական գործիչը դառնում է փախստական ու բանտարկվում իբրև հանցագործ։

Իրենց ալեկոծ կյանքի վերջին վայրկյաններին նորից միասին են Օշինն ու Ռիքան։ Մոռանալով վիշտ ու վիրավորանք, Ռիքան գալիս է բանտարկությունից ազատելու և նորից գործի մղելու իր սիրած մարդուն։ Օշինին հասնելու համար Ռիքան երկար ճանապարհ է անցնում. նա միանում է դավադիրներին, ամուսնանում Օշինի հակառակորդ և իր կողմից արհամարհված ծուռ Ամորիի հետ, բորբոքում ունիթորների ատելությունը, միայն կորած սերը ետ բերելու ցանկությամբ։

«Ռիքա.— Լա՛ մերկ ու պարզ եղելությունը, դուն դատապարտված ես մահվան... Ես մեծ ճիգով ու ծանր գնով գնեցի մեր այս տեսակցության իրավունքը, հիմա քեզի հետ ըլլալու իրավունքը, քանի մը ժամ քու կյանքիդ ու քու մահվանդ տերն ըլլալու իրավունքը։ Հիմա ես կարձակեմ բեզի, գնա շուտով միացիր եղբորդ... Գնա զարկ ու շարունակե քու գործդ։

Օշին.— Ո՞րդ, ո՞ր գործի, որո՞ւն համար, ինչո՞ւ համար։ Եվ դո՞ւն, իսկ դո՞ւն։

Ռիքա.— Դուն նորեն մի մտածիր ինծի, ինչպես որ մինչև հիմա չես մտածած, երբ կյանքը պահանջեր է քեզմե, որ չմտածես։ Իմ ճակատին ալ աս է գրած, որ զոհը ըլլամ, որ փրկանքն ըլլամ մեծ մտածումի մը հաջողության...

Օշին.— Աստվա՜ծ իմ, ի՞նչ քշվառ ու կարճամիտ է մարդ արարածը։ Ում ըսես կանչեցի ինծի, մոտեցուցի ինծի, կապել ուզեցի ինծի ու իմ գաղափարիս... Ու հեռացուցի ինծմե այն միակ անձը, այն միակ հոգին, որ իմս էր, հարազատս էր։

Օշինի ու Ռիքայի քնավորությունները բախվում են անլուծելի մի հակասության. իշխանը հոգնել է կյանքից և հաշտվել մահվան հետ, իսկ Ռիքան դեռ չի ապրել իսկական կյանքով։ Թախանձելով փախչել, խուսափել մահից, Ռիքան ճիգ է թափում նվաճել ոչ միայն Օշինի, այլև իր փրկությունը։ Առանց

Օշինի Ռիթման չի կարող ապրել, Օշինը նրա կյանքի իմաստն է, նրա հպարտությունն ու հիացմունքը։ Բայց կյանքի ալեկոծ ծովից դուրս ընկած պետական մարդն իրեն այլևս արժանի չի համարում Ռիթայի անձնազոհության։

Օշինի հուսահատության պատճառը դժվարին չանքերով ստեղծված իշխանության կորուստը չէ միայն, այլև այն ցավալի իրողությունը, որ իր համախոհները չհասկացան ուժեղ և ինքնուրույն պետականության անհրաժեշտությունը։ Շեքսպիրի ողբերգական կերպարների նման Օշին Պայլը կործանվում է հետադիմական ուժերի դեմ մղվող պայքարում։ Օշինը ողբերգական բնավորություն է, քանի որ պատմության արդարության համար նա մարտնչում է պատմության ընթացքի դեմ։

Հակառակ «Հին աստվածների» և «Կայսր» դրամաներում տիրող վերացական պատկերացումներին, «Օշին Պայլում» նկարագրվող պատմական ժամանակաշրջանը պատկերվում է իրական, բնորոշ գծերով, քաղաքական տարբեր հոսանքների անհաշտ պայքարով։ Ողբերգության կերպարները բախվում են Կիլիկիայի հայկական պետության բախտի համար վճռական նշանակություն ունեցող գաղափարների շուրջը։ Պետության գոյության հարցը թափանցում է մարդկանց անձնական փոխհարաբերությունների մեջ, փոխում նրանց ճակատագիրը։ «Օշին Պայլի» հաջողության գաղտնիքն այն է, որ հեղինակն այստեղ պատմությունը չդարձրեց արդիական գաղափարների զգեստ, այլ մարդկանց դիտեց ու պատկերեց հեռավոր ժամանակաշրջանի կյանքի, պատմական գիտակցության ու հոգեբանության մթնոլորտում։

Լևոն Շանթի բարդ ու հակասական, վերելքներով ու անկումներով ընթացող ստեղծագործական ուղին սկսվեց 1890-ական քսականներին, հանդարտ ու մտերիմ քնարական բանաստեղծություններով և ավարտվեց 1941 թ. «Հոգիները ծարավի» վեպով։ Իր ստեղծագործության վաղ շրջանում անուրջների աշխարհից Շանթը վերադարձավ մարդկանց առօրյա աշխարհը, պատկերեց առաքինություններ ու ստորություններ, ոգևորվեց ազգային-ազատագրական գաղափարներով, բայց շուտով նահանջեց մեծ պայքարի մարտադաշտից, այնտեղ տեսնելով միայն անիմաստ անձնազոհություն։

Հուսահատված սոցիալական և ազգային ճնշումներից, իրականության մեջ չտեսնելով ազատագրական պայքարի իսկական ուժերին, Շանթը դիմեց դեպի հեռավոր անցյալը, ավելի ճիշտ՝ մենավոր հոգիների ազատության տենչանքը անձնավորեց պատմության խորքերում։ Շանթը կերտեց հախուռն կրքերով համակված բնավորություններ, որոնց բողոքը ողբերգականորեն ծուլլ էր ու ապարդյուն։ Անհատապաշտական աշխարհայացքը և քաղաքական թյուր ըմբռնումները կաշկանդեցին գրողի միտքն ու հոգին, ու նա հեռ մնաց հայ ժողովրդի պատմության իմաստուն ընթացքից։ Բայց Շանթի գրական հարուստ ժառանգությունը, որտեղ սակավ չեն իսկական արվեստով կերտված երկեր, ապրում է մեր դասական մշակույթի հետ։

ԱՁԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳՆԵՐ

1

Դարասկզբին Կովկասում գործում էին երեք թատերախմբեր՝ Աբելյան-Արմենյան խումբը, Թիֆլիսի դերասանական ընկերությունը և Բաքվի դերասանական ընկերությունը, որոնց մեջ ներգրավված էին հայ բեմի նշանավոր դեմքերը՝ Ա. Աբելյան, Ա. Արմենյան, Չարիֆյանն, Սիրանույշ, Ալիխանյան, Մ. Մանվելյան, Գ. Ավետյան, Մայսուրյան, Սևումյան, Համիկ ե ուրիշներ։

Բեմ հանելով հայ և համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր երկերը, հայ թատրոնը, միաժամանակ առաջադրում է ազգային դրամատուրգիան զարգացնելու պահանջը՝ ստեղծել ժամանակի հասարակական կյանքի հուզող հարցերն արծարծող լուրջ դրամատուրգիա. ժամանակը փոխվեց,— գրում է «Մուրճի» քննադատը,— այժմ մի կողմից աչքի ընկնող մեծ տաղանդներ չունենք, իսկ մյուս կողմից էլ ընթացիկ դրամատիկական գրականության մեջ տիրում է մի նոր հոսանք. տարեցտարի պակասում է այնպիսի պիեսների թիվը, որոնց մեջ կա մեկ կամ երկու կենտրոնական դեր և հետաքրքրողը պիեսի ամբողջությունն է ու նրա մեջ արծարծվող ու լուծվող հասարակական խնդիրներն են գրավում հասարակության ուշադրությունը։ Ժողովուրդը նախ և առաջ ուզում է տեսնել պիեսը և ոչ այս կամ այն դերասանի խաղը. իսկ այդպիսի պայմանների մեջ ակամա առաջ է գալիս ռեժիսորի անհրաժեշտությունը, որ մեծ խնամքով պետք է վերաբերվի դեպի ամբողջությունը, այլևայլն տա «անհամբլ», այլապես ներկա թատրոնական գործը միշտ կարող է կաղալ[1]։

1900-ական թվականներին արդեն նկատելի են դուռնում տեղաշարժերը թատրոնի և դրամատուրգիայի ասպարեզում։ Բեմադրվում են Վրթ. Փափազյանի «Ժայռը», «Հայրենիքի համար», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», «Ճամբուն վրա», Նար-Դոսի «Մսխանված ազավնին», Լ. Մանվելյանի, Հ. Մալխասյանի, Ս. Քառայանի և այլ հեղինակների դրամաներըւ Դրամատիկական երկերով հանդես են գալիս Փառնակեսը, Հ. Ղազարյանը, Հ. Եսայանը, Հ. Սուլոյանը, Տ. Նազարյանը, Լ. Մանվելյանը, Ալ. Աբելյանը, Գ. Բաշինջաղյանը և ուրիշներ, որոնք արծարծում են սոցիալական ու կենցաղային հարցեր, ներկայացնում հասարակական ամենատարբեր խավերի կյանքն ու միջավայրը։

1900—1910-ական թվականների դրամատուրգիայում տարածված ժանր էր մելոդրաման։ Մելոդրամաներ են գրել Տ. Միրաքյանը («Ձյայլ ընտանիքը կամ թշվառության մարմնավորումը»), Գ. Նեղկյանը («Հրոեհ», «Մայրը»), Ա. Ալչուճյանը («Մեռնող տաղանդ»), Դաշտեցյանը («Կույր չուխահարը»),

---

[1] «Մուրճ», 1901, № 4, էջ 217։

Արաքսյանը («Հոր վրեժը»), Մ. Վարդիկյանը («Անմեղների արյունը չի ծածկվում»), Պ. Մոմջոյանը («Վաղաքառամ ծաղիկներ»), Ե. Խարազյանը («Ուղիից դուրս է նա») և ուրիշներ։

Այլ դրամատուրգներն իրենց դրամաները ողբերգություններ են կոչում. Դրանց նյութը առնված է առօրյա կյանքից (Մելիք-Մաթևոսյանի «Ողորմելի ասանողը», Խաչատուր Բաբայանի «Վաղաժամ մահը, Հովհաննես Եմմասեոսի «Էմանուել», Խենքի (Մկրտիչ Հովհաննիսյան) «Մահ և իդեալը, «Քըշվառները» և այլն), որոնց մեջ, սակայն, բացակայում են կենսական կոնֆլիկտները, ասպարեզ տալով հերոսների վերացական, փքուն, վերամբարձ ճարտասանություններ։

Սեդրակ Թառայանի *դրամատուրգիան գլխավորապես արծարծում է բարոյական հարցեր։ Նրա կարծիքով մարդկությունը բարոյական սկզբունքների իրագործմանը պետք է հասնի կրթության և աշխատասիրության միջոցով։ Հայացքներով իդեալիստ, նա փորձում է հասարակության կուլտուր-պատմական առաջընթացը համատեղել աստվածաբանությանը։ Թառայանն ավարտել է Լայպցիգի համալսարանը՝ փիլիսոփայության դոկտորի աստիճանով, հրատարակել է «Ընկեր» շաբաթաթերթը, որն ընդհանուր մարդասիրական իր քարոզներով զատվում էր ժամանակի հոռետեսական տրամադրություններից։ Այդ շաբաթաթերթի շուրջը հիմնականում համախմբված էր երիտասարդությունը։*

Թառայանը գրել է վիպակներ, դրամաներ, թարգմանել Շիլլերի, Ջուլերմանի, Բյորնսոնի, Բրանդեսի դրամատիկական երկերը, ինչպես նաև գրել «Բանաստեղծ-իդեալիստ Շիլլեր» երկհատորանոց աշխատությունը, «Գյոտե» կենսագրական ակնարկը և այլն։

Թառայանի ստեղծագործության մեջ ծանրակշիռ տեղ են գրավում դրամաները՝ «Թաքնված կայծեր», «Ազրայիլ», «Արշալույս», «Սոկրատ», «Քրիստոսի փոխանորդը» «Թաքնված կայծեր» դրամայի (1903) սյուժեն կառուցված է ընտանեկան հարաբերությունների վրա։ Բայց Թառայանն իր նախորդներից ինչ-որ բանով փորձում է տարբերվել։ Նա շեշտը դնում է հենց բարոյական գործոնի վրա։ Դրամայի հերոսը՝ Գրիգոր Մանվելյանցը մասնագիտությամբ բժիշկ է, իդեալիստ-համալսարանավարտի իսկական տիպար։ Նա գործողության մեջ է մտնում մի սիմվոլիկ պատկերով։ Տանը օդ չկա, նա բացում է լուսամուտները՝ թարմանալու գարնան զովությամբ։ Եվ ահա պատուհանից նա դիտում է գրսի աշխարհը և մտորում մարդու, օրպես բնության հրաշագործության մասին։ Նա ուզում է մարդուն բարձր տեսնել, բայց նրա դեմ կանգնում է քաղքենիական ճահիճը։ Ահա իր այս մտորումների մեջ Գրիգորը փորձում է գտնել ընտանիքն ու հասարակությունն առողջացնելու դեղատոմսը։

Նույն հարցն է արծարծվում նաև «Ազրայիլ» տրագիկոմեդիայում, ուր միմյանց են բախվում իդեալիզմն ու բուրժուական պրակտիցիզմը։ Իդեալիստ Մայիլյանն ուզում է հասարակությունը կատարելագործված տեսնել բարոյական միջոցներով, վերափոխել այն լուսավորությամբ ու գիտությամբ, բայց ոչ զենքով։

Թառայանը ուզում է գութ, կարեկցություն շարժել թշվառների նկատմամբ, բայց բարոյական հորդորի սահմանից դուրս չի գալիս։ Եվ չկարողանալով այլ ելք գտնել հասարակության խավարը փարատելու համար, Թա-

ռայանը հուլսեր է կապում ուժեղ անհատի հետ։ Նրա համար ուղեցույցի դեր է կատարում իբսենյան դրամատուրգիան («Բրանդ», «Ժողովրդի թշնամին» և այլն), ուր ուժեղ անհատները՝ Բրանդը, դոկտոր Շտոկմանը ըստ էության մեռած են ժեղակ հասարակության մեջ և հանձն առնում իրականությունը բարեփոխելու գործը։

Հեղինակն անհատներին դիմելով, մի նորություն է բերում մեր դրամատուրգիայում։ Մինչ այդ, մեզանում պատմական շատ դրամաներ են գրվել, բայց կենսագրական շնչոտը շատերի մեջ բացակայում է։ Իսկ Թառայանը հատուկ ուշադրություն է դարձնում անհատի կենսագրությանը։

Ավետիք Թառայան

«Արշալույս» կենսագրական պատկեր է՝ վերցված հայ նշանավոր լուսավորիչ Մատթեոս Նազարյանի կյանքից։ Սկզբում հերոսը ներկայացվում է օտար միջավայրում, ուր գաղափարական անհատը պարտադրվում է ծառայել հարազատ ժողովրդին. «Հոսիձքր շատ է, մշակները քիչ... Պահանջը մեծ է... Ասիայում նոր Արշալույս է բացվում, իսկ մեր ազգը առաջնակարգ ազգ է Ասիայում, նա ընդունակ է, նա հինդհազարամյա թաքնված կրակ ունի հոգու խորքում, որը պիտի արտահայտվի...»[2]։

Նազարյանի խոշոր ժամանակի արտահայտությունն էլ։ Թառայանը նրա ժամանակը կարողացել է ծառայեցնել իր ժամանակի այրող հարցերը շոշափելու համար։ Յուրովի անդրադարձնելով 1905 թ. հեղափոխության հանգամանքները, Թառայանը փաստորեն սոցիալական պայքարի հերոսին հակադրում էր լուսավորիչ հերոսին, որի հասարակական իդեալը հանգում է գիտության և կրթության վերափոխիչ նպատակին։ Ահա թե ինչու, հատկապես Նազարյանին է նա ընտրում որպես պիեսի հերոս։ Նա կյանքն անընդհատ կատարելության և առաջադիմության է համարում։ Սակայն Ստեփանոսը մենակ է։ Նրա համախոհները՝ Միքայելը, Սվդան, Սմբատը ընդ են գծված և միջավայր չեն ստեղծում Ստեփանոսի համար։ Վերջինս մեռնում է որպես անձնազոհ իդեալիստ, հավատալով ժողովրդի ապագային. «Արշալույսը կբացվի, արևը կը ծագի, գարունը կսկսի»[3]։

«Մոկրատը» և «Քրիստոսի փրկանորդը» գործյալ պատմակենսագրական դրամաներ են։ «Մոկրատի» (1910) գլխավոր հերոսը հույն մեծ փիլիսոփան է։ Թառայանը գործյալ բարոյական իր սկզբունքներին չի դավաճանում։ «Մարդիկ բոլորն էլ ի բնե գազան են, բայց գազանը պետք է մարդացնել»[4]։

---

2 Գ.Ա., Թատերական բաժին, Թառայան, Արշալույս, էջ 14։

3 Նույն տեղում, էջ 68։

4 Նույն տեղում, Ա. Թառայան, Սոկրատ, էջ 18։

Դա է Սոկրատի փիլիսոփայության կարևոր կողմը։ Եվ այդ գիծը դրամայում պաշտպանության է գտնում։ Ջրավորի ու հարուստի, ստրուկի ու տիրոջ, դեմոկրատիայի ու օլիգարխիայի մեջ էական տարբերություն չկա[5]։ Նա գրտնում է, որ շատ դժբախտներ կան, քանի գոյություն ունի ստրկությունը, ողջ քաղաքակիրթ աշխարհն է դժբախտ։ Մյուս կողմից՝ երիտասարդները որոշում են օլիգարխիայի կողմնակիցներին սրի անցկացնել, բայց Սոկրատը դեմ է դրան։ Այստեղ էլ նա իր յուրակերպ մոտեցումն ունի. «Հայտնեցեք այդ պատահներին, որ Սոկրատ բացեիբաց դատապարտում է գործունեության այդ տեսակ եղանակը»։ Եվ ապա. «Ես կողմնակից եմ միմիայն մարդկային կյանքի բարոյական վերածնությանը[6]։ Ոչ մի արշալույս զենքով չի բացվի, ահա նրա համոզմունքը։ Թառայանը ձգտում է սոկրատյան պահվածքով քաղաքական հանգամանքներից վեր կանգնել։ Բայց արդյո՞ք դա հնարավոր է հասարակության մեջ։ Այս հարցին ինքը՝ հեղինակը Սոկրատի օրինակով բացասաբար է պատասխանում, հետևողական, անվիջող Սոկրատը, դատապարտվում է նույն հասարակության կողմից։ Եվ, այնուամենայնիվ, Սոկրատը պընդում է իրենը։ Նա գիտակցաբար դեպի մահ է գնում իր ճշմարտությունը պաշտպանելու համար։ Սոկրատը ամեն ինչից վեր է կանգնած, իբրև գերմարդ, իսկ ժողովուրդը թույլ է և անկամ։

Պիեսում դրամատիկ բախումը ավելի շուտ մտքերի բախման վրա է խարսխված։ Սոկրատի՝ իբրև փիլիսոփայի սկզբունքները տալով, հեղինակը որքան էլ դրամատիկ պահեր է ներկայացնում, այնուամենայնիվ, ողբերգականի վրա շեշտ չի դնում, հոգեբանականից խուսանավելով նա մնում է փիլիսոփայական խորհրդածության սահմանում։

«Քրիստոսի փոխանորդը» պատմական դրամայի (1911) հերոսը XIII դարի Հռոմի պապերից Ինոսենտ III-ը, որը հրով ու սրով է գործում, վերափոխվում է և դառնում չերմ մարդասեր։ Նրա իդեալ հերոսը Ֆրանցիսկն է, որը եգիպտական սուլթանին քրիստոնեական հավատի է բերում առանց կռվի։ Առանց կռվի հասնել բարոյական հաղթանակի, այսպիսին է պիեսի առաջադրած գաղափարը։

Ընդհանուր բարոյաբանական ելակետը կանխորոշել է Թառայանի հերոսների տիպական կառուցվածքը։ Նրա հերոսները գաղափարական խոսափողներ են և արտահայտում են գրողի առաջադրած բարոյաբանական տիրադները։ Սա, անշուշտ, իջեցնում է գլխավոր հերոսների կերպավորման և ընդհանրապես պիեսների գեղարվեստական մակարդակը։

2

XIX դարի հայ դրամատուրգիան գերազանցապես սնվում էր կամ պատմական սյուժեներով, կամ բուրժուականացող քաղաքի սոցիալ-կենցաղային և ընտանեկան հարաբերությունների պատկերներով։ Գյուղական իրականությունը դուրս էր մնում ժանրի տեսադաշտից։ XX դարասկզբի դրամատուրգ-

---

5 Նույն տեղում։

6 Նույն տեղում, էջ 22—23։

Ներն, ահա, փորձում են ժաները զբաղեցնել կյանքի այդ բնագավառի առաջադրած հարցերով։ Առաջին արձագանքը եղավ Բագրատ Այվազյանի «Խելագարը» (1905) դրաման, որի սյուժեն շատ զուգահեռներ է հայտաբերում Վ. Փափազյանի «Ժայռը» դրամայի հետ։ Այվազյանի դրամայի գլխավոր հերոսը ևս Գրիգոր աղան է, որի շահերը բախվում են Պետերբուրգի համալսարանն ավարտած որդու հետ։ Ինքնակիստ որդին վերադառնում է գյուղ՝ հասարակ ժողովրդին օգնելու մտադրությամբ, բայց բախվում է նախապաշարված միջավայրին և հայտարարվում «խելագար»։ Իրականությունը նրան ներկայանում է որպես մի ժայռ, որի տեղաշարժումը դեռ շատ պիտի մտահոգի մարդկությանը։ «Խոսքեր, ինչպես բուռն մրրիկներ, որոնք դիպչում են ժայռին և հետ խփվում։ Մովի ալիքն էլ դիպչում է ժայռին, աշխատելով նրան կործանել, բայց նա էլ հետ է խփվում, բայց իմացեք, ամեն դիպչելով ժայռի կրծքից մի բան խփում, տանում է ծովի անդունդը և դարձյալ հարձակվում. բայց քանի-քանի անգամ պիտի դիպչի, մինչև վայր գլորի անխախտ ժայռին, այդ տերն էլ չգիտե, բայց ո՞վ վերջը հաղթական պիտի դուրս գա, ահա այդ է գիտնալու բանը»։

Գյուղական աշխարհին քաջածանոթ հեղինակ է Հովհաննես Մալխասյանը։ Նա մի շարք գյուղագրական երկերի հեղինակ է։ Ճանաչված արձակագիր, «Հորոտ-մորոտ» ժողովրդական համ ու հոտով գրված չորս պրակների և այլ գրքերի ստեղծողը, Գ. Զուբարի հետ եղել է նոր Նախիջևանի հասարակական և թատերական ակտիվ գործիչներից մեկը։ Նրա պիեսները ևս հարազատորեն պատկերում էն հայ կյանքը։

Մալխասյանի ժամանակվա գյուղը կապիտալիստական կարգերի հեղաբեկման դրության է կրում իր վրա։ «Մրևեր» (1904) դրամայում պատկերված է գյուղական վաշխառուն իր «քաշագործություններով», գինետունը իր անբարոյականացնող, քայքայիչ դերով։ Գյուղական մտավորականները՝ Օհանեսը և Շահենը չեն վախենում մերկացնել վաշխառուի չազիր արարքները։ Քոթանչին վրեժով է լցվում Օհանեսի սիրած աղջկա՝ Շամունեի ընտանիքի դեմ, երբ մերժվում է նրա ցանկությունը։ «Քող սաղ աշխարքն իմանա, որ Քոթանչուն չի կարելի վիրավորել, քող բոլորը գիտենան, որ Քոթանչին մի ժեռ քար է, մի ապառաժ, որին ով դիպչի՝ չարդ ու փշուր կլինի...»[7]։ Չնայած սպառնալիքներին, երիտասարդները անվախ են։ Շամունեն նրանց հետ է. «Ամեն ինչ Օհանեսով ու Շահենով է լինելու, նրանք այս գյուղի առաջին ծիլերն են, այն առաջին ծաղիկները, որոնց հետևելու է գեղեցիկ գարունը իր լայն թևերով»[8], Օհանեսը համոզված է, որ եթե ամեն մի ուսումնական անհատ մնա գյուղում, քաղաք չգնա, գյուղը լուսավոր դրախտ կդառնա։ Կրթված մարդկանց դերը գյուղում այն հիմնական հարցերից մեկն է, որ զբաղեցնում էր ժամանակի հայ գրականությանն ընդհանրապես։

Գյուղին նվիրված Մալխասյանի մյուս պիեսը «Գյուղական պատիվը» (1910) դրաման է, ուր արծարծվում են սիրո, ամուսնության ու բարոյականության հարցերը։ Նրա ամենահետաքրքրական թատերգությունը «Ամանի վրա» (1912) դրաման է, որը պատկերում է գավառական ընտանեկան հարաբերությունները։ Դրամատուրգը Հայի Հակոբի ընտանիքի օրինակով ցույց

---

7 Նույն տեղում, Հ. Մալխասյան, Մրևեր, էջ 77։

8 Նույն տեղում, էջ 40։

է տալիս, որ բուրժուական ընտանիքում հարազատները միմյանց կրծում են որդերի պես, իրար բամբասում, ոտնահարում այդ ունայնական կապերի սրբությունը։ Հաչի Հակոբը բարկանում է Քրևող որդիների վրա. «Ո՞ր իշխանի որդին եք, ասացեք, ո՞ր կոմսի թոռը։ Ո՞վ պիտի պահե ձեզ, ում վրա եք դրել հույսերդ, ի՛մ, ծերունի հորերո՞ւդ, որ այս տարիքում աշխատի և դուք վատնեք։ Հետո ի՞նչ է լինելու ձեր վիճակը... Ես ձեզ բոլորից տանից դուրս կանեմ, հայրական ժառանգությունից կը զրկեմ, ունեցածս բարեգործական նպատակների կը տամ, ձեզ կոպեկ չեմ տա. դուք արժանի չեք։ Դուք որդիք չեղաք ինձ համար, այլ որդեր եղաք, որդեր, չանս ուտող որդեր... Կորեք, կորեք, հեռացեր աչքիցս, ձեզի չտեսնեմ»[9]։ Նա զգում է կործանման մոտալուտ լինելը և դրանից ավելի է լարվում, յուրօրինակ «պատվախնդիր» դառնում։ Նրան առաջարկում են լուծարքի ենթարկել 30 տարվա ֆիրման, բայց նա անկարող է։ Նա հանգիստ չէ ո՛չ գործում, ո՛չ տանը։ Մեղադրում է բոլորին։ Օրը ցերեկով որդիները թալանում են իրեն, պարտամուրհակներ ստորագրում և իրեն պարտքերի տակ գցում։

Անտոնը թղթամոլ է, ունեցածը գիշերները ծախսում է ակումբում և առավոտյան դատարկաձեռն տուն վերադառնում։ Նա փորձում է գողանալ կնոջ՝ Սոֆիայի ժառանգությունը։ Բայց վերջինս իմանալով՝ հեռանում է տնից։ Ստեփանը անառակ կյանք է վարում և այդ ձևով վատնում հոր հարստությունը։ Լազարը հետևում է ավագ եղբայրների օրինակին, իսկ կրտսերը՝ Արշակը, հիվանդ է թոքախտով։ «Սա օջախ չէ, որ ես մնամ։ Այս ընտանիքը նման է մի հիվանդանոցի, որ ամեն տեսակ հիվանդներ կան քե հոգով, քե մարմնով և քե վարք ու բարքով»[10],— ասում է Սոֆիան։

Հաչի Հակոբի միակ հույսը հարուստ խնամու միջոցով գործերը կարգի գցելն է։ Այդ է պատճառը, որ նա ձգտում է Ստեփանին ամուսնացնել հարուստ հարսնացուի հետ՝ հիսուն հազար դրամ, առանձնատուն նաև օժիտ։ Բայց ինչպես ասում են՝ ուրբաքն ավելի շուտ է գալիս, քան շաբաթը։ Ստեփանը կապված է եղել մի ռուս աղջկա հետ, երեխա ունի նրանից։ Որը այս բանը իմացվում է, հարուստ հարսնացուն հրաժարվում է Ստեփանից, իսկ տնտեսապես ու բարոյապես սնանկացած Հաչի Հակոբը կաթվածահար մեռնում է։

Ընտանիքում միակ մաքուր անձը Աննան է, Հակոբի եղբոր որբ աղջիկը, իդեալական մի անձ, որ նույնիսկ ազդում է Արշակի վրա։ Հեղինակը հանձին Աննայի և Հրանտի պետք է ստեղծեր նույն ընտանիքի հակապատկերը, բայց այս գիծը թույլ է ներկայացված։

Ընտանիքի կործանումը դրամատուրգը բացատրում է գավառական կյանքը ներթափանցող այլանդակ բարքերով, որի կանխումը հնարավոր է թերևս բարոյական դաստիարակությամբ։ «Մեր տանից պակասել է ամենամեծ բանը,— ասում է Արշակը,— որ այդ բոլորի հիմքն է, դաստիարակությունը, իսկ այն ընտանիքում, ուր չկա դաստիարակություն, նա նման է Հիսուսի ասած այն տանը, որ շինված է ավազի վրա. բավական է մի թեթև հողմ, կամ մի փոքր հեղեղ՝ և նա կը կործանվի»[11]։

---

9 Նույն տեղում, Հ. Մալխասյան, Ավագի վրա, էջ 15—16։

10 Նույն տեղում, էջ 99—100։

11 Նույն տեղում, էջ 105։

*Պիեսում հետաքրքրական դեմք է Տիգրանը, Հացի խնդիրը կաշկանդում է նրան։ Նա քննադատում է տեքերին, որոնք շահագործում են գործակատարներին. «Փոխեցեք եղած դրությունը, կը փոխվի և այդ»[12], իվ ապա խոսում է իր մասին. «Ես ոչ մի կոպեկ հավաքված փող չունեմ նրա համար, որովհետև չեմ կարողացել խնայել նրա համար, որովհետև ինձ տվել են վարձատրությունն այնքան, ինչքան պետք է եղել իմ գոյությունը պահպանելու համար և այդ իմ սառացածս եղել է իմ վերաբերմամբ մի տեսակ յուղ, որ քսեն իմ կենդանի մեքենային, որպեսզի այդ կենդանի մեքենան պտուտ գա և գործե, և գործե այն էլ ոչ քե ինձ համար, այլ ինձ գործածող խազէյնի համար, որ ինձ և ինձպեսներին շահագործել է, պարոն հաշվապահ, շահագործել։ Շահագործել է այնպես, ինչպես կառապանը շահագործում է իր ձին»[13].

3

Ալեքսանդր Աբելյանի *(1858—1940)* դրամաներում գլխավորապես ներկայացվում է գավառական քաղաքի միջավայրը։ Աբելյանը ճանաչված գրական-թատերական գործիչ էր։ Մնվել է Շամախիում, ապրել Բաքվում և Նոր Նախիջևանում։ Իր գործունեությունն սկսել է անցյալ դարի 80-ական թվականներին՝ «Մխիթի հարսանիքը» վոդևիլով։

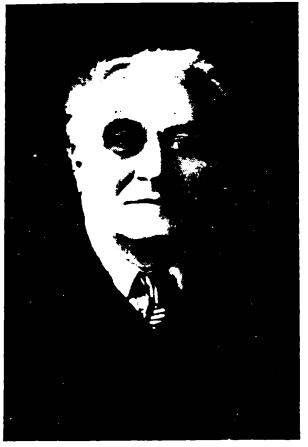
Աբելյանի առաջին պիեսները խոշոր հարցեր չեն շոշափում, բայց ուշադրության են արժանանում իրենց թեքնուքյամբ, զավեշտականությամբ. «Նավքի ֆանտան» պիեսը պատկերում է Բաքվի նավթաշխարհի մարդկանց. Անցքը կատարվում է 1890 թ. Բալախանիում։ Հերոսներից մեկն ասում է. «Ինչպես տեսնում եք, գտնվում եմ այստեղ։ Այստեղ, այս սև նավքի, մուրի, ծուխի, ցեխի և կեղտոտությունների մեջտեղում։ Ոչ ավելի։ Կյանքի կարևոր, դրամատիկ անցքերը, գործազրկությունը, մշակների հարազատ վայրերից հեռանալը և քաղաքի անհետանկար կյանքը «Նավքի ֆանտանում» փոխարինված է առանձին ծիծաղաշարժ դրուքյուններով։

Աբելյանի «Մարվող ճրագներ» *(1900)* երեք գործողությամբ դրաման տարբերվում է վերոհիշյալ գործերից։ Այստեղ արդեն հեղինակին կյանքի ծիծաղելի կողմերը չեն գրաղեցնում, այլ դրամատիկական սուր պահերը։ Աբելյանը կապիտալիստական քաղաքի ինչևառության անկյուններն է փնտրում և փորձում բաց անել այն վարագույրը, որի ետևում իրենց գոյությունն են քարշ տալիս քաղաքի «մարվող ճրագները»։ Այդպիսին է նախկին արծաթագործ Հակոբի ընտանիքը։ Հակոբը ծեր է, չի աշխատում, ասենք աշխատանք էլ չկա։ Նրա մեծ որդին՝ Ներսեսը բանվորություն է անում ծխախոտի գործարանում, իսկ փոքր որդին՝ Սերոբը թափառաշրջիկ է, գող։ Քույրը՝ Մարթան, դեռ երեխա է, Հայրը ուզում է նրան բախտավորված տեսնել։ Սափրիչ Մինասը՝ արհեստավոր, Հեզ և խելացի մի մարդ, նրան ամուսնության առաջարկ է անում, բայց Ալեքսանդրը հարստության ուժով խաբում է աղջկան և պատիվն պատասվորում։ Ներսեսը ծանր վիճակում է, Հայրը անաշխատ կիսախելագար է, իսկ Սերոբը՝ քրքամոլ։ Մինասն ուզում է փրկել Մարթային և համաձայն է նրա հետ ամուսնանալու։ Սերոբը սպանելով Ալեքսանդրին, փրկում է

[12] Նույն տեղում. էջ 47։
[13] Նույն տեղում. էջ 48—49։

ջրոջ պատիվը, բայց հետևանքներն արդեն դժվար չէ գուշակել՝ հակորի տան երգակները պետք է մարեն։ Իհեն դրամայում հերոսների արարքները գեղարվեստական-հոգեբանական պատճառաբանություն չեն ստանում, այնուամենայնիվ, այն ուշագրավ է կյանքի սոցիալական հակասությունները բացահայտելու տեսակետից։

1900-ական թվականներին Աբելյանը գրում է մի շարք վոդևիլներ՝ «Անկոչ հյուր» (1909), «Պոետի երգը», (1909), «Էքսպորտրիացիան և այլն, որոնց մեջ ծաղրվում են ժամանակի արատավոր բարքերը։ Դրությանն կոմիզմը և աշխույժ զավեշտական-հեգնական պահերը բնորոշ են վոդևիլներին։ Եթե «Պոետի երգը» վոդևիլում Աբելյանը ծաղրում է ավելորդ մարդկանց հասարակությունը, ապա «Գյուղի վարժապետ» պիեսում քննադատում է գյուղական միջավայրի տգիտությունն ու հետամնացությունը։



Պ. Աբելյան

Այդ շրջանի պիեսներից առավել նշանակալից է «Նշանվածները» (1912) դրամատ, ուր խորացվում է սոցիալական գիծը։ «Նշանվածները» զարգանում է երկու գծով։ Մի կողմից՝ Օվանեսի-Շուշանի սիրո, մյուս կողմից՝ Հարությունի։ Վերջինս քայքայվող մանր արհեստավոր է։ Նա գլում է, որ ինքը կուլ է դնալու, այստեղից էլ նրա կատաղությունը՝ դեպի նրանք, ովքեր այս կամ այն ձևով փորձում են արագացնել նրա անկումը։ Մեկ այլ բաց, տես ինչ սերունդ է առաջ եկել։ Ամենը ոտքի են կանգնել, ամենքը աշխրհն արյուն կոխած իրավունք են բղավում, բայց ոչում են ոչինչ չարած ապրիլ ագատ, անոգ, ինչպես երկնքի թռչունը»[14] եկել են նոր ժամանակներ, նոր մարդիկ՝ «սոցիալ-դեմոկրատները», որոնք նոր գաղափարներով հասնում են գալիս տերերի, այդ թվում է արհեստանոցատիրոջ՝ Հարությունի դեմ, փորձում ստրկությունից ազատվել, ներկայացնում են 16 կետից բողոք, գործադուլ են անում։ Այնքան ուժեղ է նրանց ազդեցությունը, որ տերը ստիպված տեղի է տալու նրանց կազմակերպված բողոքի հանդեպ։

Արմենակը, Արամը նոր մարդկանց օրինակներ են։ Նրանք դավանում են «Մեկը ամենքի, ամենքը՝ մեկի համար» սկզբունքը։ Արամը կարդում է քաղաքական գրականություն և հորեղբոր՝ Հարությունի հետ հակամարտության մեջ է։ Բայց ինչպես Արամը, այնպես էլ Արմենակը, հեղինակի սոսկ գաղափարակիրներն են։

---

14 Պ. Աբելյան. Նշանվածներ. Թիֆլիս. 1912, էջ 20։

Մյուս՝ Օվանես-Շուշան սիրո գիծը գրեթե չի ձուլվում Հարությունի գծի հետ։ Քայտի պահեստի պահապան Սահակի ընտանիքը քաղցած գոյություն է քարշ տալիս։ Նվ Օվանեսի հետ նշանված Շուշանը ետ է տալիս նշանը, կապվում քաղամոլների խմբի հետ, զբաղվում գեխ կյանքով։ Օվանեսը չի տանում այս ամենը և մարդասպան է դառնում։

Սահակը և Գայանեն ավելի համոզիչ կերպարներ են։ Առաջինը կյանքի մղուրը ծծած մեկն է, ստորացած, ողորմելի, իրականության բեռի տակ կծկված, կինը՝ Գայանեն չար բնավորություն ունի ու ձեռքի վրա է խաղացնում ամուսնուն, իսկ աղջկան եսասիրաբար մղում դեպի սխալ ուղի։ Աբելյանը ձգտում է պիեսի սոցիալական կողմի խորացմանը և արձագանքում Շիրվանզադեի սոցիալական դրամային։

Աբելյանի ստեղծագործության մեջ արժեքավոր են «Անամատեսը» (1913), «Զարիս» (1916) պիեսները։ «Անամատեսը» ինչ-որ ներքին մի հակասություն ունի։ Հեղինակը այն անվանել է կոմեդիա, բայց ըստ էության դրամա է, որը Շիրվանզադեի հետևությամբ ինչ որ չափով ու ձևով բաց է անում բուրժուական հասարակության քաոսային կյանքի դրվագներից մեկը։ Անցքը կատարվում է Բաքվում, 1910-ական թվականներին։ Գյուղացի Առաքելը ընտանիքի հետ քաղաք է գալիս՝ որդու տունը խնամատեսի։ Բայց նա և չուրյակինները քաղաքում տեսնում են բարոյական ապականություն, բարքերի ու կենցաղի քայքայում, ընտանեկան սրբության ոտնահարում։ Քաղաքում բչերն են արդար աշխատանքով ապրում։ «Մեծամասնությունը հարստացել է ուրիշի քրտինքով», մարդիկ միմյանց նկատմամբ գազաններ են։

Ինժեներ տեխնոլոգ Ավագ Արկադիչ Պլուտանովը ավարտել է Պետերբուրգի համալսարանը, և այժմ այնպիսի մի շրջանի մեջ է մխրճվել, որ այլևս անկարող է դուրս գալ «Լուսում, գիտություն, տեխնիկա,— ասում է Ավագը,— ահա ինչ նշանաբան էինք ընտրել, իսկ հետո, այն օրից, որ ուսանողական նստարանը թողնելով մտել եմ այս քաոսական կյանքի մեջ, մի րոպե կարծես ազատ ժամանակ չեմ ձեռք բերում, որ գոնե մի մասնագիտական կամ գիտական գիրք կարդամ»[15], նվ ճահիճը ավելի խորն է քաշում նրան։

Գյուղացիները ժխտում են բուրժուական անաշխատ բարքերը։ Ո՞վ պետք է ստեղծի նյութական բարիքները։ Ավագի կինը՝ Ռոզան անտանելի է համարում գյուղից եկած հարազատների ներկայությունը, զզվում նրանցից և այլն։ Բայց զարմանալի կերպով այդ անհաշտ կինը, որը ոչ մի եզր չունի նրանց հետ չփվելու, ի վերջո հաշտվում է ամուսնու հարազատների հետ և նույնիսկ որոշում գյուղ գնալ։ Կախարդական փայտիկի օգնությամբ դրաման ուրախ պատահարի բնույթ է ստանում։ Իհարկե, Առաքելը կարծես քե խորամուխ է լինում, տեսնում այլասերվածների կյանքը, զգում, որ դրանք հարազատ որդու օջախը պղծողներն են, բայց չի քողնում ու հեռանում։ Նա ունի լավ, բարի գյուղացու հատկություններ, բայց նրա կերպարը նույնպես պիեսի զարգացման համեմատ երկճեղքվում է, չի ամբողջանում։

Ժանրային առումով «Զարիսն» ևս կոմեդիա է։ Զարին նշանված է գինեվաճառ Դանիելի հետ։ Բայց վերջինս նրա ուզածը չէ։ Նվ Զարին ետ է տալիս նշանը։ Նա սիրում է բնությունը, ազատությունը, անվախ է։ Ի վերջո նա հանդիպում է քաջ Կարաևին և ամուսնանում, բայց Դանիելը վրեժխնդիր է լի-

[15] Ալ. Աբելյան. Պիեսներ, Երևան, 1936. էջ 14։

նում, և Կարանը թողնում է կնոջը, սա ամուսնանում է Ալմազովի հետ։ Հեռուստին ոսոխի տակ է տալիս քարացած բարբերը և փորձում խավարի մեջ լույսի շողի դեր կատարել, բայց այդ ամենը չի դրվում դրամատիկ այն բախման մեջ, որպիսին պարտադրում էին դավառական քաղաքի բարքերը։

Աբելյանը գրել է նաև պատմադիցաբանական թեմայով «Արշակ թագավոր» ողբերգությունը, ապա մանկական պիեսներ (գ֊ճաճաշ), «Ուրախ պատահար» օպերետը, իսկ սովետական տարիներին նոր կյանքի թեմաներով՝ «Ենպման» և «Իրավունք» դրամաները։

4

Դարասկզբի հայ դրամատուրգիայում ուրույն արտահայտություն գտավ սիմվոլիզմը։ Հայտնի է, որ եվրոպական թատերագրության մեջ սիմվոլիզմը ներմուծեցին Հ. Իբսենը, Մ. Մետերլինկը և ուրիշ գրողներ։ Քննել ու տեսնել մարդու ներքինը, նրա խորհրդավորությունները, տալ ներքին հոգեբանական պահերի նրբին պոետական լուծությունը, սիմվոլներ և պայմանականություն փնտրել ամենուր՝ այս գծերը առկա են հատկապես Ավ. Ահարոնյանի և Մ. Մանվելյանի ստեղծագործություններում։

Դրամատուրգ Միխայել Մանվելյանը ազդվել է Իբսենի և Մետերլինկի ստեղծագործությունից։ Սիմվոլիստական դրամայի՝ Իբսենի և Մետերլինկի ազդեցությամբ են պայմանավորված «Դրամատիկական էյուդներ» գրքի (Բաքու, 1909) խորհրդավոր դրուլյուններ։ Մանվելյանի ստեղծագործությունը համընկնում է ռեակցիայի տարիներին, երբ հասարակական կյանքում նկատելի էր ուժեղ տեղատվությունը։ Թախիծը, լքումը, վավա նկատմամբ անտարբերությունը, հեռանկարի անհայտությունն ու անորոշությունը ժամանակաշրջանի բնորոշ իրողություններն էին։ Այդ ամենն իրենց դրոշմն են թողնում Մանվելյանի երկերի վրա։ Նրա հերոսները գրեթե բոլոր էյուդներում քույլ, լարված, հիվանդ նյարդերի տեր անձնավորություններ են, փընթրուն ու կամազուրկ էակներ։ Նրանց գործողությունները կամ բավական անորոշ են մնում, և կամ նրանք կործանվում են։

Մանվելյանի էյուդների գեղարվեստական մի առանձնահատկությունն այն է, որ գործողությունը տեղի է ունենում մարդու ներքին աշխարհում՝ հոգու մեջ։ Արտաքին գործողությունները տվյալ դեպքում ընդգծված չեն, ամբողջ էֆեկտը հիմնված է ներքին հոգեբանական նրբին խաղերի վրա։ Հեղինակը փոքրիկ դեպքերի մեջ աշխատում է ամփոփել իր դիտումները։ Նա կամերային բնույթ է հաղորդում յուրաքանչյուր էյուդին։

«Գանգեա» էյուդի վրա ուժեղ է Մետերլինկի, հատկապես նրա առաջին շրջանի դրամաների («Ինքնամոտը», «Կույրերը» և այլն) ազդեցությունը՝ նույն մեղմ գծերը, նույն խորհրդավոր միստիկ տոները։ Ռուբենին տանջում է գանգի ներկայությունը սենյակում, սառը մոխրամանի տեսքով։ Հեղինակը ուսանողական շրջանից վերցրած մի դեպքերի միջոցով ուզում է ցույց տալ, որ մարդկային աշխարհը լի է տանջանքով, քաղցով, թշվառությամբ։ Մարդը փաստորեն ապրում է այն աշխարհում՝ խորհրդավորությամբ, բայց այդ ապրումը անցողիկ պատրանք է։ Մարդը ձգտում է պատրանքին ու սակայն չի հասնում նրան։

«Շեղվածներում» նորից ուսանողական շրջանն է ներկայացվում։ Բայց

հեղինակին կոնկրետորեն ոչ քե ուսանողներն են հետաքրքրում, այլ փոքրիկ մարդը, որ ապրում է և տառապում։ Ե՛վ Երվանդ Մանանդյանը, և՛ Դարբինյանը անզոր մարդիկ են, քոչլլ արարածներ, որոնք չգիտեն իրենց տեղն ու դերը կյանքում։

Մենակության տխրությունը կարծես դառնում է Մանվելյանի փոքր մարդանց փիլիսոփայություն։ Անորոշությունը և անհուսության տրամադրությունը տիրական է և մյուս էյուդներում։ «Ուշ էր խորագրին ինքներն քելադրում է անհուսության գաղափարը։ Նույն սկզբունքով է գրված նաև «Վերջինը» էյուդը։ Այստեղ ամեն ինչ է քայքայում ապրումի, և՛ բնությունը, և՛ մարդը։ Ով հեղինակը տալիս է հիվանդ մարդու վերջին ապրումները։ Մահկան որքան էլ «քայքայվող հիվանդ», Աբամը ուզում է ապրել, վայելել կյանքը։

Դրամատիկական էյուդների այս շարքի մեջ առավել հետաքրքրական է «Թեպի փայլող լույսը» փիլիսոփայական էյուդը։ Գերեզմաններ, խավար, քամի, գայլերի ոռնոց և շների հաչոց։ Ով այս խորհրդավոր ֆոնի վրա երևում է հեղինակի հոռետես հայացքը կյանքի ու երջանկության նկատմամբ, Մենք ձգտում է խավարի ֆոնի վրա դեպի հեռվում երևացող լույսը։ Սերը խորհուրդ է տալիս չգնալ դեպի լույսը, որովհետև շատերն են գնացել, բայց ոչ ոք տեղ չի հասել. «Դա մի խաբուսիկ լույս է, որին որքան մոտենում են, այնքան հեռու է փախչում»[16]։ Բայց ընկերները գնացել են, ինքն էլ պիտի գնա։ Սրբ Մենք տեսնում է անդունդը, սարսափում էր Այնտեղից լսվում են մեռնողների հառաչանքները։ Մենք պահանջում է մեռնողներին փրկել, իսկ Սերը ծիծաղում էր Մյուս ափը դուրս գալու համար պետք է այդ վիհը լցնել։ Դարերն անցնում են ու վիհը, սակայն, չի լցվում։ Խավար է, սրտմաշուկ խավար, իսկ լույսը հեռվից փայլում էր Սերը հզոր գտնվելով Մենկին հրում ու գցում է անդունդը։ Ուրեմն լույս կյանքը պատրանք է, նրան անհնար է հասնել։ Սա է հեղինակի եզրակացությունը։ Մանվելյանը որոնում էր լավը, գեղեցիկը։ Ով քանի որ չէր գտնում, ընկնում էր անհույս խորհրդանիշների մեջ։

Ռեակցիայի տարիների ազդեցությունն է կրում նաև «Ոստայն» («Կեցցե՛ կյանքը»*) երեք գործողությամբ դրաման (1911)։ «Կյանքը մի մեծ սարդ է, որ երկրագնդի ամեն մի անկյունում հյուսել է յուր ոստայնը և սպասում է որսի, վա՛յ նրան, ով խճճվեց այդ ցանցի մեջ, ինչպես սարդը ծծում է ցանցը ընկած թշվառ միջատին, ես էլ ընկել եմ կյանքի ոստայնը և կծփրտամ, մինչև վերջին կաթիլ արյունս դուրս կգա երակներիցս և կուչնչանամ. ինձ հետ կուչնչանա և իմ տաղանդը...», այսպես է մտածում Մանվելյանի դրամայի հերոսը։*

Մանվելյանի լավագույն դրամատիկական ստեղծագործությունը՝ «Հեթիաթքը», հրատարակվել է Թիֆլիսում, 1914-ին։ Եթե «Դրամատիկական էյուդներում» հեղինակը Մետերլինկին շատ է մոտենում, ապա «Հեթիաթքում» կարծես փորձում է որոշ չափով հեռանալ նրանից։ Մետերլինկի խորհրդավոր լռությանն ու խորությանը Մանվելյանը հակադրում է ներքուստ այրվող ու բռնկվող մեծ կրքի պոեզիան։ Դրան օգնել է և այն, որ մետերլինկյան միստիկ թեմաների փոխարեն, որոնք էյուդներում ավելի զգալի էին, հեղինակն ընտրել է արևելյան սիրո մի պատկեր, ուր կա սեր, սիրո տենչ, կրքի ուժգնություն։

Հոգեբանական նրբություններով է տրված արևելյան բռնակալը՝ Նա-ն,

---

16 Մ. Մանվելյան, *Դրամատիկական էյուդներ*, Բաքու, 1909, էջ 75։

իր ապարանքում։ Ծառաները քսան տարի է ծառայում են նրան և առաջին անգամ տեսնում են, որ նա լալիս է, շատ զավակներ է ունեցել և նրանցից միայն մեկն է մնում։ Նա-ն դողում է միակ զավակի վրա։ Նրանից բոլորը վախենում են։ Ծառաների խոսակցության մեջ գծվում է ինքը՝ Նա-ն, արևելյան բռնակալը։ «Նա չեմ կարողանում ուղիղ նայել նրան»։ Եվ զգում ես այդ ծակող հայացքը, զգում ես, որ նա տառապյալ է, տառապանքը նրան դաժան է դարձրել։

Ծառաներն ու դայակը արևելյան փարթամության ընձեռած միջավայրում ընդգծված նվիրվածության օրինակներ են տիրոջ հանդեպ։ Նրանք, ըստ էության, լրացուցիչ դեր են կատարում տիրոջը՝ Նա-ին ըմբռնելու համար։ Եթե ծառաները դաժան գործ են կատարում, իրենց զոհի չվանը կտրելով, ապա դայակի խոսքերում զգացվում է ողջ սադիզմը, երբ իմանում է երիտասարդի կործանման մասին։ «Ակս չորացած մատներով ես նրա աչքերը կը հանեի... Սանդի մեջ կշախշախեի նրա պիղծ մարմինը...»[17]։

Նրա մոլուցքը, ահավոր ահագնությունը երևում է և ծամածռված դեմքից, և հարցումից, որը ուժեղացնում, կարծես խորացնում է մարդասպանի տրամադրությունը, այդ հարցումը («Ակս՞, ասա՞») տանում է դեպի ավելի խոր մոլուցք։ Կարծես նա ըմբռշխնում է չարության հաճույքը։ Եվ այս ներքին ևոքը հանկարծ ընդհատվում է տիրոջ հայտնությամբ։ Կարծես այդ ուժը, թափը պետք է փոխանցվի նրան։ Բայց նորից, ամպրոպին նախորդող լռությունն։ 60-ամյա խիտ, մռայլ, ճերմակած ծերը փղձկում է դայակի ներկայությամբ։

Հանգույցը հյուսվել է ծառաների կատարած չարագործությամբ։ Ինչ պիտի լինի. հանգույցի զարգացման կարևոր մի պահն է Նա-ի խոստովանությունը. «Նա ինձ երբեք... երբեք չի սիրել... իմ ամբողջ անիծյալ կյանքը մի մութ գիշեր էր... իմ արևը ծագեց՝ երբ նա ոտ դրեց այս տունը, և այդ արևը նորից մայր է մտնում... Այժմ անթափանցելի խավար է շուրջս»[18]։

Կնոջ ներքին ապրումները, հերարձակ գլուխը, դժգույն ու սարսափած տեսքը, ծնկաչոք աղերսը ամուսնուն, ներքին անզորությունը, ինքնին ազդեցիկ են։ Կինը անզուսպ կերպով ուզում է իմանալ սիրածի մասին։ Նա-ն ծիծաղում է, իսկ նրա ծիծաղին դիվաբար արձագանքում է դայակը։ Կինը խրնդրում է սպանել իրեն։ Նա-ն լռում է։ Կինը խոստանում է նրան սիրել իբրև հոր։ Իսկ Նա-ն պոռնիկում է. «Պոռնիկ... Դու ավերակ դարձրիր այն տաճարը, որի աստվածը ինքդ էիր... Դու չմոռացար այն շուն գյավուրին, որից ես քեզ խլեցի։ Ես պաշտում էի քեզ ինչպես աստվածուհուն...»[19]։ Եվ երկխոսությունը գնալով ուժեղանում է. «Քո տաճա՞րը, դատարկում է իր հոգին կինը,— բանտ էր ինձ համար. իսկ դու մի՞թե չխորտակեցիր իմ տաճարը։ Դու խլեցիր ինձ իմ սիրածի գրկից, և երեք տարի գարշելով ես քոնն եմ եղել, դու ծուռավորել ես իմ ամբողջ երիտասարդ կյանքը»[20]։ Պահն այնպես է և կրքերն այնպես են ներքնապես լարված, որ անցյալը ներկա է դառնում, քանի որ կինը անցյալից ներկա է գալիս։ Իսկ Նա-ն դաժանաբար ծաղրում է նրան,

17 Մ. Մաևվեյան. Հեքիաթ, Թիֆլիս, 1914, էջ 7։
18 Նույն տեղում, էջ 9։
19 Նույն տեղում, էջ 11։
20 Նույն տեղում, էջ 12։

Նա-ն ոչնչացրել է կնոջ սիրածին, կինը սկզբում կարծես երազի մեջ է, հետո փորձում է երազից արթնանալ։ Ով խելագարի պես նրա երեսին է նետում «Դուք սպանեցիք նրան» բառերը։ Թվում է թե Նա-ն հաղթանակել է։ Կինն իրեն է պատկանում։ Կինը, սակայն, նետվում է դեպի պատուհանը։ Նա-ն պահում է կնոջը։ Վերջինս սառած է, ապա հետևում է մուգ ուժությունը։ Երեք տարի Նա-ն իրեն տանջել է և այժմ ինքը ավելին կհատուցի. «Ես ձեռքին էր»։ Նա-ն թուլացած ընկնում է։ Կինը լուծել է իր վրեժը։

Նա-ն վերջին անգամ դեռ փորձում է չհավատալ՝ «Ասա, ասա, որ դու սուտ ասացիր, ասա, որ դու վրեժ իր ուզում առնելը[21]։ Կինը աստելության և վրեժի անողոք սիմվոլի է փոխակերպվում, արձակում դիվական ծիծաղը, նրա երեսին շպրտում «որդեսպան» անեծքը, և Նա-ն կես սուրը խրում է կնոջ կուրծքը...

Դալյակը շարունակում է դաժան հեքիաթը իշխանի մութ կյանքի մասին։ Լույսի և խավարի անհավասար պայքարում բարոյական հաղթանակը յոլսի կողմն է և այս առումով «Հեքիաթը» Մանվելյանի մյուս բոլոր էսքիզներից տարբերվում է։ Այստեղ չկան նախկին միստիկական պահերը, կենսասիրությունը և կյանքի գովերգումը այս գործի էությունն են կազմում։

«Հեքիաթը» ժամանակին խաղացել են Զարիֆյանը, Սաքենիկ Ադամյանը, Ալտինկը։ Պիեսը թարգմանվել է իտալերին և ներկայացվել։ Միլանից մի իտալացի պրոֆեսոր գրում է. «Հայերենից թարգմանած այդ պիեսը, մի կենդանի և լուրջ աշխատանք է։ Ձեր թարգմանությունը ներկայացրի «Սոչիետա» լոմբարդական ընկերության, որտեղ քննադատների կողմից ուշադրության առնվեց և հայողություն գտավ։ Ինչպես երևում է, այդ երիտասարդ գրողը դեռ ըմբռնել թատերական գաղտնիքը և parter-ի ոգին։ Ես ի սրտե շնորհավորում եմ այդ երիտասարդին և հայողություն մաղթում իր ապագա գրվածքների համար։

Մանվելյանը գրել է նաև «Հրաբուխ» (1916) և «Ոստայն» պիեսները, որոնք, սակայն, նոր բան չեն ավելացնում նրա ստեղծագործության վրա։

5

Արևմտահայ կյանքի սարսափների զգացողությամբ են տոգորված այլ դրամատիկական ստեղծագործություններ, օրինակ՝ Շահ-Պարոնի «Արցունքի ծով», Բագրատ Այվազյանի «Մաստնը արլում է» երկերը։ Դրանք հայկական առաջին չարդերի տխուր արձագանքներն են։

Շահ-Պարոնի «Արցունքի ծովում» (1912) տխրության գիծը ավելի տիրական է։ Հեղինակը առաջաբանում գրում է. «...Սա մեր թուրքահայ դժբախտ ժողովրդի կյանքից է, սա դեռ հեռավոր, շատ հեռավոր պատկերն է, ինչ ուր կատարվել է այդ արյունլվա երկրում...»[22], ով նա մեղադրում է քննադատներին, որ միայն «արյունս արցունք, որտ, մահ կարող են տեսնել իր դրամայում։

Բ. Այվազյանը բացի «Խելագարը» պիեսից գրել է «Աշոտ երկաթ», «Անիի կործանումը» (1907) համանուն պատմավեպերի թատերացված տարբերակ-

---

21 Նույն տեղում, էջ 15։

22 Շահ-Պարոնե, Արցունքի ծով, Ալեքսանդրապոլ, 1912, էջ 3։

Ներբը, սակայն հետաքրքրական է «Սասունը այրվում էր» (1912) դրամայի, Նյութը քաղված է 1894—1896 թթ. Սասունի դեպքերից։ Սասունի ռես Սրբագոյի որդին՝ Կարոն սիրած կնոջ՝ Քրիստինեի հետ վերադարձել է ծննդավայրը և իբրև կրթված անձնավորություն, ձգտում է իր ծրագիրն իրագործել, մարդկանց ուսում տալ, սովորեցնել արդյունագործություն, որ նրանք կարողանան սեփական քրտինքով հաց վաստակել։ Բայց նա մի բան չի հասկանում, որ այդ բոլորի համար Սասունում պայմաններ չկան։ Ժողովուրդը շրջապատված է թշնամիներով։ Սուլթանական կառավարությունը ամեն մի ազնիվ գործի խափանողն է, իսկ հայրենիքը «զուլումի երկիր» է։ Ժողովուրդը սարսափի սպասողական վիճակում է, թե ուր որ է, պետք է պայքի փոթորկը։ Կարոն կանգնում է ողբերգական իրադրության առաջ։ Նա ձգտում է խաղաղ միջոցներով մարդկանց լուսավորել, բայց դեմ է առնում տխուր փաստերի։ Հանգամանքները փոխում են նրա հայացքը կյանքի մասին, և նա որոշում է վրեժխնդիր լինել։

Ուժ, բռնություն, արյուն՝ ահա սուլթանիզմի էությունը։ Կարոն գալիս է այն եզրակացության, որ «զոհերը անհրաժեշտ են»։ Պիեսում կան արկածային և անբնական, անտրամաբանական տատվածներ։ Վերջում քրդերը կոտորում են բնակիչներին և այրում Սասունը։ Իսկ Կարոն ճառ է արտասանում։ Նա հիասթափված է Եվրոպայից։ Կարոն սիրած կնոջ հետ մեռնում է, չհանձնվելով քրդերին։

Անհատի և հասարակության փոխհարաբերության կնճռոտ հարցը 1910-ական թվականների դրամատուրգիայում առաջ էր քաշում հայ մտավորականի կերպարը։ Հարցի արծարծումը մասնավորապես զբաղեցրել է Լևոն Քալանթարին և Ալեքսանդր Հակոբյանին։

Լևոն Քալանթարի (1891—1959) «Ծնող երազ» (1912) դրամայի հիմքում դրված են ընտանեկան պարտականության և սիրո փոխհարաբերության հարցերը։ Վեց տարի է անցել Աբրամի և Լյուսիի ամուսնության օրից։ Աբրամը «Կյանք» թերթի խմբագիրն է։ Նա հայտնում է, որ «Լույս» թերթում Ursus (Արշ) ստորագրությամբ մեկը հոդվածներ է գրում և հայհոյում իրեն։ Ստեղծվում է կոնֆլիկտը՝ մի կողմից՝ Աբրամի և մյուս կողմից՝ Ուրսուսի միջև։ Խնդիրն այն է, որ Ուրսուսի (որը պարզվում է, որ ոչ այլ ոք է, եթե ոչ Ռուբենը) և Աբրամի միջև առկա հակամարտությունը սիրո հողի վրա է։ Այսպիսով, ըստ էության, վերանում է կոնֆլիկտի գաղափարական հիմքը և դրվում զուտ անձնական հողի վրա, վերաճելով սոսկ մի սիրո պատմության։ Ամուսինը կնոջը զուցե ուշադրությամբ չի շրջապատում և ահա ասպարեզ է գալիս Ռուբենը։ Այս եռանկյունու փոխհարաբերությունը դրամայում ներկայացվում է հոգեբանական հիմնավորումներով։

Քալանթարը, կարծես, վերարծարծում է սիրո և ընտանիքի նար-դոսյան մոտիվները, դրանով իսկ առաջադրելով դրաման հոգեբանական վերլուծությամբ զբաղեցնելու գեղագիտական անհրաժեշտությունը, հակառակ սոցիալական կամ գաղափարական մերկ սխեմաների։ Սակայն պետք է դիտել, որ հեղինակը երբեմն հոգեբանականը ինքնանպատակ է դարձնում՝ հասարակական հարցերը շրջանցելով։

Լյուսին սկզբից ևեթ պիեսում ներկայանում է որպես ամուսնուն նվիրված մի կին։ Նա չի թաքցնում իր անցյալը, անկարող է, սակայն, անտարբեր մնալ, երբ նորից քար են նետում իր հոգու ծովի խաղաղ մակերևույթին և

վրդովում Նրա Հանդարտությունը։ Լյուսին որքան էլ զգայուն, չափում է մի կողմից՝ Աբրահին, մյուս կողմից՝ Ռուբենին։ Աբրամը պարծենում է, որ ինքը Լյուսիին դուրս է հանել քաղքենի միջավայրից։ Բայց արդյո՞ք Լյուսին սբրքությունն է համարում Աբրահին, իսկ Ռուբենը պզծում է այդ սրբությունը։ Այս դեպքում, Լյուսիի հոգում խոսում է պարտականության զգացումը, բայց, նա չէր կարող չնչել երբեմնի զգացմունքների հետքերը։ Ռուբենը հետամուտ է նրան, ամեն տեղ սպվերի պես գնում է նրա ետևից, սակայն Լյուսին ամուսնական պատվախնդրությամբ չանում է ազատվել Ռուբենի հետապնդումից։ Բայց որքան էլ նա ուզում է դեպի անցյալ չվերադառնալ, չի հաջողվում, ինքն է հետվում նրա գիրկը։ Հետո խոստովանություն ամուսնու բնկերոջ՝ Միքաելի մոտ. «Ես ձեզ ասացի, որ նրան չեմ սիրում։ Այդ ուղիղ չէ։ Ես ինքս էլ չը գիտեմ՝ սիրում եմ նրան, թե ոչ։ Բայց եթե դուք կը հարցնեք՝ սիրում ես արդյոք Աբրահին, ես իհարկե չեմ ասի ոչ, բայց չեմ էլ ասի այո։ Նույնպես չը գիտեմ։ Դա սարսափելի է»[23]։

Այստեղ ամուսնական խիստ պարտականության զգացումը, այսինքն զուտ բանական կողմը սկսում է տատանվել։ Եվ սարսափելի այդ վիճակը նրան ներկայանում է որպես ծանր երազ։ Եվ երբ Լյուսին հանդիպում է Աբրահին, պարզվում է, որ վերջինս էլ է վախենում։ Նա բախտը թողնակ է տալում և սարսափում է։ Թե հանկարծ կթուչի։ Նրա միակ փրկությունը մնում են սեփական տան պատերը։

«Կյանքի» փակումը և Աբրամի աբսորվելու հրամանը ցնցում են Լյուսիին։ Եվ նա որոշում է ճակատագրական պահին չլքել ամուսնուն։ Աբրամը հավատում է կնոջը, այն ժամանակ, երբ այդ հավատը խախտված է։ Նրա կարծիքով, չպետք է տապալել սեփական երջանկությունը։ Բարոյական հայեցքերը հեղինակը տեղափոխում է հոգիների աշխարհ։ Որքան էլ սենտիմենտալ ու մելոդրամատիկ պահերը սիեսում առկա են, «ցնծությանյիվ իսկական կյանքի դրաման իրեն զգացնել է տալիս և կարեցցյալ երջանկության, ուժեղության զգացումը, որ Աբրամի նմանին է համակում վերջում, ոչ մի արդարացում և հիմք չունի այդ հասարակության մեջ։

Թատերագիր Ալեքսանդր Հակոբյանը հրապարակ իջավ 1910-ական թվականների սկզբին։ Նրա դրամատիկական ստեղծագործությունները հիմնականում վերաբերվում են արվեստագետների աշխարհին։ Դա նոր, բայց հեղինակին ծանոթ միջավայր է։ Հեղինակը մտնում է գործելու մի ասպարեզ, ուր հնարավորությունները, թվում է, անսահման պետք է լինեին։ Սակայն բուրժուական-քաղքենիական հասարակությունը մարդկանց թույլ չի տալիս զարգացնելու իրենց ներքին այդ հնարավորությունները։ Այն, ինչ թվում է երևութապես բարձր և հարատև, ամենաթույլ իսկ քամու դեմ կորցնում է իր հիմքը և դատապարտված է նահանջի, կործանման։ Ոչ մի իդեալ հնարավոր չէ, քանի որ ճահիճը իդեալի համար չէ։ Այստեղից էլ ծնվում է հոռետեսությունը և համակերպումը իրականությանը։

Ալ. Հակոբյանի պիեսների գործող անձերն են բանդակագործ, նկարիչ, դերասան, երաժիշտ և այլն, այսինքն մարդիկ, որոնք գաստիարակված են արվեստին ծառայելու իդեալով։ Իսկ արվեստին ծառայելը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սեր։ Սակայն այլ է այս մտայնությունը, և այլ է իրականությունը։ Իրա-

---

23 ԳԱՔ, Թատերական բաժին, կ. Քալանթար. Ծաներ երազ, էջ 38։

կանության մեջ ընտանեկան եղած կանոնները խաթարում են բանական և բնական սերը։ Արվեստագետը բարձր ոգևորության պահեր է ապրում, բայց սովորական քաղքենուն կամ հաշվենկատին դա գոհացում չի կարող տալ։ Եվ հեց այս կետից էլ սկսվում է արվեստագետի և քաղքենիության բախումը։

Արդյո՞ք միայնակ արվեստագետը կկոտրի քաղքենիության բարացած մտայնությունը և կհաղթանակի, ահա այս հարցն է զբաղեցնում դրամատուրգին։ «Սիրելու իրավունքը» (1910), «Սիրո գարուն» (1912), «Անուրջ» (1913) պիեսներում։

«Սիրելու իրավունքը» դրամայի հերոսը, երիտասարդ մի կին, որ գիմնազիան վաղուց է ավարտել, ահա 8 տարի է, ամուսնացած է մի վաճառականի՝ Թոմաս Սամարյանի հետ։ Նա բունությամբ է տիրել կնոջը, առանց հաշվի առնելու նրա սեփական կամքը։ Եվ Ելենան ընտանիքում փաստորեն մենակ է, քառամում է տան պատերի մեջ։ Նա սիրում է բնությունը, զգում գեղեցիկը, հայացքներով ազատամիտ է, նույնիսկ կասկածում է աստծու գոյությանը և որոնում այլ հավատ, այնինչ ստիպված էր տանելու ընտանիքի պառավ մորաքրոջ՝ Մարիի տաղտկալի քմահաճույքները։ Կոպիտ, գռեհկաճաշակ Մարիան իր կամքը թելադրում է նրան, թույլ չտալով Ելենային նույնիսկ հետաքրքրվել արվեստով, հաճախել ցուցահանդեսներ։ «Կանանց տալ ազատություն միևնույն բանն է, թե երեխայի ձեռքը դանակ տաբ[24], այսպիսին է նրա պատկերացումը։

Հոգեմաշ ապրումներն, ի վերջո, Ելենայի համար դառնում են անտանելի, և նա կտրելով ամուսնական կապը, թողնում, հեռանում է։ Նրան ձգում է նկարիչ Միքայելը, որը Ելենայի հին սերն էր։ Բայց Ելենայի ապրումը, ընտանեկան անհաջողությունների միջավայրում հոգեբանական է, հեռացումը, սակայն, չի համոզում։ Նա թողնում է հիվանդ երեխային, ամուսինը գնում է նրա հետևից, նրա երեխան մեռնում է, ինքը՝ նույնպես։ Նրա հեռանալը տիպիկ բեթևամիտ քայլի է վերածվում, գուցե Իբսենի «Նորայի» կամ Շիրվանզադեի «Ունե՞ր իրավունք»-ի հերոսուհիների ազդեցությամբ թելադրված։

1912-ին Հակոբյանը գրում է «Սիրո գարուն» դրաման։ Այստեղ պատկերվում է քանդակագործ Գաբրիելի ընտանեկան կյանքը։ Գաբրիելը բարձր գեղեցկությանն է ծառայում։ դա է նրա նպատակը։ Կինը չի հասկանում նրա բարձր մղումները։ Այստեղից էլ սահմանափակության կռիվը արվեստագետի դեմ, որը վերջանում է արվեստագետի պարտությամբ։

Սիսիլը (Զապել Ասատուր) և Ալփասլանը (Աղեքսանդր Փանոսյան) փորվաարության հարցը, առաջադրելով արմատական հայացքներ, որոնք, սակայն, բուրժուական իրականության մեջ հնչում են որպես անուրջներ։ Ալ. Հակոբյանը գրել է նաև «Շալլապին» (1913), «Դոնապանն ու իշխանը», «Ջրանցք», «Տոննել» և այլ դրամաներ։

Դարասկզբի արևելահայ դրամատուրգիայում պատշաճ տեղ է գրավում նաև պատմական թեման։ Պատմական կամ առասպելական սյուժեներով դրամաներ են գրում Լեոն («Վարդանանք»), Դ. Դեմիրճյանը («Վասակ»), Գրիգոր Մանդակունին («Գրիգոր Լուսավորիչ», «Հրաշագեղն Եվգինե»), Արմեն Արմենյանը («Մահակ և Մեսրովպ»), Արշ. Հախվերդյանը («Մերուժան»), Վ. Սահարունին («Ոգի Հայաստանի»), Բ. Այվազյանը («Անհի կործանումը»),

---

24 Նույն տեղում, Ալ. Հակոբյան, *Սիրելու իրավունքը*, էջ 3։

Հովհ. Աբելյանը («Աբու և Շամիրամ»), դիցաբանական կամ հնքիաթային այժժեներով ֆեերիաներ են ստեղծում Հար. Թումանյանը («Հազարան բլուրը», «Արտավազդ»), Նկատերինա Բահաթուրը և ուրիշներ։

6

Դարասկզբի արևմտահայ դրամատուրգիան էական առաջընթաց չցուցաբերեց, հանգամանք, որ կարելի է բացատրել գրաքննական արգելքների ենթարկված հայ թատրոնի գրեթե բացակայությամբ։ Հատուկենտ դրամաները գլխավորապես արծարծում էին ազգային խնդիրներ ու թեև այդ էր պատճառը, որ տակավին կենտուակ էր հնչում պատմառոմանտիկական դրամայի հայրենասիրական շեշտն ու էթիկական մխտվածությունը։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Մկրտիչ Զոհրաբյանի «Վալիպսե և Տելեմաք» (Վենետիկ, 1907), Սիմոն Երեմյանի «Անեծք» (1903), «Սաքենիկ» (1904), «Ոխտը» (Վենետիկ, 1905), Գրիգոր Մ. Թելլալյանի «Հեթում առաջինը», Սեպուհ Միհնասյանի «Հելլենեն» (Վենետիկ, 1920), «Արշակ Երկրորդ» (1921), Սողոմոն Խասյանի «Արշակ Բ» (Կ. Պոլիս, 1912), Մեքսա Բյուրատի «Վարպետը արծիվը կամ Վարդանանք» (1909, Կ. Պոլիս) և այլ պատմական դրամաներ։

Դրամաների այս շարքում քիչ թե շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մ. Բյուրատի ողբերգությունը, որի սյուժեն վերցված է նիշերի «Պատմություն»-ից և գաղափարական լուծում է գտնում ժաների ավանդական պատմահայեցողությամբ հաստատված հայրենասիրության և դավաճանության հակադիր սկզբունքի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ այս մեկնակետը յուրահատուկ էր նորահայտ պատմական ողբերգություններին ու դրամաներին, որն, ինքնին, պարտադրում էր մակերեսայնություն ու սխեմատիզմ, բացառելով դրանց դրական-գեղարվեստական արժեքն ու արդիական հնչեղությունը։

Արևմտահայ դրամատուրգիայում փորձեր են արվում նաև կատակերգության և սոցիալ-հոգեբանական դրամայի ասպարեզում։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Աբրահամ Կենճյանի «Ամբարիշտ կինը» (1911, Կ. Պոլիս), Մկրտիչ Պարսամյանի «Հնկում» դրաման՝ դրված Յիրանուա Կոպպեի նույնանուն բանաստեղծության հիման վրա։ Երվանդ Մկրտիչյանի «Վաշխառուն», «Զկնորս Ջաբարը» զավեշտները, Սիպիլի և Ալփասլանի «Մագնխա» (1909) դրաման և այլն։

Սիպիլը (Յապել Ասատուր) և Ալփասլանը (Ազեքսանդր Փանոսյան) փորձել են բեմ հանել իրենց ժամանակի Կ. Պոլսի հայ ընտանեկան մի պատկեր։ Այդտեղ հիմնական դերը կատարում է ժամանակի միակ մագնեսը՝ ոսկին։ Սակայն դրամայում ոչ թե այդ է հետաքրքրականը, այլ Վեհանուշի լուսավորական նպատակները։ «Ես, եթե դրամ ունենայի,— ասում է նա,— շինած Հայաստան պիտի երթայի, դպրոցներ բանալու, լույս ու ուսում սփռելու համար Կիլիկիո սովալուկ գյուղերուն մեջ, Մուշի, Բաբերդի, Վանա, Սասունի, Խնուսի ու Բասենի հետին խորշերուն, մեկին խավերուն մեջ պիտի տանեի անուշ խոսք մը, օգտակար նպաստ մը, դեղ մը հիվանդներուն համար, հագուստ մերկերուն համար, սերմնացու՝ հուսահատ մշակներուն, գգվանք մը, քաջալերություն մը, օգնություն մը վերջապես բոլոր արենակից հայերուս, մայրերուս, քույրերուս ու եղբայրներուս, որոնք մխիթարիչ հրեշտակի մը պես պիտի ընդունեին զիս...»։

«Մագնիս» դրաման ուշագրավ է այն տեսակետից, որ բեմական ժանրեր զբաղեցնում է արևմտահայ գավառի հոգեներով, մի իրականություն, որ դուրս էր մնում քաաերագիրների տեսադաշտից, բացառությամբ Թլկատինցու դրամատիկական պատկերների։

Իրենց դրամաներում գյուղափրկիչ ծրագրեր էին առաջադրում Կարապետ Փաշայանը (1864—1915), («Ժողովրդի բարեկամը», 1910), Միսաք Սուրյանը (1878—1930), («Միության օգուտը», 1913), ստեղծելով անձնապես իդեալիստի ռոմանտիկական կերպարը, որը հավատացած է, թե դպրոցի և կրթության միջոցով կարող է բարեկարգել գյուղի սոցիալական կառուցվածքը։

Գաղափարական հերոսների շարքում հանդես են գալիս նաև «ֆիդայինները», որոնք պայքարում են ազգային ճնշման և բռնության դեմ։ Այդ թեմաներով են գրված Սեդրակ Շահենի պիեսները («Տանջվածները», «Սարսափի սանները», «Կարմիր աղջիկը», «Ջորս զանկերու վրեժը», «Գյուղացի քաջը» և այլն), որոնք արժանանում էին գրական շրջանների ուշադրությանը։

Քաղաքական թեմաներով գրված պիեսներից հիշատակության արժանի է Ղևոնդ Մելոյանի «Անառակ որդին» դրաման (1910), որը շոշափում է դասակարգային պայքարի հարցեր։

Կալվածատեր Մարկոս էֆենտի Արաշյանի որդին՝ Վահրամը արտասահմանում կրթություն է ստացել։ Նա սոցիալիստական գաղափարներով տարված, վերադարձել է հայրենի գյուղ։ Սեռ հոր շրջապատողները՝ Գարեգին վարդապետը և ուրիշները կարծում են, որ նա հոր հարստությունը պետք է ավելացնի, ապա ինքը, տեսնելով գյուղացիների անօգնական վիճակը, խրնդրում է հորը, ամբարները բացել նրանց առաջ։ Երբ հայրը և յուրայինները դիմադրում են, նա խոսում է ոսկու կուռքի դեմ և որոշակի հայտարարում, որ խեղճերի դատի պաշտպան է։

Շահան Նաթալիի *(Հակոբ Տեր-Հակոբյան, ծն. 1884)* «Մարդը» «ընկերային-հասարակական թատերգությունը» (1912) նույնպես շոշափում է հասարակական-քաղաքական հարցեր գաղութահայ իրականության մեջ։ Դրամայում պատկերվում է ամերիկյան իրականությունը կապիտալիստական հրնշող մթնոլորտով։ Նաթալին ցույց է տալիս, թե ինչպես դժվար է մարդու վիճակը կապիտալիստական իրավակարգում։ Այստեղ էլ բարոյական գործոնը կարևոր նշանակություն ունի, սակայն սա այն բարոյական բարոզը չէ, որ առկա է առանձին դրամատուրգների երկերում, որի համաձայն ոչ թե պետք է խորտակել տիրող իրավակարգը, այլ մարդուն փոխել, կատարելագործել։ Մի խումբ հայ ուսանողներ սովորում են Ամերիկայում։ Նրանցից Ջավեն Սիրաքը՝ ապագա փաստաբանը կապվում է Լայնսի գործարանի հետ և նվիրվում բանվորական գործին։ Նա գործակցում է իր համոզմունքների տեր մարդկանց՝ Ճորճիի, Ուիլեմի, Մարտիրոսի հետ և ձեռնոց նետում կապիտալիստական կարգին։ Ջավենի համոզմամբ բոլոր ազգերի մարդիկ, որոնք ընկել են կապիտալիստական այդ խառնարանի մեջ՝ հույն, հայ, հրեա՝ բոլորն էլ եղբայրներ են։ Նրանց նպատակն է խորտակել կապիտալիզմը և նրանց գործունեության նշանաբանն է «Անկյցի քափիթալիստությունը»։ Գաղափարական այդ հովերն ավելին չէին, քան անարխիզմի ու սոցիալիզմի մի ուրույն խառնուրդ։

Մի այլ թատերագիր՝ Սուրեն Պարթևյանը դրամայի նյութ է դարձրել

Գլեռնի ողբերգությունը, «Անմահ բոցը» (1917) դրամայի գործողությունը կատարվում է առաջին աշխարհամարտի ժամանակաշրջանում։

Մի փոքրիկ ընտանիքի օրինակով ցույց է տրվում, որ սկզբում արևմտահայությունը դեռևս պատրաստ էր տածում դեպի դաշնակիցները՝ Անգլիան, Ֆրանսիան և ցարական Ռուսաստանը։ Նրանց դաշնակցությունը Ազատյանի ընտանիքը «սուրբ» է համարում։ Ընտանիքի անդամները կարծում են, որ օրհասական պահին նրանք հայությանը պետք է օգնեն։ Այնինչ շուտով պարզվում է, որ այդ պետություններից յուրաքանչյուրն իր խնդերիալիստական շահն էր հետապնդում և ոչ մի դատի պաշտպանության կամ սրբության մասին չէր մտածում։

Ոմանք կարծում են, որ իրավունքը հաղթում է բիրտ ու բռնավոր ուժին։ Նվ միայն Ատոմն է ընտանիքում սկեպտիկը։ Նա պատերազմի մեջ ոչ մի լավ բան չի տեսնում։ Այնտեղ միլիոններ պիտի ընդհարվեն միլիոնավորների հետ։ Հայությունը, նրա կարծիքով, «արևելքի գարավոր մարտիրոսն է», նրան ապահովություն չկա, նրա դրությունը հեղհեղուկ է։ «Ինչը կարող է ապահովել մեզ, եթե Գերմանիային ծախված էնվերների Թուրքիան խելագարորեն վազը չի պիտի նետվի այդ խռնվածքի մեջ իբրև կույր գործիք Կայզերին... Նվ այն ժամանակ ինչ կլինի տաճկահայսրիս դրությունը»։

*Նա հոռետես է և գուցե այդ հոռետեսության մեջ խելացի. «Դուք չեք ճանաչում այս երկիրը», դիմում է նա յուրայիններին։ Հիրավի, նա ինչ որ ներքին տագնապ է ապրում, չի կամենում խաղաղ երազանքներով ապրել ծովափին, երբ ահեղ դեպքեր են հասունանում։ Բնությամբ հափշտակվելու ժամանակը չէ, պետք է զգաստ լինել։ Ատոմը ավելի հեռուն է գնում։ Փարիզի նրա ուսանողական ընկերներից է Շաքիր բեկը՝ երիտասարդ Թուրք, որը Հոֆ և Վետենհեմի կառավարիչների Հայաստան ուղարկվելու կապակցությամբ, ձեռ առնելով նրան, խոսք է գցել հայոց Թագավորության վերականգնման մասին։ Ատոմը արդեն չի հավատում երիտասարդ Թուրքերին։ «Քայց Ատանայից հետո դադարել եմ հավատալ Թուրքի խղճմտանքը... Նվ անմեղ հայերի կախազանները իքթիհատի ձեռքով ցցված դեռ ճոճվում են մտքիս մեջ... (քիչ լուռ). ցավագար միամտություն պիտի լիներ մեր կողմից երիտասարդ-Թուրք վերածնության սպասել դեռ...», նա նույնիսկ ցավ է զգում, չէ՞ որ քաղցր է հայրենիքը, ինչպես կարող է բաժանվել նրանից, այնտեղ նա հիշատակներ ունի, նվ Քվում էր, թե այսպիսի մարդը, որը գուշակում էր Թուրքիայի կառավարողների ներքին պատրաստությունները — ուղղված հայերի դեմ, դժվար թե բռներ համակերպվելու և հարմարվելու ուղին։ Մի՞թե հնարավոր է, այսքանից հետո, ինչ որ խոհեմության կամ հարմարվելու մասին մտածել։ Կամ մեկը պետք է լինի կամ մյուսը։ Այլ ուղին բացառվում է։ Այնինչ, դրանից հետո, հավատը կորցրած Ատոմը դիմումներ է անում «երիտՄուրքերին» իր ընտանիքի ապահովության համար և, իհարկե, անօգուտ։ Ավելին. մի ընտանիքի շրջանում երկու հոգի կանգնում են դեմհանդիման՝ Ատոմը և Արսենը։ Արսեն Շահինյանը, ավարտելով արտասահմանյան երաժշտանոցը, կամենում է ամուսնանալ և հեռանալ Կովկաս, Թուրքիայում ազատ գործելու հնարավորություն չտեսնելով։ Բայց երբ հայրենիքի շահը պահանջում է, և անակնկալ կերպով սկսվում է պատերազմը, նրա վճիռը պարզ է։ Նա վտանգված է տեսնում ոչ միայն իր, այլև ողջ ժողովրդի կյանքը։ Նվ եթե Ատոմի, բարձր կապեր ունեցող փաստաբանի գործելակերպը խոհեմություն է, ապա Արսենը

կոչում է ապստամբության՝ ինքնապաշտպանության նպատակով։ Նա ձերգտում է լեռը բարձրանալ, միակ փրկությունը այդ քայլի մեջ տեսնելով։

Արսենը քիչ փորձառություն ունի, բայց գիտե, որ «երիտթուրքերից» ոչինչ չպիտի հուսալ։ Նա Ազատյանի վերջին պատրանքներին հակադրում է իր զգոնությունը. «Ազատյանը դեռ աջակցությո՞ւն է սպասում այն ոճրագործ ժեռն-Թուրքիային... Շատ ցավում եմ նրանց և ձեր բարեկամության վրա (չղագրիո). Իթթիհաթը, Համիդեից հազար անգամ ավելի հայակերը վճռել է մեզ ամբողջովին բնաջնջել... Եվ այս պարզ գիտակցության տեր մարդն արդեն բավական տեղեկություններ ունի իրադրության մասին. «Ասում են, որ Վանը ապստամբել է, Կիլիկիայի, Փոքր Հայքի, Մասունի լեռները ապստամ ու պատնեշ են դարձել ինքնապաշտպան, քաջարի բնակչությանը... Ասում են, թե հազարավոր հայ կամավորներ Կովկասից Հայաստան են խուժել, իբրև հառաջապահ լեգեոններ ռուս ազատարար բանակներին»։

Արսենը ազգային մթնոլորտում չի եղել և աննախապաշար է։ Ինքնապաշտպանության դիմելու նրա վճիռը կտրուկ է և վերջնական։ Եվ Զաքելը հետևում է նրան։ Իսկ դրան հակառակ՝ Ատոմը կարծում է, որ դիմադրությունը առիթ պիտի տա կոտորածի։ Քաղաքի բնակչությանը կոչնչացնեն։ «Հայ կոմիտեները անգամ ըմբռնեցին, թե որքան աղետալի պիտի լիներ այդ դեպքում որևէ ռազմական անհոհեմություն...»։ Տեղահանությունը անտարակույս գոնե է խլելու, բայց ընդհանուր կոտորած չէ։ «Շատերը պիտի տոկան, պիտի ապրեն, վերապրեն... Մենք ինչ իրավունք ունենք ժողովրդի կյանքի հետ խաղ խաղալու»։ Բայց մի՞թե «երիտթուրքերից» հուսախաբված մարդը այսպիսի ոչխարային խոհեմության պետք է դիմեր։ Պարզ է, որ նա երկփեղկված անձ է, քանի որ սեփական կամքով իրեն դատապարտում է կործանման։ Եվ ոչ միայն իրեն, այլև ընտանիքին՝ կնոջը, մորը, երեխային։

Սիրանուշը՝ Ատոմի կինը, օգնության է խնդրում Շաքիր բեյից։ Եվ հենց այդտեղ էլ երևում է Շաքիր բեյի գազանային դեմքը, նրա ցինիզմը. «Պոլսում արդեն ոչ մի հատիկ նշանավոր հայ չի մնացել... Զոհրաբի, Վարդգեսի, Ակնունիի նման հանրածանոթ անձնավորությունները նույնիսկ ուղարկված էն»։ Եվ քանի որ Ատոմին աքսորել են, նա Սիրանուշին առաջարկում է մտնել իր հարեմը, որպիսզի զայթիանների ձեռքը չընկնի։ Սիրանուշն այսպիսի վըճռական բախտորոշ մի պահի պաշտպանում է հայ կնոջ պատիվն ու վեհությունը։ Միայն հանուն երեխայի փրկության նա համաձայնվում է հանձնվել Շաքիրին։ Բայց կորցրած ամեն մի հույս, նա «ցեղի հավատը» սրտում, դիմում է ինքնասպանության։ Վերջին ակնթարթին հսվատացյալը աստծուն լքում է. «Ահ, ո՞ւր էր, ո՞ւր, հալածվածների աստվածը այն ահավոր րոպեներին»։ Այլևս ջուրը Շաքիրը նրան տիրանալ չի կարող։ Շաքիրը փախչում է նրանից. «Դուք խույս եք տալիս նրա կիսաբաց աչքերից, ուր նահատակ ցեղի հոգին արձակում է իր անմահ բոցը...»,—ասում է վերապատվելին Շաքիրին։ Բարոյապես հաղթում է Սիրանուշը և այս հաղթանակի մեջ կա խորագին բողոք ու մի քունդ համոզում, որ ազատագրության ուղին դիմադրության մեջ է։

ՀԱԿՈԲ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

Հակոբ Հակոբյանի գրական գործունեությունն սկսվեց XIX դարի վերջին տասնամյակում։ Իսկ նոր դարի սկզբին նա արդեն լայնորեն ճանաչված դեմք էր՝ որպես պատմության քաջատեղեակ իշած մի ամբողջ հասարակական խավի՝ «հայ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչը, նրանց աշխատանքի և կռվի երգիչը»[1]։ Անցնելով ստեղծագործական շուրջ կեսդարյա ուղի, նա հյուսեց հին աշխարհի դեմ բանվոր դասակարգի հերոսական պայքարի ու հաղթանակի, սովետական իրավակարգում ազատագրված աշխատանքի ու վերածնված մարդու ստեղծագործական սխրանքների խրոխտ ու խանդավառ երգը։ Այդ երգը հատկանշվում է քաղաքացիական կրքոտությամբ, հեղափոխական բուռն պաթոսով, քաղաքական նպատակասլացությամբ ու հնչեղությամբ, հրապարակախոսական շնչով և գեղարվեստական ուրույն հնչերանգներով։ Որպես հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիրը նա հայ գրականությանը բերեց «համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ»[2] և հիմք դրեց գրական մի նոր ուղղության՝ բացեց սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդի առաջին ակոսը, ուրույն ավանդ մուծելով ժողովրդի հոգևոր մշակույթի գանձարանը։

1

Հակոբ Հակոբյանը ծնվել է 1866 թ. մայիսի 29-ին, Գանձակում (այժմ՝ Կիրովաբադ, Ադրբեջանական ՍՍՀ), արհեստավորի ընտանիքում։ Հայրը՝ մաշակար Յական (Մնացական) Հակոբյան-Աշուղ-Բլբուլյանը[3] հաղթատ ու անուն, բայց ադրդարասեր, աշխատասեր և հյուրասեր[4] մարդ էր։ Նա գիտեր սազ նվագել և հաճախ երգում էր աշուղական երգեր, երդախառն սիրավեպեր ու հեքիաթներ։ Մանուկ Հակոբը լսում էր ուշադիր, հրապուրված էր երաժշտությամբ, սակայն ավելի սիրում էր գիրն ու գրականությունը։ Վեցամյա հասակում նա սկսում է հաճախել Սովի-Ագի անունով մի կնոջ մասնավոր «վարժարանը», իսկ մեկ տարի անց տեղափոխվում է Գանձակի ծխական դրպրոցը։ Երեք տարի էլ սովորելով այս «տեր-Քոդիկյան» ուսումնարանում, պատանի Հակոբը ինքնակամ հեռանում է և ընդունվում տեղի պրոգիմնազիան

---

1 Սմ. Նաճարյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1957, էջ 374։

2 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 169։

3 Նրա պապը եղել է Լեռնային Ղարաբաղի Քաշէ գյուղացի, գուսան, որին քաղցր ու գայթակղական ձայնի համար անվանել էն «Աշուղ-բլբուլ»։ Ինքը՝ ծնկոբը, և մյուս ազգականները կրում էին Աշուղ-Բլբուլյան ազգանունը։

4 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1955, էջ 23։

(Հետո՝ գիմնազիա)։ 1885-ի գարնանը դուրս է գալիս նաև գիմնազիայի 5-րդ դասարանից և մտնում «կյանքի համալսարանը»։ «Գիմնազիան,— գրել է նա,— բացում էր իմ աչքերը... կարդում էի գրքերը անդադար, անհագ»[5]։ Ոչ միայն կարդում էր, այլև օրագիր — հիշատակարաններում շարադրում էր ընթերցած գրքերի բովանդակությունը, նշում էր տպավորությունն ու կարծիքը։ Օրագրերը ցույց են տալիս, որ պատանուն հմայել էին Խ. Աբովյանը, Մ.Թ. Նալբադյանը, Ռ. Պատկանյանը, Ռաֆֆին, Ա. Ս. Պուշկինը, Ն. Ա. Նեկրասովը, Վ. Հյուգոն, Ֆ. Շիլլերը և շատ ուրիշներ։ «Մեր անմահ բանաստեղծ Հաչատուր Աբովյանը... շարժում է իմ բարի նախանձը,— ասված է 1885 թվի նշումներից մեկում,— և նաանդ տալիս իմ սրտին»։ «Մեր անմահ վիպասան Րաֆֆու... չքեղ մտքերը,— նշված է մեկ այլ տեղ,— ինձ վրա դյութական ազդեցություն էին թողնում»։ Պատանուն դյութել էին Պուշկինի «Զմռան իրիկունը» (որը թարգմանել է ինքը 1885-ին), «Եվգենի Օնեգինը»՝ «այդ կախարդ ռոմանը», Ն. Նեկրասովի երգերը, որոնց «կրակոտ, ալրող եղանակի և խոսքերի ազդեցությունից երկար ժամանակ չէի կարողանում դուրս գալ»։ Հիացել է Շեքսպիրի՝ գրականության այդ «քաղավորի և աստծուն հանճարով»։ Իսկ իր անմիջական ուսուցիչները նա համարում էր Միք. Նալբանդյանին և Ռ. Պատկանյանին։ «Սիրեցի ես Գամառին,— գրել է Հակոբյանը,— սիրեցի այնպես, որ նրա բոլոր ոտանավորներն անգիր սովորեցի... Այնուհետև ինձ թվում էր, որ հետագայում, թեև ոչ երկար ժամանակով, իմ համարյա բոլոր նախնական ստեղծագործությունների մեջ, գոնվելիս եմ եղել Գամառ Քաթիպայի ազդեցության տակ»[6]։ Ինչ վերաբերում է Միք. Նալբանդյանին, ապա նա Հատուկ ընդգծել է. «Մանկությունից իմ սիրած առաջին բանաստեղծը Միքայել Նալբանդյանն էր՝ իր «Ազատն աստված» բանաստեղծությունով»[7], որը կարդալով տակավին իննամյա հասակում՝ «զգացի, որ բացվեց հոգուս աչքը, որ ով-որ թելադրեց սիրել ազատությունը, ներշնչվել նրա գեղեցկությամբ ու հմայքով... կարծես նա, այդ երգը, իմ հոգու և զգացումների մի տարրը լիներ՝ մինչ այդ անհասկանալի ինձ համար, իսկ այդ օրվանից հարազատ, մտերիմ, անբաժան... Խոստովանում եմ, այդ բանաստեղծությունն էր, որ առաջին անգամ գիտակցորեն խանդավառեց իմ հոգին, մեջս ներշնչեց ազատության գաղափարը և ինձ համար այնուհետև դարձավ պաշտելի», ճիշտ այնպես, ինչպես հետո պաշտելի պիտի դառնար պրոլետարիատի հանրահռչակ հիմնը՝ «Միջազգայինը»[8]։

Ազատության գաղափարով խանդավառված և «ի բնե խիզախ, բողոքող հոգու»[9] տեր պատանին չէր կարող սառն ու անտարբեր դիտել ժամանակի անազատ կյանքը, սոցիալական և ազգային ճնշումը, անհավասարությունը, բռնությունները։ Պատանության տարիների նրա օրագրերը լի են անարդարության դեմ բողոք ու ցասում արտահայտող էջերով։ Երբ 1885-ին հրապարակվեց Հայկական դպրոցները փակելու մասին ցարական հրովարտակը, տասնե-

---

5 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1958, էջ 18։

6 Խ. Գյուլնազարյան, Ս. Մանուկյան, Հակոբ Հակոբյանի կյանքն և գործունեության տարեգրությունը, Երևան, 1965, էջ 14, 16, 19, 22։

7 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 247։

8 Նույն տեղում, էջ 100։

9 Նույն տեղում. էջ 22։

ինամյա գիմնազիստը գրեց ու տարածեց բողոքի թռուցիկը, որից պահպանվել է միայն երկու տող.

Հանո՞ւ է ձեզ մեր բերքերից տանել այն գառը,
Որի վրա նստած է Հյուսիսի մեծ ագռավը...

Նույն՝ 1885 թ. նոյեմբերին նա հրավիրվեց մասնակցելու գիմնազիայի բարձր դասարանների մի խումբ աշակերտների և ուսուցիչների, այդ թվում հայտնի սոցիալ-դեմոկրատ Գ. Ղարաջյանի կազմակերպած գաղտնի հավաքույթներին, որտեղ քննարկվում էին ժողովրդի դրությանը, կրթությանը, ազգային մշակույթին, լեզվին, գրականությանը և առհասարակ «հայի ցավին» վերաբերող հարցեր։ Այստեղ նա կարդաց «Հայերի դրությունը ըստ Բաֆֆիի» զեկուցումը, նյութը քաղելով «Քալալեդդին» և «Կայծեր» վեպերից։ Զեկուցումը մեզ չի հասել, բայց նրա հիմնական դրույթների մասին կարելի է դատել՝ հենելով Հակոբյանի հետևյալ գրառումից, որ նա կատարել է «Կայծերը» կարդալիս. «Բաֆֆին իբրև մի վառված երևակայություն, մի զգայուն սիրտ, մի գովելի տաղանդ, մի հրապարակախոս, մի պատմաբան, մի ճանապարհորդ, մի բնագետ և վերջապես մի գրավիչ ձարտարախոս՝ իր այս գրքույկը այնքա՜ն բան պարզեց... Ոգևորիչ, գրավիչ, ազգային ոգի ներշնչող... «Կայծերը» միմի դեղատոմս է, որ կարող է բուժել շատ հիվանդություններ»[10]։

1886 թ. Հակոբյանը տեղափոխվում է Թիֆլիս և ընդունվում Յուրինովի դեղատունը որպես աշակերտ։ Ուղիղ մեկ տարի տատանվելով դեղատան «դժոխային պայմաններում», նա 1887 թ. մեկնում է Բաքու, հույս ունենալով կովկասյան այդ «էլդորադո»-ում շատ քե քիչ տանելի վիճակ ստեղծել իր համար։ Սակայն այստեղ ևս ընդունվելով էրլիխի դեղատունը, նա փաստորեն ընկավ ավելի ծանր պայմանների մեջ։

Չհարմարվելով դեղատան կոպիտ բարքերին, Հակոբյանը հեռացավ այնտեղից և ամիսներ թափառելուց հետո, իբրև սեզործ բանվոր աշխատեց Սև Քաղաքի, Սաբունչիի, Բալախանիի նավթահանքերում ու նավթամշակման գործարաններում, որտեղից և սկսվեց «բանվորական աշխարհի» հետ ապագա պրոլետարական բանաստեղծի ծանոթությունը։ Այնուհետև շուրջ հինգ տարի նա հաշվեհարի, փանձապահի, հաշվապահի պաշտոն վարեց «Վուլկան» ձուլարանում, էլեկտրիդիտի մեխանիկական գործարանում, շարունակելով շփվել բանվորության հետ և կոփվել արդյունաբերական քաղաքի «եռուն հնոցում»։ Նա մասնակցեց բանվորական գործադուլներին, մայիսմեկյան ցույցերին, կապեր հաստատեց Ռուսաստանից Բաքու ժամանած հեղափոխական ուսանողների հետ, որոնց օգնությամբ ձեռք բերեց և կարդաց «արգելված գրքեր»՝ Ա. Ի. Գերցեն, Ն. Գ. Չերնիշևսկի, Ն. Դոբրոլյուբով, Մ. Նալբանդյան, Ժ. Ժ. Ռուսո, Պ. Ժ. Պրուդոն։ Նա կապված էր գրական-մշակութային շրջանների, մեծերգում էր Ք. Կարա-Մուրզայի երգչախմբում, բայց չէր քողնում գրական երևկոները, քաոերական և օպերային ներկայացումները։ Հարբուսոնում էր երիտասարդի կենսափորձը, լայնանում էր մտահորիզոնը։ Նա իրավամբ հավաստում է, թե իր «երիտասարդական լավագույն խոհերն ու իդեալները սկիզբ են առել Բաքվում»[11]։ Արդեն Բաքվում նա Ռեալական դրս-

10 Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը։ էջ 24։

11 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1958, էջ 271։

րոցի աշակերտության «Հույս» ձեռագիր թերթում տեղագրում էր ոտանավորներ, «Մշակի» էջերում հանդես էր գալիս հոդվածներով[12], 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում (№ 10) առաջին անգամ տպագրվեց Հ. Հակոբյանի «Ուխտ բարեկամության» բանաստեղծությունը, որով և փաստորեն սկսվում է նրա գրական գործունեությունը։ Նույն 1893-ի դեկտեմբերին նա բաքվից տեղափոխվում է Թիֆլիս և մշտական բնակություն հաստատում այնտեղ։

1894-ից Հ. Հակոբյանը մի որոշ ժամանակ աշխատեց «Մուրճի» խմբագրատանը, միաժամանակ հաշվապահի պաշտոնով՝ «Ռուսիա» ապահովագրական ընկերության տեղական բաժանմունքում (1894—1895), ապա՝ Կրապետով-Բերիժանովի չուգունապղնձաձուլական-մեխանիկական գործարանում (1895—1899), հետո՝ Թիֆլիսի (հետագայում՝ Կովկասյան) առևտրական բանկում (1901—1921)։ Հենց սկզբից նա սերտորեն կապվեց մեխանիկական ու կաշվի գործարանների, Ավճալայի ջրմուղի ու երկաթուղային դեպոյի բանվորության հետ։ «Մուրճի» էջերում նա հրատարակեց «Բանվորների հավաքական ապահովագրումը Ռուսաստանում դժբախտ դեպքերից» ընդարձակ հոդվածը (1894, № 5—6, 7—8), դատապարտելով գործարանատերերի շահերը պաշտպանող այն օրենքները, որոնք աղետների, դժբախտ դեպքերի, մարդկային զոհերի առթիվ ծագած վեճերը լուծում էին «ոչ հօգուտ բանվորի»։ Հարկավ, նա տակավին հասունացած չէր այն աստիճան, որ առաջ քաշեր դասակարգային, հեղափոխական պայքարի գաղափարը։ Այդ շրջանում նա, իր իսկ բնութագրմամբ, «իդեալիստ» էր և ոգևորված էր «80-ական թվականների ռուսական նորոդովլեցների ծրագրով[13]։ Նա այն կարծիքին էր, թե «որպեսզի գյուղացին ազատի իրեն նյութապես և բարոյապես մաշող, քայքայող ցեցերից, հարկավոր է նորան ինքնաճանաչողություն, որը ձեռք կբերվի ուսումով[14]։ Նա համակրանքով էր վերաբերվում բանակալության դեմ ուղղված ահաբեկումներին, խմբեր էր կազմում, զենք էր հավաքում, ամեն ինչով ձգտում էր օգնել բոլոր իսկական հեղափոխականներին՝ բանտում, թե դուրս[15]։ 1894 թ. հուլիսին նա նույնիսկ ձերբակալվեց զենք պահելու համար և շուրջ երկու ամիս նստեց Մետեխի բանտում։ Սակայն նա դեռևս չգիտեր, թե ովքե՞ր են «իսկական հեղափոխականները»։ Նա որոնում էր և քայլ առ քայլ մոտենում էր այն ճանապարհին, որով քիչ ընթացար հետագա ողջ կյանքում։ Իսկ մինչ այդ՝ երազում էր լույս ընծայել մի ժողովածու, վերամշակում էր պատանեկության տարիների գրական թոթովանքները, գրում էր և մամուլում տպագրում նոր ոտանավորներ, թարգմանություններ էր կատարում։ Վերջապես 1899 թ. լույս է տեսնում Հակոբյանի առաջին «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

2

Հակոբ Հակոբյանի առաջին գիրքը խիստ միակողմանի քննադատության ենթարկվեց, բայց նաև արժանացավ խրախուսանքի։ Հակառակ Մ. Բերբեր-

---

12 Տե՛ս «Մշակ», 1889, № 125 («Բաբմվից»), 1890, № 85 («Նամակ Հայֆքենից»)։

13 «Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը», էջ 45։

14 Նույն տեղում, էջ 42։

15 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 54։

յանի աչառու և հանիրավի բացասական կարծիքի[16], Մ. Աբեղյանը գրեց. «Իրոք, գրքույկի մեջ կան քույլ կտորներ, բայց և կան այնպիսի նոր, ինքնուրույն պատկերներ, որպիսիք մենք դեռ չենք հանդիպած մեր գրականության մեջ... Սեր, բնություն, հայրենիք, սնոտիապաշտ ժողովրդի վիճակ — ահա նյութը, և Հակոբյանը տալիս է մեզ գոնե փափուկ զգացմունքով մի քանի բանաստեղծություն, որոնք երբեմն նույնիսկ նոր ու գեղեցիկ պատկերներ ունին իրենց մեջ»[17]։ Հ. Հակոբյանի գրական մուտքը քաջալերեցին Պ. Պռոշյանը, Ղ. Ալաթյանը, Վրթ. Փափազյանը և ուրիշներ, իսկ «Բազմավեպը» հաստատեց, թե «գթգթյուն սիրտ և վարժ գրիչ մ'է հեղինակը»[18]։

Սկսած 1884-ից, 18-ամյա Հ. Հակոբյանը պահում էր օրագիր-հիշատակարան, որի էջերում օր առ օր գրի էր առնում իր կյանքի դեպքերը, հաճախակի հյուսելով նաև ոտանավորներ։ Վերջիններիս նյութը «ավանդական» էր, նույնը, ինչ երգել էին Հ. Հակոբյանի գրական ուսուցիչները և երգում էին ժամանակակիցները։ Պատանու այդ բանաստեղծական փորձերը չեն փայլում իրենց արվեստով, շատերը անմշակ սևագրություններ են։ Բայց կան նաև առանձին սահուն չափաւոդներ, որոնք անմիջական հուզերի, ապրած զգացումների և առողջ մտքերի արտահայտությունն են։ Գոնվելով առաջադեմ գրողների ազդեցության տակ, ուսանելով նրանցից, սկսնակ Հակոբյանը ձգտում էր բանաստեղծական ձև տալ կյանքից ստացած իր անձնական տպավորություններին, ապրածին ու տեսածին։ Չևի կատարելությանը հասնելուց, իհարկե, հեռու էր նա, բայց արտահայտում էր անկեղծ զգացմունքներ։ Նրա վաղ շրջանի ոտանավորներից մեկը խոսուն վերնագիր ունի՝ «Թթե աղքատ ես, ոչ մի ձայն լունեաս։ Մեկ ուրիշը դառն գանգատ է այն կյանքից, որտեղ մեկը «անգործ, հանգիստ ընկած տանը» վայելում է ուրիշների ստեղծած բարիքները, իսկ հազարները, որոնք զոր ու գիշեր արյուն-քրտինք են թափում՝ «հագիվ սոխ ու հաց են ուտում» (Քախտի՛ բան է...»)։ Սոցիալական այս անարդարության դեմ է ծառանում սկսնակ Հակոբյանը։ Այս իմաստով ամենահատկանշականը «Արծիվին» ոտանավորն է (1888)։ Ըստ ավանդության՝ արծիվը դիտվում է իբրև թևավորների քագավոր, որը բանաստեղծի պատկերամբ՝ «սուր ճանկերովն հոշոտում է իր զոհերին, շուրջը դիզում է դիակներ, ստեղծում «արյան հոսանքներ»։ Ակնհայտ է, որ արծիվը հանդես է բերված որպես ցարական միահեծան բռնակալության խորհրդանիշ, որի մասին ոտանավորի վերջին քառատողում ասվում է.

Իրավունքը քոնն է.
Այս... ինչ չար կատակ,
Բայց գիտցիր, որ հեռու չէ
Նվ քեղնից դանակ...

Իհարկե, այս տողերում չպետք է որոնել ցարական ինքնակալության տապալման մարտահրավեր, բռնության անկման մարգարեական կանխագուշակում։ Սա պարզապես չարի, անարդարի կործանման մասին ժողովրդական ավանդական բաղձանքի արտահայտություն էր։ Բանաստեղծություններից

16 Մ. Աբեղեան, Գրական ակնարկներ, «Նոր-դար», 1899, № 214։

17 Վարագ (Մ. Աբեղյան), Հ. Հակոբյան, Բանաստեղծություններ, «Նոր-դար», 1900, № 4։

18 «Բազմավեպ». 1900. № 1. էջ 33—34.

առաջին գրքում արդեն որոշակի է երևում պոետական ինքնուրույն ուղիների որոնման ձգտումը։ Մի շարք բանաստեղծություններում՝ «Նամուս ու ղեյրաթ», «Գյուղական բալլադ», «Գեղջուկի վախը» և այլն, նկատվում է բանաստեղծի համակրանքը դեպի աշխատավորը, դեպի նրա ազնիվ հոգին և «համեստ վաստակը»։ «Պիտի չեշտեմ,— գրել է Հ. Հակոբյանը,— որ աշխատանքի գաղափարը ինձ համար եղել է ամենասիրելի բանը աշխարհում։ Այքս բացել եմ և շուրջս, մեր ընտանիքում, տեսել եմ հորս, մորս, եղբորս՝ աշխատելիս։ Դրա համար էլ սերը դեպի աշխատանքը ինձ համար միշտ էլ եղել է համայիլ... Ես սիրել եմ աշխատանքը ոչ միայն նրա համար, որ նա մարդկության գոյության հիմնաքարն է, նրա բախտավորության աղբյուրը, նրա ապրելուտի միակ միջոցը, այլև նրա համար, որ այդ աշխատանք ասածդ բանը, իր երջանկացնող իմաստով, ունի իր պոեզիանը»[19]։

Ահա այդ սերը և այդ պոեզիան Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ առաջին ամենահաջող արտացոլումն են գտել «Նամուս ու ղեյրաթի» պարզ ու սեղմ տողերում, որոնք հնչում են իբրև արհեստավոր մարդու աշխատանքային պատվի, ստեղծարար ջանքի, «կոշտ ձեռքերի» ու արդար վաստակի պանծացումը։ Իզուր չէ, որ այն չերմորեն ընդունվեց և գնահատվեց ժամանակակիցների ու հետագա սերունդների կողմից, տեղ գտավ Ղ. Աղայանի կազմած մայրենի լեզվի դասագրքերում։ Վերհիշելով բանվորական միջավայրում «Նամուս ու ղեյրաթի» գտած ընդունելությունը, Թիֆլիսի Ավճալյան չրմուղի երկարամյա բանվոր, արձակագիր Մ. Պետրոսյանը գրում է. «Ավճալայի բանվորությանը նվիրված այդ ուռանավորը մեր տղերքը անգիր էին արիլ. շատ անգամ աշխատանքի ժամանակ կրկնում էին նրա վերջին տունը.

Եվ այն օրից ետ,
Երբ ընկերացա մուրճ ու սալի հետ,
Քրտինքը դեմքես ծորում է կաթ-կաթ
Եվ ինձ հիշեցնում նամուս ու ղեյրաթ,
Նամուս ու ղեյրաթ»[20]

Իր բանաստեղծություններում Հակոբյանը քննադատում է ժողովրդի մեջ խոր արմատներ գցած սնահավատությունը, նախապաշարմունքները, որոնք հնուց ի վեր եղել են վախի, սարսափի, մարդկային զոհերի ու աղետների աղբյուրը։ Այս մասին են «Քրդի շունը», «Գյուղական բալլադը», «Գեղջուկի վախը»։ Գեղջուկ Օհանի վրա «գերեզմանային սարսուռ է ազդում» շան ոռնոցը. և նա «գուշակում» է, թե՝ «մոտ եմ օրհասին», որովհետև.

Երբ շունը ոռնա,—
Կասեր իմ հերը,—
Պիտի մահանա
Քյուչֆաքի տերը։

Ժժրաախտություն, պատուհաս, ցավ ու մահ են սպասում սնահավատ գեղջուկները՝ նաև երբ չարագույժ կռկռում է ագռավը։ Նրանց համոզմամբ այդ կռկռոցը միշտ գուժում է որևէ փորձանք՝ մերթ կարկուտ է խփում արտին, մերթ մորեխն է ուտում բերքը, «ահ օրեր» են սկսվում առանց այն էլ «տագ-

19 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու. հատ. 4, էջ 293։
20 Տե՛ս «Մովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 9—10, էջ 94։

Նապալից նեղ օրերս ապրող աշխատավորների կյանքում: Ու վախը հոգում, անեծքը շուրթերին, ցցավոտ սրտով գեղչուկը դառնորեն գանգատվում է.

Բյուր ցավերիս բերիր նոր ցավ,
Ա՛յ չորացույժ, դու ննեց ագռավ,
Մտածում եմ... սև օրերի
Շարքը արդյոք դեռ չի անցա՞վ...

Հայ ժողովրդի հիրավի՝ բյուր ցավերը շատ էին հուզում երիտասարդ Հ. Հակոբյանին, շատ էին զբաղեցնում նրա միտքը: Այս մասին հետագայում. «Աստվածները խոսեցին» պոեմում, նա գրել է.

Երբ չուրջս տևամ ես լաց ու կական,
Որ գետ էր կազմել ողից հայկական՝
Ես էլ ձուվեցի այդ հոսանքի մեջ,
Տարվեցի նրա թախիծով անվերջ:

Ճիշտ է նկատել Ա. Վ. Լունաչարսկին, թե Հ. Հակոբյանն իր գրական քայլերն սկսում է «առառապանքի երգերից, բողոքի երգերից, ցասման երգերից»[21]: Ինքը՝ բանաստեղծը, նույնպես խոստովանել է, թե ապարեզ է իջել՝ «զինված բողոքի այդար զայրույթով» («Ալս էլ վատ ընկերին»), սրտում ունենալով «ազնիվ ձգտումներ, սուրբ նպատակներ» («Էլի նորան»), մաքառելու համար «Հանուն վեհ սիրո և ճշմարտության» («Դիմակներս»): Իհարկե, սրանք հակացզոցությունները էին, որ երիտասարդ Հ. Հակոբյանը մեծ մասամբ փոխ էր առել ինչպես իր գրական ուսուցիչներից, այնպես էլ այն հեղինակներից (Ս. Նազոն, Ս. Ֆրուգ, Բ. Բյորնսոն, Գյոթե և ուրիշներ), որոնցից քաղաքամանուքյունները էր կատարել ինքը: Բայց երգելով ժողովրդին համակած ցավն ու տագնապը, բողոքն ու ցասումը, նա հաճախ գտնում էր բանաստեղծական ուրույն շեշտեր, դրանորում իր խանդավառքին ու հետագա պոեզիային քնորոշ քաղաքացիական կրքոտուքյուն, հրապարակախոսական պաթոս, խորխոտ ձայն: Այս իմաստով նշանակալից է հատկապես «Մեր ցավը մեծ է...» բանաստեղծությունը, որտեղ կարդում ենք.

Մեր ցավը մե՛ծ է, մեր վիշտն անասնա՛ն,
Արի՛ բաժանենք իրար հետ, եղբա՛յր.
Էլ բա՛վ է լացենք վախկոտի նման,
Քանի մեր ուսոց կա այլ ճանապարհ:
...Եկ տոկանք, տանենք ամբոխի ցավը,
Մինչև կ'տանի աշխարհի լավը...

Այս տողերը գրված են 1899 թ., երբ հեղինակն արդեն ծանոթ էր Թիֆլիսում ստեղծված հայ բանվորների առաջին մարքսիստական խմբակի հիմնադիր-անդամներից Մ. Մելիքյանի (Դեդուչկա), Աս. Կախոյանի, Խ. Քեշիշյանի, Ա. Վարդանյանի հետ: Նա սկսել էր հաղորդակից դառնալ մարքսիզմի գաղափարներին, գիտակցել, թե ո՞րն է այն «նոր ճանապարհը», որ պիտի տաներ դեպի «աշխարհի լավը»: Այդ գիտակցությունը խորացավ, տիրապետող դարձավ նրա պոեզիայում՝ տակավին ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին:

---

[21] *А. В. Луначарский.* Собр. соч., т. 2. М., 1964, стр. 369.

57 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

3

*1900-ին Հ. Հակոբյանը մասնակցեց Թիֆլիսի բանվորության Մայիսմեկյան ցույցին, խուզարկյան անտառում, և միտք հղացավ թարգմանել հեղափոխական հռչակավոր «Մարսելյոզը»։ Նույն առաջարկով նրան դիմեցին դասդպրի բանվորները։ Եվ ահա որոշ ժամանակ անց, նրա թարգմանությամբ առաջին անգամ հայերեն հնչեց երգի ռուսական տարբերակը՝ «Հրաժարվենք, ընկերներ, հին օրենքներից», որը երգվում էր ամենուր, տպագրվում ու տարածվում անլեգալ մամուլում, առանձին թերթիկների ձևով, որպես թռուցիկ։ «Սա եղավ,— գրել է թարգմանիչը,— իմ առաջին «քայլը» Սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության հարելու նախերգանքը 1902 թվականին»[22]։ Ճիշտ այդպես էլ նրա սկզբնավորած հայ պրոլետարական պոեզիայի նախերգանքը պիտի համարել «Ամբոխի կոչը» (1902), «Գնաթսավարը» (1904), «Օտարն ու Տարազատը» (1904), «Երանի՜ Նրան» (1904), «Էսքիզներ» («Բազեն կռվասեր...», 1904) և մյուս բանաստեղծությունները։ Հ. Հակոբյանի գաղափարական հաստունության և ստեղծագործական վարպետության լուրջ առաջընթացի ցայտուն վկայությունն է «Ամբոխի կոչը»։ Այստեղ բանաստեղծը զարգացնում է «Մեր ցավը մե՜ծ է» ոտանավորում արդեն արծարծված միտքը («էլ բավ է լացեք վախկոտի նման», «Լացն էլ օգուտ չբերավ ազգին», «Երգերի հրով բովենք, ամրացնենք թշվառի սիրտը...» և այլն), ավելի որոշակի է արտահայտում իր գրական դավանանքը՝ լինել «դարի պոետը», ընկերանալ ժողովրդի «սրտի հետ», երգը հյուսել նրա ցավերից, երգով թեթևացնել այդ ցավերն ու հոգսերը.

Վիշտը չոյող ու փայփայող
Երգը դարձավ ձանձրալի,
Եվ ոչր ու լաց մխիթարող
Նվագն էլ չէ ցանկալի։
Երգիր դու մեզ բուռն ցայտմամբ
Սրտի բողոքն անմեղի,
Նշավակիր անգուսպ ցասմամբ
Իմնութլունը ուժեղի։

Հ. Հակոբյանն արդեն ակնհատես էր բանվորական շարժման հարաճուն վերելքին։ Նրան արդեն համակել էր հեղափոխության մրրկահավ Մ. Գորկու հնչեցրած «Ծո՜ղ փոթորիկը ուժգնորեն պայթի» մարտահրավերը, «խուլ-խզախների» փոթորկոտ պայթարի բոցաշունչ երգը։ Այդ երգի ազդեցության արգասիքն են «էսքիզներին» տոգերն այն մասին, թե հպարտ բազեն «արհամարհելով և՛ վտանգ, և՛ մահ»՝ խիզախ ճախրում է «անհուն երկնի ծովումն», որտեղ մրրկաբեր ամպերը «հուր ու կայծակի կոիվ են մղում»։ Ավելի նշանակալից է «Կաթսավարը»՝ գործարանային բանվորի աշխատանքը պատկերող լավագույն բանաստեղծություններից մեկը հայ պոեզիայում։ Սրա քնարական հերոսը «Նամուս ու ղեյրաթում» քնարերգվող արհեստավորից առաջ է անցել, դարձել է գործարանային բանվոր։ Սակայն տքնում է աշխատանքային ավելի ծանր պայմաններում, որ բանաստեղծը նկարագրում է ռեալիստական վառ գույներով.

---

22 Հ. Հակոբյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, էջ 66։

Որպես դող բոնած, զայրացած աղյուս՝
Շոգեկաթսան է եռում, մռնչում,
Հսկա՛, հրեղե՛ն լեզուներ հանած՝
Դժոխքի նման հնոցն է փչում։

Ընոցի ջրաց ու տապից βառամած» կաթսավարը աշխատում է «ուշքն ու միտքը» լարած, «ամառ ու ձմեռ» զովի կարոտ, «քրտինք է ծորում դալուկ ճակատից». նա մեծ պահանջներ չունի, միայն «սև հացի գին է պահանջում կյանքից», բայց այդ էլ ձեռք է բերում ոչ միայն տառապանքով, այլև վտանգելով կյանքը.

Եվ մի սև օր էլ կաթսան պայթելով
Հեռ կաթսավարին կգրկի կյանքից...

Նույն օրերին Հ. Հակոբյանը բացահայտորեն, առանց «սիմվոլների» պահնձացնում էր «մաքառման կռվում» վերք ու սպի վաստակողին «Որբանի նրան» մարտաշունչ բանաստեղծությամբ.

Սիրում եմ կռիվ ընդդեմ բռնության,
Կռվի մեջ է լոկ իմ անդորրությունն.
Կռվեցե՛ք և դուք, դո՛ներ մաքառման,
Կռվով պիտի գոնեք ձեր երջանկություն։

Ընդհանրապես բռնության, անորոշ կռվի, վերացական երջանկության մասին չէ հեղինակի խոսքը, այլ սեփականատիրական հասարակարգի դեմ ուղղված հեղափոխական-դասակարգային պայքարի՝ հանուն սոցիալիզմի, որի գիտական ուսմունքին արդեն տեղյակ էր նա։ Վերհիշելով հենց այդ օրերի իր հանդիպումները Հ. Հակոբյանի հետ, Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Նկատի ունենալով տվյալ ժամանակը, նա բավական էրուդիցիա ուներ սոցիալիզմի և հեղափոխության հարցերի մեջ, որոնք «նրա հոգեկան տարերքն էին կազմում։ Հեղափոխությունը և սոցիալիզմը նրա մեջ, եթե կարելի է այսպես որակել, մտազգացում էր—հավատ և գիտություն, պաθոս և իմացություն։ Եվ այս զրսևորվում էր ամեն դեպքում, ամեն առիթի, թե վեճերի և զրույցների մեջ, թե ծանոթների ընտրության մեջ, երաժշտության և բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նրա ամենասիրած բանաստեղծներն էին՝ Նեկրասով, Օգարև, Մելշին, Վերհարն, Ադա Նեգրի...»[23]։

Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին, 1904 թ., Հ. Հակոբյանը ՌՍԴԲԿ անդամ էր, բոլշևիկ-բանաստեղծ և հեղափոխական գործիչ։ Նա արդեն պատրաստ էր իր ուրույն խոսքն ասելու մեր պոեզիայում և բավական ճանաչված դեմք էր։ Ընդամին, նա արդեն անուն էր վաստակել ոչ միայն մի բանի ինքնուրույն բանաստեղծություններով, այլև Ադա Նեգրուց կատարած թարգմանություններով, որոնք երկու պրակով լույս տեսան 1902 և 1904 թվականներին։ Իտալական բանաստեղծուհի Ադա Նեգրին՝ գործարանային բանվորի այդ դուստրը, իր առաջին իսկ ժողովածուներով՝ «Ճակատագիր» (1893) և «Փոթորիկ» (1896) գրական աշխարհում հռչակվել էր որպես աշխատավոր մարդու վիշտ ու կարիքի, ցավ ու բողոքի, լավ օրերի երազանքի ու հավատի երգիչ։ Նա իր «շեշտակի երգի ծանր հարվածով» հուժկու ապտակ էր զրոշ-

[23] Ավ. Իսահակյան. Երկեր. Հատ. 4, Երևան, 1959, է. 124։

մում «բթամիտ բուրժուաներին» նրանց վայելյած «ստոր ու մեղկ, խաբեբա աշխարհի» դեմքին («Աշխատե՛լ ես դու...») և պանծացնում էր թեև ունեզուրկ, բայց կյանքը կանգուն պահող «ջղուտ, ուժեղ բազուկները բանվորի» («Հեքիաթասական համբույր»)։ Աշխատավորական-դեմոկրատական այդ մոտիվները համահնչուն էին Հ. Հակոբյանի հոգուն։ Ճիշտ է, պոեզիայի ուժը «նախանձելի և չիկարնի» հանգաբանության մեջ տօսնող «գեղագեղը» փորձեց արժեքրկել թարգմանություններ[24], սակայն, արտահայտելով ժամանակի առաջավոր մտավորականության կարծիքը, Ալ. Շիրվանզադեն երկու պրակներն էլ գրախոսեց ու գնահատեց ըստ արժանվույն։ «Թարգմանիչ պ. Հակոբյանը,— գրել է նա,— վերաբերվել է իր գործին բանաստեղծական ձիրք ունեցող անձի սիրով ու խնամքով, և հայ լեզուն նրա գրչի տակ կարողացել է արտահայտիլ իտալական լեզվի նրբությունները ընդհանուր առմամբ աջող»[25]։ «Թարգմանիչը,— գրել է Շիրվանզադեն երկրորդ պրակի առիթով,— հաջողել է դժվար գործը գովելի ձիրքով։ Նրա բանաստեղծական ավյունը չատ տեղերում է զգացվում։ Առհասարակ պ. Հակոբյանը իբրև բանաստեղծություններ վերարտադրող, պետք է պատվավոր տեղ բռնի մեր գրականության մեջ»[26]։

4

1905—1907 թթ. ռուսական առաջին հեղափոխությամբ նոր էջ սկսվեց նաև մարդկության գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ։ Արդեն սկզբնավորված ռուս պրոլետարական գրականությունը վերջնականորեն ձևավորվեց որպես գրական նոր ուղղություն, սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործական մեթոդի սկզբունքները հաստատող նոր խոսք և դուրս եկավ առաջընթացի մայրուղի։ Այդ ուղիով էր ընթանում նաև Հ. Հակոբյանը։ Եվ այս հասկանալի է. «Այնպիսիների համար, ինչպիսիք էն Դ. Բեդնին և Հ. Հակոբյանը,— ասված է «ՍՄԿԿ պատմության» մեջ,— չէր ծագում պրոլետարական հեղափոխության նկատմամբ վերաբերմունքի հարցը։ Տակավին Հոկտեմբերից չատ առաջ նրանք իրենց բախտը կապել էին բոլշևիկյան կուսակցության հետ, պրոլետարիատի գործի հետ»[27]։ Նա Անդրկովկասի պրոֆեսիոնալ հեղափոխականների, ականավոր լենինյաններ Ստ. Շահումյանի, Բ. Կնունյանցի, Ս. Սպանդարյանի, Մ. Ֆիլակյայի, Ֆ. Մախարաձեի, Ս. Օրջոնիկիձեի, Ա. Մյասնիկյանի, Կամոյի և մյուսների հետ ընտրվեց անդամ էր, գաղափարական զինակիցն ու մարտական ընկերը։ Նրանց հետ միասին նա հեղափոխական գործունեությամբ էր տարված, մասնակցում էր հակացարական ցույցերին, միտինգներին, հեղափոխական կոչերի ու թռուցիկների ստեղծմանը և տարածմանը, կուսակցական մամուլին, ժողովրդի մեջ բացատրական-կազմակերպչական աշխատանքներին։ Նա Թիֆլիսի 4-րդ շրջանի կուսկոմիտեի անդամ էր, ընտրված էր բոլշևիկյան «Պրոլետարիատի կոիվը» և «Կայծ» թերթերի խմբագրական կոլեգիայի կազմում, կուսակցական հանձնարարություններ էր կատարում Թիֆլիսում, Գանձակում, Բորժոմիում։ «Ուժեղ մոմենտների

---

24 *Տե՛ս «Նոր-դար», 1903, № 201.*

25 *Տե՛ս «Տարազ», 1903, № 32։*

26 *«Լումա», 1904, № 5, էջ 204։*

27 «История Коммунистической партии Советского Союза», М., т. 3, книга 2,

տարի էր 1905 թվականը,— վերհիշում է Հակոբյանը,— ձուլվել էի հեղափոխության կաթսայի մեջ, ապրում, ապրում էի այդ կյանքով, եռում ու եփվում ու մենք մյուսի ետևից ստեղծում «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ» («Հե՛յ, ձեզ մատաղ, քանվոր տղերք...»), «Ամբոխն իմ աշխարհը», «Դարբնի երգը», «Մայիսի մեկը», «Ութ ժամ»..., «Երկու ախոյան» (սուլիչների այդ կռիվը), «Բուրժուաներին» և այլն[28]*, Հիրավի, 1905—1907 թթ. Հակոբյանը ստեղծեց մի ամբողջ շարք բանաստեղծություններ, որոնք նշեցին հայ պրոլետարական պոեզիայի հնտագա զարգացման ուղին։ Այդ բանաստեղծությունների համար էր, որ Հ. Հակոբյանը արժանացավ «Հայ բանաստեղծ-Դորիկի»*[29]*, «Հայաստանի Վերկարնո»*[30] *բնութագրումներին։ Իսկ 1906 թ., երբ լույս տեսավ բանաստեղծի երկրորդ ժողովածուն՝ «Աշխատանքի երգերը», ժամանակի մամուլում գրվեց, «Բոլորս անկեղծությամբ ողջունում ենք մեր գրականության մեջ Երևան եկած նոր տեսակի մոտիվները և դրանց երգիչ հեղինակ պ. Հակոբյանին»*[31]*։*

1907 թ. լույս տեսավ Հակոբյանի «Հեղափոխական երգեր» ժողովածուն։ Դա առաջին հայերեն գեղարվեստական գիրքն է, որի ճակատին դրոշմված է «Պրոլետարնե՛ր բոլոր երկրների, միացե՛ք» կոմունիստական կոչ-նշանաբանը։ Գրքում զետեղված են Հ. Հակոբյանի թարգմանած հեղափոխական երգերը՝ «Մարսելյոզ», «Ինտերնացիոնալ», «Վարշավյանկա» (ըստ Գ. Կրիժիժանովսկու տարբերակի), «Անվախ ընկերք, քայլենք շար-շարա» (Լ. Ռադին), «Թազման քայլերգ» (Ֆ. Շկուլև), «ԵՒռա՛չ, տղերք, մի՛ վհատեք» (Մ. Միխայլով), ինչպես նաև ինքնուրույն յոթ երգ՝ «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ», «Հեղափոխությունե՛ր», «Պրոլետարիատին», «Մեռա՞ չկորա՞ն», «Դարբնի երգը», «Ես ձեզ ասում եմ...», «Իններորդ ալիքը»։

Աստիճ է դարձել, թե «գենքի շառաչը խլացնում է մուսաների երգը», Սակայն պայքարի փոթորկոտ օրերին Հ. Հակոբյանի մուսան ոչ թե լռեց, այլ առավել ուժգին հնչեցրեց հեղափոխական կռվի երգը։ 1905 թ. դեկտեմբերյան զինված ապստամբության նախօրեին Հ. Հակոբյանը գրեց.

Ով մոտ է բույն, երբ բանվորության բաբամարտ ոգին
Ձայնե չարքերով կգնա բնդդեմ բռնակալների.
Կա տեր կգտնա իրա արդյունքին ու աշխատանքին՝
Դատի կանչելով և՛ ապուշ ցարին, և՛ հարուստներին—
«Աշխատիր ու կեր»— դաս տալով նրանց. կարգերը երկրի
Նրա չանքերով, նրա արյունով ինքից կգոհվենն.
Բնև բանվոր է,
Բայց քաղվոր է...

Երբ հրապարակվեց հոկտեմբերի 17-ի մանիֆեստը», գիտակից պրոլետարիատը դա համարեց կեղծիք, որով վախեցած ցարը հռչակում էր... «մեհեռներին ազատ, իսկ ազատին բանտ», ինչպես ասված է ժողովրդական երգում։ ՌՍԴԲԿ Կովկասյան միացյալ կոմիտեն իր հերթին տարածեց հատուկ թռուցիկ, հավատալով, թե ցարիզմը «խնդրում է մոռացության տալ մարտկների շառաչն ու գնդակների գժժոցը», քանզի «հիմքից երե-

---

28 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 62։

29 «Путь правды», 1914, № 50.

30 «Правда», 1925, № 9.

31 «Աշխատանք», Թիֆլիս, 1906, № 19։

րում է ցարական կառավարության գահը»։ Թուղթիկը կոչ էր անում չխարվել ցարի խոստումներից և «պատրաստվել վճռական գրոհին»[32]։ Այդ օրերի արձագանքն էր ահա Հ. Հակոբյանի «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ» բանաստեղծությունը, որն աչքի է ընկնում քաղաքական նպատակասլացությամբ, հեղափոխական երգին հատուկ մարտական ոգով ու խրոխտ շեշտով.

Այժմ էլ ցարն է մեզ ազատում,
Որ խնայենք վերջին շնչում.
Բայց ձե՛զ մատաղ, բանվո՛ր տղերք,
Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ մի գո՛րկ տվեք...
Մի գորկ տվեք ցարի գահին,
Որ խորտակվի նա հիմնովին...

«Հեղափոխական երգեր» ժողովածուի անվանաթերթը

Հայ պրոլետարական պոեզիայի փայլուն էջերից է Հ. Հակոբյանի «Հեղափոխություն» բանաստեղծությունը։ Ստեղծելով խորհրդաստ ու գեղեցիկ փոխաբերական պատկերներ, հեղափոխությունը համեմատելով ալեկոծ օվկիանի, աշխարհը ցրնցող փոթորկի, մութ ամպերը պատառոտող կայծակի, երկունքի ցավերից մոնչացող առյուծի հետ, բանաստեղծն իմաստավորում է մարքսող ժողովրդական զանգվածների հոգու վեհ սլացումը և ազգապրում մեծագույն բարիքի՝ ազատության ծնունդը.

Այդպես էր ա՜հ և այն վե՜հ ժամին հեղափոխության,
Երբ որ բախվեցին իրար հակառակ երկու ախոյան.
Ալիքի նման խուլ մռնչացին երկու ՝ոգր ուժ,
Ա՛խարճը ցնցվեց... ու եղան կործան կարգերը վաղուց
Վայրագ հեղեղին, չանք ու փոթորկին հետևեց քաջով
Հեղեղ ցնծության.
Երկունքի միջից մանուկր ծնվեց Մեծ Ազատության։
Ընկե՛ր իմ, ընկե՛ր, ահա մանուկը Հեղափոխության։
Փորձության ժամին երդվի՛ր կրծքովդ պաշտպանել նրան։

Թեև այս բանաստեղծության մեջ հեղափոխության ուժը և վեհությունը, Ազատության մանուկի ծննդյան փոթորկոտ ու փրկավետ «բախտավոր ժամը» Հ. Հակոբյանը պատկերում է բովանդակությունը ներդաշնակ հանդիսավոր, լայնահուն չափաոտղերով, իմաստալից համեմատություններով, ռեալիստական հենքի հետ զուգակցելով հեղափոխական ռոմանտիկան, ապա շաշխարհը լուսավորող, մարդկության «լավ օրը» կոող պրոլետարիատին ձոնված «Դարերի երգը» հյուսելիս նա դիմում է ուրիշ, ոչ պակաս գեղեցիկ,

32 «Листовки Кавказского Союза». РСДРП 1903—1905 гг.». М., 1955, стр. 236—239.

բայց նախորդին չկրկնող արտահայտչամիջոցների, հմտորեն տեղեկելով հակիրճ ու հատու տողեր, խաղացկուն լավ ու ռիթմ, երաժշտական հնչեղություն.

Ջա՛րկ, գա՛րկ բակեր, մեզ բախտ կռենք,
Քո՛ղ գողդոջ մեծ սալը.
Շանթի տարափ մեր շուրջ փուէնք՝
Լուսավորվի աշխարհը...

2. Հակոբյանի 1905—1907 թթ. պոեզիայի բնորոշ կողմերից մեկն այն է, որ նա բանաստեղծորեն վերարտադրում է այն ճշմարտությունը, թե պրոլետարիատը ոչ միայն մեծապես խտացրել է իր շարքերը, այլև սկսել է «վիճ՝ գիտակցության» («Մայիսմեկյան երգ»), կռվելուլ «հնդցում բաղց ու կարիքին՝ դարձել մեծ ուժ և ի վիճակի է հաղթական ավարտին հասցնելու իր սրբազան կռիվը հընդդեմ բռնության («Պրոլետարիատին»): Եվ որպես այդ կռվի ու հաղթանակի երգիչ՝ բանաստեղծն իր պարտքն է համարում ոգևորել մարտնչող բանվորությանը, հավատ ներշնչել, որ «Քեև ծանր է լուծը մեր գործի, բայց և հեռու չէ բախտավոր օրը...» («Երկու ախոյան»): «Պրոլետարիատին» բանաստեղծությունը այս իմաստով մի չքնաղ, սրտաբուխ խոսք է, ուղղված մտերիմ, հարազատ «բանվոր ախպորը».

Բովված հնոցում բաղց ու կարիքի,
Մոծոր բանտերի, բիրտ հալածանքի,
Շատ ես դիմացել, դիմացիր էլի՛,
Նորայր սիրելի,
Հավատ ունեցիր հազիվ վերընական.
Այսօր չէ, վաղը՝ քո՛նն է ապագան...
Դե՛հ, չքոմ հավատիդ զորբան,
Բանվոր ջան:

Հավատնսությամբ առնցուն, ոգի ներշնչող նման մի «զրույց» է նաև «Ես ձեզ ասում եմ...» բանաստեղծությունը.

Ես ձեզ ասում եմ, կա այն օրը,
Երբ իրավազուրկ ամեն մի բանվոր
Իր աշխատանքի կգտնա տերը
Ու ազատ, ուրախ կապրի բախտավոր...

Ազատությունը պահանջում է անձնվեր պայքար, մտքի լարում, ուժեղ կամք ու եռանդ, մարդկային զոհեր: Բայց միևնույն ժամանակ է ազատության համար կյանք զոհաբերելը: Ո՛չ, պատասխանում է Հ. Հակոբյանը, «Մեռա՞ն՝ չկրա՞ն...». այսպիսի խոսուն խորագիր ունի հեղափոխության զոհերի հիշատակին նվիրված նրա մի բանաստեղծությունը, մեր պրոլետարական պոեզիայի մնայուն արժեքներից մեկը: Այստեղ ազատագրական պայքարի մարտիկները ներկայացվում են որպես անվեհեր հերոսներ, որոնք «վրեժի, ցասման հրով բորբոքված» կռիվ են մղում ամբոխին ազատելու համար «վիշտ ու կարիքից», նրանց աչքունքից կրակ է ցայտում, «շանքը՝ շրթունքից», շանթահարող կրակ, որ կոչված է այրելու, մոխիր դարձնելու բռնության, աքսորի, կախաղանի ցանցով պատած դժնի ու դաժան աշխարհը: Փույթ չէ, թե ոգևհեր դաժան կացին է սրում: Թեև ստրկությունը արգահատելի է, սակայն նահատակությունը սրբագործվում է ազատության հաղթանակի հավատով.

Հե՛յ, ազատության անպարտ զինվորներ,
Դո՛ւք, որ անխռով
Ներկեցիք փողոց ու գործարաններ
Ձեր տաք արյունով,
Նույն վայրում այսօր չահել-չիմաններ
Ըմբոստ շաքթերով
Ձեր գովքն են անում... Ձեր քաշած արյամբ
Սեվում, ամրանում...
Եվ անմահներիդ երդվում են անվամբ
Ու հպարտանում,
Որ դուք, հիրավի, պատվով, վեհությամբ
Ձեր գործը տարաք—
Մեռա՛ք՝ չկորա՛ք...

1905—1907 թթ. վերջնականորեն ձևավորվեց Հ. Հակոբյանի պրոլետարական աշխարհայացքը, նրա մարքսիստական գրական դավանանքը։ Սրա ցայտուն ապացույցներից մեկն է «Իմ աշխարհքը» («Ամբոխն իմ աշխարհքս») հայտնի բանաստեղծությունը։ Բանաստեղծն այն անվանել է «Ախիզախ երգն իմ անդրանիկ. իմ առաջին գոհարը», «Իմ կրեդոն»։ Նա խոստովանում է, որ իր համար խորթ չեն «վեհապանծ սարերը», ինքը ևս կուզենար ասլանայ վե՛ր-վե՛ր» և «արծվի նման հպարտ սավառնել» լազուր երկնքում, քանզի «վառ աստղերը» գերում են նաև իր «հոգին երազող»։ Սակայն ժողովրդի երգիչը հազար թելերով կապված է «մայր հողի հետ», տեսնում է «հար ու հարատև ամբոխի լացը, ցավն ու կսկիծը», որոնք հրամայաբար պահանջում են իջնել երագների «երկնային գահից», մոտենալ «անողոք իրականությանը», «երգով ու վերքով» օգնել ժողովրդին, որոնել նրա փրկության Հանապարհը.

Հոգիս ձուլված է նրա հողու մեջ.
Ջղերս՝ կապված նրա ջղերին,
Մի այլ Հանապարհ՝
Գոյության չունի երբեք ինձ համար.
Եվ որքան դյութող լինի ձեր հմայք՝
Նրկինք ու աստղեր,
Կա մի քրտնալի, կարիքի աշխարհք
Ճնշված ու լքված.
Նրան եմ ընտրում,
Այնտեղ վիշտ, զրկանք իրար հետ գրկված
Մի ելք են փնտրում...

Այդ ելքը պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարն էր, որի երգիչը դարձավ Հ. Հակոբյանը։

5

«Հեղափոխությունը պարտվեց, կեցցե՛ հեղափոխությունը»,— ահա մի նշանաբան, որ, իրավամբ, հատկանշական են համարել ռեակցիայի տարիներ ի Հ. Հակոբյանի գործունեությանն ու ստեղծագործությանը։ Ջինված պայքարի անհաջողություններ ը, ինչպես հայտնի է, հետևեցին զանգվածային ձերբակալությունները և գաժան հաշվեհարդարը, կախաղանն ու աքսորը։ Բոլշևիկյան կուսակցությունն անցավ ընդհատակ։ Մտավորականության մի գեղեցիկ մասը համակվեց վհատությամբ ու հուսալքությամբ։ Իսկ ի՞նչ դիրք գրավեց

բանաստեղծ-հեղափոխական։ Հակոբյանը խոստովանել է, թե՝ «Ես ևս մասամբ ենթարկվել էի այդ մղձավանջային ռեժիմին»[33]։ Բոլշևիկ-բանաստեղծն ապրում էր աշխատավորության բախտով ու ապագայով, ուստի և խորն էր զգում վրա հասած ողբերգության ծանրությունը։ Բայց նա չէր վհատվում ու հուսալքվում։ 1909 թ. Մ. Յխակայային ուղղված մի նամակում նա գրել է. «Քեկուզ ատրուշանը չարդվել է, բայց կրակը դեռ հուրհրում է»[34]։ Իբրև գործիչ և իբրև բանաստեղծ՝ նա այդ կայծն էր բորբոքում, համոզվում, որ կայծից բոց կբռնկվի ու հիմքից մինչև գագաթ կայրի ցարիզմի ու կապիտալիզմի բռնակալության շենքը։ Ընդհատակյա գործունեության անցած բոլշևիկյան կուսակցության շարքերում նա շարունակում էր պայքարը։ 1908 թ. նա Մայիսմեկյան ցույցի դուրս եկած բանվորության հետ էր։ Նույն թվականի ամռանը Սամ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ռ. Շահվերդյանի հետ եղավ Ջալալօղլիում, կազմակերպչական-բացատրական աշխատանք ծավալելով Լոռվա աշխատավորության մեջ։ Նա սերտ նամակագրական կապ էր պահպանում արտասահման տարագրված կուսակցական ընկերների, մասնավորապես Ժնևում գտնվող Մ. Յխակայայի հետ, որին գաղտնի ճանապարհներով տեղեկություններ էր հաղորդում Թիֆլիսում և Անդրկովկասում տիրող իրադրության, բոլշևիկյան կազմակերպությունների գործունեության վերաբերյալ, մշտապես կապված էր Շահումյանի և մյուս հեղափոխականների հետ։ Հ. Հակոբյանը ղեկավարում էր կուսակցական գաղտնի բջիջներ, իսկ 1911 թ. հունիսին շուրջ մեկուկես ամսով կուսակցական հանձնարարությունների եղավ արտասահմանում (Վիեննա, Մյունխեն, Բեռլին, Ժնև, Բրյուսել, Փարիզ), հանդիպեց Մ. Յխակայայի, Կ. Լիբկնեխտի, Ա. Վ. Լունաչարսկու հետ։ Նրա երազանքն էր տեսնել Վ. Ի. Լենինին և Ա. Մ. Գորկուն, սակայն բախտը նրան չժպտաց։ Վերադառնալով արտասահմանից, Հակոբյանը հեղափոխական-կազմակերպչական գործունեություն է ծավալում վրացական գյուղերում, Քութայիսին էր տարածում Թիֆլիսի զինվորական կայազորի շրջանում, որի համար 1913 թ. վերջերին ձերբակալվում և բանտարկվում է Մետեխում։ Նա գործում էր և միաժամանակ գրում, հրապարակախոսական հոդվածներով, գրախոսություններով, քաոերախոսություններով, բանաստեղծություններով հանդես էր գալիս մամուլում, իսկ 1912-ին ընտրվեց Հայ գրողների կովկասյան ընկերության անդամ։

Նույն 1912 թվականին լույս տեսավ Հակոբյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն, նորից առիթ տալով իրարամերձ կարծիքների։ «Հորիզոն»[35] և «Հովիտ»[36] թերթերում տպագրվեցին խիստ ժխտական գրախոսություններ, որոնց մեջ Հ. Հակոբյանը համարվեց «պարզունակ հրապարակագիր», «ամբոխի երգիչ» և այլն։ Դրան հակառակ ուրիշ մի թերթում գրվեց. «Հակոբ Հակոբյանը մեր երիտասարդ տաղանդավոր բանաստեղծներից մեկն է։ Որպես աշխատավորների, նրանց ցավերի ու տառապանքների երգիչ, նա հատուկ պատվավոր տեղ է գրավում Հայ բանաստեղծների մեջ»[37]։ Իսկ միևնույն «Հովիտում» հանդես եկած Ա. Մուրատյանը հավաստեց, որ «Հ. Հակոբյան՝ որպես

---

33 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 83։

34 «Հակոբ Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը», էջ 87։

35 «Հորիզոն», 1912, № 23։

36 «Հովիտ», 1912, № 32, 44։

37 «Закавказская речь». 1912. № 17.

առաջին ժամանակներից բանաստեղծ, շատ սիրված ու փնտրված անուն մըն է, նախշնչված և վառ երևակայությամբ օժտված»[28]:

Նոր ժողովածուի էջերում, իհարկե, տեղ չեն գտել Հ. Հակոբյանի նշանավոր հեղափոխական երգերը («Մե՛ռ էլ, մե՛ռ էլ», «Հեղափոխություն», «Մեհտան, չկրտան...» և այլն): Գրաքննությունը չէր կարող թույլ տալ դրանց ապագրությունը: Սակայն գիրքն ընդգրկում է հեղինակի գրեթե բոլոր լավագույն բանաստեղծությունները, այդ թվում՝ մի ամբողջ շարք նոր երգեր, ինչպես նաև «նոր առաջնոյս պահը»: Վերջիններս ամենից առաջ վկայում են բանաստեղծի անխռով կողը կյանքի ու ժամանակի հանդեպ, նրա հավատարմությունը՝ օրվա կենսական երևույթներին արձագանքելու իր դավանանքին: Իսկ ժամանակը ծանր էր ու մռայլ: Ահա այդ իրականության արտացոլումն է «Լանց ոսխակը» բանաստեղծությունը, որը սովորաբար դիտվել է որպես պատահական, «հարթ տարր» Հ. Հակոբյանի պոեզիայում, մինչդեռ, տակավին 1910 թ. գրականության պատմաբանը այն գտել է բանաստեղծի «լավագույն աշխատություններ» շարքում[29]: Նվ իրոք, երանում ցայտուն կերպով պատկերված է առաջադիմյան ան ռևակցիան՝ իր տխուր հետևանքներով.

Լանց ոսխակը... Լանց երա հետ
Վերջին հառաչի տխուր արձագանք.
Թշնեղին կարծես ծագկանքը ոյգում,
Ջրի մրմունջը մարից պատրում.
Նվ ոյգան պատից տուգ ու հեկեկանք:
Այն տերը անգութ. որ բանկել էր
Հազար լեզվանի հրգնի նման,
Այն ազատ մարտ, ուր և ծագկել էր
Ազնիվ խոհերի հեմնը գարնան՝
Տեղեցին, հանգան մանրերի նման.
...Լռած է ոյրը մանուկ անասուր.
Աշխան օրի պես գալկանում ծառը.
Ջրին խռովելով լոցի ամեն չիթ՝
Թույնի է փոխում ոդրյարը վհիս...
— Լանց ոսխակը...

Ինքնին հասկանալի է, թե ի՞նչը նկատի ունի հեղինակը՝ խոսելով թշնամի ծաղիկների, մարած հրգհի, աշխանը գալկացող ծառի և առհասարակ ոսխակի լուռության մասին: Ուրիշ բանաստեղծություններ ևս ունի Հ. Հակոբյանը, որոնց մեջ ցավով և ափսոսանքով ցույց է տալիս, թե ինչպես, չնայած հերոսական պայքարին՝ չվերափոխվից կյանքը, այլ մնաց նախկին օձերով լի: Հանգեր («Ճառ Ինձ»), գործածանք մնաց նախկին հրեշը՝ «մի արնախում սարդ, որը «թարյանն է ծծում աշխատավորի», «մարմինը հյուծում նաշարքավոր» և գործել է մի «հսկա գաղտնարան» («Գործատան»), թե ինչպես երգերը ծածկվել է նախապատների, մահ ու սոսափով («Նահատակներ»): Կաթածը պատասխանելով իրեն միշտ ուրախ, անհոգ, խանդավառ համարող նիերին, «Ծուռը չիմանար ուռանավորում բանաստեղծը հավատում է, որ քեն պոզպատի պես հնչել է իր ձայնը, բայց չգիտաց է մտածել, թե՝

---

28 «Հովիտ». 1912, № 40:

29 Վրթ. Փափազյան. Գաղափարյան հայոց գրականության. Բ-Թիֆլիս, 1910. էջ 581—582.

Անպակաս է տխրությունը,
Վիշտն ու տագնապ իմ սրտում.
Ով ինձ, որպես կյանքի որդի,
Արևն է վառ միշտ ժպտում:

Օ՜. ո՜չ, կա մի պայծառ թախիծ,
Մի հզոր ուժ անհանգիստ,
Որ միշտ առաջ է մղում ինձ
Ու խորտակում սրտի վիշտ:

Այդ «հզոր ուժը» Հ. Հակոբյանի հավատն է հեղափոխության հաղթանակի նկատմամբ: Դեռևս ռեակցիայի առաջին տարում գրած «Ահա նորից նա...» բանաստեղծությամբ նա ազդարարում է, թե

Կա մի հզոր ուժ,
Որը չուտ թե ուշ
Պիտի արթնանա ու հաղթանակի
Ճնշող բռնության,
Որ անխուսափելի պիտի խորտակի
Կեղեքիչ չղթան:

Հ. Հակոբյանն իր պոեզիան ի սպաս է դնում հեղափոխական ոգու բարձրացմանը, նախատում այն «բանվոր-ախպորը», որը կամա թե ակամա դիրքերը զիջում էր՝ գալիք հաղթական կռվի համար «նոր քայլ շարած» («Բանվոր ախպոր»*): Տակավին լենայի կրակոցներից առաջ, որոնք 1912 թ. կոտրեցին լուծյան սառույցը, բանաստեղծը հաստատում էր, որ շուտով բարձրանալու է հեղափոխության նոր, հզոր ալիքը և այս անգամ նրա «ծով թափին չի դիմանալու ոչ մի ամբարտակ» (*«Քաղաքը»*):*

«Պահակ» (1913) բանաստեղծության մեջ պոետն ավետում է բանվորական շարժման վերելքը, թե լուր ամենքի ազդարարում, թե պայքարի ասպարեզ է իջնում մի նոր սերունդ՝ «ուժեղ և հպարտ իր նախորդներից», որը լցված է «գալիք հաղթ օրի» հավատով և «դիրքը քշնամուց կփրկի նորից», լիովին ավարտելով այն, «ինչ-որ կիսավարտ մնաց մեր օրից».

Քող կորչի՛ն ոգիք լքուն, վարանոտ,
Ես կանգնած եմ դեռ իմ դիրքի վրա,
Ով ինչպե՛ս պահակ, միևչ լույս առավոտ
Պիտի տեսած վես բարձունքը նրա:

Հակադրելով տիրող խավարի և բացվող լույսի պատկերները, բանաստեղծը հաստատում է լույսի հաղթանակը: Թեև շատ հոդվածը շատ ծաղիկներ տարան, շատ տերևներ ընկան ու կոկոններ թոշնեցին բքաշունչ քամուց, «բայց արմատն է խոր, ոստեր կծին նորից ու նորից», նոր վարդեր կբացվեն «նկող գարունքին» («Ընկե՛ր, դու մի՛ լա...»*): Թեև առժամանակ խոր լուծյուն տիրեց շուրջը, բայց խավար չլռեցին «մոտեցող նորեկ կյանքին» զոդանցները, որոնք նոր ուժով պիտի «ճնշվեն ազատ օդում այս գարունքին» («կյանքի երգերից»): Նկատի ունենալով առաջին համաշխարհային պատերազմը և 1915 թ. ապրիլյան եղեռնը, Հ. Հակոբյանը ցավով ու զայրույթով երգեց այն իրողությունը, որ «Այսօր մառախուղ է խոր և օրն անթափանց», բայց և ընդգծեց, որ դա չարաւու չի կարող լինել, թե «մառախուղր այս կշքանա շուտով մեր հորիզո-*

նից» («Փուլը չէ...»)։ Արյան, կոտորածների, ողբերգության համար նույն ցավով և լավ գալիքի նույն պայծառատեսությամբ է հատկանշվում «Ոչ'նչ, իմ քնկեր» բանաստեղծությունը.

Ոչ'նչ, իմ քնկեր, մեր օրն էլ կգա,
Թվ, ինչպես ցահել արևածագին
Փախուստ է տալիս խավարը հսկա,
Այնպես էլ այգը կողջունի կյանքին։
Կամար է կապել մոայլ երկնքին.
Ոչ'նչ իմ քնկեր, այս օրն էլ կանցնի.
Մի որոտ ահեղ, մի կայծակ կրկին—
Նվ նորից գարնան մենք կերթանք այցի...

Հ. Հակոբյանի և մեր դասական պոեզիայի արժեքավոր էջերից են «Ես ա'յն եմ սիրում», «Լուսաբացին», «Աշխատանքի երգը», «Մարգաման ժամին», «Համերգ», «Կարոտ» բանաստեղծություններ։ Հակոբյանին ավանդաբար բնութագրել են միմիայն իբրև կովի, պայքարի, աշխատանքի մարտական երգիչ։ Բայց նրան ամենևին էլ խորթ չէ սիրո, բնության, քնքուշ զգացումների, անձնական ապրումների ու խոհերի աշխարհը։ Ճիշտ է, վաղ շրջանի մի քանի «սիրային ուռանովորներից» հետո նա ստեղծում էր հեղափոխական «որոտի պես հատու, խրոխտ» երգեր («Աշխատանքի երգը»), բայց սիրո զգացումը միշտ մնաց բանաստեղծի սրտում ու հորդեց «Կարոտս փոքրիկ,երգի պարզ ուղղերում.

Խայծի քաւյնով մրմնջում է իմ հոգին՝
Կարոտս ան, կարոտիդ տուր լիացում.
Ես բոցերով կապացուցեմ աշխարհին,
Որ մեր սիրուն գու չես տվել մոռացում։

Սա'ւտ է, սիրել գու չես կարող ուրիշին.
Անցողական հաճույք է գա, մի ժամանց.
Ոչ մի վայելք տեղը չի տալ այն հուշին,
Որ հոգուդ մեջ ակոս ունի խարանած։

Ինչպես հավքը, որ գառնում է դեպ իր բույն,
Ինչպես ծաղիկ, որ արև է միշտ տենչում.
Այդպես նորից ինձ պիտի գաս, իմ քնչուն.
Սիրույս խայթից քո սիրան էլ է մրմնջում...

Ռնարական նուրբ երգ է նաև «Ես այն եմ սիրում», որի գողտրիկ չափատողերում ներդաշնակ հնչում են «հուլգերի լեզուն» և լավատեսական խանդավառ խոսքը, բնության գեղեցկության խոր զգացումը և օդր մաքրող գարնան որոտի պայծառ խոնր։ Գունեղ ու պատկերավոր լեզվով նկարագրելով կիսահավ սառույցի տակից հևիհև լողացող «ժիր վտակները», գարնան արևի կենսատու շողից ծնված ծաղիկը, որը քնից արթնացած մանուկի նման «աչքերն է ճմլում», արտուտի կանչը «ազատ երկրում», գարնանային թավիշ-կանաչ հագնող արտն ու հանդը, բանաստեղծն իր երգը ավարտում է հետևյալ տողերով.

Է'հ որ այդ սրաթիր գոհունակ ժամին
Տեսնում ես մեկ էլ հյուսիսի կողին
Շողաց մի փայլակ... նոցից էլ խրոխտ,
Հեռու ներգաշնակ մի անուշ որոտ,
Ուր հոգիդ նույնպես քնգում է, զգում,

Որ այդ որոտից անձրև է գալու.
Օդը մաքրելու ու մեզ բերելու
Ցանկալի գարուն՝
Ես ա՛յն եմ սիրում...

Հ. Հակոբյանը գործարաները պատկերում էր որպես «մի արնախում սարդ», «նախա գամբարան» (Գործարան»), որը խորհրդանշում է կապիտալիստական հասարակարգը։ Այդպես են վարվել նաև «քաղաքի երգիչներ» Վերհարնը (Բրյուգել-Հրեչներ» ժողովածուն), Ադա Նեգրին («Ճակատագիրը», «Քիթորիկներ» գրքերը), Դ. Վարուժանը («Գողդոմայի ծաղիկները» շարքը), Շ. Կուրդինյանը («Ալբալույսի ղողանջներ»)։ Բայց Հ. Հակոբյանի պոեզիայում շեշտվում է նաև գործարանի մեկ այլ կողմը՝ «լուսաբացին» բանաստեղծության մեջ գործարանի «արքուն սուլիչները» լուսաբացը ողջունող երգ են հնչեցնում, մեքենանները, փոկերը պտուտակները, ճախարակները, մուրճերը նույնպես երգում են որպես ուրախ զեղձանիկներ ու նրանց ընդհանուր համերգին ձայնակցող «մեծ քուրայից» ժայթքող կայծը «առավոտի՝ նոր կյանքի երգն էր պատրաստումս։ Բանաստեղծը դա հաճարում է մխրխտ, ներշնչված մի երգո, որը գոտեպնդում է բանվորներին և ազդարարում, թե «մութն է չքաւնում, լույսն է մոտենում» («Համմերը»)։ Հ. Հակոբյանի պատկերմամբ՝ աշխատանքը ոչ միայն օրյուրյան կենսաղբյուր է, արարող ուժ, այլև կռիվ ու մարտնում։ Նկարագրելով «առյուծ-զազգահների» շրինդը, նա խորհում է՝ դա ա՛ե՞րգ է, թե՞ բողոք, շա՞նթ է, թե՞ որոտ... կռի՞վ է, թե վեճ» (Գործարաւնում»)։ Աշխատանքի իր երգերից մեկը նա վերագրել է «Մարգաման ժամին», որի գաղափարական առանցքը ժողովրդական հայտնի ասացվածքն է՝ շերեփը տաք-տաք կծեծին»։ Սակայն բանաստեղծը նոր իմաստ ու խորհուրդ է դրել այդ ասացվածքի մեջ։ Նրա խոսքը պրոլետարական հեղափոխության քուրայի մեջ վառ մնացած կրակի մասին է, որ պետք է բորբոքել ու բորբոքում են բանվոր-մուրճահարները։ Դիմելով նրանց, բանաստեղծն ասում է.

Ել վա՛յ է նրան, ով այս վե՛ր ժամին
Ել յվարահի և կթուպահա.
Ով իր ձեռքերի կոշտերի վրա
Հույս չի ունենա...

Մուրճր ձեռքներդ պատրաստ միշտ անա.
Ել ով մաքառման դեռ չի դնդունակ՝
Շարքերի միջից թո՛ղ ան.ետանա,—
Թույլերի չէ տեղ. ոչ գորվը կատակ...
Ել՝ ա՛. զարկնք քանի երչապին է տաք-տաք.

6

Հ. Հակոբյանն իր պոեզիայի գլուխգործոցը համարել է «Նոր առավոտ» պոեմը, որն առաջին անգամ տպագրվել է «Գեղարվեստ» հանդեսում (1909, № 3)։ Այստեղ է տպագրվել նաև Ավ. Իսահակյանի «Աբու-լալա Մահարին»։ Այս առիթով Իսահակյանը գրել է իր հուշերում. «Երկուսն էլ խանդավառությամբ ընդունվեցին ընթերցողների կողմից։ Ես ևս շատ էի հավանել «Նոր առավոտը»։ Հակոբյանը կարողացել էր գեղարվեստորեն, լիրիկական գեղում-

ներով առարկայացնել իր գաղափարների աշխարհը։ Դա սոցիալիստական անդրանիկ և հաջող պոեմն էր մեր գրականության մեջ»[40]։

Երկու պոեմներն էլ ցարական մոալ իրականությունից խոր դժգոհության արդյունք են, ուղղված են ընդհանրապես կապիտալիստական անարդար կարգերի ու օրենքների դեմ, թեև գաղափարական տարբեր հիմքերից և տարբեր աշխարհընկալմամբ։

«Նոր առավոտ» պոեմը հենց սկզբից նիզակներով ընդունվեց ժամանակի գրական որոշ շրջաններում։ Վ. Մենակը (Վ. Ահարոնյան) այն անվանեց «անհաջող տրակտատ», «աշուղական տաղաշափության ձևերով հյուսված «տրաքթատ» և այլն[41]։ Սակայն առաջավոր մտավորականությունը պոեմը ջերմորեն ընդունեց։ Առաջին գնահատանքի խոսքն ասվեց «Գեղարվեստ» հանդեսում, ուր նշվեց, թե պոեմը «կոլեկտիվիզմի գաղափարն է գովերգում, բանաստեղծն իր սիրո և փայփայանքի առարկային վերացականից տանում է դեպի ժողովուրդը, դեպի մշտատև աշխատանքն ու իրական կյանքը»[42]։ Այնուհետև գրական կարծիք հայտնվեց «Новая речь» (1910, № 118), «Մուրհանդակ» (1910, № 122), «Մշակ» (1910, № 129) և այլ պարբերականներում։ «Մշակի» մատենախոս Ա. Քալանթարը գրեց. «Հ. Հակոբյան գգալի կերպով կատարելագործել է տեխնիկան և ազատորեն ու աջող ձևակերպում է իր խոհերն ու զգացմունքները»։

«Նոր առավոտի» հշմարիտ գնահատականը տվեցին մարքսիստ քննադատներ Ստ. Շահումյանը և Ս. Սպանդարյանը։ 1910 թ. պոեմը լույս տեսավ առանձին գրքով։ Մի օրինակ հեղինակն ուղարկեց Շահումյանին, որը գրքի լուսանցքներում կատարեց արժեքավոր դիտողություններ։ Առանձին հատվածների, նկարագրությունների, ձևակերպումների, համեմատությունների առթիվ Շահումյանը գրել է. «Գեղեցիկ է, մանավանդ իմաստով», «Լավ է», «Համեմատությունը բանաստեղծական է, ես չեմ պատահել այդ տեսակ համեմատության» («Ակչքերդ կարծես տերևով ծածկված մի աղբյուր լինի...»). «Շատ լավ է» («Արշեստանոցի պլուս պատերը խոնավ ու թաց-թաց՝ կարծես բանվորի քրտինքով թրծված...»), «Անհարթ է», «Լավ չի ձևակերպված», «Այստեղից սկսվում է պարզ ու գեղեցիկ» («Եթե իրավ է, նազելի սիրուն...» գլխից), «Լավ չի վերջանում» (վերջին չորս տողը ջնջել է) և այլն։ Բանաստեղծը խոստովանել է, որ Շահումյանի դիտողությունները մեծապես օգնել են իրեն թե՛ պոեմը վերամշակելիս և թե՛ ընդհանրապես իր ստեղծագործական կյանքում։ «Նոր առավոտի» առթիվ Շահումյանը մի նամակում ևս գրել է, թե դա «... գեղեցիկ գործ է, դու շատ լավ մարմնացրել ես քո հիմնական մտքերն ու իդեաները... Քո մեջ ընդհանրապես կա Վերհարնի չիզը, իսկ պոեմովդ դու ավելի ես մոտենում Վերհարնին»[43]։ Պոեմի մասին սեղմ ու բովանդակալից գրախոսությամբ հանդես եկավ Ս. Սպանդարյանը. «Հ. Հակոբյանի նոր երկը՝ «Նոր առավոտը»,— գրում է նա,— պատկերում է ինդիվիդուալ և հասարակական ձգտումների ընդհարումն անհատի մեջ։ Առանձնապես հաջող ու գունագեղ են պոեմի այն տեղերը, ուր սինթետիկ ձևով նկա-

40 Ավ. Իսահակյան. Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 134։

41 Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, № 132։

42 «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 188։

43 Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 81։

բարդվում են ժամանակակից գործարանները, ֆաբրիկանները, հանքահորերը, բանվորների աշխատանքը, նրանց տառապանքները, նրանց ուժն ու նրանց հույսերը»[44]:

Ինչպե՞ս է լուծված պոեմի հիմնական պրոբլեմը՝ մարդու մեջ անհատական ու հասարակական ձգտումների բախումը։ Պատկերելով կյանքը որպես «մի երգ դյուրական», որ կրկնվում է տարբեր ելևէջներով, մի նկար, որը հյուսվում է «հազար գույներով, հազար ցոլքերով», որը գեղեցիկ է, «հիասքանչ, քովիչ», բայց և լի է «ցավի արձագանքներով», բանաստեղծն ասում է.

Եվ ի՞նչ է մեկը
—Մեկը՝ մի տվեր, որ ինչ էլ լինի.
Նման թույլ ու մեղկ տատր հնչյունի
Արձագանք չունի.
Այլ է հազարը՝ այլ նրա կոչում,
Նրա գրոհից ալիսարն է քնդում...

«Новое утро» պոեմի անվանաթերթը

«Հազարը» վերացական հասկացողություն չէ, այլ կոնկրետ բանվորական կոլեկտիվը։ Դժվար է նրա ուղին, քանզի «ինքն աշխատում, ուրիշն է ուտումս, իրեն բաժին է ընկնում իր իսկ ստեղծած վարդի փուշն ու տատասկը», բայց նա գտել է դեպի իրական ազատություն, դեպի «ոսկի առավոտ» տանող ուղին։ Գործարանում քրտինք թափող և քայլ առ քայլ գիտակցության հասնող բանվորները՝

Ջեն ապրում միայն ցավով անձնական.
Այլ ցավը քաշում շարքաշ մարդկության.
Ուր գործ ու կովի մեջ են որոնում
Հմայք բանային բախտավորության։

Այսպիսով, բնարական-խոհական պոեմի հիմնական պրոբլեմը լուծվում է անհատի և կոլեկտիվի միասնության դիրքերից, ըստ այն տեսակետի, որի մասին Հ. Հակոբյանը մի նամակում գրել է. «Անհատը ապերջանիկ է, եթե երջանիկ չէ հասարակությունը»[45]:

Ստ. Շահումյանը «պարզ ու գեղեցիկ» է համարում պոեմի այն մասերը, որոնց մեջ բանաստեղծը կերտում է գործարանի բնանկարը, ցույց տալով, որ այնտեղ չկան «ծառ ու ծաղիկներ», հավքերի համերգ, սառնորակ աղբյուրներ, այլ ամենուր երկաթե սյուներ ու փշալարեր են, «շշինդ ու ժխոր», մրոտ ճակատների քրտինք և այդ քրտինքից քրջված աղյուսե պատեր, բայց հենց այդտեղ է արարչագործում գործարանի «հարազատ զավակ կաղնի բանվորը», կյանք ներշնչելով անշունչ մետաղին և կռելով իր կամքը, կոփելով ազատության «հավատը անհաղթ»։ Հ. Հակոբյանը բանվորներին բնութագրում է որպես անվեհեր, «հաղթ հոգու տիտաններ», որոնք գալիս են՝

---

44 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 169։

45 Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 1, էջ 225։

Հազարը ինկի պես, մեկը՝ հազարի,
Մի ալիքից ետ՝ բյուրավոր ալիք.
Զուլվում է նա-ը հզոր մեջք-ի մեջ
Եվ մեռած կյանքի հուզում փոթորիկ.
Նրանք գալիս են մի-մի առավոտ,
Եավար մտքերը ձառագայթելու.
Նրանք պայքարում՝ չարքաշ մարդկության
Հանգիստ բերելու։

Հ. Հակոբյանը աշխատանքը երգում է որպես ստեղծագործություն, կռիվ. մաքառում, հոգիներ գեղեցկացնող ու վեհացնող, կյանքը կանգուն պահող ու լուսավոր ապագայի հիմքերը կռող հրաշագործ մի ուժ.

Քուրան էր վառվում, ինչում կատաղած,
Ամեն անկյունից, որպես վիշապներ,
Կարմիր կրակը, լեզուներ ձանձ՝
Օդը լիզելով երկաթն էր ծամում—
Մուփ-ծուփ չիկանում.

Եվ նրա դիմաց դարբինը կանգնած.
Ալ բոցի դույնից, քափ, եռանդ առած՝
Չորցած մատներով երկաթն էր կռում,
Կռո՜ւմ ու կռվո՜ւմ...

Եվ մինչ մի նոր ձև, մի կյանք չէր տալիս
Անշունչ մետաղին, չէր հանգստանում։
Եվ խորհում էի... Ահա՜, քե ուր է
Զգում բանվորի ստեղծող ոգին,
Ահա՜, քե ինչու կարմիր-ալ գույնը
Նա սիրեց այնպես խանդաղատագին...

Պատկերը, հիրավի, գեղեցիկ է, գունեղ և իմաստալից։ Բանվորը ներկայացվում է որպես դարավոր կաղնի, հոդի մեջ ամուր արմատներ ձգած անսասան մի ուժ, որպես մի հեքիաթային հերոս, որը կռվում է կատաղած վիշապների դեմ, օժտված է նրանց զսպելու անսահման զորությամբ. նա միաժամանակ սիրում է կարմիր-ալ գույնը՝ հեղաշրջության գրոշը և կոփում է մարդկության ազատության «Ճմայք բանալին»։

Բանվորության աշխատանքի, կյանքի և պայքարի արտացոլմանն է նվիրված նաև Հ. Հակոբյանի երկրորդ պոեմը՝ «Կարմիր ալիքները», որ հեղինակն անվանել է «2-րդ ցիկլ «Նոր առավոտի»։ Առանձին հատվածներ գրվել են 1911-ին և տպագրվել են «Փոթորիկ» վերնագրով։ Պոեմի սյուժեն վերցված է 1905—1907 թթ. հեղափոխության փոթորկալի դեպքերից։ Բանաստեղծը ձգտել է պատկերել հեղաշրջության ամբողջ ընթացքը՝ ծագումը, վերելքը, վայրէջքը և նորից վերսկսվելու անխուսափելիությունը։ Այստեղից հասկանալի է, որ այն «Նոր առավոտի» պես քնարական-խոհական պոեմ չէ, այլ էպիկական հերոսապատում, որի էությունը, բուն ոգին դրսևորված է հետևյալ քառատողում.

Նետվել փոթորկած ծով ամբոխի մեջ,
Ինքս էլ մի ալիք՝ նրա հետ ձուվել,
Եվ կռվե՜լ, կռվե՜լ, անհանգիստ, անվե՜րջ,
Ինչ կա գեղեցիկ սրանից ավե՜լ...

Պոեմի առաջին մասում հեղինակը հաստատում է «ծով ամբոխ» հեղափոխական կռվի գեղեցիկ նպատակը և կենսական անհրաժեշտության գաղափարը։ Կռիվը գեղեցիկ է և անհրաժեշտ, որովհետև աշխարհում տիրում է դաժան անհավասարություն։ Աշխարհի բարիքներն ստեղծող մարդուն գործատեղում սպասում են տառապալից աշխատանք, աղետ ու վիշտ, անժամանակ ծերություն ու ողբերգական մահ, կյանքում՝ կիսաքաղց վիճակ, «մթին նկուղներ, գետնափոր հյուղերս։ Հիրավի, ինչ կա ավելի գեղեցիկ, քան այդ աշխարհը վերափոխելու կռիվը։ Բավական է, որքան մնաց մնույն ջուրն ու նույն ջրաղացը», ժամանակն է արդեն, որ բանի «բանվորի ջուրը և իր ջրաղացը...»։ Երկրորդ մասում բանաստեղծը պատկերում է «վանդակը փշրած առյուծի նման» մարտնչող պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարի մի քանի դրվագ, ցույց է տալիս, թե ինչպես տարբեր գործարանների բանվորները համերաշխորեն գործադուլ են հայտարարում և աչքերում «կարմիր արեգակ», շուրթերին՝ «Հրաժարվե՛նք, ընկերներ, հին օրինքներից» մարտական հիմնը. «ալիք աո ալիք» ծփացող ծովի պես ելնում են հանուն իրենց արդար իրավունքների պաշտպանության։ Ու թեև պրոլետարական հեղափոխությունը ճնշվեց, պարտությանը հետևեցին «բանտ ու շղթաներ..., Սիբիր, աքսորանքը», բայց «ազատ խոսքի մունետիկներն» արտում վառ մնաց պայքարի հուրը, Հեղափոխական կրակը կրկին բորբոքելու և հաղթանակի հավատը.

Ու եկան նրանք, ընկերները մեր.
Ինց չիկնած ամպեր.
Ու որոտ հայթեց կրծքերը նրանց—
Ահեղ փոթորիկ...
—Հեղափոխության հուզված ծովերի
Կարմիր էր ալիք...

«Կարմիր ալիքների» գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքներից է այն, որ Հ. Հակոբյանը նոր բովանդակությամբ, սկզբունքային նոր գիրքերից է երգում հայ գրականության առաջատար և մշտանորոգ մոտիվներից մեկը՝ ժողովուրդների բարեկամությունը, որը բանվորական շարժման բովում վերաճել էր պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի։ Տակավին 1906-ին «Անուրջ» բանաստեղծության մեջ հնչեցնելով «կոմունիստական մանիֆեստի» աշխարհահռչակ նշանաբանը՝ «Պրոլետարնե՛ր ողջ աշխարհի, ոտքի՛ ելեք, միացե՛ք», իր հեղափոխական պոեզիայում հյուսելով բազմազգ բանվորության մարտական եղբայրության հիմնը, նա պոեմում ցույց է տալիս, թե ինչպես ռուս, հայ, վրացի, ադրբեջանցի բանվորները միասնական ջանքերով մաքառում են միևնույն սուրբ գաղափարի ու գործի համար։ Նրանց միավորում է պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի և հումանիզմի գաղափարը, որը կոչված է հիմքից խորտակելու «անեծքով գերվածը» աշխարհը և հիմնելու նոր կյանքը,

7

Հակոբ Հակոբյանի գրական կենսագրության մեջ հիշատակման արժանի երեույթ են «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» գրքույկները, որոնք նրա խմբագրությամբ և Մ. Արազու մասնակցությամբ «Բանվորական գրա-

դարան» մատենաշարով հրատարակվեցին 1914 թ. գարնանը։ Սա առաջին քայլն էր՝ հայ պրոլետարական գրականությունը որպես ամբողջական գրական հոսանք ներկայացնելու և նրա գոյության փաստն ու զարգացման իրավունքը հաստատելու ուղղությամբ։

Հ. Հակոբյանը մտադիր էր շարունակել գրքույկների հրատարակությունը, սակայն առաջին համաշխարհային պատերազմը խանգարեց։ Իսկ բանաստեղծը պատերազմի տարիներին մի նոր թափով ծավալեց իր հեղափոխական ու գրական գործունեությունը։ Նա ստեղծագործական նոր լիցք էր ստացել՝ 1914 թ. մայիս-հուլիս ամիսներին ղրջգայելով Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Վիբորգում, Հելսինկիում, շփվելով հեղափոխական գործիչների հետ։ Բոլշևիկյան դիրքերից նա պայքարում էր իմպերիալիստական պատերազմը քաղաքացիականի վերածելու համար, քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածներում մերկացնում էր ազգայնամոլության ճահիճը գլորված մտավորականներին։ Ազգայնական կրքերի բորբոքման մթնոլորտում, երբ պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի մարքսիստական դրոշին դավանանքին էին II ինտերնացիոնալի գրեթե բոլոր կուսակցությունները, էսհոնները, մենշևիկները, անդրկովկասի «սոցիալիստները», բոլշևիկ-բանաստեղծը ավելի քան ժամանակն էր համարում հնչեցնել «սթափման երգը», արվեստի համոզիչ ուժով ցույց տալ ստեղծված շովինիստական «մեղկ ու քունոտ մրզավանջի» արատավոր կողմերը, կրկին ու կրկին հավատ ներշնչել, թե մոտենում է «աշխարհ ցնցող խենթ փոթորիկը», որին հետևելու է «խաղաղ երկինքը»։ Այս է «Ազգայիններին» (1916) բանաստեղծության իմաստը։

Նման չէմ ես ձեր սրբելի պոետներին,
Ձեր քուրմերին երգս օտար—մի խորհ չկլուն.
Ես չուզեցա հաճոյանալ ձեր սրտերին,
Այս առօրյա մեղկ ու քունոտ մղձավանջում։

Ես երգեցի գործարանի սև աշխատանք.
Իմ ձարձատած պողպատ մեչքերն անիվի տակ,
Ստեղծագործ հրաշքները կոշտ ձեռքերի,
Հաղիանակող քաջը նրանց վեհ պայքարի։

Սթափման երգ ես երգեցի լքվածներին.
Իմ հրավեր՝ պատրաստ լինել զարթնոց օրին.
Ես երգեցի աշխարհ ցնցող խենթ փոթորիկ,
Որտե՞ղ ես չանեք տեղալուց ես խաղաղ երկինքը...

1916-ին միաժամանակ լույս տեսան հայ գրականության հատընտիր էջերի երկու ուսումնասիրություններ՝ Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան...» և Մ. Գորկու «Հայ գրականության ժողովածուն», որոնցից գուրս էր մնացել Հ. Հակոբյանը։ Նույն թվականին գրախոսելով Մ. Գորկու խմբագրած «Հայ գրականության ժողովածուն», Ստ. Շահումյանը գրել է. «Մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ՝ գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է... Եթե հայ բանվորությունը ունի որևէ նշանակություն հայկական կյանքում, նրա բանաստեղծը անշուշտ պիտի տնդ գտնել այդ ժողովածուի մեջ։ Մ. Գորկու աշխատակիցները ոչ միայն պետք է հասկանային, որ այդ պետք է անել, այլև պետք է ուրախությամբ անեին այդ։ Եվ, անկասկած, Հակոբ Հակոբյանի վերջին տարի-

ների գործերից կարևի էր մի գեղեցիկ ծաղկեփունջ կազմել ժողովածուի համար»[46];

:917 թ. հունվարին Հ. Հակոբյանն ավարտեց «Հավասարություն» պոեմը, նպատակ ունենալով ցույց տալ, թե ինչի՞ համար է մաքառում բանվոր դասակարգը, ինչպիսի՞ն է լինելու սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակից հետո կառուցվող նոր կյանքը, «նորեկ աշխարհը»։

Ըստ որում՝ այս պոեմը նա համարել է «նոր առավոտի» և «կարմիր ալիքների» շարունակությունը։ Եվ իրոք, եթե առաջինում բացահայտվում է բանվորության գաղափարական-գիտակցական աճը, «կաղնի բանվորին» հասունացումը, երկրորդում ցուցադրվում է գիտակից պրոլետարիատի մարտական պայքարը հանուն նոր կյանքի, ապա երրորդում հեղափոխական ռոմանտիկայի ոգով ու շնչով բանաստեղծը պատկերում է այդ հերոսական պայքարի հաղթանակի շնորհիվ ձեռք բերվելիք նոր հասարակությունը, ազատ աշխատանքը, մարդկային նոր հարաբերությունները։ Պոեմում հեղինակը հաստատում է, թե :ատմության շարժիչ ուժը զուսակարգային պայքարն է, թե նորը իր համար ճանապարհ է հարթում հին դեմ համառ ու անհաշտ կռվում.

Մինչև ցորենը հազում չի մեռնում՝
Մեկին հազարի պտուղ չի բերում.
Մինչև մարդկության հերոսը ցեղի
Կռվում չի ընկնում՝
Հավասարության և եղբայրության
Չի հարթվում ուղին։

Ընդհանրապես կռվի, սովորական մահվան ու ծնունդի մասին չէ հեղինակի խոսքը։ Նա նկատի ունի հին աշխարհի կործանումը և «նորեկ կյանքի» հաստատումը, որը տեղի է ունենում բանվորական «ցեղի» (դասակարգի) հեղափոխական պայքարով։ Պոեմի առանձին հատվածներում նա շարունակ հիշեցնում է, որ բանվոր դասակարգի հեղափոխական «հզոր ձեռքն» է կոչված խորտակելու «շահագործության հիմնաքարը»՝ մանավոր սեփականատիրական հասարակությունը, վերացնելու «անարդար կարգերն անցյալի»՝ ճնշումը, շահագործումը, բարոյական արատավոր սկզբունքները, «մարդը մարդու համար գայլ» բուրժուական օրենքը։ Ետսը ուղղելով մաքսիստական գիտության «ավանդ ու պատգամ»-ները կենսագործող բանվոր-աշխատավորների կռվին, բանաստեղծն ասում է.

Սիրում եմ նրա վե՛ր գեղեցկություն,
Որա դրոշը կարմիր, փողփողուն,
Որ բերեց այսօր մեզ Արդարություն,
Հավասարություն և եղբայրություն։

Պատկերելով կոմունիստական իդեալների իրականացման ուղին, Հ. Հակոբյանն, այնուհետև, բանաստեղծական վառ երևակայությամբ, գունեղ ու համոզիչ պատկերներով նկարագրում է արդեն կյանք առած այդ իդեալների աշխարհը։ Իրական, շոշափելի մի աշխարհ է դա, ուր ամեն ինչ նոր է, «նոր

---

46 Ստ. Շահումյան. Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1957, էջ 374—375։

ու կատարյալ իր վէհությունով»։ Արևն ու աստղերն անգամ նոր փայլ են ստացել, նոր մայթ ու բույր ունեն ծառն ու ծաղիկը, աղբյուրն ու առվակը. ամբողջ բնությունը։ Ջորս բոլոր տարածվել են շքեղ շենքեր ու լայն պողոտաներ, լուսավոր գործարաններ ու գիտության կաճառներ, «կանաչ պուրակներ ու ծաղկանոցներ»...։ Եվ այդ ամենը, նաև Տողը, նրա ընդերքը, «հազարհազար» ինքնաշարժերը, լույսի կայանները, մեքենաները, նավերը, երկաթուղիները, համալսարանները, ամբողջ Տարստությունը՝ դարձել են հանրային սեփականություն. պատկանում են.

Մեկին, ամենքին իրար հավասար,
Ուր հազարն է մեկ ու մեկը՝ հազար։

Աղատագրվել է աշխատանքը, որը հիմն առաջ ծանր բեռ էր, «զրկանք ու տանջանք», ապա հիմա դարձել է «նոր մարդու համար հոգու զվարճանք» և ստեղծագործական սերտանքների է մղում «նորեկ աշխարհի ազատ զավակներին», որոնց արարչագործ հանճարը հրաշքներ է գործում։ Մարդը հինից-վեր վերափոխել է կյանքը, ինքը ևս վերափոխվելով հոգեբանությամբ, մտածելակերպով, բարոյական սկզբունքներով, սովորույթներով, ամբողջ ներաշխարհով և նույնիսկ ֆիզիկապես։ Նա առողջ է, ուժեղ, «լրջմիտ ու խոհուն», «վեհ ու գեղեցիկ», հոգատար ու բարի, դեն է նետել և «անիծյալ անցյալից» բոլոր արատները՝ իշխելու տենչը, ընչաքաղցությունը, չար նախանձը, ծուլությունը, աշխատանքի մեջ է գտնում իսկական երջանկությունը։ Պատկերելով այդ «նոր աշխարհը», պոեմի վերջում բանաստեղծը կրկին հարկ է համարում հաստատել, որ այն արարել են «հրջանիկ դարի անխոնջ զավակները», որոնք «մի վեհ, փառավոր ուղի են անցել», բորբոքելով՝ բոցի են վերածել «կարմիր օրերի Տրդեհի կայծերը» և իրենց «մեծ հայրերին» ազատասիրական հարատև ջանքերը պսակել են «վսեմ գործերի վեհ հաղթանակով», կյանք են տվել մարդկության ամենապայծառ երազանքներին, շքեղ ու սքանչելի հեքիաթը դարձրել են «իրականություն՛ւն, իրականությո՛ւն...»։

8

«Հավասարություն» պոեմից հետո շուրջ երկու տարի Հ. Հակոբյանը չստեղծեց գեղարվեստական որևէ լուրջ արժեք։ Պատճառը պարզ է։ Նա բառիս բուն իմաստով կլանված էր հեղափոխական-կուսակցական գործունեությամբ։ Անդրկովկասի ազգայնական կուսակցությունների տիրապետության օրոք բոլշևիկներն ստիպված էին նորից անցնել ընդհատակ և պայքարել սովետական կարգերի հաստատման համար։ Հ. Հակոբյանն այդ պայքարի հորձանքի մեջ էր։ Նա Թիֆլիսի շրջանային և քաղաքային կուսկոմիտեի անդամ էր, քաղաքի վարկային հիմնարկների ծառայողների արհմիութենական գործկոմի նախագահ։ Նա հանդես էր գալիս ընդդեմ տեղական իշխանությունների և բուրժուազգայնական կուսակցությունների հակասովետական անհեռատես քաղաքականության, ելույթներում, մամուլի էջերում («Кавказский рабочий», «Бакинский рабочий», «Социал демократ», «Բանվորի կոիվը», «Պահակ», «Նոր ուղի», «Կարմիր աստղ» և այլն) մերկացնում էր նրանց կործանարար գործունեությունը։ Խույս տալով ձերբակալություններից, նա ևս ստիպված էր 1918-ի ամռանը հեռանալ Պյատիգորսկ, ուր տեղափոխվել էր ՌՍԴԲ(բ) Կ Անդրկով-

կայան երկրային կոմիտեն։ Նույն թվականի նոյեմբերին վերադառնալով Թիֆլիս, ձերբակալվում է և ենթարկվում տևային կալանքի, մնալով հսկողության տակ մինչև Վրաստանում սովետական կարգերի հաղթանակը։ Նման ժամանակներում կարճ ժամանակով լռել էր բանաստեղծի մուսան, բայց բարձրանում էր բոլշևիկյան հրապարակախոսի ձայնը։ Հենց միայն 1917—1921 թթ. Credo (Կրեդո), Պրոլետար, Դեմոկրատ, Տրիբուն, Ալ-կաս կեղծանուններով նա տպագրել է տասնյակ քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածներ, որոնք կազմում են նրա գրական ժառանգության արժեքավոր մասը և ուրույն տեղ ունեն բոլշևիկյան հրապարակախոսության մեջ։ «Ժամանակ է», «Ի՞նչն են տոնում», «Ամոթ», «Անտեղի վախ», «Ձեր ճիգերը իզուր են», «Շեյթանը Մենիստոֆելի զգեստում», «Բեմատուի՞մ, թե՞ քոնակը», «Միակ ելքը» հոդվածները սուր ծայրով ուղղված են բուրժուա-ազգայնական հետադիմական ուժերի, իմպերիալիստական գավթիչների, «դիմի մամուլի» մերկացմանը և Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման կենսական անհրաժեշտության գաղափարի տարածմանը, սոցիալիստական հեղափոխության իրականացման ուղիների լուսաբանման հարցերին։ Հրապարակախոսը քաղաքական կուրություն է համարում այն, որ Անդրկովկասի ազգայնական կուսակցությունները չեն ուզում ճանաչել Սովետական Ռուսաստանը և լծվել են «խնամակալ» կոչված, իրականում թալանող իմպերիալիստական տերությունների կառքին. «Զգո՞ւշ ծուղակից, բանվորներ և գյուղացիներ.— գրում է նա,— Շեյթանն է գալիս Մենիստոֆելի զգեստով, այն գաղտն, նենգ, խորամանկ Մենիստոֆելի, որի անունն է իմպերիալիզմ»[47]։ Հ. Հակոբյանը, մյուս կողմից, հատուկ ընդգծում է, որ Անդրկովկասի ժողովուրդների փրկության միակ ելքը ազատագրված ռուս մեծ ժողովրդի հետ միավորվելու մեջ է, որ Սովետական Ռուսաստանը «այն հեքիաթային մանուկ հսկան է», որը կոչված է եղբայրաբար օգնելու նաև Անդրկովկասի հարևան ազգերին, որպեսզի նրանք ևս ազատվեն իրենց ճնշող տերերից և կերտեն իրենց իսկապես ազատ ու լուսավոր կյանքը[48]։

1919 թ. վերստին աշխուժացավ Հակոբյանի բանաստեղծական քնարը։ Նա գրեց «Ես ոսկին», «Վ. Ի. Լենինին», «Մարգարե եմ ես», «Կարմիր զարնան», «Հարճերին ու աղջիկը», «Մտեփան Շահումյանին», «Քանվեց էին», «Ավետյաց երկրին», «Մինա Յեսայանին» և այլ բանաստեղծություններ, որոնք սովետահայ պոեզիայի առաջին բողբոջներից են։ Դրանց մեջ ցնծում է ազատարար Հոկտեմբերի կենարար շունչը։ Հ. Հակոբյանն ավելի քան իրավունք ուներ Հոկտեմբերն անվանելու «Իմ հեղափոխություն» (Վ. Մայակովսկի) և հենց այդ դիրքերից հնչեցնելու իր օրինական նպարտությունն և ուրախության արտաբուխ երգը։ Իզուր չէ, որ նրան քնութագրել են որպես «Պայքարի հնարտ երգիչ»[49]։ Հիրավի, նա քնարերգից «կապիտալի և աշխատանքի կենաց ու մահու կռիվը և աշխատանքի հաղթանակը (երկու անհաշտ հրսկանքներ...)», «Մարգարե եմ ես...» ինքնաքնութագրական բանաստեղծության համազի տողերում արտահայտելով իր խորին համոզմունքը կապիտալիզմի

---

47 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 63։

48 Նույն տեղում, էջ 56—57։

49 Տե՛ս «Պահակ», Թիֆլիս, 1920, № 9, 9։

նկատմամբ կոմունիզմի համաշխարհային հաղթանակի պատմական օրինաչափության մասին, նա ասում է.

Մարգարե եմ ես... Տեսնում եմ ինչպես
Դարերով Ընչված սարսուռն արվնացած՝
Տիրել է ուզում աշխարհին համայն.
Ու պիտի տիրի... Տալա՛ է նրան:

Հ. Հակոբյանը նոր բովանդակություն հաղորդեց «ավետյաց երկիր» հնօրյա հասկացողություններ, որն ավանդաբար եղել է ճնշվածների համար ազատ, երջանիկ, երանելի կյանքի դարավոր երազանք, իսկ հոգևոր և աշխարհիկ իշխանավորների ձեռքին՝ խաբելու և շահագործելու միջոց: Ավետարանը, սըրբերը, Քրիստոս և աստված չէ. որ պիտի մարդկությանը պարգևեն «ավետյաց երկիր»: Այն կառուցելու սկիզբը դրել են հեղափոխության «հրդեհի ջահերը» կարմիր Պետրոգրադն ու Մոսկվան, որոնք և նվաճել են սրբազան ուխտատեղի կոչվելու պատիվը և արժանի են պսակվելու «միլիոն սրտերի բաբախումներից» հյուսված փառքի ծաղկեփնջով («Ավետյաց երկրին»): Եթե գարունը սովորաբար բնութագրվում է «կանաչ ածականով, ապա Հ. Հակոբյանի պոեզիայում այն ստանում է Հոկտեմբերյան դրոշի՝ կարմիր գույնը: «Կարմիր գարնան» վերնագրով բանաստեղծությունը հաղթանակած Հոկտեմբերի պատկերավոր իմաստավորումն է՝ հագեցված բնության նուրբ զգացողությամբ, խոր խոհականությամբ և գարնանային քարմությամբ: Բանաստեղծի համոզմամբ՝ երանություն է «ապրել միայն կարմիր գարնան», երբ բնությունն արթնանում է, ծառերը կանաչում են, ծաղիկները՝ բացվում: Փառք ու պատիվ է «կռվել միայն կարմիր գարնան», երբ որոտում է ամպը, փայլատակում է կայծակը, մռնչում է փոթորկած տարերքը: Անմահություն է՝ «մեռնել միայն կարմիր գարնան», երբ չրերը հորդում են, հեղեղում — տանում իրենց ճամփին ընկած ապրը, չքողնելով «անցյալ կյանքից էլ ոչ մի հետք»: Հ. Հակոբյանն ստեղծեց մի ամբողջ շարք նորօրյա ձոներ, որոնք հետագայում ամփոփեց «Կարմիր գալերէյա» ընդհանուր վերնագրի տակ (Ավ. Ի. Լենինին», «Ստեփան Շահումյանին», «Քսանվեց էին», «Միխա Ցխակայային», «Կամոյին», «Կոմունարի մահը», հետո նաև Գևորգ Աբարբեկյանին, Ա. Մյասնիկյանին, Ս. Օրջոնիկիձեին նվիրված ձոները): Դրանք նորույթ են ժանրի ասպարեզում: Եթե ավանդական ձոները հյուսվում էին ի փառս աբբաների, կայսրերի, շահերի, ցարերի, իշխանների, «վերին դասի» արտոնյալների, որոնք դասվում էին «պաշտելի սրբերի» շարքը և հակադրվում «ամբոխին», ապա պրոլետարական բանաստեղծը կուվերգում է մեծ անհատի և ժողովրդի, առաջնորդի և զանգվածների շահերի, ձգտումների և նպատակի միասնությունը, սերտ ու անխզելի կապը, փոխադարձ սերը: Գրելով աշխարհում առաջին բանաստեղծություններից մեկը՝ նվիրված Վ. Ի. Լենինին[50], Հ. Հակոբյանը տակավին 1919 թ. Լենինի մեծությունը տեսնում էր այն բանում, որ նա սրբությամբ ծառայում էր ժողովրդին, կարողանում էր ղեկավարել պատմության շարժիչ ուժը հանդիսացող ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական

---

50 Հ. Հակոբյանի «Վ. Ի. Լենինս բանաստեղծության ռուսերեն թարգմանությունը 1920 թ. ապրիլին Ս. Վ. Լունաչարսկին կարդացել է Լենինի և Կրթ.-պրպայի համար (տե՛ս «Սովետական Հայաստան», օրաթերթ, 1969, ապրիլի 11):

պայքարը, որը և հասցրեց պատմական հաղթանակի 1924 թ., մեծ առաջնորդի մահվան առթիվ, Հ. Հակոբյանը գրեց ապնարկների մի ամբողջ շարք («Անմահներից անմահը», «Քաղում են...», «Գուդոկները ողջում են») և «Լենինը անմահ»... բանաստեղծությունը, որտեղ Վ. Ի. Լենինին համեմատելով հսկա արևի, պայծառ աստղերի, խորունկ օվկիանի, բարձր Հիմալայի հետ, այն միտքն է հայտնում, որ նրա վերջիններս մահ ու վախճան ունենան, դրանից հետո էլ՝

...Ու դեռ Լենինը
Կմնա անմահ՝ բյուրավոր դարեր.
Նրա անունը
Այս ամենից էլ հզոր է, անմեռ...

Սրտաճուղգ է «Ստեփան Շահումյանին» գեղեցիկ բանաստեղծությունը, որի յուրաքանչյուր տողում զգացվում է բանաստեղծի ջերմ սերը հեղափոխական բարեկամի ու զենկավարի հանդեպ, նրա դիմանկարի քանդակը՝ «աչքերը կապուտ երերի նման», «հոգին շուշան», սիրտը՝ «խորունկ ծով»։ Գաղափարապես հագեցած է «Քսանվեց էին» բանաստեղծությունը, ուր Բաքվի պանծալի Քսանվեց կոմիսարները ներկայացվում են որպես պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշի տակ համախմբված բազմազգ ժողովուրդների անձնուրաց զավակներ.

Քսանվեց էին...
Նրանք ամենքն էլ՝ չասել ու եռուն.
Նրանք ամենքն էլ՝ նորաշունչ գարուն—
Փնչած մեխակներ—Քսանվեց ընկեր։

9

1920—1921 թթ. Ադրբեջանում, Հայաստանում և Վրաստանում հաստատվեցին սովետական կարգեր։ Հ. Հակոբյանը սրտանց ողջունեց Հարևան ժողովուրդների ազգային վերածնունդը, սոցիալական-քաղաքական ազատությունը և միավորումը պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշի տակ համախմբված ազատ, իրավահավասար, անկախ ժողովուրդների «մեծ ընտանիքի մեջ»[51]։ Ողջունեց ու երիտասարդական խանդավառությամբ լիվեց նոր աշխարհի և նոր մշակույթի ստեղծման գործին։ Վրաստանում սովետական իշխանության հաստատման հենց սուսկին օրը՝ 1921-ի փետրվարի 25-ին, նա ընտրվեց Հեղկոմի կազմում, իսկ երկու օր հետո նշանակվեց Թիֆլիսի բոլոր բանկերի կոմիսար։ Ֆինանսական-հաշվային գործի մեջ մեծ դժվարություններ ազդայնացրեց բանկերը, վերակառուցեց ու կազմակերպեց դրամաշրջանառությունը և մեծապես օգնեց նորաստեղծ իշխանությանը՝ ձեի փլուզման ու նորի կառուցման համար մղվող պայքարում։ 1922 թ. նա հիմնադրեց Վրաստանի պրոլետգրողների ասոցիացիայի Հայկական սեկցիան և դարձավ նրա առաջին նախագահը և նույն սեկցիայի օրգան՝ «Գարբնոց» ամսագրի խմբագիրը։ 1925 թ. Հ. Հակոբյանը պրոլետարական գրականության կապերի միջազգային բյուրոյի մշտական ներկայացուցիչն էր Անդրկովկասում,

51 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 50։

1930-ից՝ հնգամյա պլանների միջազգային բյուրոյի նախագահության անդամ։ Նա եղել է Վրաստանի, Հայաստանի և Անդրկովկասի գրականագործների զեկավարության կազմում, Անդրֆեդերացիայի կենտրոնկոմի (1931—1932) և Սովետական գրողների միության վարչության անդամ (1934)։ Ջնջյուն բավականին առաջացած տարիների, նա ակտիվորեն մասնակցում էր գրական կյանքին, շրջագայում երկրի զանազան վայրերը՝ Նովգոր, Բաքու, Լենինգրադ, Մոսկվա, Լևէնեգրադ, Ուկրաինա, ուսումնասիրում սոցիալիստական նորակառուցները՝ Վալկովստրոյ, Շիրկանալ, Ջուրագէս, Ռիոնգէս, Դնեպրոշին, գրում ակնարկներ, հոդվածներ, նուշեր, պարբերաբար հրատարակում բանաստեղծական ժողովածուներ՝ «Բանաստեղծություններ» (1926), «Նոր առավոտ» (ռուսերեն՝ Ա. Վ. Լունաչարսկու առաջաբանով, 1928), «Աշխատանքի և հեղափոխության երգեր» (ռուսերեն, 1933), «Բանաստեղծություններ» (1935), «Ընտիր երկեր» (1936) և այլն։ Նա իրավունք ուներ իր մասին ասելու, թե ստեղծագործական աշխատանքը և հասարակական գործունեությունը, «գրականությունը և հեղափոխությունը ինձ մոտ ընթանում էին սերտ կերպով միացած, ձեռք-ձեռքի տված»[52]։

Սովետական տարիներին Հ. Հակոբյանը ստեղծագործեց մոտ մեկուկես տասնամյակ։ 20-ական թվականներին, երբ բուն վեճեր էին տեղի ունենում գրականության, արվեստի, մշակույթի կառուցման ուղիների ու հեռանկարների հարցի շուրջը, ասպարեզ բերելով ռապպական, պրոլեթկուլտական ձախ տեսակետներ, Հ. Հակոբյանը նույնպես իր ուժերը ժամանակին մտնելով բուռն վեճի մեջ, նա մի պահ ժխտում էր նույնիսկ երիտասարդության օրերի իր պաշտելի հանճար Շեքսպիրի ժառանգության արդիական նշանակությունը[53], օրինակելի էր համարում ալսպես կոչված «բանվորադարձի պոեզիան» (նրա քարգմանությամբ հրատարակվեց Ա. Գաստևի «Բանվորադարձի պոեզիայից» ժողովածուն)։ Սակայն ինքը գալիս էր «անցյալից», որից էր գաստևան արվեստի ավանդները, ուներ աշխատանքը և պայքարը երգելու հարուստ փորձ, ուստի տեսական կարգերում կարճատև մոլորությունն աննշան չափով միայն դրսևորվեց նրա ստեղծագործության մեջ։ Եվ նա առաջիններից մեկն էր, որ ռեալիստորեն պատկերեց սոցիալիստական շինարարությունը, նոր հայրենիքը կառուցող մարդու ստեղծարար սխրանքները և նոր մարդու հոգեբանության ձևավորումը։ Այս խնդրատով ուշագրավ են «Կարմիր հայրենիքին մեղադիանիրից» շարքի բանաստեղծությունները («Ջամբռնը», «Բաքուն», «Ջամբռնը», «Գյանջան», «Անձամ ենք...», «Ջորագէսում», «Ռիոն-գէսը», «Ընկանը և այլն) և հատկապես պոեմները՝ «Սասունցիները խոսեցին» (1922) «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» (1924), «Վալկովստրոյ» (1925), «Լենինգրադյան պոեմ» (1928), «Թիֆլիս» (1933) և այլն։ Բանաստեղծություններից մեջ հեղինակը հայրենասիրական բուռն խանդավառությամբ քնարերգում է մեր հծեր ու բարեր Անդրկովկասի գարեգոն գարավոր քնից և հեքիաթային ոճը, որ կատարվում է «ամեն տարի, ամեն ամիս, ամեն օր»։ Արդեն 1924 թ. բանաստեղծը հիմք ուներ գալու այն համարհին, որ արձագած Կովկասն «ապրում է իր էպոսն կերտումի...», որ «կյանքը երկնել է մի բնություն հիասքանչ գալերով» («Ջամբռնեցի»։ Որպես ազ-

գերի սովետական բաբեկամության գրոշակակիր, նա անկեղծ ու ջերմ երգ է ձոնում ազրբեջանցուն, որը կերտել է «հիասքանչ մի նոր կյանք» («Քաջու»), վրացուն, որը նախկին «ձեռների բույնը դարձրել է դրախտ» («Ջաֆախը»), հային, որի չանգերով երեկվա ավարի ու ավերի երկիրը «բոյ է քաշել, հասակ առել չիՆարիս» («Երևան»)։

Կերտման-կառուցման այդ էպոպեան է դրված Հ. Հակոբյանի պոեմների հիմքում։ Ամենքանալով վերջիններիս ֆրանսերեն թարգմանությանը, աշխարհահռչակ գրող Ռոմեն Ռոլանը թարգմանիչ Մ. Ինգբերին ուղղված մի նամակում, 1933 թ. գրել է. «Հակոբյանի պոեմների Ձեր թարգմանությունը ինձ չափազանց հետաքրքրեց։ Դրանք էպիկական երգեր են, հենց այնպիսի երգեր, որ ես սպասում էի, թե առաջ կբերի ձեր մեծ հեղափոխությունը։ Հայերեն լեզվով դրանք պետք է լինեն հզոր սիմֆոնիա»[54]։ Իրոք, այդ պոեմները էպիկական լայն կտավներ են և հնչում են որպես սոցիալիստական շինարարության հզորաշունչ հիմն։ «Աստվածները խոսքային» պոեմում, ճիշտ է, լկան անհատականացված կերպարներ, բայց նրա հավաքական հերոսն այն կոնկրետ «կարմիր հազարներն են», այն «հազարանուն տիտանը»՝ հեղափոխական զանգվածները, որոնք ունենալով «մի վսեմ, սիրուն պատմական կոչում» և «վեհ գիտակցության հուրը աչքերում» գրոհեցին հին աշխարհը, հեղաշրջեցին այն և հաստատեցին մարդկությանը «առավոտի պես և քարտ օրի պես, արևի նման» անհրաժեշտ «հորհուրդների մեծ իշխանություն բանվոր-գյուղացուց։ Ահա այդ նոր իշխանության պայմաններում ծնվել է նոր մարդը և ծնվելուն պես «բևեր է առել... պեգաս է դառել»։

Աչքերում հուրը խանդավառության՝
Նոր կյանք է կերտում,
Ինչպես Ֆիդիաս, որ բրիչ ձեռքին,
Հնչով հանճարի,
Նեբշնում էր կյանք, իմաստ ու ոգի
Անշունչ մարմարին...

Բանաստեղծը չի բավարարվում նոր մարդկանց թևավոր պեգասի և հանճարեղ շինարար Ֆիդիասի հետ համեմատելով, այլ ուղղակի համարում է արարիչ-աստվածներ։ Եթե գեղեցիկ լեգենդ է, թե աստված վեց օրում արարեց կյանքը, աշխարհը, մարդուն, ապա, ըստ Հակոբյանի, իրական փաստ է, որ հրաշակերտելով «որպես նոր աստվածք», սովետական մարդը կարճ ժամանակում նախկին ավերված երկիրը հիմնովին վերաստեղծել է։

Այն գյուղի ձեթի հրապներն անուժ,
Որ մի ժամանակ քախծում էին լուռ,
Այսօր փոխվել են շահի շիթերով,
Եվ կալ ու կանաչ, անասո ու խրճիթ
Ողողել գոլար լույսի հեղյերով.
Խավարը երեկ—
Դարձել է ցերեկ...

«Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմը Հ. Հակոբյանի նոյեմբերյան ստեղծագործության գլուխգործոցն է, սովետական բազմազգ գրականության

54 «Հակոբ Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություններ», էջ 216։

առաջին մնայուն արժեքներից մեկը։ Պատահական չէ, որ պահից հետո ստեղծվեց աշխատանքային երգերի մի մեծ շարք, այսպես կոչված «շիրկանալյան» մի ամբողջ պոեզիա՝ Գ. Սարյանի «Շիրակի հարսանիքը» (1925), Սարմենի «Խաշտերը ժպտում են» (1925), Ն. Զարյանի «Ջրանցքի կապույտ երկրում» (1926), Գ. Մահարու «Շիրակի ջրանցքը» (1926), Մ. Արմենի «Շիրկանալը» և այլն։ Հ. Հակոբյանը տակավին նախահեղափոխական շրջանում բազմիցս այն միտքն է հայտնել, թե աշխատանքից է ծնվում իսկական երգը, «աշխատավոր մարդն է «Նոր կյանքի երգը պատրաստում» («Լուսաբացին»)։ Պոեմում առավել լայն կտավի վրա և ավելի շեշտված ձևով նա զարգացնում է այդ նույն միտքը՝ Շիրակի ջրանցքը ներկայացնելով որպես աշխատավոր զանգվածների մեծագույն ստեղծագործություն՝ «Հազար-հազարների քունգների երգը», որ հյուսել են խանդավառ շինարարները «յոթ հարյուր յոթ օրվա միջում»։ Կերտել համաժողովրդական այդ ստեղծագործությանը համարժեք երգ, բանաստեղծի համոզմամբ՝ նշանակում է պատճառել գեղագիտական հաճույք «և հիացմունք բոլոր ազգի, բոլոր երկրի պոետներին»։ Բանաստեղծը լայնահուն, հանդարտ ու ռիթմիկ չափաոտղերում, էպիկական մոնումենտալությամբ հատկանշվող վառ պատկերներով դյուցազներգել է սոցիալիստական շինարարությունը, գծել նորակառույցի գունեղ համայնապատկերը.

Ոսկեհիկ է Շիր-Կանալը-մի ածղահա հեքիաթային,
Շուրջը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքից Արփաչայի,
Գյուխր Չաղի քաղել է խոյ, կանաչագույն գուլալ գետում,
Պոչը ւեռու Կապսի ծոցում, ալիքներն է հեռուն նետում։
Մե՞ծ ու մե՞ծ է Շիր-Կանալը, կամարաձև, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ոնց է գրկել Շիրակ ջրերը երկու թաթով...

Որպիսներից ո՞ր մեծն էր այն, որ երգել է ուժի մասին.
Շիր-Կանալը փրփուր խասով շիր-առյուծ է, քաջը՝ լուսին...
Շիր-Կանալը շիրի նման հանգստյով մի պատանի—
Ալիքները փրփուր խասով լուլա ապտան Հայաստանի...

Հայոց լեռնաշխարհում ջուրը միշտ դիտվել է մեծագույն բարիք, կյանքի աղբյուր, որի ակունքին նստած չար ու ագահ վիշապները կլանել են կենսատու հեղուկը ու Տղը թողել ծարավ։ Մաքառումը վիշապների դեմ, նրանց ոչնչացնելը համարվել է իսկական սխրանք, քաջագործություն, որ մերթ ընդ մերթ կատարել են հեքիաթային հերոսները։ Եվ ահա, սովետական իշխանությունը վերջ էր տվել բոլոր «վիշապներին», ջուրն ազատ գալիս էր իրականացնելու աշխատավոր մարդու երազը։ Հայ ժողովուրդն իր ստեղծած երգերում այդպես էլ իմաստավորեց ջրանցքը՝ «Շիր-կանալը մեկ մուրազ է»[55]։ Նույն հոգեբանությամբ և ժողովրդական արվեստի միջոցների հմուտ գործադրմամբ Հակոբյանը ջրանցքը պատկերում է որպես հրաշագործ մի ուժ, որ «լերկ անապատները» զուգում-զարգարում է, տագցնում «խաս ու կանաչ, քամիշ-մնտաքս, գառ ու զարբաբ», ամայի դաշտից քամում «կաթ ու մեղր», մերին ձորերում հյուսում «աստղազարդ հեքիաթ» և «հիմք է դնում մի նոր կյանքի»։ Նշելով, թե սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության հիմնական, առաջատար թեման է՝ «սոցիալիստական աշխատանքը որպես նոր մարդու

---

55 Տե՛ս «Հայկական խորհրդային ֆոլկլոր», Երևան, 1939։

*կազմակերպիչ և նոր մարդը որպես սոցիալիստական աշխատանքի կազմակերպիչ», առաջ քաշելով «երեք իրականության» (անցյալ, ներկա, ապագա) արտացոլման պահանջը, Մ. Գորկին ավելացրել է. «Բացի այդ, հարկ է հաշվի նստել արվեստի մեջ չափազանցման իրավունքի հետ»[56]։ Հենց այս սկզբունքներով է կերտված «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմը, որտեղ սոցիալիստական աշխատանքի և նոր մարդու արարչագործության թեման բացահայտված է տեսուր անցյալի, կառուցվող լուսավոր ներկայի և շենշող գալիքի ֆոնի վրա, արվեստի «չափազանցման իրավունքի» սահմաններում՝ «գույների խտացմամբ», հիպերբոլիկ պատկերներով։ Պոեմի յուրաքանչյուր տողը շնչում է համաժողովրդական սիրով դեպի ջրանցքը՝ «հազարանց քրտինքի միջից» ծնված «դարու հերոս այս գավակը», որը մարմնավորում է «խորհուրդն աշխատանքիս, խորհրդանշում է բոլշևիկյան կուսակցության մեծագործությունն ու բախտորոշ դերը հայ ժողովրդի կյանքում։

«Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» և «Վոլխովստրոյը» հեղինակը համարել է «ժամանակի շինարարական էպոսի արտահայտություններ»[57], իսկ րստ Ա. Վ. Լունաչարսկու՝ դրանք նշանավորեցին բանաստեղծի անցումը «դեպի կառուցվածքն լայնահորդ պոեմները, դեպի բոլշևիկ Շիրակը, դեպի ներդաշնակ ակորդները ի փառս Վոլխովստրոյի, որը խորհրդանշում է ինդուստրացումը որպես ուղի դեպի ավարտուն սոցիալիզմը»[58]։ «Վոլխովստրոյ» պոեմը սոցիալիստական արդյունաբերության համամիութենական առաջնեկի՝ Վոլխովի ջրաէլեկտրակայանի կառուցմանը նվիրված անդրանիկ խոշոր կտավն է սովետական պոեզիայում։ Վոլխովստրոյը ծնվեց «նման հրաշք մանուկի»։ Իմաստալից է այս համեմատությունը։ Երկունքից է ծնվում մանուկը, հասակ է առնում ծնողների աշխատանքով, նրան սիրում են, փայփայում՝ իբրև իրենց հույսն ու ապագան։ Նորածին հրաշամանուկը «միլիոնների ձեռքով կերտված մի տիտան» է և պատկանում է այդ միլիոններին, ստեղծող ժողովրդի հարազատ զավակն է ու լուսեղ ապագան։

Վոլխովստրոյը հիմքը զարկեց այն հիսուքան, բարիքի,
Որի անունն է կոմունիզմ—խորհուրդն մեր գալիքի։

Հրաշակերտելով մի կողմ՝ «զոհարավառ ու ոսկեհուր աստղևպսակ ճակատին», կառուցողներն իրենց ուժն են դրել ջրի «ամեն մի կաթիլում», վերափոխել են կյանքը՝ իրենք ևս վերափոխվելով ու զորանալով, դառնալով «չնաշխարհիկ մի նոր ցեղ», որը խիզախում է ամենուր կանգնեցնելու նման «հրաշք կոթողները».

Ինչ էր երեկ...— ամենօրյա աքսոր ու բանտ, բռնություն,
Մեր բազմատանջ սրտի վրա խլած մի մութ գառնություն...
Այսօրը մեր՝ չնաշխարհիկ մի դյութական նոր աշխարհ,
Այսօրը մեր՝ երջանկության նոր արշալույս մեզ համար։

Մեր հայրենիքի երեկը և այսօրը մեծ ու լույն կտավի վրա պատկերելու մի խիզախ մտահղացում էր Հ. Հակոբյանի «Վենինգրադյան պոեմը»։ Էպիկա-

---

56 *М. Горький*, О литературе. М., 1953, стр. 78.
57 *Տե՛ս «Վիչկա», Բաքու, 1925, № 1։*
58 *«Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություններ», էջ 213։*

կան-դրամատիկական այդ ընդարձակ պոեմի առաջին մասը պիտի ընդգրկեր նախահեղափոխական տարիների կյանքը, ռուսական երեք հեղափոխությունները, քաղաքացիական կռիվները, երկրորդ մասի նյութը պիտի դառնար «մեր ամբողջ շինարարական էպոսը»[59], սոցիալիստական արդյունաբերության, կոլեկտիվ տնտեսության, նոր մշակույթի «կառուցման վեհությունն ու մեծությունը»[60]: Մտահղացումը չիրականացավ: Հեղինակը հասցրեց մշակել միայն առանձին «ֆրագմենտներ»՝ «Խակի», «Պետրոպավլովսկ», «Ձմեռային պալատ», «Պուտիլովկա», «Այն գիշերինն» և «Լենինգրադ», որոնցից ամենահաջողը վերջինն է: Սա Լենինի անունը կրող քաղաքի՝ հեղափոխության օրրանի, սրտաբուխ գովքն է, որ երգում է բանաստեղծը «որպես դյուցազած մի սիրահար»: Անավարտ պոեմի մյուս հատվածները լույս են տեսել հեղինակի մահից հետո: Դրանցում կան առանձին մշակված կտորներ («Նախերգանք», «Կաթա՞վ է քայլում...», «Պիոներ» և այլն), իսկ ընդհանուր ոչին դրսևորված է հետևյալ տողերում.

Մեր նոր կյանքը՝
Հրաշք, հեքիաթ, հիացում,
Նոր մարդիկ են
Մեր այս կյանքը
Իրենց ձևոքով կառուցում...

«Քինքլիս» պոեմը (1933) մի չերմ խոսք է վրաց ժողովրդի, նրա լավագույն զավակների և մայրաքաղաքի մասին, որը, հեղինակի բնորոշմամբ, եղել է իր համար «օջախ հարազատ, երկրորդ հայրենիք»: Պոեմը ինքնակենսագրական բնույթ ունի, ինչպես նաև «Համառոտ պատմությունը» (1920) և «Երգը յոտաթև» (1922) արձակ պոեմը: Առաջինը ենթավերնագրված է «Պատանյակ կյանքի պոեմը» և վերաբերում է հեղինակի տխուր սիրո պատմությանը: Երկրորդի չորս մասերի (այստեղից՝ «Երգը քառաթև» վերնագիրը) արձակ, բայց ներքուստ հանգավորված, սահուն ու ոիթմիկ տողերում բանաստեղծը պատկերում է իր մանկության, պատանության, երիտասարդության ու մոտեցող ծերության գլխավոր նշանաձողերը: Ահռասարակ գեղարվեստական հնչեղություն ունեն Հ. Հակոբյանի ինքնակենսագրական էջերը («Մանկություն ու պատանեկություն», «Մի բեկոր իմ հուշերից», «Նորից Քինքլիսում») և հուշագրություններ («Ագիտատորի հուշերից», «Պերճ Պռոշյան», «Գամառ-Քաթիպա», «Ղազարոս Աղայան» և այլն): «Ագիտատորի հուշերից» շարքի «Հուշապատմվածքներ» ունեն այժմեական, կերպարևեր և առանձնապես արժեքավոր են ճանապրհորդական-դաստիարակչական իմաստով: Դրանցում հուշագիրը պատկերավոր լեզվով պատմում է Ստ. Շահումյանի («Կազմակերպվիցին»), Ս. Սպանդարյանի («Ս. Սպանդարյանը խմբագիր»), լեգենդար Կամոյի («Ջերմոյի վարուգը») և ուրիշ հեղափոխականների ուսանելի կյանքի ու գործի մասին, նյուսում է պատմահեղափոխական անջնջելի մի շարք հերոսական դրվագներ («1905 թիվը», «Կոշմարը», «Ընդհատված ճառը» և այլն): Ուրույն արժեք ունեն Հ. Հակոբյանի պատմվածքները ու ակնարկները: «Մի պտույտ երկաթուղու գլխավոր արհեստանոցներում» (1922), «Ռորժոմն ու իր գործա-

---

59 «Գրական, Քիֆլիս, 1933, N 3»:

60 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 319:

բաններըր» (1924), «Կոմունիստի խոհերից» (1928), «Թվերի պոեզիան» (1929), «Ձորագնում» (1930) ակնարկները հետաքրքրական վավերաթղթեր են սոցիալիստական առաջին կառուցումների մասին։

10

*Զինվորագրվելով պրոլետարական հեղափոխությանը, Հ. Հակոբյանը յուրացրեց մարքսիստական գեղագիտության գրույթները, դավանեց ու պաշտպանեց գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության լենինյան սկզբունքները։ Հոդվածականում՝ կոնկրետ ստեղծագործություններով և տեսականորեն՝ գրական հոդվածների մեջ նա մարտնչում էր Վ. Ի. Լենինի պահանջած այն գրականության համար, որի կոչումն է ծառայել ոչ թե «վերին տասը հազարին», այլ միլիոնավոր ու տասնյակ միլիոնավոր աշխատավորներին։ Դեռևս 1906 թ. Հ. Հակոբյանը մերկացնում էր բուրժուագիայի շահերին ծառայող, նրա «փողի քսակից» կախված գրականության ու մշակույթի ջատագովներին, ցույց տալով, թե ինչպես բուրժուագիան և նրա սպասարկուները՝ դպրոցը, թատրոնը, մամուլը, գիրքը ի սպաս են դնում ոչ թե «ժողովրդի էական պահանջներին», այլ «իրենց եսական բարօրությանը»[61]։ Հետագայում Հակոբյանը բազմիցս նշել է, որ «բուրժուագիան երբեք կոպեկ չի զոհի այնտեղ, ուր իր դասակարգային շահերը չի նկատում», որ պաշտպանելով «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը, նա իրականում կաշառում է գրականությունը, իսկ կաշառված ամեն մի «արվեստ», բնականորեն, ծառայում է *ամիայն և միայն բուրժուագիայի և զանազան գույնի ազգայնականների շահերին, խոսկ ծխում նրանց, շողոքորթում, վաճառվում է ծախու կնոջ պես...»[62]։ Գորկի-գրողին համարելով դասակարգի աչքը, ականջը, ձայնը, նա գրում է. «Պրոլետարական գրողը, որպես դավակը իր դասակարգի, չի կարող չզգալ այդ դասակարգի իդեոլոգիան, նրա հոգեբանությունը» և չհենվել «Մարքսյան արտահայտիչը իր սեփական աշխարհի»[63]։ Նա հիմքից մերժում է հենց ի վեր գոյություն ունեցող այն քույր տեսակետը, ըստ որի բանվորությունը չի հետաքրքրվում արվեստով և ի վիճակի չէ կերտելու պրոլետարական մշակույթ։ Հ. Հակոբյանը հաստատում է, որ պրոլետարիատը շատ ավելի խորն է զգում գեղարվեստի ուժն ու հմայքը, շատ ավելի ճիշտ է հասկանում նրա դերն ու նշանակությունը և արդեն ստեղծել է ու շարունակում է ստեղծել համաշխարհային գրական կոթողներ։ Իբրև ամենացայտուն օրինակ նա հիշատակում է «մեր նախահեղափոխական և հեղափոխության գարշապարի ամենահանճարեղ գեղագետ գրող» Մ. Գորկուն, որն իր հրաշակերտ երկերով «հեղաշրջեց մեր գարու ամբողջ գրականությունը» և ցույց տվեց պրոլետարիատի «հեղափոխական խոսքի և չանձնահար գեղարվեստի հմայքը, ուժը»[64]։ Հոգևոր մշակույթին, ըստ Հակոբյանի, պրոլետարիատի դերը ու հատուկ գիծը է, որ նա կոում է, որպեսզի «կազմակերպի մարդկանց միտքը, վսեմացնի նրանց հոգին, ազնվացնի նրանց զգացմունքները..., պատրաստի*

---

61 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 27, 31։
62 Նույն տեղում, էջ 115։
63 Նույն տեղում, էջ 229, 237։
64 Նույն տեղում, էջ 295։

նրանց հերոսական քայլերի»[65], ժողովրդին առողջ հոգևոր սնունդ տալու չափանիշներով է Հ. Հակոբյանը քատերախոսել Շեքսպիրի «Օթելլո», Ֆ. Շիլլերի «Ավազակներ», Գ. Սունդուկյանի «Պեպո», Մ. Գորկու «Հատակում», Ա. Լուսնաշարկու «Հրեղեններ» (իր թարգմանությամբ) քատերգությունների քեմադրություններ, ինչպես նաև հուշերում գնահատել Պ. Պոռշյանին, Ռ. Պատկանյանին, Ղ. Աղայանին, Նար-Դոսին, գրվատել Ադամյանի արվեստը։ Անշուշտ, նրա հուշերում ու հոդվածներում կան որոշ անձնական նկատառումներ, ոչ ճիշտ գնահատականներ ու կարծիքներ։ Բայց դրանք էապես չեն արժեզրկում նրա գրականագիտական ժառանգությունը, որը ներդրում է հայ մարքսիստական քննադատության ասպարեզում։

Մի առիթով յուրովի ամփոփելով իր գեղագիտական ըմբռնումները, Հ. Հակոբյանը գրել է. «Այն ստեղծագործությունը, որն արդեն բարձր, գեղեցիկ գագաթնակետ է ներշնչում ընթերցողի սրտին, որը հուզում, փոթորկում է նրա հոգին, վառում, ոգևորում մարդուն և մղում նրան դեպի հերոսական քայլ-գործությունը—այդպիսի գրական գործը դառնում է մասսաների սեփականությունը»[66]։ Այս դիրքերից էլ նա հյուսել է իր պոեզիան՝ միշտ առաջնությունը տալով բարձր բովանդակությանը, բայց երբեք չմոռանալով, որ իսկական արվեստը բովանդակության ու ձևի գեղեցիկ ներդաշնակությունն է։ Այս և հաստատում նրա պոեզիան, որի գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «Հակոբյանի գրական ձևը պարզ է, անսեթևեթ։ Նա չունի «արտաքին ձև»՝ կոլվաժ ներքին բովանդակությունից։ Նա բովանդակության լրջությունն երբեք չի գոհել արտաքին պաճուճապատանքներին։ Նրա ստեղծագործությունները ժողովրդային են ոչ միայն իրենց գաղափարներով ու կուլտուրայով, այլև ձևով՝ պարզ լեզվով և բնական ոճով»[67]։ Սրանով ևս պիտի բացատրել Հակոբյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը։

1923 թ. լայնորեն նշվեց Հ. Հակոբյանի գրական գործունեության 30-ամյակը և նրան առաջիններ Անդրկովկասում շնորհվեց Վրաստանի և Հայաստանի ժողովրդական բանաստեղծի պատվավոր կոչում։ Այդ առիթով Ա. Ֆ. Մյասնիկյանը նշեց, որ Հակոբյանը «խոշոր դեր է կատարել հեղափոխության համար», իր պոեզիայով սնել, դաստիարակել է «բանվորությանը և նրա մեջ վառել հեղափոխական ոգի... Մենք ողջունում ենք Հ. Հակոբյանի հազթանակը՝ որպես ընդհանուր պրոլետարիատի հաղթանակ»[68]։ Իսկ Ասք. Մովսիսյանը Հ. Հակոբյանին համարելով հեղափոխության «բանաստեղծ-տրիբունը», ընդգծից, որ նրա «ոչ քիչ ականակուռ, այլ երկաթե ինարը հնչեցրել է ազատության երգեր, հեղափոխական կանչեր, պրոլետարական-դասակարգային մարտի ոգեմական մեղեդիներ», որոնք ոգևորել են բանվորական մասսաներին նրանց առօրյա կյանքում և հեղափոխական պայքարում»[69]։

Հարկավ, Հ. Հակոբյանի առանձին երգեր, ժամանակին կատարելով իրենց «մասնական առաջադրանքը» պայքարի բարիկադներում, եթե կարելի է ասել,

---

65 Նույն տեղում, էջ 296։

66 Նույն տեղում. էջ 294—295։

67 Դ. Դեմիրճյան. Պրոլետարական պոեզիայի վետերանի հիշատակին. «Գրական քերթ», 1937, № 36։

68 Տե՛ս «Մաքսակոչ», 1923, № 235։

69 «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 293։

«զոհվել են», այսօր չունեն երբեմնի հնչեղությունն ու ազդեցիկ ուժը։ Բայց ամբողջության մեջ նրա պոեզիան հաստատորեն մտել է ոչ միայն սովետական, այլև միջազգային հնդափոխական գրականության գանձարանը, եվ երիտասարդ սերունդները, այդ քվում «բանաստեղծները,— ինչպես ասված է Ալ. Մյասնիկյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Զարյա վոստոկա» թերթում,— հանձին Հակոբ Հակոբյանի պետք է տեսնեն հնդափոխականի տոկունության և անսպառ էներգիայի սրինակ»[70]։

Հակոբ Հակոբյանը վախճանվեց 1937 թ. նոյեմբերի 13-ին, Թիֆլիսում, 73 տարեկան հասակում։ Գնահատելով նրա վաստակը, Ավ. Խահհակյանը գրել է. «Նա ապրեց ու երգեց պրոլետարիատի համար, և հաղթական պրոլետարիատը սիրեց նրան և երկար ժամանակ սիրե՛ սիրէ իր մեծ վաստակավորին։ Նրա երգերը տակավին երկար պիտի պետք գան մարտնչող սերունդներին, որովհետև նրանք ռազմական շեփորի ներշնչող, ոգևորող կոչեր են»[71]։

---

[70] «Заря Востока», 1925, от 17 февраля.

[71] Ավ. Խահհակյան, *Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959. է, 138—139։*

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԿՈՒՐՂԻՆՅԱՆ

1

Շուշանիկ Կուրղինյանը ծնվել է 1876 թ. օգոստոսի 18-ին, Ալեքսանդրապոլ քաղաքում (այժմ՝ Լենինական), աղքատ արհեստավորի ընտանիքում։ Նախնական կրթությունն ստանալով Արղության դպրոցում», նա այնուհետև սովորում է ռուսական պրոգիմնազիայում։

Կուրղինյանը վաղ հասակում զգաց սոցիալական անհավասարության չարիքները և լցվեց խոր ատելությամբ շահագործող դասակարգերի նկատմամբ։ «Դեռ այն ժամանակ,— գրում է նա իր ինքնակենսագրականում,— ապշեցնում էր մարդկանց դասակարգային անհավասարությունը։ Վաղ առավոտվանից մինչև ուշ գիշեր աշխատելով նույն չուստեր կարելու վրա, հայրս վաստակում էր շաբաթական մի քանի ռուբլի, ենթավարպետը՝ մեկ ռուբլի 20 կ., որդին 3 կ., իսկ վաշխառուն ամենից շատ, էն էլ առանց աշխատելու, ինձ էլ մխիթարելով, թե հավասարությունը բոլորի համար հանդերձյալ կյանքում-երկնքումն է...»[1]։

Հետագա իր մի շարք երգերում («Ջրույցներ», «Իմ երգը», «Իմ կյանքն ու խաչը», «Իմ ծննդավայրը», «Նոր երգ») Կուրղինյանն արտահայտում է իր այդ չարքաշ, անհրապույր կյանքը.

Ահա հայրական խրճիթը խարխուլ.
Ջերմից անտեղյակ, լուսին անծանոթ.
Ցերեկը հացի կռիվը միշտ խավ,
Գիշերը անքուն, անհույս ու անօգ.
Մի կյանք անսկիզբ, անվերջ տանջանքով.
Մի կյանք անվաստակ, գոռ թափած ջանքով...[2]

1903-ի դեկտեմբերին Կուրղինյանն ամուսնու և երեխաների հետ ուղևորվում է Մոսկվա։ Ճանապարհին, սակայն, երեխաների հիվանդության պատճառով, իջևանում է Ռոստովում։ Սկզբում բնակություն են հաստատում Տեմերնիկում, այնուհետև բանվորական թաղամասի (այժմ՝ Լենգորոդոկ) նկուղային սենյակներից մեկում։

Այստեղ նա ծանոթանում է Ասմոլովի ծխախոտի գործարանի բանվոր-ամուսիններ Ֆեդիայի և Մաշայի հետ, որոնք սիրով հոգ են տանում Քշվառության մատնված բանաստեղծուհու ընտանիքի մասին։ Նրանց միջոցով էլ Կուրղինյանը հաղորդակից է դառնում բանվորական մասսաներին, հետզհետե

---

1 ԳԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, № 3։
2 Նույն տեղում, № 1—32։

Տականում նրանց չաւերն ու ձգտումները։ «Որդ օրհնված լինեն ամուսին-ներ Գեղիան ու Մաշան, որ իմ աչքերը բաց արին»,— գրել է բանաստեղծուհին։ Հոսող շրջանը վճռական նշանակություն է ունենում բանաստեղ-ծուհու կյանքում։ Բանվոր դասակարգի հեղափոխական ելույթները խորապես

Զապուհի Կուրդինյան

ազդում. ձևավորում են նրա գրական-քաղաքական հայացքները։ «Աշխուժ եմ,— ասում է Նա իր ինքնակենսագրության մեջ,— գարնանային խաղաղ երևկո էր. ես մի կապոց կրնդիկներ ձեռքիս երեխաների հետ դուրս էկա խանութից. Որից սևացած մարդկանց բազմություններ կային տեղում, յուղոտված բլուզներով, հզոր երգերով ու կարմիր դրոշակներով մեծ փայտերի վրա, դա-լիս ի կայարանից կուռ շարքերով։

Մայիսի 1-ին բանվորական կուռ շարքերը տարերքի պես, ալիքի պես, ինչպես մի ուժեղ հոսանք, վերցրից ու տարավ ինձ...

Վերադարձա տուն ուշ, հոգնած, փոշոտված, վիրածնված և նկատեցի, որ իմ սիրտն ու հոգին մեզ նրանց հետ անվերադարձ կերպով, հավիտենա-պես։ Այդ ժամանակվանից սկսած բանվորական ելույթները, միտինգները,

---

* Կուրդ տան խոսքը վերաբերում է 1903–1904 թթ. ան-ի ունեցած բանվորական գո-յցերին ու ելույթներին և ոչ 1905 թ. ինչպես սխալմամբ է մեզ դրանք ազատության մեջ։

59 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. Ա

ցույցերը, մանիֆեստացիաները, ժողովները ունենում էին ինձ վրա մոգական ազդեցություն...[4]

Կուրդինյանի առաջին բանաստեղծությունը՝ «Վերջալույսի վառ շողերով», տպագրվում է 1899-ին («Տարազ», № 30), իսկ առաջին պատմվածքը՝ «Պոչատ կատվի պատմությունը» 1900-ին («Աղբյուր», № 10):

Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում գրողի հայացքը կյանքի նկատմամբ դեռևս հայեցողական էր։ Այն թաթախված էր ընդհանուր կարեկցանքով դեպի «ավեր վաթանը», «քաղցից կիսամեռ քույրը», ծով դարդերի մեջ ընկղմված, օտարության ճամփան բռնած շվար ու անօգնական հայ գեղջուկը. «անտուն մնացած տիպերը» («Գեղջուկի դարդերից», «Ղարիպ մշեցուն»), ջերմ ու անձնվեր սիրով դեպի ժողովուրդն ու հայրենիքը, դեպի ըշվառության մատնված հայ աշխատավորը.

Չա՞... երգեմ ախուր կսկիծը մարդկանց
Ու այն ըշվառին՝
Որ անտուն-անտեր չունի կաոր հաց...
Սրտիմ տանջանքը
Իւրի սրտերի և արցունքները
Ու գիշերների...

Լացը, «ողողված արյունով», որ բնորոշ էր Կուրդինյանի առաջին շրջանի ստեղծագործությանը, նրան մղում էր դեպի գեղեցիկը, դեպի մարդկային վսեմ զգացմունքները, որոնք, արշարև, անցնում էին ըշվառության մատնված. բայց տառապանքներում ու մաքառումներում մարտիրոսացած իր հայրենիքի միջով։ «Ես սիրում եմ այն ամենը, ինչ որ գեղեցիկ է,— ասում է բանաստեղծուհին «Իմ հայրենիքը» (1904) արձակ բանաստեղծության մեջ,— իսկ դու գեղեցիկների գեղեցիկն ես, իմ հայրենիք։ Ես սիրում եմ այն ամենը, ինչ որ տառաբին է. իսկ դու տառապում ես առաքինության համար, իմ հայրենիք։ Տառապանքդ եմ սիրում՝ ո՞վ է տառապել քեզ նման։ Սիրում եմ տոկալո՞վ է տոկացել քեզ նման անգանգատ։ Սիրում եմ հուսալո՞ւքդա՞ն համառ ես դու քո լավ օրերի հույսով[5]։

Ժողովրդի, հայրենիքի հանդեպ ունեցած որդիական սերն էլ դարձավ նրա պոեզիայի ոգին, պոեզիա, որն ամբողջությամբ բացահայտվեց ու ձևավորվեց ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում, ստացավ նոր, ստիլիստական բովանդակություն, կազմելով հայ պրոլետարական-հեղափոխական պոեզիայի արժեքավոր էջը։

2

«1905 թիվը հղավ իմ վերածնության տարին»,— ասում է Կուրդինյանը։ Արդարև, 1905—1907 թթ. Շուշանիկ Կուրդինյան և Արփենիկ ստորագրությամբ, մամուլում մեկը մյուսի հետևից տպագրվում էին նրա տասնյակ երգերը, իսկ 1907-ին լույս տեսավ նաև «Արշալույսի ղողանջներ» ժողովածուն, որը հասարակական լայն ճանաչում բերեց բանաստեղծուհուն։ «Արշալույսի ղողանջները»,— գրում է Գ. Լևոնյանը, կարող է պատիվ բերել ինչպես իրեն՝

---

4 Նույն տեղում, № II—38։

5 Նույն տեղում, № II—1։

հեղինակին, այնպես էլ մեր գեղեցիկ գրականությանը... Կուրդինյանին սպասում է մի շատ փայլուն ապագա»[6]։ «Դու քո անձնուագործ արձանդ ստեղծել ես քեզ հասկացողների, քեզ ըմբռնողների հոգիներում,— ասված է հեղափոխական Ազասի Շահինյանի՝ Կուրդինյանին ուղղած նամակներից մեկում։— Այո՛, դու անմահ ես. միայն «Հանգրվա՛ք շահերը» բավական է, որ դու անմահանաս։ Գալիք օրերի ազատ բանվորը, երբ ներկա դժոխքի փլատակների վրա կհիմնե իր քաղաքությունը, նա իր կոշտացած ձեռքերով կկերտե քո արձանը, այն ձեռքերով, որոնց դու «Փառք ի բարձունս» ես երգել»[7]։ «Ես հաճույքով կարդում եմ այն,— ժողովածուի մասին գրում է Յու. Վասելովսկին Կուրդինյանին ուղղած իր նամակում,— արդեն նրա մեջ գտել եմ մի քանի հրաշալի բաներ և հույս ունեմ, որ ինձ կհաջողվի նրանցից մի քանիսը թարգմանել ռուսերենի»[8]։

Կուրդինյանը բավականաչափ նախապատրաստված էր ռուսական առաջին հեղափոխությանը։ Բանվորական շարժումներով փոթորկվող Ռոստով-դոնյան միշավայրը դեռևս 1903—1904 թթ. բախտորոշ դեր է խաղում բանաստեղծուհու կյանքում։ Նա կլանվում է բանվորական կյանքով, քաղաքական գործադուլների ավազանում ստանում իր գաղափարական մկրտությունը։ «Այնտե՛ղ եմ ապրում» 1905 թ. առաջին իսկ բանաստեղծությամբ նա հաղարդվում է գաղափարազրկությանը, սառը, անորոշ ու եսամոլ կյանքին, իր ստեղծագործության իմաստն ու գոհարը հզոր տեսնում միայն աշխատավորությանը ծառայելու մեջ։

Երբ որ ամբոխի մրուր սրտի մեջ.
Անհաց գյուղերում, անլույս հյուղերում
Անկեղծ ցավերդիս ամեն կկեչ
Լավում է սիրով՝ այնտե՛ղ եմ ապրում։

Կուրդինյանը մի առանձին բերկրանքով է դիմավորում հեղափոխության «նոր արշալույսը»։ 1905-ի հուլիսի 29-ին, «ես շողը տեսա բանաստեղծությամբ նա այլաբանորեն արտահայտում է իր ստեղծագործական վերածնությունը՝ «իմ նրբակներում եռում էր Նոր Հույս...»։

Բանաստեղծուհին ըմբռնում է, որ գրկվածների միակ փրկությունը արդար ու վճռական կռվի մեջ է, որ կապիտալիստական վիթխարի հարստության արժանավոր տերերն իրենք բանվորներն ու գյուղացիներն են։ Նշանաբերով մուրացող ընկեր-գործազուրկ բանվորին, նա ազնիվ վրդովմունքով ու ցավով ասում է.

Մինչ ե՞րբ մուրալ՝ աչքատիպով—
Անվարձ, բարրուկ և անհաց.
Մինչ ե՞րբ մուրալ ազերսելով
Մեծ փողոցում կուշտ մարդկանց.

Եվ ապա՝

Չէ՛, հարազատ, դու մի՛ մուրար—
Ինչ որ բեզ է պատկանում.
Քո գոյության հաչին արդար
Լոկ կռվով են տիրանում...

---

[6] «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 75։
[7] ԳԱՔ, Ֆ. Կուրդինյանի ֆոնդ, № III—249։
[8] Նույն տեղում, № III—263։

Բանաստեղծուհին խրախուսում ու ոգեկոչում էր բանվորներին բուրժուական հասարակության անխուսափելի կործանման գաղափարով, պատմական այն իրողությամբ, որ ցարական բռնակալությունն այլևս անզոր է կանգնել հեղափոխության վիթխարի շարժումը։ «Գերեզմանափորը» սլուժևտային բանաստեղծությամբ նա ցույց է տալիս, որ հազար-հազարները՝ տոգորված նահատակների ազնիվ պատգամներով, ոտքի են ելնում, և ամենուրեք լսվում է «արթնացած կյանքի վսեմ հաղթանակի ավետիքը»։ Բանաստեղծությունն ավարտվում է գալիք բաղձալի կյանքն ավետող լավատեսական մի պայծառ զգացողությամբ, վերջնաս հաղթանակը խորհրդանշող այլաբանական խոսուն պատկերով.

Ագամա մութը արա՜ ևս քաշվեց
Աստղերն անգույն, նիրհում են լուիկ—
Առաջին բևեռն աքլորը կանչեց
Եվ բարի լույսի շողերն են մոտիկ...։

1905-ի դեկտեմբերյան հեղափոխական իրադարձությունների շիկացած մթնոլորտում է ստեղծվում Կալդղինյանի «Դեկտեմբերյան օբերից» բանաստեղծությունը, որն արտահայտում է բանաստեղծուհու քաղաքացիական ակտիվությունը, ակնածանքը՝ հեղափոխության հանդեպ։ «Գոռ պատանիներին իր կուրծքը տված» մարտնչող մասսաների հեղափոխական պաթոսով տոգորված, նա գլուխ է խոնարհում «գլուտ ձեռքերին» ծածանվող կարմիր դրոշի առջև,՝ տալիս սրբազան երդում՝ մնալու ազատության համար.

Եվ ծունկ չոքեցի նահատակների
Շարե-շար ընկնող դեզերի առաջ...
Ու հավերժ փակվող պայծառ աչքերի
Կտակը սրտումս... ևս անցա հառաջ...[3]

«Հանգցրե՛ք ջահերը», «Սովյալը», «Սովը», «Հակապատկերներ», «Հա՜ց-հա՜ց», «Իրական երազ», «Հացը» երգերում բանաստեղծուհին բացահայտում է դասակարգային սուր հակասությունները, ժողովրդի ծանր կացությունը, աղքատությունը, ահռելի չափերի հասնող սովը։ Հասարակական կյանքի անհաշտելի հակասություններն առավել խորությամբ արտահայտվում են «Հանգցրե՛ք ջահերը» բանաստեղծության մեջ, ուր պատկերավորման հակադրության եղանակով շահագործողներին է ուղղում իր ատելության ցասումնալից խոսքը.

Դուք տո՛ն եք տոնում, խրախճ քնգացնում
Ուրա՜խ բրբիչով բարձր պատերը,
Որոնց վրայից քաղցած, անխնդում
Ընկավ ձյունոր, փշրեց ոտքերը...
Եվ լապտեր-ջահեր շողում են պայծառ
Ու լույս տարածում ձեր կուշտ դեմքերին՝
Մինչդեռ խրճիթը կա՜րծր է ինչպես ժայռ—
Մշտական խավար՝ սրտերիդ բաժին։
Հանգցրե՛ք ջահերը...

Հարստահարիչներին հեղինակը համեմատում է ժայռի հետ ու պատկերն առավել խորացնում լույսի ու խավարի հակադրությամբ։ Ճոխ սեղանների շուրջը հղփացած բուրժուաների դեմ, այնուհետև, նա դուրս է բերում քըշվառության ու սովի մատնված որբուկներին, շիրիմներից՝ նրանց ծնողներին՝ «Հոշոտված մարդկանց սև ուրվականներ»։ Պատկերը խռովահույզ է, ունի կյանքի ահեղ ճշմարտության խորք.

Եվ ք՛ո շարչար, արնոտ, ուշաքաղ
Հոշոտված մարդկանց սև ուրվականներ
Խռնավ փոսերում քողած չոր դագաղ՝
Ձեզ այցի էլնեն տեսքով մահաբեր...
Ձեզ հետ տո՛ն տոնեն ու զվարճանան
Ալլանգակ ելակի վայրագ քթքիչով,
Երգեն գրկանքի երգը հոգեխան—
Չոր հացի երգը—ժամվան մրմունջով։
Եվ խավարի մեջ խավա՛ր գործերիդ
Պատժեն արգասիք ճշմա՛ռ անցքերի
Ու հանեն ահեղ դղորդ ու չռինդ—
Անարդարության սև կապանքների...
Հանգցրե՛ք չահերը...

Աշխարհիկ տերերի անլուր շահատակությունները լրացնում էին նաև հոգևոր հայրերը։ Իրենց հոգևոր ամբողջ զինանոցը, ոսկեձույլ խաչի մոգական ուժով, նրանք ի սպաս էին դնում աշխարհիկ տերերի արյունոտ գործերին։ Ժողովուրդների դեմ ուղղված նրանց անհարյուրակային դիվական ոգեգործունեությունը չի վրիպում բանաստեղծուհու հայացքից։ «Հետ տա՛ր քո խաչը...» բանաստեղծության մեջ ցույց տալով դեմառդեմ կանգնած ներհակ ուժերին՝ սևհարյուրակիններին և լախտաղան բարձրացող հեղափոխական ըմբոստ մարտիկին, Կուրդինյանը կատարում է մեծ ընդհանրացում, հասնում ժողովուրդների կյանքում «ոսկեձույլ խաչի» ստահոդ խոստումների խաբանման.

Հե՛տ տա՛ր քո խաչը-գործիքն հարմար
Անվերջ կեղծիքի, լպիրշ քաությա՛ն...
Հե՛տ տա՛ր մոլեռանդ, անմիտ ու անհամ
Կնդեքիչների գենքը-քառաթև՝
Որ պաշտվեց երկա՛ր, երբ ամեն անգամ
Տեքում էր մարդը—մոդով կո՛ւյր, անբե՛...
Հե՛տ տա՛ր... Նրանից արյուն է ծորում,
Վազում արցունքի, շարավի հեղեղ,
Բյուրավոր, անթիվ կո՛ւնքերի լքում—
Ղողանջում մա՛մվան նզովքով ա՛հեղ...

Այնպիսի վարպետությամբ է պատկերվում դատապարտյալի մահը, որից զգացվում է մահացողի անպարտելի ուժը, պարզ ու համոզիչ դառնում պատմական այն ահեղ ճշմարտությունը, որ արյամբ, կախաղանների այուների վրա, բարիկադային կռիվներում է կռիվում աշխատավորների անխուսափելի հաղթանակը։ Այս դաղափարը պատկերավոր արտահայտություն է ստանում բանաստեղծության հետևյալ երկտողում.

Ա՛հա և ինքը՝ նոր լույսի զավակ,
Որ ազատության հարթում է ճամփա...

Ստեղծելով հեղափոխական մարտիկի համայիլ կերպարը, Կուրղինյանը աշխատավոր ժողովրդին զինում էր արիությամբ, վճռական պայքարի կոչում ինքնակալության դեմ.

Ցնցվի՛ր ժողովուրդ՝ տեղա՛ զարկ, հուր, բոց.
Դու՝ վեմը կյանքի, արբույան արբոց,
Գոյության կոթող տաճարում պղծած
դարեր կեղեքված։

Ժողովրդին ներկայացնելով իբրև արարիչ, «վեմը կյանքի, սրբության սրբոց», Կուրղինյանը, սակայն, հիանալի հասկանում էր, որ կենսակարողն անհրաժեշտ էր կազմակերպել նրա ընդերքում հասունացող հեղափոխական ուժերը։ Նա խորապես համոզված էր, որ պատմական այդ միսիան կարող էր կատարել միայն բանվոր դասակարգը, պատմականորեն նա էր միայն կոչված ապստամբ ժողովրդին առաջնորդելու դեպի հեղափոխական պայքար և հաղթանակ։

Տիրող կարգերի, սոցիալական աղաղակող անարդարությունների դեմ դուրս եկած բանվոր դասակարգի քաղաքական-ազատագրական պայքարը պատկերող մի խանդավառ հիմն է Կուրղինյանի «Բանվորները» հանրահռչակ երգը։ Բանաստեղծական մեծ ներշնչանքով, գեղարվեստական բարձր վարպետությամբ ստեղծված այդ բանաստեղծությունը ներկայացնում է բանվոր դասակարգի վեր խոյացող, բուրժուազիայի դեմ ծառացած անխորտակելի և հարաճուն ուժը։ Բանվորների ըմբոստ ու մարտական ոգին, նրանց հրավառ տենչերը բանաստեղծուհին արտահայտում է հենց իրենց՝ բանվորների մարտակոչով, նրանց ցասումն արտահայտող խոսքերով.

Այդ մե՞նք ենք գալիս —
Մաշված բաճկոններ, լուտոտ ու մրոտ,
Տրորված ոտնակ, աղտոտ մազերով,
Մեծ մասամբ դեղնած, գծուծ և բոկոտ,
Երբեմն դժգույն, երբեմն անխռով,
Որբեմն քաղցի, լուս տառապանքի
Ու կնճիռների անչինչ կնիքով,
Որբեմն ըմբոստ արհամարհանքի
Անզուսպ զայրույթի վրեժի թույնով.
Դեռ վաղ ծերացած հոգեմաշ յուվից,
Լույսի, քարտ օդի տենչանք դևմքերիս
Ու մարդավայել ապրելու հույսից
Դեռ խո՞ր վերքերի կսկիծ սրտերիս.
Այդ մե՛նք ենք գալիս...

Բանաստեղծությունն ավարտվում է ստրկության շղթան, բռնության գահը հիմքից փշրելու բարձր գիտակցության հասած բանվորների հաստատակամ վճռականությամբ.

Հա՜, մենք ենք գալիս—
Դարավոր վշտի զրկանքի բովից.
Հալածանքների, գարշ ստրկության
Մոռացված խավից—
Կրծքով փշրելու փառքը տիրողին,—
Դահը բռնության-ստրուկի շղթան,—

Նոր ուղի հարթել մեր նմաններին,
Արժանի կոչման-հավասարության՝
Այդպե՞ս ենք գալիս...

Բանաստեղծության հավաքական հնչուն ձայը մարտակոչի մեջ մարմնավորված է բանվոր դասակարգի անխորտակելի ուժը, դասակարգային բարձր գիտակցությունը, պայքարի թափն ու վճռականությունը։

Պատկերելով բանվոր դասակարգի վճռական պայքարը, Կուրղինյանը ցույց է տալիս, որ այդ դասակարգը մեծ զոհողությամբ ու արյունով է ձեռք բերելու իր խլված աղատությունը, ոտնահարված իրավունքները, որ բանվորը լիապես գիտակցում է ազատագրական պատմական իր միսիան, լիապես վստահ է իր վիրջնական հաղթանակին.

Հառա՞ջ, միտ հառաջ... Անկցի՝ գերության
Կաշկանդող շղթան.
Այսօր ՔՏ վաղը-մերն է հաղթանակ
Մուրք ազատության։

3

Ապրելով Դոնի Ռոստովի բանվորական հեղափոխության ավազանում, Կուրղինյանը լրջորեն մտահոգվում էր հայ ժողովրդի ճակատագրով։ Նա մեկ սրտի մորմոքով էր վերհիշում հայրենի ամայի դաշտերը, մանկության օրերն իբրև վաղանցիկ երազ, մեկ՝ զոտեպնդող ու զարթնոցի խոսք ասում իր ժողովրդին.

Բայց դու մեռած չէ՛ս, ո՛վ բստրուկ տիտան,
Դեռ քո երակում արյուն է հոսում.
Ցնցվի՛ր, սթափվիր, գոնե մի վայրկյան,
Դիտակից մանվան ես չեմ ափսոսում...

Նման զգացմունքները բացակայում էին բանաստեղծուհու նախորդ շրջանի հայրենասիրական երգերում։ Նա ուշի-ուշով հետևում էր հայրենի երկրում կատարվող հասարակական-քաղաքական իրադարձություններին, տեսնում ցարի դեմ ոտքի ելած հայ բանվորներին, գյուղական հարստահարիչների դեմ ընդվզող գյուղացիներին։ «Նուսմակ հայրենիքիս» (1906) բանաստեղծությունը արտահայտում է պայծառ հավատ՝ «Համայնացման մեծ կուվին» միանալու հայրենիքի ազատությունը.

Շատ մի՛ տանջվիր-խելոք մարդիկ ասում են,
Որ պիտ փոխվի աշխարհի մեջ ամեն բան՝
Ու մի արդար համայնացման մեծ կուվին—
Տանջանքի տեղ սեր պիտ տիրե անսահման...

Կուրղինյանը հաղթահարում է նախորդ երգերի ազգայնական տրամադրությունները, կանգնում պայքարի հեղափոխական ճանապարհին, ներշնչված այն գիտակցությամբ, որ հայ բանվորները նույնպես քևավորված Ռուսական հեղափոխությամբ, մասնակից են դառնում համաժողովրդական մեծ պայքարին («Հայ բանվորներին», 1907)։ Բանաստեղծուհին իր ողջույնի չերմ խոսքն է ասում նրանց, ոգեշնչում ապագայի պայծառ հեռանկարներով.

Ձեզ հիմն եմ երգում — ես բազկատարած,
Օտարության մեջ ծնկաչոք, մեծակ՝

Դրոշը պարզեք, անցեք, բանվորնե՛ր.
Ափն է երեում չինէ լուսավորված։

Կուրղինյանի պոեզիայում հանդես, է գալիս նաև հեղափոխականացող գյուղացին («Գյուղացու մորմոքը»)։ Բնության զարթոնքի, գարնան պայծառ ֆոնի վրա ավելի ու ավելի ակնբախ է դառնում գյուղացու ողբերգությունը։ Սանր ապրումների մեջ նա դիմում է աստծուն, սկզբում աղերսագին՝

Հե՛յ, փառքիդ մեռնեմ, ողորմած աստված,
Ես ի՞նչ պիտ անեմ.
Անտուն գյուխս ո՞ր մեկ բարին տամ.
Դարդից ազատվեմ...

Ապա՝ իր մարդկային արժանապատվության խոր գիտակցումով.

Մի՞թե ե՛ս, մարդուս, երկրի երեսից
Ջրրկանքից աբնշված
Գիտ մէռնեմ, կորչեմ միջատի նման
Ճրղված, կոխկրտած.

Այնուհետև՝ ցասումնալից, ընդդեմ աստծո և ընդդեմ իր իսկ թշվառ գոյավիճակի.

Չէ՛... հընար չըկա այս անտանելի
Անարդար կյանքի ,
Ծանրացած խաչը բարչ տալ ուսերիս՝
Առանց փրրկանքի։
Թե ըհզ չի՝ ասանի դաղված սրտերիս
Մորմոք ու բողոք՝
Ես իմ ձնորհեով մա՛ն կրպատրաստեմ
Կյանքին անողոք...

Խոսելով գյուղացու թշվառության, «տեղնդոտ զայրույթի», ցարիզմի կազմակերպած ազգամիջյան ընդհարումների մասին («Ձայն տուր ամենքին»), Կուրղինյանը ցարիզմի դեմ համախմբման կոչ էր անում, գյուղացուն ոգեշնչում հեղափոխական պայքարով՝

Սթափվի՛ր, թշվա՛ռ... ձա՛յն տուր ամենքին՝ ո՛վ քո դառնության.
Քո արցունքներին, քո մռայլ խաչին նեղել է ընկեր.
Ձեռք-ձեռքի տված՝ դուրս եկ կովի դաշտ. ուր որ մարդկության
Մի այլ. նոր կյանքի կոչնակն է հնչում-վեր։, ավետաբեր...[10]

Ազնիվ հայրենասիրությունը, ժողովրդի շահերի խոր գիտակցումը բանաստեղծուհուն հասցնում էր ժողովուրդների համախմբման ու համերաշխության բարձր գաղափարին։ Եթե «Սրաձ» բանաստեղծության մեջ նա հանգում էր այլազգի ժողովուրդների նկատմամբ սիրո գաղափարին, ապա «Սիրերի ձայներով» բանաստեղծության մեջ խորացնում է այդ գաղափարը, դատապարտելով ազգերի երկպառակությունը, ժողովուրդներին դիմում՝ «Ազգե՛ր, միացե՛ք» համերաշխության, համագործակցության մարտակոչով։

10 «Սիրերի ձայներ», 1907, № 2։

Ցարական ինքնակալության, բուրժուական հասարակության դեմ ցասման զգացումով լիակացած՝ բանաստեղծուհին նետվում է պայքարի հորձանուտը, պատրաստակամ իր իսկ մահով ուժ տալ հեղափոխության հոսանքին. «Տա՛ր ինձ, մեծ հոսանք...» խնդագին բացականչում է նա։

...Քեզ իմ արյունն էլ,
Արցունքս, հառաչ ձայնիկն, խանձին՝
Թափ տան հեռանքիդ — քեզ մեռնիմ չա՛ւել...

Վճռական հաղթանակի հավատով նա ոգեշնչում էր մասսաներին, կոչ անում՝ անձնվեր պայքարով գալիք սերունդների հոգում բոցավառել սրբազան կռվի հրդեհը («Քեզ մեռնենք պատվով»), հայացքն ուղղած դեպի լուսավոր ապագան.

Տեսնում եմ ես իմ ապագան պայծառ,
Ըստուկ օրերի խավարի միչից...

1906—1907-ին Կուրղինյանի բազմաթիվ երգերում («Ազատության դրանչներըս», «Միչազգային երգ», «Ընկեք միանանք», «Ձեզ ձայն եմ տալիս», «Մեր ցավը մեկ է», «Մենք էլ միանանք», «Ամննչեին», «Փառք ի բարձունս») մի առանձին շեշտվածությամբ արտահայտված է հեղափոխական ուժերը միավորելու, «սրբազան միությունն» ստեղծելու գաղափարը, իբրև հակադրություն աշխուժացող ռեակցիայի.

Ու չե՛ս հավատում — միության ուժի
Անխախտ կապերը հրաշք են գործում։
. . . . . .
Փա՛ռք բանվորության միության օղակ—
Հպարտ փողփղող կարմիր դրոշին...—

Ինչպես որ պետք է սպասել, բանաստեղծուհին հանգում է բանվոր դասակարգի և գյուղացիության դաշինքի գաղափարին։ «Միայն պրոլետարիատը կարող է դեմոկրատիզմի համար հեղափոխական մարտիկ լինել,— գրում է Լենինը։— Նա դեմոկրատիզմի հաղթական մարտիկ կարող է լինել միայն այն պայմանի առկայության դեպքում, եթե նրա հեղափոխական պայքարին միանա գյուղացիության մասսան»[11];

Բանվորների և գյուղացիների միավորման գաղափարը արտահայտված է «Մեր ցավը մեկ է» բանաստեղծության մեջ։ Դասակարգային կռվում բանվորներն իրենց միակ դաշնակիցներին տեսնում են գյուղացիների մեջ, գյուղացիները՝ իրենց միակ փրկություններ՝ բանվոր դասակարգի ազատագրական պայքարի մեջ։ Բանաստեղծությունն սկսվում է աննկարագրելի աղքատության մեջ տառապող գյուղացիներին ուղղած բանվորների դիմումով։ Խոր գիտակցելով համագործակցության ուժը, բանվորներն աշխատում են պայքարի ներգնուտը ներքաշել աշխատավոր գյուղացիներին՝ ընդդեմ բռնատիրության, չարախնդող ռեակցիայի.

Չե՛ս դուք զուլումբ, դարդի ընկերներ.
Արի՛ք, միանանք՝
Կանգնենք կողք-կողքի, հպարտ, անվե՛ներ
Եվ լավ իմանանք՝

11 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 9, էջ 60—61։

Թե՝ ձեզ հա՞ց է պետք. մեզ տո՛ն է լափում,
Ուտել ենք ուզում.
Թե ձեզ հո՞ղ է պետք. մենք չունինք անկյուն,
Ապրել ենք ուզում,
Թե դուք տանչվո՞ւմ եք ծանր լծի տակ.
Փառս բանտերում՝
Մենք, մեր արյունի լճում անհատակ
Ամեն օր խեղդվում:

Կուրղինյանն այնուհետև ձգտում էր «սուրբ կովի» հաղթանակին մասնակից դարձնել նաև կանանց, կնոջ ազատագրությունը տեսնելով միայն հեզափոխության հաղթանակի մեջ: Նա կոչ է անում կանանց՝ ելնել բռնատիրության դեմ ակտիվ ու վճռական պայքարի, կնոջը դիտելով իբրև հասարակական մեծ ուժ.

Արի՛, քուրիկ ջան, մենք էլ միանանք,
Էն մենծ, սուրբ կովին եղինք մասնակից.
Հերիք շղթայված ու գերի մնանք
Դուման մաքրով, շշմած զրկանքից:

Կուրղինյանը ձեռնոց է նետում հին աշխարհի դեմ, անձնական սերը զուգակցում է հասարակականին, դառնում ազատագրական պայքարի զինվոր: «Այնտե՛ղ գնացեք» (1906) բանաստեղծությամբ Կուրղինյանը սոցիալիզմը հատկանշում է իբրև այդ կացությունից դուրս գալու միակ ուղին: Նա նրիտասարդությանը կոչ է անում գնալ դեպի գյուղ, ուր սոված գեղջուկը խարխափում է խավարի մեջ, ուր «կծղած արտերը արցունքով քրջում», գնալ Հանքերն ու գործարանները, «ուր բանվորն է բեռի տակ տնքում», դեպի բանտերը, ուր տառապում է շղթայակապ հերոսը: Մարդու անբավ տառապանքներին, տիրող դաժան կարգերին Կուրղինյանը հակադրում է սոցիալիզմն իբրև փրկության Հշմարիտ ուղի, «սոցիալիզմի լույսի» մեջ տեսնելով բանվոր դասակարգի, աշխատավոր գյուղացիության վերջնական ազատագրությունը.

Այնտե՛ղ գնացե՛ք-սոցիալիզմի
Լույսը տանելու այն մութ խավերում՝
Ուր որ հգնալը խուլ տանջանքների
Մեղսոտ սեղանին միշտ զոհ է բերվում...

«Այնտե՛ղ գնացեք» բանաստեղծությունը ռուսական առաջին հեղափոխության, սոցիալիզմի գաղափարների խոր ազդեցության գեղարվեստական վառ արտահայտությունն է:

Կուրղինյանը հայ բանաստեղծության մեջ բերում է նոր գաղափարներ, առարկաների, երևույթների նոր ընկալում: Նրա բանաստեղծական լեզվի բնորոշ կողմը հրապարակախոսական կրքոտությունն է: Կոչական ու խոսուն են վերնագրերն անգամ՝ «Այնտե՛ղ գնացեք», «Զայն տո՛ւր ամենքին», «Հանգցրե՛ք ջահերը», «Կեցցե՛ն շարքերը», «Հե՛տ տա՛ր քո խաչը», «Եկե՛ք միանանք», «Ձեզ ձայն եմ տալիս», «Տա՛ր ինձ, մեծ հոսանք», «Վա՛յ ձեզ, վախկոտներ», «Թող մեռնենք պատվով», «Հառա՛ջ անվեհեր», «Մենք էլ միանանք», «Ընկե՛ր, Հեռքդ տո՛ւր», «Գնա՛ ու գնա՛», «Մի՞թե չեք զգում» և այլն:

Դրանցում դրսևորվում է բանաստեղծուհու քաղաքական ակտիվությունը, լսվում են հեղափոխական պայքարի նրա ոգեշունչ կանչերը։

Նոր իմաստավորում ու յուրահատուկ գունավորում են ստանում կարմիր, արև, այգ, հույս, գարուն, ապագա և նման բառ-պատկերները։ Կարմրի, լույսի, արշալույսի կամ այգի վրա կառուցված գեղեցիկ պատկերներով են արտահայտված պրոլետարիատի հաղթանակի, ապագայի հանդեպ բանաստեղծուհու ունեցած հայացքներն ու բնագացումները։ Կարմիրը խորհրդանշում է հեղափոխական պայքարի գաղափարը՝ «Կարմիր հնչյուն», «Կարմիր դրոշ», «Կարմիր հուսանք», «Կարմիր քափոր», «Կարմիր ալ-կարմիրը», «Կարմիր ալ-դրոշ», «Կարմիրները», իսկ լույսը, արշալույսը, այգը, ջաՁը՝ իմաստավորում են գալիք հաղթանակի հավատը։ Նույնիսկ իմաստավորում ունեն բազմաթիվ բանաստեղծությունների վերնագրերը՝ «Ազատության ղողանջներ», «Ես շողը տեսա», «Լուսաբացին», «Մեկի հուշերից», «Գարունը եկավ», «Ողջո՛ւյն քեզ, գարուն», «Գարուն է», «Արշալույսի ղողանջներ», «Առավոտ», «Արևին», «Զարթոնքին», «Գարնան մուտ» և այլն։

«Արշալույսի ղողանջներ» անվանաքերքը

Ըմբռնում մասսաներին պայքարի կոչող երգերը լեցուն են կենսախինդ տրամադրությամբ, վառ են և պայծառ բանաստեղծուհին մի առանձին սեր էր տածում դիպի տարերքը՝ փոթորիկը, կայծակն ու որոտը, նրանցում որոնելով հոգեհարազատ զգացումներ, ձգտելով նրանցով արտահայտել իր խռովահույզ ոգու խոյանքները.

Մրրիկն եմ սիրում, կայծակն ու որոտ,
Երկնի կռիվը, դղրդյունն ահեղ։

Վրա են հասնում ռևակցիայի, այնուհետև համաշխարհային պատերազմի ծանր տարիները։ Ցարական գրքանոությունը արգելում է խոսքի ազատությունը, Թերթերն ու ամսագրերը այլևս չեն տպագրում Կուրդինյանի հեղափոխական երգերը։ Խափանվում է նրա երգերի նոր ժողովածուի հրատարակման գործը ևս։ «...Ասում ես, որ ամառը երկրորդը պիտի լույս ընծայես,— 1910-ին բանաստեղծուհուն գրում է Ադամ Շահինյանը։— Բայց հնարավո՞ր է առանց խուզվածքների դուրս տալը... ավելի լավ է սպասել, քան թե հրապարակել լանչերից դուրս քողածները միայն»[12]։

12 ՓԱՔ, Շ. Կուրդինյանի ֆոնդ, Ա. III—249։

Մի առանձին հետաքրքրություն ու հոգատարություն էր ցուցաբերում Ալ. Մյասնիկյանը իմանալով, որ հիվանդությունը խանգարում է Կուրդինյանի ստեղծագործական աշխատանքներին, նա 1910 թ. հունվարի 13-ի նամակում գրում է. «Իսկ պարապելն անհրաժեշտություն է, չէ որ Ձեզ աճապգին և կարևոր աշխատանք է վիճակված...

Ես քննադատ չեմ, այսինքն՝ գրական-գեղարվեստական քննադատ, ցանկություն էլ չունեմ այն լինելու. բայց միմիայն կամենում եմ Ձեզ հայտնել իմ կարծիքն այն բանաստեղծի մասին, որ երգում է պրոլետարիատի դատը և երգում է մեծ շնորհիվով ու վարպետությամբ: Ես համոզված եմ, որ դուք անպայման նշանակալից շնորհք եք ներկայացնում Ձեզանից»[13], Իսկ չորս տարի անց, 1914-ի հունվարի իր նամակում նա անհանգիստ հարցնում է. «Պատրաստո՞ւմ եք արդյոք տպագրության համար Ձեր տպած և անտիպ երգերը, չէ՞ որ մի ժամանակ պատրաստում էիք այդ անել. այս հարցը ինձ շատ է հետաքրքրում և կցանկանայի, որպեսզի այդ տպագրությունը որքան կարելի է հաջող, ВНУШИТЕЛЬНЫЙ դուրս գար, գաղտնիք չէ, որ ես Ձեր տաղանդր հարգողներից եմ»[14]:

Որքան էլ խստանում էր գրաքննությունը, Կուրդինյանն այնուամենայնիվ գործյալ ճանապարհ էր գտնում իր կորովի, իր հուսադրող խոսքը մասսաներին հասցնելու: Մամուլի էջերից գործյալ հնչում էին պայքար ազդարարող նրա մարտաշունչ երգերը. «Մտրուկ ապրելուց մահն է գերազանց» ասում էր նա, ժամանակավոր հաղթանակով մոլեգնած ցարիզմը տապալելու բացահայտ կոչ անում.

Նրա սև գահը շրջելու համար
Պետք է մեծ կռիվ... մի՞թե չեք զգում...

Ռեակցիայի աղետաբեր հետևանքները Կուրդինյանը զգաց դեռևս 1907 թ. հունիսի 3-ին, պետական դումայի ցրման ուժեղ տպավորության տակ: Վշտի խոր զգացումով բանաստեղծուհին գրեց.

Ես գարննեցի... ստրուկ ու ճորտ երկրում:
Դեմքիս քախիծ, կարո՞ղ ազատ ծոիչքի,
Մրմռոքալով երնեկ տվի եթերում
Սավառնաթև թռչող արծվին վեհոգի...

Պայքարի ու ցասման երգերը տեղի են տալիս մռայլ անհուսության, հեղասիոխությունը նրան թվում է իբրև անցած մի երազ, և անորոշ գալիքի հանդեպ նա մնում է միայնակ ու անամոթ.

Գիշեր է... մենակ... ո՞վ պիտ ամոքի
Իմ ցավն անպատ, իմ սերը-կարոտ...

Հուսաթեկ ապրումների արտահայտություն են «Մշակումն հրապարակված Կուրդինյանի «Մեր օրերը», «Տերևաթափ» (1915), «Աշունն (1916) բանաստեղծությունները. Մի շարք երգերում («Պարտիզպան», «Ամառ է,

---

13 Մլի-ի Հայկական մասնաճյուղի կուս. արխիվ, ֆոնդ № 4, գործ № 2, Ալ. Մյասնիկյանի ձեռագրեր, նամակներ և այլ փաստաթղթեր:

14 Նույն տեղում:

ամառ...», «Վիրավոր քամին», «Ակունն») քամին վայում է ու ավերում, մըրրիկը՝ ամայացնում կանաչազարդ դաշտերը, ամպերը փակում են արևի ճամփան, աշունը անձրև է մաղում, ծաղիկները մեռնում են շնչախեղդ, էլ չի շոգում «ոչ մի ճաճանչ, ոչ մի ցոլքա:

Համաշխարհային պատերազմի ավերածությունները և ազգային եղեռնի սարսափները է՛լ ավելի ծանր կացության առաջ են կանգնեցնում բանաստեղծուհուն, նրա տրամադրությունները ներարկում ոչնչ ազգայնական միտումներով:

Պատկերելով մարդկային անլուր տառապանքները, ժողովրդի ծանր կացությունը ռնակցիայի, համաշխարհային պատերազմի տարիներին, ցարական Ռուսաստանի, իր իսկ արտահայտությամբ՝ «դահճական աշխարհի» (Էքստասս) դեմ անգուսպ ատելությամբ լցված բանաստեղծուհին, ի վերջո, փարատում է հուսահատության անուրջը և վերստին գինվորագրվում «օրհնվի՛ պայքարը» մարտակուին, լքված բեկորված բանվորների հոգում դարձյալ բորբոքում սրբազան կռվի բոցը.

Դե՛հ, հերի՛ք այդտեղ սողաք անգամ.
Վախկոտ ու անհաշտ, անհուսս ու նսեմ.
Արդար բողոքի մրրիկը հսկա
Թող հեռա վայրագ-ժա՛մբեն է վսեմ:

Ներկայացնելով ազատության համար զոհված («Նոքաբյուրական գերեզմանոցում»), աքսորի ճամփաներում («Էքստասս»), բանտերում տառապող («Բանտի առաջ») հեղափոխականների ծանր, բայց հերոսական կյանքը, բանվորների ու աշխատավոր գյուղացիների ողբերգական գոյավիճակը, բանաստեղծուհին իսկապես դատապարտում է անկումայնության ամեն մի դրսևորում, կռվի դաշտը համարելով «երանավետ», բանվորական շարքերը՝ «աննվաճ».

Արդար կռվի ցասման կարոտ մեր հոգին
Ու մահվան դեմ գիտե մնենել անհառաչ:

4

1908—1916 թթ. Կուրղինյանը ստեղծում է «Կարմիր խաչը» (1909), «Մարո կամ այրված սիրտը» (1909), «Ոսկե ձկնիկը» (1913), «Ջրաղացպան» (1913) թատերգությունները, որոնք չեն տպագրվել ու չեն բեմադրվել, «Տատ Արինա» (1913) պատմվածքը, նույնպես՝ անտիպ: Թեև այդ երկերը գեղարվեստորեն թույլ են, սակայն մի քանի էական գծերով լրացնում են պատկերացումները բանաստեղծուհու քաղաքական, գրական-գեղագիտական հայացքների մասին: Դրամաներում Կուրղինյանը կրկին հավատում է այն գաղափարը («Ոսկե խաչը», «Ոսկե ձկնիկը»), որ վաղ թե ուշ հաղթանակելու է ժամանակավորապես պարտված հեղափոխությունը, որ կապիտալիստական հարաբերությունների պայմաններում չկա, չի կարող լինել ժողովուրդների ազատություն, և որ ազատությունը ձեռք է բերվելու պրոլետարիատի անդուլ պայքարով, ցարական, բուրժուական հասարակության արմատական հեղաշրջմամբ միայն: Դրամաների հերոսները խեղդվում, շնչասպառ են լինում ռեակցիայի մղձավանջում, լայնատարած Ռուսաստանում չգտնելով մի անկյուն, ուր մարդը կարողանար գտնել հանգստություն ու վերքերի բուժում:

«Հողի մեջ արյուն կա և արտասուքի հոտ է գալիս ամեն տեղ,— նկատում է «Ջրաշացպանը» դրամայի հերոսներից մեկը։ Կյանքը Կուրղինյանին ներկայանում է իբրև բանտ։ Բանտ և կյանք հասկացությունները հաճախ նույանում են նրա հերոսների (Արամ, Մարո) հոգեբանության մեջ։ Մղձավանջային ծանր իրականությունը, անսահման անառակությանն ու էգոիզմին նա հակադրում է մարդու ազատակամ և ազնիվ սերը։ Իրամատուրգը միաժամանակ համոզված է, որ կապիտալիստական աշխարհում անհնարին է երջանիկ սերը, մարդը դատապարտված է անվերջ տառապանքի ու թշվառության։ «Ժամանակակից աղչիկը, կինը ապրում է տուժելով-այսպես է կյանքը, պայմանները», «Արդարությունն ու բանթությունը ձնշում է զրկվածներին-հարկավոր է փոխել օրենքները»,— այս է «Մարո» դրամայի հերոսների համոզմունքը։

Կուրղինյանի հերոսները երջանկության են որոնում, բայց չեն գտնում։ Նրանցից ոմանք, չհաղթահարելով կյանքի դժվարությունները, մատնվում են անհուսության կամ խելագարվում։ Ոմանք էլ, խորապես զգալով կյանքի ծայրահեղ անարդարությունները, ըմբոստանում են իրենց մարդկային արժանապատվությունը ոտնահարողների դեմ։ «Ու միայն իմ աշխատանքն ես վարձել,— տիրոջն ասում է բանվորը,— լա՛վ իմացիր, խղճիս հետ գործ չունես» («Ոսկե ձկնիկ»)։ «Կարծում ես գյուղացու աղչիկը մարդ չէ՞,— բողոքում է հերոսներից մեկ ուրիշը,— շապիկ չունեմ, սի՞րտ էլ չունեմ» («Մարո»)։ Ոմանք էլ (Անտոն, Մարթա, Մարտիրոս), զգալով գալիք հեղափոխության շունչը, ցանկանում են եռանդուն ու արիաբար նախապատրաստվել գալիք վճռական ճակատամարտերին։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Կուրղինյանի «Կարմիր խալը» քառերգությունը, որի վերնագրի տակ, փակագծերում գրված է «Կարուն է գալիս» հեղափոխությունը խորհրդանշող բնավոր արտահայտությունը։ Ռեակցիան ժամանակավոր է, հեղափոխությունն է հաղթանակելու վերջնականապես, այս է քառերգության թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունը։ «Շուտով կհասնի կենսունակ գարուն,— ասում է հերոսներից մեկը,— կարմիր վառ արևի տակ կեռա արքնացող կյանքը հպարտ ու կայտառ. աշնան լքումից հետք չի մնա» («Կարմիր խալը»)։

Կուրղինյանի արխիվում պահպանվող անտիպ հոդվածներից մեկը՝ «Կնոջ ձայնը», գրված Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսի բեմադրության առթիվ, որն ամբողջությամբ ուղղված է հեղափոխության թշնամիների, «էբոտիկական էքստազի մեջ» մխրճված արցիբաշևների դեմ, դարձյալ պաշտպանական խոսք է ռուս առաջավոր գրականության, կնոջ ոտնահարված արժանապատվության։ Հոդվածն ավարտվում է կնոջը նվիրված մի սրտառուչ գովերգությամբ։ «Առհասարակ գրողը,— համոզված ասում է նա,— պետք է ճանաչի հաստոցի առջև կանգնած բանվորուհուն, խուրձ կապող գեղջկուհուն, մաշված շրջազգեստով ժողովրդական ուսուցչուհուն, համեստ ու անձնվեր մայրերին, որոնց աչքերում փայլում է խոր հավատը լուսավոր ապագայի նկատմամբ։ Նրանք բոլորն էլ առանձին-առանձին լավ են իրենց աշխատանքում, նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր կյանքի գարունը, նրանք բոլորն էլ տերտունջում են ու որոնում, բոլորն էլ ունեն որոշակի տեսլ՝ կյանքի, բանականության և երջանկության նկատմամբ։ Նրանք շարժվում են դանդաղ, խարխափելով, բայց լավագույն ապագայի նկատմամբ մեծ հույսերով լի»[15]։

---

15 ՏԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, № II—28։

Մեկ այլ հոդվածում, նույնքան կրքոտությամբ ու անողոքությամբ, Կուրդինյանը հարվածեց ազգում է նաև հեղափոխությունը անգոնող հայ գրչակների դեմ, պաշտպանելով հայ կնոջը. «Հեռու չէ այն օրը,— ասում է բանաստեղծուհին,— որ գաղափարգային ինքնորոշումը չարիկ կտա հայ մասսայի միևչ այդ քնած գիտակցությանը... հայ պրոլետարիատի շարքերից կծնեն իր զրողները, որոնք իրենց նոր խոսքի, նոր պատգամների լույսով կգրեն հայ միտքն օրորող մղձավանջը ու վերջ կտան բոլոր այն տառապանքներին, որոնց ենթակա է դարավոր դերի, իրավազուրկ հայ կինը, հայ աղջիկը...»[16]։

Շուշանիկ Կուրդինյանի 1908—1916 թթ. ստեղծագործության նկատելի հակասականության մեջ, անտարակույս, իշխողն ու բնորոշը առողջ կենսազգացողությունն է։ Մի կողմից վհատություն ու հոգնածություն, փայփայած նրազների խորտակման դառը զգացումներ, մյուս կողմից՝ մարտական թափ և հեղափոխական պայքարի ազնիվ կոչ, իսր հավատ՝ մարդու, մարդկային կենսական ուժերի հաղթանակի հանդեպ, նորի, հեղափոխության անխուսափելի հաղթանակի հանդեպ։

Թեև 1910 թ. ավելի ու ավելի է վատանում Կուրդինյանի առողջական վիճակը, սակայն հասարակական վշտերով համակված բանաստեղծուհին չէր գտնում հանգստություն։ Սոցիալական ծանր պայմաններում ավելի ու ավելի էր խորանում դեպի մարդն ունեցած նրա ջերմ սերը՝ ի հակադրություն նիջշեի մարդատյաց փիլիսոփայության. «Ամեն օր մտքովս կովում եմ նիջշեի... և այլոց հետ,— ասում է նա 1916 թվականին,— չէ՛, անապատում կյանք չկա, ապրել չի կարելի մարդկանցից հեռու. մա՛րդն է կյանքը»[17]։

Ծիրող կարգերի դեմ ատելությամբ լցված բանաստեղծուհին հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրեին (1916) հնչեցնում է իր խիզախ ու կռվով երգը, կրկին ու կրկին բանվոր դասակարգին կոչ անում՝ ելնել միապետության դեմ.

Մերն է սուրբ երգում—
Կովի՛ր հարազատ...
Հոգուս մեջ անգուսպ մրրիկ է խնդում՝
Ելի՛ր հարազատ...

Շուշանիկ Կուրդինյանը մեծ բերկրությամբ ընդունեց ինքնակալության տապալումը։ 1917-ի փետրվարյան օրերին նա ստեղծեց մի քանի ուշագրավ երգեր՝ «Բանվորական քայլերգ», «Նոր օրերը», «Ամաղթանք», կարմիր գույնի ու կարմիր դրոշի մեջ խորհրդանշելով ցարիզմի դեմ տարած պրոլետարիատի հաղթանակը. հեղափոխությանն ուղղելով իր ամենաջերմ, ամենաարտագին խոսքը.

«Հաջո՞ր բարի դո՛ւ եկար.
«Հաջո՞ր բարով գու եկար...»։

Սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակը, սակայն, առչևումն էր. դեռևս սպասվում էին ծանր փորձություններ։ Բանաստեղծուհին կրկին ու

---

16 Նույն տեղում, Ա II—26։

17 Նույն տեղում, III—37։

կրկին վճռական պայքարի էր կոչում, աշխատավորական գանգվածների վերստին ուղղում իր ոգեշունչ խոսքը.

Մենք պիտի տանք թալաղության ավետիս...

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, արդարև, թալաղության ավետիս բերեց ճնշված ազգություններին: «Միբում եմ հավատալ, որ Հայաստանում բոլշևիզմի անարյուն հաղթանակը կնշանավորվի ռուսական պրոլետարիատի եղբայրական օգնությամբ,— ասում էր Կուրղինյանը Վլադիկավկազում իր կազմակերպած Մտ. Շահումյանի անվան հայկական բանվորական ակումբի բացման առթիվ,— որի շնորհիվ ընչազուրկ մասսան կփրկվի պատկերիզմից և կստանա ստեղծագործական աշխատանքի հնարավորություն՝ օգուտ իր նրիտասարդ սոցիալիստական հայրենիքի»[17].

1921-ի գարնանը Կուրղինյանը տեղափոխվում է Հայաստան: Ամենուրեք նա տեսնում է ավերված երկրի վերականգնման շինարարական խաղաղ աշխատանքները ու այդ տպավորության տակ գրում մի շարք արտաբուխ երգեր՝ նվիրված բոլշևիկյան կուսակցությանը («Բոլշևիզմ»), մեծ առաջնորդ Լենինին («Մա՜րշ»), սովետական իշխանությանը («Փա՜ռք մեզ», «Ոնորը կփիր», «Հե՜յ, ինձ լսեք»), սովետական բանակին («Աստղակիր», «Կարմիրները»), Հայաստանի վերածնությանը («Խորհրդային Հայաստանին»), եղբայրական ժողովուրդների բարեկամությանը («Կովկասում») և այլն: Այս երգերը տոգորված են պայծառ լավատեսությամբ.

Կանցնեն օրերն այս հոգսերի լծի տակ
Ու կյանք կառնեն դաշտերդ առատ և չերքի,
Իսկ դու կապրես միայն լուսին հպատակ,
Ջքնաղ երկիր, այրիների, որբերի...[19]

Բանաստեղծուհին ըմբռնեց, որ պատմությունը, «ժամանակը փոշևկայած» ժողովուրդներին երբևէ չի բերել այնպիսի խնդություն, ինչպիսին բերում է Մեծ Հոկտեմբերը, որ ժողովուրդներն այդ պատճառով «անխուսափելիորեն կոմունիզմագրվում են... ամենուրեք»[20]: Բանաստեղծուհին խորապես գիտ էր, որ ինչպես նոր ազատագրված, այնպես էլ տակավին կապիտալի լծի տակ տուռապող ժողովուրդներին քնավորում, ուժ է տալիս «Կարմիր Մոսկվան» («Մայիսի մեկը»): Կուրղինյանը խորապես հավատում էր սովետական կարգերի հաղթանակող ուժին, կոմունիզմի իրականացման մեջ տեսնելով ողջ մարդկության փրկությունը. «Կոմունիզմ... գաղափարային վեհություններ վեհագույնը դու» («Բոլշևիզմը»).

Շուշանիկ Կուրղինյանը վախճանվեց 1927-ի նոյեմբերի 24-ին, Նոր Մալթիայում, թաղվեց Երևանի պանթեոնում:

Շուշանիկ Կուրղինյանի պրոլետարական-հեղափոխական պոեզիան ձևավորվեց ռուսական իրականության մեջ, ռուսական առաջին հեղափոխության մթնոլորտում: Այդ մասին նա գրել է. «...ես ինձ շատ պարտական եմ զգում

---

18 Նույն տեղում, II—63:

19 «Նոր Հայաստան», 1921, № 179:

20 ԳԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, № II—63:

ռուսական կյանքին, վերածնեցի փոթորկոտ օրերին, և հատկապես՝ ռուսական պրոլետարիատին։— *Ռուսաստանը իմ քաղաքական մտիվների հայրենիքըն էր*[21],

Շուշանիկ Կուրղինյանի լավագույն երգերը հաստատորեն մտել են հայ պոեզիայի գանձարանը, իբրև դասական նմուշներ։ «Թանաստեղծուհու ահագին քվով պրոլետարական քերթվածները,— գրում էր Ա. Մյասնիկյանը...,— մեր պրոլետարական մասսայի փառքն ու պարծանքն են կազմում»[22],

---

[21] *Юр. Веселовский.* Русское влияние в современной армянской литературе. М., 1909. стр. 26.

[22] *«Մշակ», 1910, № 26.*

ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄՑՈՒՄ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉՆԵՐԸ

1

Հայ պրոլետարական գրականության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը, բացի Հ. Հակոբյանից և Շ. Կուրղինյանից, գործուն մասնակցություն են ունեցել նաև այլ հեղինակներ, որոնց ստեղծագործությունն ունի գրական-պատմական որոշակի արժեք։ Այդ հեղինակներից է պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Աչոտ Խումարյանը *(1875—1937)*, որի «Դեպի մարտ» արձակ բանաստեղծությունը հայ պրոլետարական գրականության առաջին ընդլայնվերից էր։ Այն «Մրրկաբեր» ստորագրությամբ տպագրվել է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միության» օրգան «Պրոլետարիատի» առաջին համարում, 1902 թվականին։ Հեղինակը հիշյալ «Միության» հիմնադիր-անդամներից մեկն էր։ Նա 1898-ից ՌՍԴԲԿ շարքերում էր և մինչև կյանքի վերջը հավատարմորեն ծառայեց պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարին, ապա և սովետական իշխանությանը[1]։ Խումարյանը սկզբից ևեթ բուռն հակում ուներ դեպի գրականությունը և հանդես է եկել բազմաթիվ հոդվածներով, նաև չափածո և արձակ բանաստեղծություններով։ Նա 1900-ին հոդված է գրել Մաքսիմ Գորկու մասին («Տարազ», 1900, № 22), թարգմանել է հանրահայտ «Մրրկահավի երգը» («Երգ մրրկաբերի վրա» վերնագրով) և այդտեղից էլ վերցրել իր «Մրրկաբեր» կեղծանունը։ «Դեպի մարտ» արձակ բանաստեղծությունը կրում է Գորկու ազդեցությունը։ Խումարյանը յուրովի հնչեցնում է «Թող փոթորիկը ուժգնորեն պայթի» մարտակոչը։ Սկզբում նա սեղմ ու բնորոշ գույներով ներկայացնում է բանվորության սոցիալ-իրավական ծանր գոյավիճակը.

> *Մենք, դաժան կյանքի խորի դավակներս, ճնշված ենք ու խեղդված,*
> *Ահռելին ու ցարին պարարտացնողներս՝ ծարավ ենք ու քաղցած։*
> *...Է՞հ, բանվոր եղբայր, շարչարվիր և անվերջ արնաքամ Լևիր,*
> *Ադան ու ցարն են քո արյունով կշտանում—չունիս իրավունք դու էլ ապրելու...*
> *«...Անարդարության թշվառ դոն ենք մենք, ադայի ու ցարի*
> *Ճնշված ստրուկներն ենք»*[2]։

Արդեն այս տողերում շոշափելի է հեղինակի քաղաքական մոտեցումը հարևյալներին. զգացվում է, որ նա առաջ է քաշում «ցարի և աղայիս, ասել է՝ ցարիզմի և կապիտալիզմի դեմ ծառանալու, պայքար մղելու անհրաժեշտությունը։ Բանաստեղծության շարունակությունը պայքարի հուժկու կոչ է ի

---

1 Տե՛ս Կ. Ս. Խումարյանի «Աչոտ Խումարյան» գիրքը, Երևան, 1971։

2 «Պրոլետարիատ», 1902, № 1, էջ 12։

հագեցված է հեղափոխական գոտեմարտերում «բանվոր-եղբայրներիս անբեկ-բա հաղթանակի լուսավոր հավատով։ Հեղինակի խորին համոզմամբ՝ բանվոր-դասակարգը այնքան է աճել, հասունացել գիտակցորեն, որ պատրաստ է պաշտպանելու իր արդար իրավունքը, կռվով կործանելու ճնշման ու բռնու-թյան դարավոր շղթաները և աշխարհում հաստատելու մարդկության երա-զած ազատ ճշմարտությունը»։

«Ահա՜ և արևը. ո՛չ մի բռնակալ այլևս չի կարող խորտակել ուժը սուրբ հմարտության. կռիվը ճնշվածի ու ճնշվողի մեջ արդեն բռնված է. ոչ ոք չի՛ կարող խլել իրավունքը արգարի...

Ջա՜րկ, գա՜րկ. գա՜րկ, սվին պատրաստիր. կռիվը օրհասական, կռիվը մահաբեր արդեն ծագել է։ Նայի՛ր, Երկնակամարը շառագունում է. ահա՜ և այշալույսը. չո՛ւտ, դեպի մա՜րտ, դեպի մա՜րտ...

Մերն է ապագան...»։

Լավատեսական պաթոսով համակված, դեպի ազատության արդար և հաղ-թական գոտեմարտ կոչող այսօրինակ պարզ, անմիջական ու անկեղծ խոսքը որ ասկա է Ա. Նումարյանի նաև «Նոքա կարթնանան» (1903), «Աշխատանքի տոնը» (1906) արձակ բանաստեղծություններում, ժամանակին, անկասկած, ուներ ներգործական ուժ, կատարում էր քաղաքական-դաստիարակչական ան-գնահատելի դեր, ուստի անժխտելի է նրա գրական համեստ-վաստակի պատ-մական նշանակությունը։

«Պրոլետարիատ» թերթի գաղտնի տպարանում 1902-ի նոյեմբերի 2-ին տպագրվել և որպես թռուցիկ տարածվել է «Բանվոր» բանաստեղծությունը։ Հեղինակը տպագրիչ Արտաշես Օհանջանյանն է, որի բնակարանում այդ օրե-րին շարվում էր «Պրոլետարիատը»։ Հետաքրքրական է, որ այդ բանաստեղ-ծությունն-թռուցիկի մի օրինակը 1950-ին հայտնաբերվել է արդի Ազիզբեկո-վի շրջանի Մալիշկա գյուղում[3] և գետեղվել է «Ռևոլյուցիոն կոչեր և թռուցիկ-ներ» (1960) գրքում, որտեղ, սակայն, չի նշված հեղինակի անունը։ Բանաս-տեղծությունն ալբի է ընկնում իր բացահայտ հակացարական բովանդակու-թյամբ։ Ջահածո թռուցիկի յուրաքանչյուր տողը շնչում է չիկացած, այրող ատելությամբ դեպի «լիրբ ու մոլի» միապետն ու նրա «գահը խախուտ», դե-պի «օրենքները նիկոլիթ, որին ժողովուրդը պիտի մկրտեր «արյունտռ» անու-նով, դեպի «հրեշավոր արարքները բուրժուայի և պետությանը։ Բանաստեղ-ծությունը կոչ է անում համախմբվել և բարձր պարզել «սոցիալիզմի դրոշը», որը կոչված է «փրկել ընկած մարդկությանն», «երկու ձեռքով ամուր բռնած կարմիր դրոշն ապատամբ՝ հերոսաբար մարտնչել և պեսպաո չնջել բռնու-թյունը մեզ գերող...

Ա՜հ լցվեց երկարատև համբերության դառ բաժակը,
Հանկարծ ցնցվեց Ռուսիո Տիւ Պատանյան սարկաւագան.
«Ազատություն ազազակեց, ոտքի կանգնեց քաջի պես,
Յուր հաշիվներն պետության հետ ուզեց մաքրել զայրացած։
Աբձանացավ տերություն, մնաց ապշած, զարմացած,
Ջեր երազում ոամկին տեսնել հերոսաբար մարտնչող։
Բայց նա ահա ոտքի վրա է, հազարներով միասին,
Կամենում է իսպառ չնչել գերությունը մեզ գերող...

---

3 Ե. Բարսեղյան, Բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի պատմությունն (1900—1920)։ Երևան, 1956, էջ 85։

Հայ պրոլետարական գրականության առաջին ծիլերը երևացել են ոչ միայն «Պրոլետարիատում», այլև սրա շարունակության՝ «Պրոլետարիատի կոչը» և «Պրոլետարիատի կովի թերթիկը» (1903—1905), «Կայծ» (1906), Բաքվի հայերեն-ազգբնջաներեն «Կոչ-Դևեբ» (1905) և այլ պարբերականներում։ Հիշարժան են Մելիր Մելիքյանի (1868—1918) գրական ելույթները։ Մելիքյանը պրոֆեսիոնալ հեղափոխական էր, Անդրկովկասի բանվորական շարժման, մարքսիստական անդրանիկ խմբակների և բոլշևիկյան կազմակերպությունների ճանաչված ղեկավարներից մեկը։ Նա մարքսիզմի պրոպագանդիստ էր և ագիտատոր, մշտական շփման մեջ էր Թիֆլիսի, Բաքվի, Ալավերդու և ուրիշ վայրերի բանվորության հետ։ Այդ միջավայրից էլ առնված է նրա մի շարք ակնարկների, գրույցների, պատմվածքների նյութը, որոնք, նրա հրապարակախոսական հոդվածների հետ միասին, մամուլում տպագրվել են երբեմն «Անհաշտ», «Գեղուշկա» և այլ ծածկանուններով։ Մ. Մելիքյանի պատմվածքների թեման բանվորական կյանքն ու կենցաղն է, որոնց պատկերմամբ հեղինակը շնշտված ձևով բացահայտում է աշխատանքի և կապիտալի սուր հակասությունը, զարգացնում է դասակարդային պայքարի միջոցով «անհետյալ աշխարհը» վերափոխելու գաղափարը։ Պարզ ու մատչելի լեզվով նա պատմում է, օրինակ, գործադուրկ բանվորի ողբերգական մահվան («Թաղեցին»)[4], բանվորության նկատմամբ գործարանատերերի շահադիտական, անմարդկային վերաբերմունքի («Զորորդ վկայական»)[5], տիրող սոցիալական անարդարությունների մասին, միաժամանակ համոզում է, որ բանվորական միջավայրում աճում, հասունանում է կապիտալիստական կարգերը խորտակելու կոչված հզոր ուժը («Ակչքր բացվեց»)[6]։

Մելիք Մելիքյան

Հայ պրոլետարական գրականության սկիզբն ազդարարող առաջին նմուշները բերում էին նոր՝ սոցիալիստական որակ, գաղափարական-գեղագիտական նոր սկզբունքներ, որոնք քայլ առ քայլ պիտի զարգանային։

---

4 Տե՛ս «Հուշարձան» (ժողովածու)։ Երևան, 1960, էջ 160—165։

5 Նույն տեղում, էջ 155—159։

6 Տե՛ս «Կարմիր մեխակներ» (ալմանախ)։ պրակ 2. Թիֆլիս, 1914։

2

Հայ պրոլետարական արձակի սկզբնավորման ու հետագա առաջընթացի գործում լուրջ երախտիք ունի Մաղաք Պետրոսյանը (1867—1954)։ Ծնվել է Ղազախի Կոթ գյուղում։ Ավարտել է Թիֆլիսի արհեստավորաց դպրոցը, ուր սովորել է Նար-Դոսի և Ալ. Ծատուրյանի հետ։ Տասնյակ տարիներ իբրև բանվոր, մեքենագործ աշխատել է Ակճալայի շրմուղում։ Մասնակցել է բանվորական գաղտնի խմբակների հավաքույթներին, ցույցերին, հեղափոխական ելույթներին։ 1896-ից սկսած գրել է հայրենի գյուղաշխարհին վերաբերող ակնարկներ, որոնք «Գավառական ակնարկներ» վերնագրով տպագրվել են «Մուրճում»։ Նույն ամսագրում էլ 1903-ին (№ 11) լույս է տեսել անդրանիկ պատմվածքը՝ «Մի կաւ՝ հացի համար»։ Հ. Հակոբյանի վկայությամբ, Մ. Պետրոսյանի «այդ պատմվածքը գրավեց բոլորիս ուշադրությունը որպես մի նուիրի ու սրտառուչ պատմություն, ուր առաջին անգամ հայ գրականության մեջ գնացքի մեքենավարը (մաշինիստ) դարձավ ուշադրության առարկա»[7]։ Եվ իրոք, նորություն էր մեքենավար Դավթի կերպարը, որը կերտված է բավական հաջող։ Հմուտ, ջանասեր այդ երիտասարդին մի կտոր հացից զրկելու սպառնալիքով ստիպում են գնացքը վարել բնության արհավիրքի պահին։ Տարերքի դեմ մաքառելիս, նա զոհում է իր կյանքը և մարդատար գնացքը փրկում կործանումից։ Նա զոհվում է՝ մարդկանց կյանքը փրկելով, մինչդեռ վարչական և դատական մարմինների սառն անտարբերությունը, անմարդկային վարմունքը պատճառ են դառնում նաև անձնազոհ երիտասարդի ընտանիքի կործանման։ Ամուսնու կորուստը, մարդկային չարությունը, վրա հասնող նյութական անտանելի վիճակը ստիպում են Դավթի կնոջը, երեխայի հետ միասին, իրեն նետելու գնացքի անիվների տակ։ Պատմվածքում էականը ոչ այնքան այդ ողբերգությունն է, քանի այն պատկերված է ցնցող գույներով, որքան տիրող կարգերի դեմ բողոքի և ատելության շեշտերը։ Թեև բարիքներ արարող, կյանքը կանգուն պահող մարդը զրկված է իր բախտը տնօրինելու իրավունքից, նույնիսկ մի կտոր հացով ապրելու հնարավորությունից, ապա նման հասարակարգը պետք է արմատապես վերափոխել՝ այս մտքին է հանգեցնում պատմվածքը։ Այդ ոգով ու բնույթով են հատկանշվում նաև 1904-ին գրված «Շուշանը», «Լուսիկ», «Պահակը» պատմվածքները, որոնք առանձին գրքով հրատարակվել են 1906-ին։

Մ. Պետրոսյանի ստեղծագործությանը գաղափարական նոր լիքը հաղորդեց ռուսական առաջին հեղափոխությունը։ Այդ տարիներին գրված նրա պատմվածքներում («Վիշտ», «Աւրցունքներ», «Տխուր պատմութիւն», «Ռիփսիմ» և այլն) առկա է բանվորության վշտի ու տառապանքի մոտիվը, սակայն հիմնական շեշտը դրված է հեղափոխական իրադրության, տառապալից կյանքը պայքարով վերափոխելու գաղափարի վրա։ Արձակագիրը ցույց է տալիս կուտակված ամպերից սպասվող կայծակի փայլատակումը («Վիշտ») և այն իրողությունը, որ բանվորն արդեն գիտակցում է, թե իր պայքարը ոչ թե անհատների դեմ է, այլ իրավակարգի։ «Քանվորս» պատմվածքի Օհանը, մտորելով «ընդհանուր ցավից» ազատվելու մասին, ասում է. «Իմ ցաւը անհատական չէ, պիտի փշրել, արմատախիլ անել այսպիսի դրություն ստեղծող

---

7 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1958, էջ 261։

պատճառները, կարգերը»։ Այս գիտակցությունն ունի և, որ էականն է, այս գիտակցությամբ է գործում «Կապուտ շապիկը» հոգեբանական հուզիչ պատմվածքի հերոս Դավիթը (Դաթո)։ Նա երիտասարդ կոմունիստ է, նոր-նոր նշանված։ Երազում է երջանիկ ընտանիք կազմել, ուրախացնել ծեր ծնողներին, եվ ահա կուսակցությունը նրան կարևոր հանձնարարություն է տալիս, որի կատարումը պահանջում է անձնազոհություն։ Դավիթը հերոսի նման գլխապատառ չի վազում վտանգին ընդառաջ։ Նա ներքին խոր, մարդկայնորեն հասկանալի ապրումներ է ունենում։ Ու ժժվարին երկընտրանքի մեջ՝ մի պահ նույնիսկ տատանվում է, նրան ձգում են տունը, նշանածը, ծնողները, ապրելու բաղձանքը։ Սակայն ի վերջո հաղթում է կուսակցական կարգապահությունը, հաղթում է այն բարձր գիտակցությունը, թե «տանջված մարդկության ապագա բարօրությունը նոր զոհեր է պահանջում»։ Եվ կյանքի գնով նա կատարում է հեղափոխականի իր պարտքը։ Բնորոշ է, որ այդ բայլը խրախուսում է Դավիթի հայրը, բոնության դեմ ոդվող պայքարի երբեմնի այդ հանդուգն մարտիկը, բալմաիորձ ծերունի Բեսոն, որը պատմվածքում հանդես է գալիս որպես ժողովրդական զանգվածների ներկայացուցիչ։ Դավիթն ու Բեսոն բանվոր-հեղափոխականների հաջողված կերպարներ են և ուրույն տեղ ունեն մեր գրականության մեջ։

Մաղաք Պետրոսյան

Ստեղծագործական որոշակի առաջընթաց են նշանավորում Մ. Պետրոսյանի «Մեքենավարի հիշատակարանից», «Հաղթական ամառ», «Ժանդարմերիա», «Ճակատագիր», «Կամուրջը», «Թափառականը», «Երկու եղբայր», «Ոձր», «Մարդը», «Բանտում» և ուրիշ արձակ բանաստեղծություններ ու պատմվածքներ, որոնք հիմնականում ամփոփված են 1911 թ. հրատարակված «Պատմվածքներ» գրքում։ Ի դեպ՝ այս գրքից ցարական գրաքննությունը հանել է «Բանտում» պատմվածքը (այն առաջին անգամ տպագրվել է հեղինակի «Նոր դարբնոց» գրքում, 1925-ին), որը Մ. Պետրոսյանի արձակի լավագույն էջերից մեկն է։ «Ամո՛ւր պահեցեք, արյուն-արցունքով է ձեռք բերված» լրագրողիչ և խոսուն խորագիր ունեցող այս պատմվածքի հավաքական հերոսը հեղափոխության երիտասարդ գվարդիան է, որը կարելի է համարել պրոլետարական գրողի նորամուծությունը մեր արձակի մեջ։ «Նեխած կյանքի մըթնոլորտից» դուրս եկած պատանիները են Սորոկինը, Խայրը, Մալինինը և

---

1 Մ. Պետրոսյան, Պատմվածքներ, էջ 80։

մյուսները, որոնք իրենց հեղափոխական հայրերի օրինակով ծառանում են այդ նույն մթնոլորտի դեմ։ Հեղինակը կարողացել է համոզիչ ձևով, կոնկրետ գործողությունների մեջ, տիպական հանգամանքներում դրսևորել հիշյալ պատանիների հոգեկան-բարոյական բարձր հատկանիշները։ Պատանի այդ բանվորները մե՛ր ընտանիքում, մե՛ր գործարանում սնվում, աճում են հեղափոխության ոգով, հաղորդակից են դառնում դասակարգային պայքարի գաղափարին և անձնվիրաբար ծառայում ազատության գործին։ Նրանց գործողություններ մեջ կա հերոսական ռոմանտիկա, սակայն նրանք ռոմանտիկ գաղափարատիպեր չեն, այլ կոնկրետ միջավայրում և իրադրություններում գրծված մարդկային կեղպարներ։ Նրանք գործադրում են հայտատարում, շատերը բանտարկվում են, դատապարտվում են մահվան, բայց խորապես համոզված են, որ քաժված արյունից կբռնկվի ազատության «կարմիր բոցը», մեկընդմիշտ կփշրվեն բռնության «դարավոր կուռ շղթաները» և «կծնվի մի նոր լույս, հստակ ու չիրմա»[9]։

Հեղափոխության մարտիկների վեհ նպատակի ու սխրանքների պայծառմանն են նվիրված «Հաղթական մահը», «Ճակատագիրը», «Մարդը» արձակ բանաստեղծությունները, որոնց պաթոսը ազատության մեծ կռվի գիտակից զինվորների ահագնացող ուժի և վերջնական հաղթանակի գաղափարն է։ Ստեղծելով սոցիալական կյանքի սուր հակապատկերներ - (հերկու եղբայր), Մ. Պետրոսյանը պարզ ու հստակ տեսնում և գեղարվեստորեն ցույց է տալիս հեղափոխական պայքարի այն միակ ճիշտ ուղին, որը տանում է դեպի մարդկության դարերով երազած իրական ազատությունը («Կամուրջ»)։ Նրա լավագույն ստեղծագործություններն հագեցված են շահագործողական հասարակության դեմ ուղղված պրոլետարական պայքարի հաղթանակի պայծառ հավատով։

3

Հայ պրոլետարական նորատեղծ արձակին և պոեզիային զուգընթաց, XX դարասկզբին սկզբնավորվեց նաև քաոերագրությունը, որի Հանալված հիմնադիրն է Ա.Ճուղայանը (1879—1954)։ Սնվել է Հին Նախիջևանի Ջանաբաժ գյուղում։ Պատանի հասակից տեղափոխվել է Թիֆլիս և երկար տարիներ Ադոլֆ Ալանովի կաշկգործարանում աշխատել որպես կոշկակար բանվոր։ Եղել է բանվորական մարքսիստական խմբակների անդամ։ Հեղափոխական աշխատանք է կատարել բանվորության միջավայրում։ 1909-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը։ Մասնակցել է Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման համար մղվող պայքարին։

Ա. Վարդանյանն իր առաջին դրաման՝ «Գործադուլ կամ տգիտության զոհեր», գրել է 1906-ին և բեմադրել 1912-ի մայիսի 26-ին, Թիֆլիսի Նախկին Արտիստական թատրոնում (ռեժիսոր՝ Արմեն Արմենյան)։ Այդ բեմադրության մասին ժամանակին Հ. Հակոբյանը գրել է. «Ողջունում ենք հայ լեզվով գրած առաջին ինքնուրույն պիեսը պրոլետարական աշխարհից... Ահա մի ուրախալի երևույթ, մի պատմական մոմենտ առաջին անգամ հայկական բեմի վրա

---

9 Մ. Պետրոսյան, Նոր գարբնոց, Թիֆլիս, 1925, էջ 14,

անանձ գաս բանվորական աշխարհի իր ուրույն հոգեբանությամբ. իր աղաղակող հոգևորով, ցավերով ու կարիքներով... Մաքսիմ Գորկու «Ես»-ն, դրամայի հետևողական զարգացման բնական հաջորդականությամբ, Բող օրինակ ծառայի իր ապագա գործերի մեջ մեր սկսնակ ընկերոջը...[10]

Անդրանիկ Վարդանյան

Ան. Վարդանյանը կարողացել է սահմանել բավական հստակ տնտեսականներ, գործունությունների զարգացումն առաջ մղող միևնույնությունները ու երկխոսությունները և կենսական բախում, որի առանցքը պրոլետարիատի և կապիտալիզմի դասակարգային հակամարտությունն է։ Դրամայում ընդհանուր, վերացական բնույթ չունի այդ բախումը, այլ ներկայացված է ծխախոտագործական բանվորության և գործատեր-նախորդ փոխհարաբերությունների միջոցով։ Դրամայի առաջին իսկ էջերում ցուցադրվում են բազմերանգ աշխատանքային դիվարիի ամենանորը, նյութական ծանր վիճակը գործատեսարանները, կամ ավանդական սովորությունները որոնք և միմյանց են դառնում գործադուլային պայքարին։ Այս պայքարը ևս ավարտվում է բանվորության պատուհասով (քանի որ խոսքը սոցիալական առաջին հեղափոխության մասին է), բայց Հասուկ ընդգծվում է պրոլետարիատի ուժը և հաղթանակի հավասար։ Այս իմաստով բնորոշ է բանվոր Գրիգորի և գործարանատեր Գևորգ Բազդանյանի երկխոսությունը.

Ե. Բազդանյան.— Չայնդ կարի՛ր, դու հասկանո՞ւմ ես, թե ինչ է նշանակում տիրոջ դեմ հակառակվել։ Դու չգիտես, որ բավական է իմ սի՛ր այնպիսի և դուռ մտրակի սարսափների տակ աքսոր կբշվեր...

Գրիգոր.— Իսկ դուք չգիտե՛ք, որ բավական է մեր այս ջղուտ բազուկների մի հարվածը, և տունը կփլվի ձեր գլխին...[11]

Բանվորական «ջղուտ բազուկների» հզորության գիտակցությամբ են հագեցված գործադուլավորները, որոնք Գրիգորի կոչին, թե՝ «Մենք պիտի բողոքենք, մենք պիտի պայքարենք, մենք պիտի կռվենք... Մի՛թե մեր ճակատագիրն է միշտ և ամենուրեք զրկանք ու հալածանք կրել ու լռությամբ տանել», միաձայնությամբ արձագանքում են. «Ո՛չ, մենք լռել չենք կարող, մենք պետք է կռվենք». «Հետևաբար,— շարունակում է Գրիգորը,— մեր կռիվը կռիվ է

---

10 «Մեր գյաղթը», Աստրախան, 1912, № 15։

11 Այս և հետագա մեջբերումները տե՛ս Ա. Վարդանյան. Պիեսներ, Երևան, 1959։

Մեկը ամենքի համար, ամենքը մեկի համար. Թող ա՛յս լինի մեր նշանաբանը»:

Ան. Վարդանյանի գրամայի արժանիքների քվում հարկ է նշել հնգաֆոխությւոյան գործին խանգարող անգիտակից ու դավաճան բանվորական տարբերի, շարելկրթեխերների, բուրժուազգայական կուսակցությունների, մենշևիկների մերկացումը։ Հավաստելով, որ «Մենշևիկները բուրժուազիայի առաջ խունկ ծխող մարդիկ են», թատերագիրը դատապարտում է նաև բանվոր Սիմոնի նման դավաճաններին, Պիեսում հաջող է պատկերված բոլշևիկ-հնգաֆոխական Վանոյի կերպարը, որը ուղղություն է տալիս ծխախոտագործ բանվորների պայքարին, «Նա ամեն ժամանակ,— գնկուցում է լուռեսը գործարանատիրոջը,— հնգաֆոխական քարոզներ է կարդում և ինչ-որ մեծ կովի համար պատրաստվում», Իսկ ինքը՝ Բաղդանիչը, նկատի ունենալով Վանոյին, նրա ընկերներին, այդ քվում՝ բժշկին սիրող իր աղջկան, վերջինիս ասում է. «Դատարկախոսում եք բանվորներին, սոցիալիզմ եք քարոզում»։ Գրամայում տեսնում ենք նաև այն իրողությունը, որ սոցիալիզմի գաղափարը Վանոյին է բանվորության մեծամասնությանը և միացել է բանվորական շարժման հետ։ Գործագուլավորները ոչ միայն հավատում են իրենց վերջնական հաղթանակին, այլև պարզ պատկերացնում են, թե ինչի՞ համար են պայքարում, գիտեն, որ ապագա սոցիալիստական հասարակարգում կտեղծվեն «լավ օրենքներ ու իրավունքներ», կվերանան ճնշումն ու շահագործումը, աշխատանքը կազատագրվի, մարդիկ կապրեն ազատ ու երջանիկ։ «Ա՛խ, էտ օրին դուրբան,— ասում է ծեր բանվոր Աբրահամը,— էտ օրը ես մեռած, գերեզմանում պառկած էլ որ լինեմ, գործի Տրավիրող գուդակի էն քաղցր ու անուշ ձնները լսելուն պես իմ գերեզմանից հարություն կառնեմ, գործարան կվազեմ... էն լավ օրերին, ազատություն ու հանգստություն բերող կարմիր գուդակի ձնը լսելուց՝ չա՛ս, չա՛ն կկանչեմ»։ «Գործադուլ» դրաման ժամանակին արժանացել է մարքսիստական քննադատության գնահատանքին։ Հ. Հակոբյանը նկատել է եղել «Գործադուլի» առաջին բեմադրությանը և վկայում է. «Արտիստական թատրոնը, որը լավ-լեցուն էր բանվոր և ինտելիգենտ հասարակությամբ,... օվացիա սարքից հեղինակին»[12]։ Իսկ Ակոբ. Մոավյանը կենսական կարևոր խնդիր է համարել հայ թատրոնի խաղացանկում նմանօրինակ պիեսներ ունենալը, քանզի դրանք ծառայում են զանգվածների գաղափարական դաստիարակման գործին[13],

Գնահատելով Ան. Վարդանյանի և Մ. Պետրոսյանի՝ առաջին հայ պրոլետարական արձակի և թատերագրության հեղինակների գրական-պատմական դերը. Հ. Հակոբյանը նկատում է, որ գրանվորական կյանքի գրականությունը ոտքի է կանգնում, քայլում է արդեն, ունի իր ներկայացուցիչները ոչ միայն պոեզիայի, այլև վիպագրության ու դրամատուրգիայի բնագավառում... Նրանք մեր ուրախությունն էին, որովհետև որպես առաջին ծիծեռնակները... Հույս էին ներշնչում հետագա մեր պրոլետ-գրականության ամման ու ծաղկման»[14],

---

12 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 253,

13 Տե՛ս «Պայքար», Թիֆլիս, 1916, № 10,

14 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3. էջ 252,

Ան. Վարդանյանը հետագայում գրեց նաև «Ուրվականներ կամ Սունդուկենց Գաբոյի տունը», «Անարխիստը», «Նախօրյակին», որոնք ամբացրին հայ պրոլետարական թատերագրության հիմքերը և ետհոկտեմբերյան ժամանակաշրջանում ստեղծված «Կարմիր պարտիզաններին», «Անազնիվ քաղաքացիներին», «Դանիել Աղայի», «Բանդիտներին», «Դիրքերումի» ու այլ պիեսների հետ կազմում են նրա գրական ժառանգությունը։

Ցարիզմի, բուրժուազիայի, բուրժուազգայնական կուսակցությունների ու ռեակցիոն ուժերի դեմ ուղղված բոլշևիկյան մամուլի անհաշտ պայքարին արձագանգում է անվանի երգիծաբան, հասարակական-մշակութային գործիչ Աչոտ Արաքսեանյանը (1870—1946)՝ «Խաթաբալայում», իր խմբագրած «Աշխատանքում» (1906—1907) և այլուր։ Նա տարբեր կեղծանուններով (Սալման, Ստորակետ, Բիձա և այլն) տպագրում է տասնյակ ֆելիետոններ ու երգիծական բառարանները։ Ահա մի նմուշ նրա «Բառարանից».

«Ազատություն.— *Հոկտեմբերի 17-ին ծնված մի մանուկ, որին ինքը՝ հնքահայրը խեղդեց մի օրական հասակում։*

Անձեռնմխելիություն.— *Տե՛ս «Բանտարկություն», «Խուզարկություն» և «Բռնություն» բառերը։*

Բանվոր.— *Խստիվ արդելված դերանուն մի գոյականի, որին վճռված է կախաղան բարձրացնելու... սլետական դումայում։*

Գործադուլ.— *Քաղաքացիական դիմացկունության աստիճանը որոշելու հրաշալի գործիք։*

Սահմանադրական –դեմոկրատ—*Մարդ, որի գույնը ոչ կարմիր է, ոչ սև և ավելի մոխրագույն, համենայն դեպս՝ դրանցից «հարյուրակներ» կարելի է կազմել։*

Բուրժուա.— *Տե՛ս* «Սահմանադրական–դեմոկրատ»...

Կազակ.— *Տե՛ս «Չամիդիե»։*

Չամիդիե.— *Տե՛ս «Կազակ»*[15]*։*

Սոցիալական, քաղաքական, հասարակական խոցերի մերկացմանն ուղղված նպատակասլաց, սուր երգիծանքի ցայտուն նմուշներ են Մատրեոս Թաւրիզյանի (1889—1937) մի քանի տասնյակ ֆելիետոններն ու հումորեսկները՝ «Գյուխր», «Մոխրոտ ադռավը», «Քեռուս խոզը», «Ազգային թանգարան», «Դիմակը», «Կեցցե՛ ժողովրդի կամքը», «Քեռի Մուկուչը», «Ազգային համագումար», «Միրուքը», «Կանանց գործադիր կոմիտեն» և այլն։ Սրանք մեծ մասամբ Ասլան ծածկանվամբ տպագրվել են «Խաթաբալայում», սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքարում» և աչքի են ընկնում քաղաքական սրությամբ, խոսքի երգիծական հնչեղությամբ։

Փալանդուզ Մկոյի (Մ. Բագրատունու) մի քանի չափածո երգիծակտավներում ծաղրվում են Անդրկովկասի «կոալիցիոն» կոչված «կառավարությունները»։ («Պորտֆելները բղխով լիք, ճառերումը օդով լիք...»), դաշնակցականների «անկախ հանրապետությունը» («Քնե ու ոտքդ կապել են, թամամ դուղսաղ են արել...», այսինքն՝ Հայաստանը դարձրել են բանտարկյալ), այդ «հանրապետության» պրեմիերը՝

Տաճիկներին խոստացար,
Նեմեցներին դոստացար,

Անգիլիայեր որ եկավ,
Բաս ո՞նց նրանց հակացար...

4

Երգիծանքով սկսեց իր գրական գործունեությունը հայ պրոլետարական գրականության ականավոր դեմքերից մեկը՝ Մովսես Ա ր ա զ ի ն (Մովսես Հարությունյան, 1879—1964), նախասովետական շրջանի նրա պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծություններն, իրավամբ, դասվում են հայ դասական արձակի ընտիր էջերի շարքը։ Մնվել է Շուլավեր (այժմ՝ Շահումյան. Վրացական ՍՍՀ) գյուղում, հողագործ-խառատի ընտանիքում։ Սկզբնական կրթությունն ստացել է ծննդավայրում, ապա Թիֆլիսի ռեալական դպրոցում։ Այստեղ նա դասերին զուգընթաց մասնակցում է նույն դպրոցի աշակերտ Սո. Շահումյանի կազմակերպած «Միաձանս» աշակերտական ընկերության պարապմունքներին, որտեղ կարդում ու քննարկում էին Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Նալբանդյանի, Պիսարևի երկերը։ 1899-ին ընդունվում է Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտը, ուր սերտ կապեր է հաստատում հեղափոխական գաղափարներով տոգորված ուսանողների հետ, ուսումնասիրում մարքսիստական գրականություն՝ «Կոմունիստական մանիֆեստ», «Կապիտալ», լենինյան «Իսկրա» և այլն։ Բանվորության մեջ սրրպագանդիստական աշխատանք կատարելուց բացի, գործնական մասնակցություն է ունենում 1901-ի նոյեմբերի 4-ին Կազանսկի հրապարակում կազմակերպված ուսանողական նշանավոր ցույցին, որի համար ձերբակալվում է և նետվում բանտ։ 1903-ին աքսորվում է Կովկաս։ 1905-ի առաջին հեղափոխության սկզբին նա վերստին Պետերբուրգում էր ցնցող դեպքերի մասնակիցների շարքերում։ 1906-ին վերադառնալով Անդրկովկաս, նա շարունակում է մասնակցել տեղի հեղափոխական կազմակերպություններին աշխատանքին և միաժամանակ զբաղվել գրական գործունեությամբ։

Արազին գիմնազիայի աշակերտ

Մովսես Արազին գրական ասպարեզ մտավ որպես հեղափոխական պայքարում կոփված, պրոլետարական աշխարհայացքով զինված արվեստագետ Մաքսիմ Գորկու ուղղության հետևորդ։ Նրա առաջին ստեղծագործությունը «Դեռն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղերստան»[16] երգիծական պատմվածքն

[16] Այդ և այլոր ստեղծագործությունները տե՛ս Մ. Արազի. Երկերի ժողովածու, հատ. 1, 2, 3. Երևան. 1955, 1956, 1957։

յուլս է տեսել «Մուրճ» ամսագրի 1906-ի սեպտեմբերյան համարում, «Ներնահդո» ստորագրությամբ։ Մ. Արազին ծաղրում, մերկացնում էր «Հեղափոխական հորջորջված «դաշնակցությունն» կուսակցության բուրժուաազդայնական էությունը, խոսքի և գործի աղաղակող հակասությունը։ Երգիծական պատմվածքի հերոս Դոն Կարապետը «դաշնակցության դինվորացու ուխտի «ասպետն» է։ Նա սովոր է մեծադղորդ ճառեր ասել. «Ո՞վ վեհ գաղափարներ, վսեմ իդեալներ, Ո՞վ աշխատավոր ժողովուրդ, ո՞վ սուրբ սրբություն, ո՞վ ազատություն, ո՞վ եղբայրություն...», նա իրեն զարդարել է «սոցիալիստական փետուրներով», ուխտել է պաշտպանել «բանվորներին և գրկվածներին», Հայաստանն ազատել բռնության կապանքներից, բռնագրավել կղերական կալվածքները և հանձնել աշխատավորությանը։ Այդ նպատակով արշավելով դեպի Կղերստան, նա տեղ հասնելուն պես «սուրբ դաշինք» է կնքում... «որևէրիմ քշնամի» Մեծ կղերի հետ, նրան սիրով նվիրում է իր ձին և ստանում կղերական կալվածքների կառավարչի պաշտոն, իսկ ինքը խլում է իր մոլորված թիկնապահ խեղճ գեղջուկ Խեչոյի իշուկը... Այսպիսով, «վսեմ իդեալներ» մասին մոլի ճառասացը կորցնում է իր անձի համար եկամտաբեր պաշտոն և իր «աստիճական ուխտը» համարում ավարտված։

Առաջին երկից հետո Մ. Արազին, հանգամանքների բերումով, մի քանի տարի տպագրվելու հնարավորություն չունենալով։ Վրա հասած ստոլիպինյան ռեակցիայի մղձավանջային պայմաններում նա քաղաքական-բացատրական աշխատանք էր տանում բանվորության մեջ, մարդկանց ներարկում էր հեղափոխության նոր վերելքի ու հաղթանակի հավատ։ Իսկ արդեն 1911-ից մամուլում սկսեցին տպագրվել նրա նոր պատմվածքները՝ «Ահեղն ու ֆահելը», «Մենավոր լապտերը», «Վերջին երազը», «Վիրավոր թռչունը» և այլն։ Մ. Արազու ստեղծագործական կյանքում հատկապես նշանակալի եղավ նրա համագործակցությունը Հ. Հակոբյանի հետ։ Նրանց համատեղ ջանքերով էր, որ 1914-ի գարնանը հրատարակվեցին «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» ալմանախներ։ Ալմանախում տպագրված Արազու պատմվածքների մասին մարքսիստ քննադատ Ասք. Մոռվյանը (Ազմանը) գրել է. «Արազիի «Կիսատ տունը», «Արևը», «Սպիտակ հերոսուհին» փոքրիկ պատմվածքները թարմ և գեղեցիկ տաղանդի կնիք են կրում... Արազիի գույները քնքուշ են, բայց և որոշ, նրա ամեն մի տողից բուրում է ազնիվ, լավատես ձգտումներով լի տրամադրություն...»[17]։ Հետագա տարիներին Արազին գրեց պատմվածքների մի ամբողջ շարք՝ «Կարմիր համրույրը», «Վանդակներում», «Կարապի երգը» («Հեքիաթը»), «Թևերը», «Գովախնձոր», «Կախարդական այգին», «Անցյալի ստվերը», «Վերջին տերևը», «Արյունոտ դաշինքներ», «Ահա գալիս է», «Զորափին» և այլն, որոնք հարստացրին հայ պրոլետարական արձակի գեղարվեստական տարեգրությունը։

Արազու պատմվածքները հատկանշվում են գաղափարական-քաղաքական հագեցվածությամբ, նուրբ ու հուզական արվեստով, խոսքի հստակությամբ ու հակիրճությամբ։ Այլաբանական մի հիանալի պատկեր է «Արևը» նովելը։ Վերին հարկերի պատճառով արևալույսից զրկված խավար ու խոնավ նկուղում մահանում է բանվորի ծագկահասակ աղջիկը։ Սգավոր հայրը դի-

---

17 «Պատասխան. 1915. № 3։

մում է Տղոր արևին. «Ինչո՞ւ դու մի չղջիկ խնայեցիր իմ աղչկան, ինչո՞ւ սպանեցիր ու տարար նրան». Արևն, ի պատասխան, «տխրեց ու մթնեց».

— Գնա,— ասաց,— Տայտնիր աշխարհին, ասա. «Վերևի Հարկը արևի չղջիկ խլեց, սակը գցեց Ներքին Հարկին ու ոսկեներ աղչկան...»։

Ակնհայտ է, որ վերին և ներքին Հարկերն այլաբանորեն իմաստավորում են սոցիալական անարդարությունը, ունեզուրկ և իրավազուրկ աշխատավոր մարդու խոր ողբերգությունը շահագործողական Հասարակության մեջ, իսկ արդար արևը խորհրդանշում է այն ազատ կյանքը, որը կարող է աշխարհում Հաստատվել միայն Հասարակական կարգերի ու օրենքների Հեղափոխական վերափոխման ճանապարհով։

Բովանդակությամբ Հարուստ և բարձրարվեստ այլաբանությունն է «Կիսատ տունը» պատմվածքը։ 1905-ի Հեղափոխության մասնակից Սարգիսը քաղաքից վերադառնում է Տայրենի գյուղ և սկսում նոր տուն կառուցել, որը, սակայն, կիսատ է մնում։ Հարուստ համագյուղացիները ծաղրում են նրան, մեկը նույնիսկ Հեգնանքով «օգնություն» է առաջարկում։ Սարգիսն ասում է. «Մի առվով որ չուր ա գնացել, մին էլ կգնա... սաղ աշխարհի տունն ա կիսատ մնացել, մենակ Տո իմը չի։ Լա՛վ իմանաս, էն օրերն էլի կգան, տունս կշինեմ, բու աչքն էլ Կնանեմ»։ Այս խոսքերում դժվար չէ նկատել «Հեղափոխությունը պարտվեց, կեցցե՛ Հեղափոխությունը» նշանաբանը, այն լավատեսական Հավատը, թե «կիսատ տունը» կկառուցվի-կավարտվի, այսինքն՝ պրոլետարական Հեղափոխությունը նորից կբարձրանա և կՏաղթանակի։ Հենց այս Հավատն է դրված նաև «Սպիտակ ՏերոսուՏին» (Տետագայում՝ «Կարմիր ՏերոսուՏին») արձակ լեգենդի Հիմքում։ Հեղափոխության բարիկադներում Տերոսաբար մարտնում և ընկնում է աղչիկը, սակայն մնում է անմահ ու անՏաղթ ու «կանչում է իր Տերոսներին և տանում է նրանց, տանում է նորից դեպի Տաղթանակ...»։

Արագու Համար ուսանելի օրինակ են ծառայել Հեղափոխական ռոմանտիկայով շնչող գործիչական Տոչակավոր սիմվոլ-կերպարները՝ Մրրկահավ, Բազէ, Դանկո և այլն։ Նա Տետևել է նաև մեր դասական գրականության ավանդներին, կերտելով գիրապանցորեն շարքային մարդկանց կերպարներ, որոնք Տնշվում են, շահագործվում, ապրում են կարիքի ու զրկանքի մեջ, բայց ամենայնի ողբերգական կենսապայմաններում։ Սակայն Արագին չի սահմանափակվում կյանքի տխուր պատկերները գծելով։ Նա շեշտը դնում է անիծյալ աշխարհի Հեղափոխական Հեղաշրջման, նորացման կենսական անՀրաժեշտության վրա։ «Վանդակներում» պատմվածքի Տերոս Մելանյանը դառն ըրրոտներ է քաՏում, բայց նրա ընտանիքը մշտական աղքատության, թշվառության մեջ է։ Եվ նա քաջ գիտե, որ իր նմանների արդար վաստակը յուրացնում, վայելում են «Հարուստ ու անՏոգ» դասակարգերը, որոնք աշխատավորության Համար ստեղծել են շղթա-կապանքներ, բանտային վանդակներ։ Եվ ոչ միայն գիտե, այլև Համոզված է, որ վաղ թե ուշ վերստին կզղոնջեն Հեղափոխության ազատալուր զանգերը, որոնց Տնչյունների տակ ինքը կազդարարի Տնչված-զրկվածներին. «Ուղղեցե՛ք կորացած մեջքերը, ծագկեցրե՛ք թառամած կանաչները... Ջկան այլևս վանդակներ... Ծուռ ազա՜տ եք. ազա՜տ...»։ Բանվոր դասակարգի ազատագրական առաքելության գաղափարն է դրված «Հեքիաթը» նուՀէի Հիմքում։ Սովորաբար Տեքիաթներում թագավորն ունենում է երեք տղա։ Արագու մոտ Տանդես է գալիս նաև չորրոր-

ղը, ասել է՝ «չորրորդ դասը», որը ասպարեզ է իջել ազատագրելու մարդկությունը բոլոր չարիքներից։ Համաշխարհային առաջին պատերազմի իմպերիալիստական, թալանչիական բնույթի սուր մերկացումն է Արազու «կարմիր համբույրը» նովելը։ Ռազմադաշտում, իբրև հակառակորդ բանակի զինվորներ, հանդիպում են երբեմնի երկու ընկերներ, որոնք վերհիշում են տարիներ առաջ իրենց «մտերմիկ ոգու» զրույցները «գալիք օրերից» («Հզոր կապերով միացած, մենք տոնում էինք մեծ կապն աշխարհի...»)։ Այսպիսով, նրանք տարբեր ազգային, բայց դասակարգային-քաղաքական միևնույն շահերն ունեցող մարդիկ են, որոնց միջև թշնամանք չկա։ Նրանց իրար դեմ են հանել իմպերիալիստները, որոնք զինվորի համազգեստ հագած բանվոր-գյուղացիների արյան գնով հարստություն են դիզում։ Իսկ եղբայրասպան արյունահեղ, աշխարհավեր պատերազմին պետք է վերջ տան հենց նույն զինվորները՝ մարտական զենքն ուղղելով ընդհանուր թշնամու՝ իմպերիալիզմի դեմ։ Այս մեծ խորհուրդն է հաստատում Արազին, իր արձակ բանաստեղծությունն ավարտելով զինվոր-ընկերների եղբայրության գաղափարով. «Մենք կսպասեք գիշերվան ու կելնենք... կքայլենք դեպի քաղաքները քարաշատակ, բուռ ու քամիների հետ մենք նետս կխուժենք ամենուրեք և կհնչեցնենք մեր հզոր ձայնը։ Մենք ահեղադղորդ զանգեր կհնչեցնենք, շրհնդ ու շխկոցով կբացենք փակ դռները և ներս կտանենք հոդմավար ու ցրտահար ճշմարտությունը...

Տո՛ւր ձեռքդ, արյունոտ բարեկա՛մ, ընդունի՛ր համբույրս արյունոտ շրթունքներիդ. ժամանակի կուռ շղթան կտրվել է, ե՛կ միացնենք ամուր և ամուր...»։

Մովսես Արազու նախահոկտեմբերյան ստեղծագործությունը հայ պրոլետարական արձակի այն մնայուն արժեքներից է, որոնց անմիջական շարունակությունն ու զարգացման նոր աստիճանը եղավ սոցիալիստական ռեալիզմի հայ գրականությունը։ Արազին սովետահայ գրականության նշանավոր մշակներից մեկն է։ «Սովետական առավոտ», «Խալիշայի երդը», «Քնկնկր Մուկուչը», «Փուշ Աբելը», «Հազար գլխանին», «Աչքը վախեցած Հանեսը», «Լուսնի շողերով», «Ջրվեժի ցոլքում» և այլ պատմվածքներն ու վիպակները, «Այրվող Տորիգոն» պատմահղափոխական վեպը, «Մտառացած երկիր» («Հազարական ծիլեր», 1950) վեպը, «Խոսայել Օրի» պատմավեպը ուրույն տեղ ունեն հայ սովետական գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ։

3

1914-ի գարնանը Թիֆլիսում Հ. Հակոբյանի խմբագրությամբ և Մ. Արազու գործակցությամբ լույս տեսած «Կարմիր մխիթարներ» և «Բանվորի այրոմ» ալմանախները կոչված էին համախմբելու պրոլետարական գրողներին և նպաստելու նրանց ստեղծագործական առաջընթացին։ Այդ ալմանախների առթիվ Ասք. Մռավյանը գրել է. «Մեր ժողովածուներում լույսըված երիտասարդները պրոլետարական գեղարվեստի աշխարհում համեստ ուժեր են, բայց ի նկատի առնելով հայ իրականության սպանիչ մթնոլորտը, մենք ողջունում ենք նրանց առաջին քայլերը»։ Անդրադառնալով այդ երիտասարդներից մեկին, քննադատն ավելացրել է. «Սկսնակ բանաստեղծ Կամարին Հ. Հակոբյա-

նի ժանրի բանաստեղծ է։ Նրա բանաստեղծությունների մեջ գրացվում է անկեղծ տրամադրությունը[15]։

Հիրավի, դիտակցաբար Հակոբյանին էր հետևում և մեր արդիսարաքան պոեզիայի զարգացմանը լուրջ ծառայություն է մատուցել Հակոբ Կամարին (Բեհանյան, 1889—1930)։ Ծնվել է Վանային Ղարաբաղի Ջրաբերդ գյուղում։ Ավարտել է Գորիի անդրկովկասյան ուսուցչական սեմինարիան (1908-ին)։ Այնտեղ ուսանելու տարիներին ուսումնասիրել է մարքսիստական գրականություն և ընդունվել բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։ Այնուհետև, ուսուցչությամբ զբաղվելուն զուգընթաց, հեղափոխական ևռանդուն աշխատանք է կատարել Թիֆլիսում, Բարվում, Շուշիում, Վանձակում, Ջանգեզուրում։ 1920-ի ապրիլին ընտրվել է Ջանգեզուրի գավառային կոմիտեի բյուրոյի։ Կանգավոր պաշտոններ է վարել սովետական իշխանության տարիներին։ Ուժերի բուռն ապասիության շրջանում վախճանվել է Տիմոխայից։

Հակոբ Կամարի

Հարուստ չէ Կամարու ստեղծագործությունը շատ կրկին տասնյակ բանաստեղծություն, բայց նրանցից ոմանք իսկապես նշանակալից են հայ հեղափոխական պոեզիայի բնագավառներից մեկը, որպես զորավիգ ժողովրդական պայքարի մի կողմ՝ ոգեշնչված պրոլետարիատի մեծ գործի հաղթանակին։ Նա երգեր է հյուսել գործադրանքի բանվորության ճակատագրի, հանրափորի, մերենավարի, գործարանի մասին։ Պարզ, անպաճույճ, անմիջական են «Մուրած հացը չեմ ուտի», «Շամառուս պատմությունս», «Ութ ճակատագրերը», «Փեպլ Հանրերս», «Գործարանային բազարը», «Հաորյա Հիմնը», «Ներ ուզի», «Գիշերը փողոցում» և մյուս բանաստեղծությունները, ներշնչված կենսահաստատ արտադրությամբ, պայքարի ու հաղթանակի հավատով։ Հատկանշական է «Մուրած հացը չեմ ուտի» բանաստեղծությունը։ Բանվորը գործարանում կորցնում է հետը, երկիմում աշխատելու և ապրելու հնարավորությունը։ Նեղությին կացությունը ողբերգական է։ Սակայն Կամարու բնաբական հերոսը ոչ թե հուսալքվում, փշուսվում է, այլ վճռում է բիկոր մեկ ձեռքով վաստակել ապրուստի միջոցներ.

Ծերաժողոր. սակայն. սովոր դյուղի կռվին. փոյաս, ին.
Ներքին անվախ ըղձում ամեն դժբախտության փոքրիկին —

Եվ ես գիտեմ Չարտոտրեն տանել օրը դժբախտ,
Ծ՛, սիրել եմ գործը ազնիվ-մուրած հացը չե՛մ ուտի...

Ես կաչխատեմ խոլ տանջանքի կրակ բովում անընդհատ,
Որպես կյանքի անհաղթ զինվոր՝ միշտ նեղ օրին անվհատ,
Ես ոչխտել եմ ատել ընդմիշտ ծուլ ու սորուկ վախկոտին.
Ծ՛, երբեք իմ դաժան օրում մուրած հացը չե՛մ ուտի...[19]

Հ. Կամարին երգում է բանվոր մարդու «կոշտացած ձեռքերի», նրա ստեղծարար աշխատանքի հրաշագործ ուժը, ցույց տալով, թե ինչպես երկաքի կտորը նրա «հզոր մուրճի տակ» ձևավորվում, դառնում է խոփ, որը հերկում է սրտերը, բերում բերք ու բարիք («Համառոտ պատմություն»): Կամարու պոեզիայում բանվորն արարիչ է, որն իր աշխատանքով կանգուն է պահում կյանքը և միաժամանակ կոչված է հեղափոխական անդուլ պայքարով «վանելու կուլր խավարը», ստեղծելու «լուսեղեն մի աշխարհ սիրուն».

Վառված ու արբած կյանքի սուրբ տենչով,
Մենք, լույս աշխարհի խրոխտ զավակներ,
Հզոր ու հպարտ դիմում ենք առաջ,
Հավետ հնչեցնում մարտի կոչնակներ...
Մեզ համփա բացե՛ք, մենք անցնենք անպարտ,
Խարույկը կյանքի, փրփուր ծովն անցնենք,
Վառենք հուր-կրակ մեռած սրտերում,
Վանենք կույր-խավար-լույսը ողոռնենք։
Բացե՛ք մեզ համփա, անցնենք նոր օրվա
Դալուստն ավետենք, կյանքը դոփունակ։—
Մեր վառ աչերից հրեղեն լեզվով
Խոսում է պայծառ ազատ հաղթանակ.[20]

Ազատության կովի բարձրացած բանվորի «խիզախ, անպարտ, մաքառող ոգին» և ստեղծարար հանճարը մեծաբելուն է ուղղված Հ. Կամարու «Առօրյա հիմնը», որը միաժամանակ հեղափոխական զարթոնքի, խավարը հալածող պայծառ արևի, բնության իմաստավորող մարդկային մտքի, «հրեղեն, շանթող, կայծակնող խոսքի» պանծացումն է: Կամարու պոեզիայի լավագույն էջերից են նաև «Փողոցի տագնապը», «Մենք նրգ կՀյուսենք», «Խավար գիշերին», «Ազատության ժամին» բանաստեղծությունները: Վերջինս գրված է հեղափոխության առթիվ և տոգորված է պայքարը շարունակելու և սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակը նվաճելու գաղափարով: Այն հնչում է որպես ժողովրդական դանգվածներին համախմբելու մարտական կոչ.

Կարմիր դրոշն է ծածանվում պայծառ,—
Նիներն ծովում հոգմի հորձանքների,—
Մեծ ազատության մարդը խանդավառ.
Մենք մեր ետևից այրենը կառուցենք։

Եվ երգվենք այսօր-մենք ալիք աՀեղ...
Սասանվի ինքից անարգը կյանքի—
Ըմբոստին՝ փառքի արևը չքեղ.
Լքված քարուկին՝ կսիրեն անեծքի։

19 «Հուշարձան» (ժողովածու), Երևան, 1960, էջ 15։
20 Նույն տեղում, էջ 6—7։

Մեր եան խափան-մահ ու ավերակ,
Այնտեղ մեր առաջ՝ կյանքը հաղթական.
Մեր հոգին վառի պայքարի կրակ,
Եվ մեզ ամենքիս՝ գրա՜ւ ու վա՜նա՜ն[21]։

Հայ պրոլետարական պոեզիայի առաջին ներկայացուցիչներից է **Գուրգեն Հայկունին** *(1889—1967)*։ Ծնվել է Ալաչկերտի (Արևմտյան Հայաստան) Բերդ (Թոփրակ-Կալե) գյուղաքաղաքում, նշանավոր ազգագրագետ և ուսուցիչ Մարգիս Հայկունու ընտանիքում։ 1898-ին ընդունվել է էջմիածնի հոգևոր ճեմարանը, որն ավարտել է 1906-ին։ Ուսման տարիներին գաղտնի ուսումնասիրել է մարքսիզմը և 1905-ին մտել ՌՍԴԲԿ շարքերը։ Ընդհատակյա հեղափոխական աշխատանք է տարել Կաղզվանում, Թիֆլիսում, Բաքումում, Զանգեզուրում, Աշխարհաձում, Մոսկվայում, ուր 1912-ին ընդունվել է Կոմերցևսկի ինստիտուտի տնտեսագիտական բաժինը։ 1914-ին եղել է Շուշիի հայկական դպրոցների թեմական տեսուչ։ Խմբագրել ու հրատարակել է «Նոր կյանք» (Ալեքսանդրապոլ, 1917), «Կարմիր օրեր» (Պյատիգորսկ, 1918), «Կարմիր դրոշակ» (Մոսկվա, 1919), «Քուրա» (Մոսկվա, 1922) և այլ պարբերականներ։ Մասնակցել է Հյուսիսային Կովկասի քաղաքացիական կռիվներին։ 1919 թ. ընտրվել է III ինտերնացիոնալի առաջին կոնգրեսի պատգամավոր։ Կյանքի վերջին տարիներն ապրել է Երևանում։

Գ. Հայկունին գրել է բազմաթիվ չափածո գործեր։ 1911-ին հրատարակել է երեք գրքույկ՝ «Ակլորի դատը», «Գեղձակ ազվեսը», «Ձղջիկը», որոնք ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումներ են։ Նույն բնույթի է «Մամվել-Հովիկ» պոեմը *(1912)*։ Նրա գրչին են պատկանում «Անսպարտ երգեր» *(1914)*, «Կարմիր հրեշը» *(1926)* և այլ ժողովածուներ, որոնք լույս են տեսել նաև ոուսերեն։ Հետագա տարիներին տպագրվել են Գ. Հայկունու «Մաստաների երթը» *(1959)*, «Երթ մաքառման» *(1965)* ժողովածուները։ Նա գրել է նաև արձակ էջեր («Յաստա՜ւ սեր» վիպակը, «Շուշեր և խոհեր» և այլն)։ Պրոլետարական պոեզիայի պատմության մեջ առավել հիշարժան են նրա մի շարք բանաստեղծությունները՝ «Ես կերթամ առաջ» *(1911)*, «Հնչի՜ր, տավիղ» *(1913)*, «Վաստի՜ր խարույկներ» *(1911)*, «Կա՜ մի նոր աշխարհ» *(1913)*, «Երբ հնչեն դողանչներ» *(1915)*, «Մագի՜ր, արիի՜ւ» *(1915)*, «Զեզ ավետեմ արշալույս» *(1915)* և այլն, որոնք ներշնչված են հեղափոխության հաղթանակի գաղափարով։ Բանաստեղծը դիմում է «1905 թվականի մարտիկներին» («Ես կերթամ առաջ»), վերհիշում նրանց հերոսական և դժվարին պայքարը, հավատ ներշնչելով, թե քափված արյունը իզուր չի անցել, քանզի հեղափոխության բացած կածանը շուտով դառնալու է յայնհոհուն մայրուղի՝ դեպի ազատության արշալույսը։

Ակնդում եմ ուղին անհայտ ու ծանոթ,
Ուղին պայքարի կրկին իմ առաջ.
Նա թե ինձ համար հետու է, թե մոտ,
Փույթ չէ, թե հետու... ես կերթամ առաջ։

...Կայծակ որոտաց մեր դեմ դիմական,
Մեր շուրջ տիրեց ավերման ոգին.

---

21 Նույն տեղում, էջ 22։

61 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Հեղեղ բարձրացավ, ժայռեր փուլ եկան,
Բայց մենք գնում ենք, գնում ենք կրկին[22]:

Հայկունին մերժում է «լալկան տաղերը», առաջ է քաշում «Գարնան նոր կյանքիս համար պայքարի կոչող, հոգիներ բորբոքող, «ամբոխիս ազատության ճանապարհը բացելու գործին ծառայող հրգի պահանջը.

Ես սիրեցի հոգեաշառաչ
Ամբոխը իմ հարազատ,
Ընչիր, տավիղ, ընչիր առույգ,
Երգեր պարտ ու ազատ...[23]

Ուշագրավ հատվածներ կան «Գարնանային հովեր» (1916) և «Տիտան (1920) պոեմներում: Առաջինի մեջ բանաստեղծը փորձել է կերտել գյուղից գործարան ընկած, գործարանում կոփված բանվորի կերպարը (Վարի), պատկերել նրա սերը, պայքարը և հերոսական մահը, իսկ երկրորդում՝ ցույց տալ տիտան-բանվորական և կապիտալիզմի բախումը, գովերգել այդ բախումից ծնված հզոր Արևամանուկին:

6

Հայ պրոլետարական գրական հոսանքը կազմավորող անուններից են Սուսանը, Մարոն (Զուրաբյան), Սեյրին, Ա. Կոծկինյանը, Ա. Բորյանը, Խ. Լոբենցը, Թ. Մանդալյանը, Ն. Մանուչարյանը, Գ. Ներսիսյանը, Հ. Խանլարյանը, Գ. Ղազարյանը, Ազ. Վարդանյանը, Մ. Դարբինյանը, Հ. Այվազյանը և ուրիշներ:

Սուսանի *գրական փորձերը վերաբերում են 1910-ական թվականներին: Նրա բանաստեղծությունները՝ «Մեծ իդեալին», «Սիրում եմ նրան», «Տեսա չվում են ամպերը պանդուխտ», «Դուք սոդկացնող մռայլ ցնորքներ», «Անհատական հուզերից», «Հակա վարպետը» և այլն, հատկանշվում են հեղափոխական պայքարի առույգ տրամադրություններով, քնարական հնչով ու ջերմությամբ: Բանաստեղծուհու հույզերի ու մտորումների աղբյուրը այն «Մեծ իդեալն էր՝ մարդկային ազատության, հավասարության, երջանկության իդեալը, որի կենսագործման համար մաքառում էր հեղափոխական բանվոր դասակարգը («Տեսա չվում են ամպերը պանդուխտ...»): Նա անվերապահորեն հավատում է մարտնչող պրոլետարիատի և կոչ անում մարդկանց բոլոր ուժերը, նույնիսկ կյանքը նվիրաբերել հեղափոխության հաղթանակին, առանց որի չի կարող լինել ոչ անձնական, ոչ հասարակական երջանկություն (*«Հակա վարպետը»*).*

Դո՛ւ, դարբնող հակա վարպետ,
Եվ՛ր մուրճը կուռ սային,
Ուժգին թափով գարկի՛ր: Հավետ
Փշրի՛ր կապանքը վերջին[24]:

Բանաստեղծուհին անկեղծորեն սիրում է «Կաղնի բանվորին», երգում նրա աստիճանաբար աշխատանքը, անընկճելի կամքը, կորովի և ազատատենչ հոգին,

---

22 Գ. Հայկունի. *Մասսաների երգը*, Երևան, 1959, էջ 25:
23 Նույն տեղում, էջ 26:
24 «Գայլաթար», 1916, № 8:

«տատապանքի գոռ փոթորկում» կոփված հզոր հավատը։ Այս տեսակետից հատկապես հատկանշական է «Մերում եմ հրան» սրտառուչ երգը.

Նա ծնվում է նկուղների
խոնավ, քախծոտ աշխարհում,
Բայց վե՛ր հոգին անկախ կյանքի
Հեռուներն է սավառնում...

...Արտում պատած հզոր հոյզեր
Հոգեգրավ. հարազատ.
Ազնիվ բյուրեղ սիրո խոնձր.
Հոգին վսեմ... և ազատ[25]։

Սուսանի հետ միաժամանակ, տակավին 1914-ի «Կատմեր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» ալմանախների էջերում, իր գրական գործունեությունն սկսեց պրոլետարական մեկ ուրիշ կին գրող՝ Մարոն (Զուրաբյան), որը, սակայն, առավել լայն ճանաչում ստացավ սովետական իշխանության տարիներին և հատկապես «Դեպի բարձացող ալիքը» (1936) պատմավեպի[26] վեպով։

Հայ պրոլետարական գրականության ճանաչված դեմքերից է Սեւրին (Ավետիք Գուլոյանը, 1880—1920)։ Մնվել է Սալմաստի (Իրան) Հաֆթվան գյուղում։ Ավարտելով տեղի դպրոցը, տեղափոխվել է Թիֆլիս, մի որոշ ժամանակ սովորել Ներսիսյան դպրոցում։ Նա եղել է «Միաձայն» աշակերտական ընկերության գործուն անդամներից մեկը։ 1905 թ. ակտիվորեն մասնակցել է հեղափոխական շարժումներին, շփվել է Թիֆլիսի և Բաքուի (ուր աշխատել է իբրև ուսուցիչ) հեղափոխական-բանվորական շրջանների հետ։ 1911-ին նշանակվել է Սալմաստի գավառի հայկական դպրոցների տեսուչ։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբին՝ 1914-ին, տեղափոխվել է Բաքու՝ հեղափոխական գործունեություն վարել բանվորական միջավայրում։ Ոչնչացնելով Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը, Սեւրին 1920-ի հունիսից Զանգեզուրում եռանդուն, անհաշտ սայքար էր վարում հակահեղափոխական ուժերի դեմ, հանուն Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման։ Նույն թվականին դաշնակցական խմբապետները գնդակահարում են տաղանդավոր գրողին ու հեղափոխականին։

Սեւրու ստեղծագործությունը բազմազան է և աչքի է ընկնում թեմատիկ-գաղափարական հարստությամբ ու ինքնատիպ արվեստով։ Իր գրական գործունեությունը նա սկսեց իբրև բանաստեղծ, ապա շուտով անցավ արձակին, որը նրա տարբերքն էր։ Գրել է մի քանի տասնյակ նովելներ, պատմվածքներ, արձակ բանաստեղծություններ, գրույցներ, բազմաթիվ ակնարկներ, հոդվածներ և երկու վեպ, որոնք տակավին չեն տպագրված և պահվում են հեղինակի արխիվում[27]։ Առաջին ժողովածուն՝ «Մի ու ծաղիկ» խորագրով, լույս է տեսել 1913-ին։ Հատկապես նշանակալի են Սեւրու արձակ բանաստեղծությունները, պլպարանական գրույցները, որոնց բնորոշ են կենսասաստատ շունչը, ազատասիրությունը, մարդասիրությունը, հեղափոխական ոգին ու լավատեսու-

---

25. «Գալաշար». 1916, № 11։

26. Տե՛ս ԽՀՔ. Սեւրու ֆոնդ. «Մլար. և «Փշրանք» վիճակը։

թյունը։ Ահա, օրինակ, «Մոռացության Հովիտը» (1908)։ Հովտում շղթայված է «Մեծ Հսկան», որի շուրջը տիրում է ծրիակեր, անաշխատ խավերի մեղքով ստեղծված անկենդան անապատ։ Մոլացել է Հսկայի վիշտը, որից և արդեն ծնվել ու հասակ է առնում ազատության տենչը։ Շղթայված Հսկան ըմբոստանում, ելք է որոնում, աշխատում և ձգտեցնում է աշխատանքի ազատագործման երազը, որը և կյանք ու շունչ է տալիս շրջապատին։ Խելով նրա երգը՝ «Նախ քչերը, և ապա շատերն ու շատ շատերը դիմեցին դեպի Մոռացության Հովիտը՝ ազատելու այնտեղ Մեծ Հսկային իր կախարդանքից»։ Զրույցն ավարտվում է այսպես. «Պլպլան բոցի նման ամենուրեք շողշողում է Հովիտը Մեծ Հսկայի ազատության, որ դուրս պիտի գա Մոռացության Հովտից ազատ աշխարհ և պիտի փոխի մարդկանց վիճակը»։

Սեյրի (Ավետիք Իսահակյան)

Ակնհայտ է, որ խոսքը պրոլետարիատի մասին է, որն իր շուրջն է համախմբում ճնշված մարդկանց և պատրաստվում է ոչ միայն խորտակելու իր կուշկանդիչ կապանքները, այլև աշխարհում հաստատելու իրական ազատություն։ Սեյրին խորհրդանշում է պրոլետարիատի հաղթանակին, և այդ հավատով են տոգորված նրա բոլոր ստեղծագործություննները։ Ստեղծելով իմաստալից մի զրույց Մարդու և Ձգոն Ոգու միջև («Ձգոն Ոգի», 1911), գրողը մարդու մասին ասում է. «Ձո Տոդու թուլություններն վաղուց հաղթահարված են։ Դու այժմ այնքան ուժեղ ես, որքան նրբեիցես։ Դու հաղթական կսավառնես կարմիր Հղեղների, բոցավառ Տրեներների, ուրախության իրախճանքների վրայով»։ Իհարկե, Սեյրին չի ճգնում է, որ ազատության ուղին հեղափոխական պայքարն է, մարդիկ պիտի մարտնեն, որպեսզի տխուր «Խրճիթները ծիծաղեն» ծիծաղող դաշտերի ծոցումն («Բլուրների տակ», 1911)։ Այդ նոր, ապագա ծիծաղկոտ, ազատ, երջանիկ կյանքի պատկերն է գծել Սեյրին «Խոնջեները», «Ձողի գանձը» և այլ նովելներում։ Ուշագրավ է «Վարդերը» պատմվածքը, որտեղ նա պատմում է. «Քո հինչպես աշխատավոր մի կին կրծքին սեղմած կարմիր ծաղիկներ տանում է իր մութ նկուղը։ Իվում է, թե այստեղ արտասովոր ոչինչ չկա, քանզի ամենքն էլ ընդունակ են ծաղիկներ սիրելու, բայց…

«Բայց չէ՞ որ ծաղիկները չեն սիրում մութը»։ Ծող ուրեմն չիհնեն խոնավ ու մութ բնակարաններ։ Եվ ծող «պառավ կիներն ու տքնող կրծքերը բարձրանան վեր իրենց ծաղիկների հետ»։

Սեյրու ստեղծագործության մեջ վաո արտացոլում գտավ հատկապես ռուսլիպինյան ռեակցիային հաջորդած հեղափոխության նոր վերելքը։ Նրա երկիրը շնչում են գալիք փոթորիկների ազդանաբեր հավատով. «Շուտով հողմը քնարձակ կխոյանա ժայռերի միջով, դաշտերի վրա... Եվ կյանքը կքաշահարե իր խոպոպները չինհներ մանկան նման» («Առաջին անձրևը»)։

Եվ երբ Հոկտեմբերը ազատության հոգմի պես եկավ սրբելու ամեն մի ճնշում, Սեյրին դարձավ հեղափոխության գինվորն ու երգիչը։ 1917—1920 թթ. նա գրեց «1917» («Մարտ», «Կարմիր դրոշակ», «Արյուն և այլն), «Կգանք մենք նորից, կգանք ուժով, արևով» ակնարկների, «Կարմիր աստղ» («Կրակի ձորը», «Շարկի Ջիվանը», «Ողջո՜ւյն ձեզ, օ՜, մայրս», «Գովկաս» և այլն) է «1920 թիվ» պատմվածքների շարքերը։ Դրանք հատկանշվում են հեղափոխական պաթոսով, հագեցված են ազատ ագգերի բարեկամության գաղափարով, լուսավոր ապագայի հավատով։ Սեյրին, որ խորին վշտով ու ցասումով դատապարտում էր 1915-ի ապրիլյան ցեղասպանությունն ու նրա կազմակերպիչներին («Կարոտի հուշեր» շարք՝ «Հոգու արևը», «Գարուն», «Վանքի բակը», «Վշտի մայրը» և այլն), ոչ մի տարակույս չուներ, թե հոկտեմբերյան լույսը շուտով կհասնի նաև Հայաստան, ռուս մեծ ժողովրդի եղբայրական օգնությամբ մոխիրներից կհասնի երկիրն Արարատյան. «Այրարա՜տ, դու լացի, կոտորածի երկիր, ողբի, աղետի աշխարհ... Ինչ ձեռքդ դրացուդ ուսին և նայի՜ր հեռուն» («Գովկաս»)։ Եվ ապա. «Այդքերը փոած տարածության մեջ... Կանգնած էր նրա կողքին Մարդը՝ կարմիր աստղով ու ավիճով։ Նա կարմիր գինվոր էր։ Նրանց չուրջը ստրուկներ չկային։ Նրանց շուրջը հնչում էին երգեր, աշխատանքի երգեր («Կրակի ձորը»)։ Երգեր, որոնց մասին «Քարե խցիկում» (1917) պատմվածքի հերոսը հպարտորեն ասում է.

Մանուկ քներով
Ջանգերն եմ թաշում
Սուրբ ազատության.
Մանուկ երգերով
Ջինվոր եմ գրվում
Սուրբ ազատության[27]։

Բազմաար էր Սեյրու գրիչը։ Նա գրել է նաև մանուկների համար («Շաղկոբը», «Մեծ ժամանակ է», «Մեր լորիկները» «Դերձակ աշակերտը» և այլն)։ «Փշրանք» (1919—1920) վեպը պատկերում է ապրիլյան եղեռնից հետո հայ ժողովրդի փշրված բեկորների կյանքը և, որ կարևորն է, ապրելու կամքը, պայքարը, հավատը։ Սեյրին փորձել է կերտել ականավոր հեղափոխական Ստ. Շահումյանի կերպարը, որի բնավորության գծերի, մարքսիստական մտքի խորության, դասակարգային թշնամիների դեմ մղած արգասավոր պայքարի մարմնացումն է վնսի կենտրոնական հերոս Ավելյանը։

Սեյրու ստեղծագործություններ հատկանշվում է ոչ միայն հեղափոխական բովանդակությամբ, թեմատիկ բազմազանությամբ, այլև կատարման արվեստով՝ պարզ ու հստակ, հարուստ ու ճկուն լեզվով։ Նա կարողանում է ստեղծել տիպական հանգամանքներ, հոգեբանական իրավիճակներ, խոսուն պատկերներ, դիպուկ բնանկարներ և տիպական կերպարներ։ Գատկերա-

---

27 Տե՛ս «Հուշատետր», էջ 64։

վոր, հուզառատ, հիշեղ էն. Անչրու լավագույն արձակ էջերը, որոնք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց քարմությունը, ճանաչողական նշանակությունը և գեղարվեստական համոզիչ պատճառելու ուժը։

Հայ պրոլետարական գրականության հիշարժան դեմքերից է Ավագ Կոմինյանը (1891—1918), մարդկային հուզաշխարհի, ապրումների ու մտորումների նուրբ երգիչը։ Ծնվել է Ղարաքիլիսայի (այժմ՝ Կիրովական) Համզաչիման գյուղում։ Նախնական կրթությունն ստացել է տնդի ծխական դպրոցում, ապա ավարտել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը։ Դասավանդել է Դիլիջանի հայկական դպրոցում։ Ապրել ու աշխատել է Բաքվում, մտերմացել Ստ. Շահումյանի և մյուս հեղափոխականների հետ։ 1917-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը։ 1918-ին կովկասի արտակարգ կոմիսար Ստ. Շահումյանը նրան նշանակել է Դերբենտի կոմիսար։ Այնուհետև Ա. Կոծինյանը գործել է Միջին Ասիայում, Մոսկվայում, որտեղից և գործուղվել է Անդրկովկաս։ Նովոչերկասկում ձերբակալվել և գնդակահարվել է դենիկինյանների կողմից։

Ա. Կոծինյանն սկսել է գրել պատանի հասակից։ Մամուլում տպագրել է պատմվածքներ և բանաստեղծություններ (երբեմն՝ Արևյան կեղծանունով)։ Առաջին պատմվածքների նյութը գյուղական կյանքն է։ Գյուղացու սոցիալական ծանր գոյավիճակի մասին հուզիչ պատմություն է «Իմ եղբայր Նուշին», որի էությունն ամփոփված է զինվոր տարված եղիտասարդի մոր տխուր երգում.

Դարդ տվիր մեզ, է՛յ աստված,
Դարման չարիր, է՛յ աստված,
Աչխարհքին սև տվողին
Դիվաս չարիր, է՛յ աստված...[28]

. Նույն տնարդար օրենքների դեմ բողոքի արտահայտություններ են «Դարձը», «Հայրը» և այլ պատմվածքներ։ Առաջին աչխարհամարտի արհավիրքների, մարդկանց հոգեբանության մեջ տնդի ունեցող բեկման ու գիտակցական զարթոնքի սեղմ ու հշմարտացի արտացոլումն է «Վիրավորը» պատմվածքը (1915)։ «Սուրենի արցունքները», «Տարեմուտին», «Զամբյուղի մեջ» պատմվածքներում Կոծինյանը բացահայտում է աշխարհի չարիքները, հարց է առաջ քաշում, թե «...ինչի՞ աշխարհն էսպես է, ինչի՞ բոլոր մարդիկ հավասար չեն, բախտավոր չեն» («Զամբյուղի մեջ») և չեչտում է հինը հիմնիվեր փոխելու անհրաժեշտությունը։ Այդ մեծ նպատակի համար մղվող պայքարի գնարական գովքն է Ա. Կոծինյանի «Մա՛յր իմ հեռավոր...» գեղեցիկ բանաստեղծությունը.

...Ոսկու արբանեակ անուգ տենչերով,
Կապալառուների արյան հեղեղի
Ամենքին ընդին լաց ու կարոտով.
Որ լաց-արցունքից արծաթը դեղնի։

Լաց ու կարոտից կարմիրը նլավ.
Ոդջ տաւապանքի ծնունդը անեղ.
Մեր գրչակն էլ ա՛ւա բացվեցավ.
Կոիվ է, պատրաստ իմա ամեն տեղ։

---

28 Նայն տեղում, էջ 120։

Ով չղթայի մեջ մինչ այժմ կապված
Հզոր աշխատանքն է կռվի դաշտ եկել.
Ու նոողց կյանքի դրոշը պարզած՝
Բանվորներին դատի է կանչել։

Եվ էրեն ընկնում կռվում այս ա՜նդ--
Դու լաց չլինես, մայր իմ սիրելի,
Երբ հաղթանակը կգա փառավոր,
Ամեն ոք սիրած որդիդ կլինի[29]։

Հայ պրոլետարական պոեզիայի նրանխտավորներից է Խորեն Լորենցը (Բորյան, 1892—1919)։ Մտվել է Կարմիրի շրջանի ներքին ճամբարակ գյուղում, ուր և ստացել է սկզբնական կրթություն։ 1911-ին ավարտել է Բաքվի Մեսրոպյան դպրոցը։ 1917-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը, 1918-ին Բաքվից գործուղվել է Մոսկվա և մասնակցել Հայկական գործերի կոմիսարիատի աշխատանքներին։ 1919-ի ամռանը, կուսակցության կենտկոմի հանձնարարությամբ, մեկնել է Բաքու՝ ընդհատակյա աշխատանքի։ Նույն թվականին, Մոսկվա վերադառնալիս, Հյուսիսային Կովկասում մասնակցել է քաղաքացիական կռիվներին և սպանվել դենիկինյան բանդաների ձեռքով։

Տակավին պատանի էր Խ. Լորենցը, երբ սկսեց իր գրական նախափորձերը՝ տերյանական մոտիվներով ներշնչված։ Նա երգում էր սեր, բնություն, հայրենիք. մարգիպային թախիծ ու պայծառ երազանք։ Հաճախ մոայլ գույներ ունեն Լորենցի բնական հուզումները, սակայն առկա է տխրության մշուշը փարատելու և կյանքի գվարթ ձայներին ունկնդրելու մղումը.

—Մենք սիրել ենք բազուկը հզոր և հզոր,
Մենք սիրել ենք երգը անուշ ու անծայր.
Հավատում ենք այս խորհրդին ա՜ւետ,
Հավատում ենք արյությանն ոսկեվառ[30]։

Ի. Լորենցի պոեզիայի հիմնական մոտիվներից մեկը, թերևս ամենաճնշելը, Հայրենասիրությունն է, որին նվիրված են «Լաց ու անձրև», «Գարուն», «Հայաստան», «Ավեր հայրենիք» և ուրիշ բանաստեղծությունները, բոլորն էլ գրված 1915-ին, երբ համաշխարհային պատերազմը և ապրիլյան ցեղասպանությունը Հայաստանը դարձրել էին «ողբի՜ հայրենիք, որբի՜ հայրենիք» (Թումանյան)։ Բանաստեղծը թախիծով դիմում է գարնանը՝ «Ինչպե՞ս օրնևմ ես գալուստդ, գարուն» («Գարուն»), գծում ավերված հայրենիքի տխուր պատկերը («Լաց ու անձրև»).

Գարուն է, անձրև ու քամի,
Գարուն է, տրտունջ ու մորմոք,
Չեմ ծածկի իմ լացը ինձի,
Իմ երկրի քավերն անամոք։

Ընկուզում են չիքերը բյուրեղ,
Ջայլում են ցավերը քայտուն,
Ցանւում են ծաղիկ ու ասեղ,
Եվ թախիծ՝ մոլոր ու անտուն։

---

29 Նույն տեղում. էջ 96—97։

30 Նույն տեղում. էջ 69։

Սահում են ստվերներն անձև,
Ողբում են թմբեր ու եզեգ...
Քամի է, նվագ ու անձրև,
Ջեմ ծածկի իմ լացը երբեք...[31]

Բայց բանաստեղծը հավատում է իր հայրենիքի վառ ապագային («Հպարտ ես Նորիկ, ավիր Հայաստան») և փայփայում «ծաղիկ հույսերը լուռ երազներիս» («Հայաստան»).

Ինչքան էլ լինի քո ուղին դժվար,
Գալիս եմ ահա հույսերս վառած,
Իմ հեռու բնկեր, իմ մոխիկ տատ,
Իմ հոգու կարոտ, իմ սրտի սիրած[32]:

Հայ ժողովրդի և ճնշված ու բռնադատված հանուր մարդկության ազատությունն էր ի. Լսրենցի իղձերի իղձը, կյանքի նպատակը, բանաստեղծությունների ոգին։ Նա խանդավառությամբ ողջունեց ցարիզմի ու կապիտալիզմի դեմ պայքարի ելած գշարքերը Հաղի ու Հզոր» («Ազատություն», 1917).

Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ու ողջո՜ւյն, անմահության արշալույս.
Աստվածային հրաշքի կախարդական արեգակ՝
Լույս է վառել մեր հոգին այս երկնատես հույզի տակ...
Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ու ողջո՜ւյն, անմահության արշալույս...[33]

Համեստ, բայց հիշարժան գրական ժառանգություն է թողել նաև ի. Լսրենցի ավագ եղբայրը՝ Աբմենակ Բորյանը (1886—1918)։ Նա տակավին պատանի՝ թողել է ծննդավայրը՝ Կարմիրի շրջանի Ներքին Ճամբարակ գյուղը և մեկնել Բաքու։ Նավթահանքերում աշխատել է իբրև սևագործ բանվոր։ Մասնակցել է Բաքվի պրոլետարիատի հեղափոխական շարժումներին և զոհվել 26 կոմիսարների շարքում։

Ա. Բորյանին հուզել են աշխատավոր մասղու սոցիալական ծանր կացությունը, իրավազուրկ վիճակը, աշխատանքն ու պայքարը, որոնց մասին էլ նա հյուսել է իր մի շարք երգերն ու արձակ բանաստեղծություններ։ Սոցիալական անարդարության, մարդկային անհավասարության, տիրող կարգերի ու օրենքների դեմ մի ցասկոտ բողոք է Ա. Բորյանի «Քար եմ տաշում» (1917) բանաստեղծությունը։ Ունեզուրկ հարկերի տակ լսվում է լուկ հառաչանք՝ «մութ է տունը, հաց էլ չկա...», քնե հենց այդ հարկերի տակ ծնվածներն են հաց ստեղծում և լուսավոր պալատներ կանգնեցնում։ Բայց հեռու չէ օրը, երբ կխորտակվի անարդարությունը և լույսը կճառագի ինչպես հյուղակներում.

Իմ խրճիթը ամենից ցած, խոնավ ու մութ է ինձ համ,
Բայց այժմ ես քար եմ տաշում, քար եմ տաշում իմ տան համար.
Որ իմ տունն էլ բարձր լինի. վառ արևի լույսը տեսնեմ.
Ազատության երգն է հյուսվում, շաղափում եմ երբ կիր ու քար[34]:

Հակիրճ և բովանդակալից են Ա. Բորյանի արձակ բանաստեղծությունները, որոնք գերազանցորեն գրված են առաջին համաշխարհային պատե-

31 Նույն տեղում, էջ 74։
32 Նույն տեղում, էջ 82։
33 Նույն տեղում, էջ 90։
34 Նույն տեղում, էջ 152։

բազմի տարիներին և արձագանքում են հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակին։ Կոտորածները հայոց հողում, բռնագաղթ, սով, արցունք—ահա «Տառապանքի նվագները» բովանդակությունը։ Կսկիծում է հայրենաաեր բանաստեղծի սիրտը, քանի քանդվում էին հարիսի օջախները, կտրվում էր ծխանների ծուխը, վիշտն ու հառաչանքն էին ինքնուրույն ամենուր («Ինչո՞ւ ես ուշանում», «Ձմռան գիշերներս», «Մ՚ւր ես գնում այդպես ուշ» և այլն).

Այս աշուն այնքա՞ն տխուր է մթնում...
Այնքա՞ն օրերը տարտամ են, վհատ,
Ամենուր դաժան մա՞նն է տավերում,
Ամենուր ասես բողոք է, գանգատ։

Ծպիտ, երգ ու ծաղ, ձայիկ ու տերև
Լուռ գանգատվում են, մա՞նաւում անձայն,—
Աչխարհն այնպե՞ս մութ է, անարև,
Աչխարհը ասես արցունք է համայն...[35]

Սակայն բանաստեղծը ոչ միայն հավատում էր, որ մութ աշխարհը պիտի լուսավորվի, այլև մաքառում էր հանուն բացվելիք «Կարմիր Մայիսի»։

Ոդջո՜ւյն ցնծության
Մեծ թափորներին,
Ոդջո՜ւյն հաղթության
Կարմիր մայիսին։

...Նվ ցնծության ոռվի վրա
Հուրն է չորում ազատության.
Այնքա՜ն խորունկ վհուրյուն կա
Ռոր՝ուրդներում այս ցնծության...[36]

Ազատ հայրենիքի և ազատ աշխարհի երազանքով ու հավատով են ներշնչված գրող և հեղափոխական գործիչ Թադևոս Մանդալյանի արձակ բանաստեղծությունները։ «Հայրենիք», «Վերջին հարցը», «Աշնանային երազնեիրից», «Դարբնի երգը» և այլ արձակ բանաստեղծություններում նա համակող անկեղծությամբ հաստատում է, որ մարդն ուժեղ է, վեհ ու ազնիվ իր հայրենիքով («Հայրենիք»)։ «Ես մի ընչին մահկանացու՝ ամենակարող և անմահ եմ քո հպարտությամբ և անմահությամբ, ես չեմ ուզում փնտրել քո ծագումը, որովհետև դու անսկիզբ էիր, ես չեմ ուզում նայել դեպի ապագան՝ գտնելու համար քո վիրջը, որովհետև գիտեմ, որ դու անվերջ ես...», «Դարբնի երգը» արձակ բանաստեղծության մեջ Մանդալյանը մարդկության ազատ ապագայի հավատով է ներշնչում հեղափոխությունը գործող բանվորին.

«Զա՜րկ մուրճդ ուժգին... ամեն մի հարվածիդ հետ մոտենում է
վառական բոպեն։
Մութ ալիքները մռնչալով դիպչում են ափերին...
Ժայռերը դողում են...
Ուժգին հարվածներ իջեցրու, դարբի՛ն...»։

---

35 Նույն տեղում, էջ 145։

36 Նույն տեղում, էջ 149։

7

1917-ից սկսած պարբերական մամուլի էջերում հանդիպում ենք տասնյակ հեղինակների չափածո և արձակ ստեղծագործությունների, որոնք հարբուտացնում են հայ պրոլետարական գրականությունը՝ Ալ-Ազ («Քոնն է ապագան»), Ալեհեբ («Վե՛ր կաց»), Ա. Աղաջանյան («Հասակավորը»), Ա. Արտանց («Գործափարի մարտիկներին»), Բուրջի («Բանվորին»), Ա. Զուլումյանց («Ամեն անգամ»), Պ. Թորոսյան («Գերեզման»), «Կոմունիստական մանիֆեստ», «Բանվոր ընկերներ»), Մ. Կարո («Ազատություն»), Հ. Հայրապետյան («Կարմիր բանվորին»), Հովունի, Ա. Ղազանչյան, Ն. Ներունի («Սոցիալ-դեմոկրատիան»), Գ. Շահսուվարյան («Բանվորին», «Հալածվածներին»), Ոգուհի («Կար անող կինը», «Երբ մութ նկուղում բանվոր եմ տեսնում»), Հ. Պետրոսյան, Ա. Ջանյան, Տ. Մուրեմյան, Լ. Վարդունի («Դու մի՛ վհատիր»), Օսիրի, Մ. Օքմինյան («Մաքանչու մախամբազ») և այլք[37]:

Սրանցից շատերը բանվորներ էին, աշխատանքի մարդիկ, որոնց երազանքների կենսագործման ուղին էր հարթել Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Ու նրանք իրենց պարզ, հաճախ պարզունակ, բայց ջերմ, սրտագին, անկեղծ խոսքն էին ուղղում Մեծ հոկտեմբերին, հաղթանակ տարած բանվոր դասակարգին, ազատ ու երջանիկ կյանքի համար մաքառող զանգվածներին: Ահա ինչ է գրում Բուրջին «Բանվորին» բանաստեղծության մեջ.

Նկեր ողջունենք արևը այս նոր,
Արևը բարու ու եղբայրության.
Նկեր ողջունենք արևը Հզոր.
Արևը Ուժի ու Ազատության...

Ազատություն ու եղբայրություն բերող հեղափոխության մասին մի շարք սրտահույզ բանաստեղծություններ է հյուսել Հ. Այվազյանը, որն սկսել էր թախծի և հուսի երգերից և հասել Հայաստանում Մայիսյան ապստամբության նահատակներին ձոնված հեղափոխական ներբողներին: «Իմացյալ մարն անմահության օրրան կըլլա կյանքերուս»՝ այս է Այվազյանի ներբողների էությունը: Նա հավատում է, որ Մայիսին ընկած հերոսների արյունից ծնվելու է մի նոր կյանք, իսկ նահատակները ժողովրդի հոգու մեջ պիտի ապրեն հավիտյան՝ ազոլագիի պես անշեջ»: Հայաստանում տակավին չէր հաղթանակել սովետական իշխանությունը, բայց բանաստեղծը խորին հավատով գրում էր.

Իմ հայրենիք, դուն պիտ ըլլաս կարմիր, Հզոր անսա՛ման,
Այլոր ցեղերու վեհ տաճարին կողով մ՝ալ դուն անասան,
Դե ե՛լ, կանգնի՛ր լքվածներու աչխարհին հետ հաղթական՝
Քանդակելու մեր նոր կյանքին արշալույսը գերբնական...

Ազատության արշալույսին են ձոնված Հակոբ Խանկարյանի «Նա պիտի անցնի», «Մայիսի մեկ», «Հեղափոխություն», «Փոթորիկ», «Մենք, որ կառուցել...» և այլ բանաստեղծություններ: Հեղափոխությունը նա պատկերում է որպես Հզոր ու ամենակարող մի ուժ, որը մարդկությանը պարգևում է

---

37 Նշված հեղինակները հիմնականում տպագրվել են Թիֆլիսի սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքարս քերթում (1915—1919), որից և առնված են մեր քաղվածները:

ազատության գերեզմանի մասին, բանվորի՝ գրոնից մուլված քաղաքներով բացում աշխարհի նոր առավոտը.

Ֆա՞ռք քեզ, օ՜, վշտերի, տանջանքի երկիր,
Ֆա՞ռք քեզ, քո երգին, քո լույսին,
Գայթաքիդ, տենչանքիդ, արեիդ կենսատիր,
Ողջո՞ւյն քո կենսավառ մայիսին։

Ուշագրավ է Հ. Խանլարյանի «Հեղափոխություն (1917) բանաստեղծությունը, որ-եղ ցայտուն պատկերներով նկարագրված են Հոկտեմբերյան հերոսամարտերը, հեղափոխական զանգվածների հաղթական գրոհները, խավարի դեմ ուղղված ազատության ջահերից բռնկված հրդեհը, որը չափում է բռնության պալատները, բերդերն ու տաճարները։ Արժե նշել, որ Խանլարյանն այդ բանաստեղծության մեջ փորձել է պատկերել Վ. Ի. Լենինին, որպես հեղափոխության և աշխատավոր մարդկության մեծ առաջնորդի.

Նվ ավաթվում էն ու ծով են կազմում զանգվածներն անծիր,
Մարդկային ծովից ելնում է Լենինն, առաջնորդը մեծ, խորհուրդ, գեղալիր.
-Ընկերնե՛ր, բոներ բարձր, անսասան մեր մեծ գրոշակ,
Թող մեր ջահերը միանան, դառնան նոր արեգակ...

Հայ պրոլետարական պոեզիայի զարգացման նոր փուլի արժեքավոր էջերից են Թրիգոր Ներսիսյանի «Նոր տարին», «Փոթորիկը», «Ես հավատում եմ», «Արշալույսին» և ուրիշ բանաստեղծություններ։ Հասունացող հեղափոխության տարիներին ապրելով Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, նա իր բանաստեղծություններում ավետում է հին աշխարհը հիմնիվեր հեղաշրջելու կոչված ազատարար Հոգմի, օգը մաքրող նոր փոթորկի գալուստը։ «Փոթորիկ» (1916) բանաստեղծության մեջ, ողջունելով գալիք «սև հեղգող մրրիկը», նա վերահաս հեղափոխությունը ներկայացնում է որպես բյուր-բյուրավոր տառապյալների հառաչանքից և զայրույթից, արցունքից և անեծքից, ցավից և ցասումից, տանջանքից և հույսից, երազանքից և ոգորումներից ծնված ազատության հուժկու կոչնակ.

Վառ երազներից կյանքս պակ
Ո՜ հաղթանակի... Շարժվի՛ր փոթորիկ...
...Ողջո՞ւյն ծնունդիդ. ողջո՞ւյն քո կյանքին։

Նույն 1916-ին բանաստեղծը հույս է հայտնում, թե 1917-ը պետք է վերջ տա ընչաքաղցության և բռնությանը, արյունահեղությանն ու արցունքին, պետք է խորտակի սարկության դարավոր շղթաները և աշխարհում բաց անի խնամախնամ ազատ ու երջանիկ «մի նոր կյանք, սիրո մի նոր այգ» (*«Նոր տարին»*)։ Լավատես բանաստեղծը համոզված է ապագայի՝ նա իր կյանքի իմաստն իսկ տեսնում է մարդկության լուսավոր գալիքին ծառայելու մեջ։ Ահա ինչու, երբ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո սովետական նորաստեղծ իշխանությունը կոիվ էր մղում ներքին և արտաքին թշնամիների դեմ, որոնք ձգտում էին «նոր արևներ երկնողս երկրում վերականգնել «խավար գիշերը», «Արշալույսին» բանաստեղծության մեջ Ներսիսյանը ազատության գինվորներին ասում էր.

Մի հրեն վառեք, սիրտս ձեզ պատրաստ
Այդ հրեներին...

* * *

Հայ պրոլետարական գրականությունը սկզբնավորվեց ու ձևավորվեց պատմության մեջ շրջադարձային նշանակություն ունեցող մի ժամանակաշրջանում՝ XX դարասկզբի սոցիալ-տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական բուռն հեղաբեկումների, բանվորական շարժման ու հեղափոխական պայքարի հզոր վերելքի պայմաններում, դառնալով ժամանակի գեղարվեստական արձագանքը։

Պրոլետարական գրականության լավագույն էջերում արտացոլված են բանվոր դասակարգի կյանքը, աշխատանքը, պայքարը, հեղափոխական պայծառ իդեալները և ուսանելի ավանդները, հոգեկան-բարոյական աշխարհը։ Այս է հայ պրոլետարական գրականության պատմական նշանակությունը։

ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1901

Հունվարի 30 — Վաճում մեռնում է կուսակցական-պետական գործիչ Ազատ Ալոնդի Հանդյանը։ Վախճանվել է 1936 թվականին։

Օգոստոս — Թարիզում, Երվանդ Օտյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ազատ խոսք» ամսագիրը։ 1902 թ. փոխադրվում է Ալեքսանդրիա (Եգիպտոս) և շարունակվում է հրատարակվել մինչև 1908 թ. կեսերը։

Սեպտեմբերի 10 — Գյոտինգում (Շոտլանդիա) բացվում է Հաղորդության համաշխարհային X կոնգրեսը, որտեղ ընտվում է նաև Հայկական Հարցը։

Նոյեմբերի 1 — Քեմբրիջում (Անգլիա), Մ. Մինասյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» գիտական, բարոյական և իմաստասիրական կիսամսյա հանդեսը։ 1907 թ. հրատարակությունը վերսկսում է հրատարակվել Բոստանեան որպես ամսագիր և հարատևում է մինչև 1908 թ.։

— Վենետիկում. Սիմոն Երեմյանի (1910 թվականից՝ Մկրտիչ Պոտուրյանի) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Երեզույն» գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ տարեգիրքը։ Հրատարակությունը, մեծ ընդմիջումներով, շարունակվում է մինչև 1947 թ.։

— Թարիզում հրատարակվում է Վահան Թեքեյանի «Հոգեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Սմբատ Շահազիզի «Հիշողություններ Վարդանեց տոհմի առ Քիվ գրություն»։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Ալեքսանդր Օասուրյանի երգիծական բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Գրչի հանաքներ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Բագրատ Ալմազյանի «Հյուսիսի արծիվը (1801—1829)» պատմավեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասները» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Նոր Նահիջեանի Սուրբ խալ վանքը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Սեդրակ Թադևոսյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Ֆրիդրիխ Շիլլերի «Ողելեանի կույսը» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Ծվկիհե» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վահան Միրաքյանի «Լալվարի որսը» պոեմը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում են Վրթանես Փափազյանի «Պատմվածքներ» ժողովածուն և էքսմա (վեպ մանանակիից բարբերից)» առեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է աշուղ Քիվանու (Սերովբե Լևոնյան) «Ամանի Զենչանի ներքնաքը հանդերձ երգերով գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի (Առաքել Բաթմանյան) «Հայկական տապարությունն (XVI—XVII դար)» աշխատության առաջին հատորը։

Նույնը փոփոխած ու լրացված՝ 1904-ին։

Երկրորդ հատոր (Առաջին մաս, XVIII դար)՝ 1902 թ.։

— Թիֆլիսում, Սահակ Շահումյանի բարեմտնեքիյամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Մեր անդամ աշնանը» պատմվածքը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հարություն Մրմրյանի «Հին օրեր ու ազգ օրերուն հայ մեծատուները (1550—1879)» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Արշակ Ալպոյաճյանի «Ուսումնասիրություն Սրբոյն Տյուսարիս աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Հայապատում. պատմիչք և պատմություն Հայոց աշխատությունք. Նայնք՝ փորթպիր, յորս Տառաբերով. նայն թվականին;

— Վենետիկում հրատարակվում է Հովհաննես Քոթոյանի «Վարք Մխիթարա Աբբայի Սեբաստացվո» աշխատությունը;

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Սարգիս Հայկունու «Բարակ չոհ և անուշ չոհ (ժողովրդական վեպ մանոց բարբառով)» գիրքը;

— Բաքվում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Դեպի վեր» դրամատիկական պոեմը. Նույնի՝ Գեներալը, 1902 թ.;

— Մանկավարժում հրատարակվում է Սիմոն Շահնազարյանի «Մարդասիրության և աշխատանքի սկզբնական գիտելիքներ. Յուրի Այեքսանիչ Վեսելովսկին» աշխատությունը;

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգոր Տեր-Գաբրիելյանի «Նկատառություններ Փավստոսի պատմության վերաբերյալ» աշխատությունը;

— Փարիզում, Արշակ Չոպանյանի՝ Ֆրանսիոյին բնագրից կատարված արեւմտահայերեն քարոզմանութիւնը. հրատարակվում է Անատոլ Ֆրանսի «Էպիկուրի պարտեզը» գիրքը;

1902

Հունվար 1 — Կահիրեում, Մարի Գեյլերյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Արտեմիս» ընտանեկան և գրական ամսագիրը (մի քանի համարներ հրատարակվել են Ալեքսանդրիայում). Դադարում է 1903 թ. վերջերին;

Հուլիսի 4 — Բրյուսելում (Բելգիա) բացվում է հայագետների միջազգային կոնգրես, նվիրված հայկական հարցին;

Օգոստոսի 1 — Վենետիկում, Արփիար Արփիարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ հանդես» ազգային և գրական երկշաբաթաթերթը. Դադարում է 1903 թ.;

Սեպտեմբերի 4 — Համբուրգում (Գերմանիա) տեղի է ունենում Արեւելագետների միջազգային XIII կոնգրեսը, որտեղ հայկական մշակույթի մասին զեկուցումներով հանդես են գալիս Հ. Հան-Մաաճյանը, Լ. Բաբայանը, Հ. Առաքելյանը, Լ. Մանդալյանը և Ռ. Հալաջյանցը;

Հոկտեմբեր — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի նախաձեռնությամբ, առաջնորդում է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությունը». Կազմակերպության անդամներն էին Բագրատ Կասնյանցը, Արշակ Զուբերյանը, Սարգիս Խանդյանը, Աշոտ Հովսեփյանը, Դանիել Շահվերդյանը, Արամայիս Երզնկյանը և ուրիշներ;

Դեկտեմբերի 25 — Թավրիզում ծնվեց ականավոր բանաստեղծ Գեղամ Սարյանը (Գեղամ Բաղդասարի Բաղդասարյան). Վախճանվել է 1976 թ. նոյեմբերի 14-ին, Երևանում;

— Բաքվում հրատարակվում է Ավետիք Խաչատկանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հին-նոր երգեր և վերջերս խորագրով;

— Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Կենսագրություն Ղևոնդ Ալիշանի» աշխատությունը;

— Վենետիկում հրատարակվում է Հովհաննես Ալամի «Մխիթարյանք գրականության հանգիստ (1701—1901)» աշխատությունը;

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի քարտզմանությամբ, հրատարակվում է Օսմանի դյուցազներգությունների ժողովածուն, «Քերթվածք Օսմանին» խորագրով;

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սիսակի (Զապել Ասատուր) բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Յոյզերս խորագրով;

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Միհրան Հովհաննիսյանի «Քննական պատմություն ժբ դարու դպրության» աշխատությունը;

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի «Լքված քարտ բանաստեղծությունների ժողովածուն;

— Ալեքսանդրապոլում, Սարգիս Խաչատկյանի բարեժամանությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Ամայի դաշտերում» պատմվածքը;

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Ալուզ Երեմի (Գրիգոր Տալյան) երգերի ժողովածուն՝ «Գրիգոր Տալյանի քնարը խորագրով;

— Վաղարշապատում հրատարակվում է «Հայոց նոր վկաներ» ժամանակագրական ժողովածուի Ա հատորը՝ 1903 թվականին։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ճանապարհորդությունները Հրաչյա Աճառյանի և Հակոբ Մանանդյանի։

—Վաղարշապատ. Տ. Ալթունյանի թարգմանությամբ. Տպատարակվում է Դյոքեի «Մտեկլաս ողբերգությունը»:

—Թիֆլիսում, Գեորգ Բարխուդարյանի չափածո թարգմանությամբ. Տպատարակվում է Դյոքեի «Տատմոս» ողբերգությունը (Թարգմանված է առաջին մասը):

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Հարություն Թումանյանի «Մուսա (առաջին և երկրորդ Նվագ)» պատմական պոեմը:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Հարություն Նազյանի տեղորակված տեր Հիպակը:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Լեոյի «Հովսեփ կաթողիկոս Արդությանս մենագրությունը»:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Լեոյի «Երկրորդ Արծուտյան հայ ստորագրության և Տատորը:

Ի Տարաբ. 1903 թ.. Ի Տատր. 1905 թ.:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում են Լեոյի «Մանկտնեոս Նազարյանց երկ Տատոր աշխատության Ա և Բ Տատրները:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Հարությ. Հունդրյանի «Ընդհատ Հալբ» վիպակը:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Շահրիարի (Համբարձում Ալադեյան) «Քնում քուշն (վիպ Պարսկատանի կյանքից)» ստեղծագործությունը:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Նար-Դոսի «Տանտրորշ» ապերիկը վիպակը:

—Թիֆլիսում, Կատանեին Կրասիեիկյանի թարգմանությամբ. Տպատարակվում է Ա. Ս. Պուշկինի «Հավերժատարած պոեմը:

—Փարիզում Տպատարակվում է Առոմ Յարհանյանի (Սիամանթո) բանատեղծությունների ժողովածուն՝ «Ոլոյտպաղներեն խորագրով:

—Փարիզում Տպատարակվում է «Ճանապարհ Քուչի» գիվանը» ժողովածուն. Տեքստաբանական, աշխատանքները. առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Արշակ Չոպանյանի:

1903

Փետրվարի 1 — «Ինչրայուն» (№ 33), Տպատարակվում է Վ. Ի. Լենինի «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միության մանիֆեստի մասին» Տոդվածը:

Փետրվարի 2 — Բեռլինի «Հայ ուսանողների միության կազմակերպության Տերքնական նիստում. «Հայաստանը և Եվրոպան» զեկուցումով Տանդես է գալիս Գեորգ Բրանդեսը (զեկուցումը Տպատարակվել է Ժնեում, 1907 թ.):

Փետրվարի 15 — Փարիզում, Հայաստանի ու Մակեդոնիայի պաշտպանիչները Եվիրված բազմաժողովրդական ցույցում, Հայ ժողովրդին «Ընության ցույց տալու կոչով Տանդես է գալիս Ժան Ժորեսը:

Ապրիլի 18 — Ստ. Շահումյանի Տանձնարարությամբ Հովհ. Թումանյան, Թարգմանում է Ա. Ս. Պուշկինի «Հաստությունս բանատեղծության վերին ջատկը («Աստում եմ ջեզ և ջո գաղջ...»), որը Տպատարակվում է Տեղափոխական Թուցիկներում:

Ապրիլ—Թիֆլիսում սկսում է Տպատարակվել Կովկասյան սոցիալ-ջեմոկրատական բանվորական կազմակերպությունների միության օրգան «Պոլետարիատի կռիվ» Թերթը: Այն խմբագրել են Ալ. Պապուկիձեն, Ստ. Շահումյանը, Մ. Ջեմակյան և ուրիշներ: Դադարում է 1905 Թ. վերջերին:

Մայիս — Ժնեում Ստ. Շահումյանն առաջին անգամ Տանդիպում է Լենինին: Այստեղ էլ նա ծանոթանում է Ն. Կ. Կրուպսկայայի և Գ. Վ. Պլեխանովի Տետ:

Հունիսի 12 — Հրատարակվում է ցարական կառավարության օրենքը Տայկական եկեղեցապատկան կալվածքների ու գույքը պետականացնելու մասին. Այդ օրենքի կիրառման Տետևանքով փակվում են մոտ երեք Տարյուր Տայկական դպրոցներ:

—Պետերբուրգում. Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրությամբ, սկսում է Տրատարակվել «Բանբեր դրականության և արվեստի կիսամյա Տանդեսը: Լույս է տեսնում երկու գիրք:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Բանատեղծություններ» ժողովածուն:

—Բաքվում Տպատարակվում է Ավետիք Խանազիանի «Բանատեղծություններ» ժողովածուն:

—Թիֆլիսում Տպատարակվում է Բագրատ Ալազազյանի «Ին Տայրենական» վիպակը:

—Թիֆլիսում, Գ. Անանյանի թարգմանությամբ, Տրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Ծանկոյի սիրտը» պատմվածքը: Նույնը՝ 1904 թվականին, Արշակ Ալթունյանի թարգմանությամբ:

—Թիֆլիսում Տրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Արտիստը» վիպակը: Նույնը՝ 1911 թվականին,

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Երիվանգագիի «Երկերի բառատեղուտը» հոդվածուն Ա. ա և Բ, տառերներ։ Դ հատոր՝ 1912 թ.։

— Թիֆլիսում, Վեդի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Մկրտիչ Պետիկեզյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Տաղեր խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Շահրիարի (Համբարձում Առաքելյան) «Եղեռի քոռ թախտը» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Հայերեն թարգմանությամբ, հրատարակվում է էգնատ Նինոշվիլու «Հրեաները» (թարգմանիչ՝ Ղ. Կ.)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Քուչակ Նահապետի երգերը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում, Կարապետ Քալայլյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օկտավ Միրբոյի «Դերձը գործ է պահանջում կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում, Կամսար Տեր-Դավթյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գուշկինի «Ոսկի ձկնիկը» հեքիաթը։

— Թիֆլիսում, Ս. Շահ-Ազիզյանցի թարգմանությամբ, հրատարակվում է էլիզա Օժեշկոյի «Սպիտակ ծաղիկ» նովելը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Աստ (վեպ պարսկական կյանքից)» առանձնագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Համազասպ Համբարձումյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգեր խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Նկարիչ Բաշճյան» դրաման։

— Թիֆլիսում, Մուշեղ վարդապետի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մարսիմ Գորկու «Քսանվեց տղամարդ և մի աղջիկ» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Դադրաշյանի «Վիակատար բառարան ուսուերենից—հայերենն աշխատություն» Նույնը, որոշ լրացումներով ու ճշգրտումներով՝ 1906 թ.։

— Թիֆլիսում, Սիմոն Բաբլյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մարսիմ Գորկու «Մահվան Քուրաս» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Հայերեն թարգմանությամբ (թարգմանիչ՝ Ա. Ա.), հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վերջ մասը։

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի չափածո թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալիգիերի Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» առաջին («Դժոխք») գիրքը։ Նույնը՝ 1910, 1927 թթ.։ Երկրորդ գիրք («Քավարան», արձակ թարգմանությամբ) 1905 թ., երրորդ գիրք («Աստղաբույտ», չափածո թարգմանությամբ) 1924 թվականին։

— Վենետիկում, Բ. Տեր-Մովսիսյանցի գրաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լամբրի Վէկսի և դերից Հենգիրեայց աշխատությունը (ընդգրկում է Հեքսպիրի «Համլետ և Քալիխատա», «Վենետիկի վաճառականը», «Օթելլոն», «Անտոնի և Կլեոպատրա», «Համլետ», «Մակբեթ», «Հիմնրելին», «Ինչպես ուզես դու», «Ամպրոպ», «Արքա Լիր» և «Թոթորիկ գործերի համառոտ բովանդակությունը)։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ներսէսի «Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմի գիրքը։ Տէրտերականան աշխատանքները, ընդարձակ առաջաբանն ու ծանոթագրություններ՝ Մինաքել Օրմանեանէ։

— Վենետիկում, Դրիգորիս Ճելալյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գիձո Կոռնելի «Նիկոմիդիաս ողբերգությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգորիս Գալեմքյարյանի «Ոսկեգարյան և ոչ ոսկեգարյան հայերենի խնդիրը» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Բագրատ Ալեքյանցի «Հայ ժողովրդական գյուղագործական վեպը» ուսումնասիրությունը։

— Վիեննայում, Թումայ Կեռիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Յոզեֆ Մարկվարտի «Հայ բրնաշխարհ ուսումնասիրությունը։

— Ալեքսանդրապոլում, Հայերեն թարգմանությամբ (թարգմանիչ՝ Ա. Ա.), հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Երեք մահ» պատմվածքը։

— Գիտերբուրգում հրատարակվում է Գեորգ Քաշինցյանցի «Նկարչի կյանքից (Հիշողություններ)» գիրքը։ Նույնը՝ Երևան, 1950 թ.։

— Գեանդրուքում հրատարակվում է Մեգրակ Քառյանի «Բանասեղծ-իդեալիստ Շիլլերը» ուսումնասիրությունը։
— Ժնեում հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ազատության երգեր խորագրով և Միքայել Նալբանդյանի բանաստեղծությունների հավաքածոյը՝ «Միքայել Նալբանդյան հայրենասերի տաղերը» խորագրով։
— Դհնի Ռասողում հրատարակվում է Միքայել Նալբանդյանի երկերի երկհատորյա ժողովածուի առաջին հատորը (ընդգրկված են չափածո և արձակ գործերը)։ Երկրորդ հատորը (ընդգրկված է հոդվածախոսությունը)՝ 1906 թ.։ Երկերը հրատարակության է պատրաստել Արշակ Չամչյանը։

1904

Հունվարի 7 — Մայրավանգում (Ուզբեկստան) տեղի հայ քառերաստերների խումբը բեմադրում է Գ. Սունդուկյանի «Պետրոս կատակերգությունը»։
Փետրվարի 21 — Վ. Ի. Լենինի նախաձեռնությամբ և ՌՍԴԲԿ II համագումարի որոշմամբ, Ժնեում, ՌՍԴԲԿ Կենտկոմի հրատարակչությանը կից ստեղծվում է Հայերեն և վրացերեն լեզուներով մարքսիստական գրականություն հրատարակող Հանձնաժողով։ Հայկական հրատարակությունների աշխատանքը գլխավորում էր Ստեփան Շահումյանը։
— Փարիզում, Կարապետ Գալֆայանի խմբագրությամբ և հայերեն-ֆրանսերեն համառոտ տեքստերով, սկսում է հրատարակվել «Կուսակցական հասկացողություն» լույս է տեսնում երկու գիրք։
— Նոր Ջուղայում, Բագրատ Վարդազարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր Ջուղայի լրատուն գրական ամսաթերթը։ Դադարում է 1905 թ.։
— Ժնեում, Ստեփան Շահումյանի խմբագրությամբ (Բարդամեյը օգնել է նաև Պլեխանովի՝ առանձին և Լաֆարգի՝ ֆրանսերեն խմբագրությունների), հրատարակվում է Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի «Կոմունիստական կուսակցության մանիֆեստը»։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, Նույնը՝ 1916 թ.։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Ենգեներ» ժողովածուն։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։
— Փարիզում հրատարակվում է Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածուն՝ «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի բերքվածների ու հառերը» խորագրով (գրաբար և արեմտահայերեն)։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Արշակ Տոպալյանի։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Դրիդոր Աբծրունու երկերի առաջին հատորը՝ «Գիրքեր Աբծրունու աշխատությունները խորագրով (Հաջորդ հատորը լույս չի տեսել)։
— Թիֆլիսում, Ջ. Չամբարյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Պատմություններ» և գիրքը (դետեղված են «Ընկերքցողը», «Տափաստանում» և «Ջանձրուց» գործերը)։ Բ գիրք, նույն թվականին (դետեղված են «Մի անգամ աշնանը», «Ճանճը և իր որդին» և «Ընկերները» գործերը)։
— Թիֆլիսում, Կառարինե Աբովյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ինչպես երկերը խորագրով (դետեղված են «Քոլքի ախչիքը և «Բարեկամի մոտ» պատմվածքները)։
— Թիֆլիսում հրատարակվում են Ղազարոս Աղայանի «Հեքիաթներ» և և Բ հատորները։
— Թիֆլիսում, Հայերեն քարգմանությամբ (Քարգմանիչ՝ Ղ. Ա.), հրատարակվում է Ի. Էնգելսի «Ընտանի գիշերին» պատմվածքը։
— Թիֆլիսում, Գեղամ Գյուշյանի քարգմանությամբ, հրատարակված է Ն. Վ. Գոգոլի «Ամուսնությունը» կատակերգությունը։
— Թիֆլիսում, Հայերեն քարգմանությամբ (Քարգմանիչ՝ Ղ. Ա.), հրատարակվում է Ժնեփիլե Կուսակցաձի «Գերեզմանատունը» պատմվածքը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մուրացանի «Երկսաքթությունները» տասհատորյակի առաջին հատորը։ Երկրորդ հատոր՝ 1910 թ., որից հետո հրատարակությունը չի շարունակվել։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Հորեն արքեպիսկոպոս Գալֆայան և Նալբանդյանի «Ազդարարը» ուսումնասիրությունը։

62 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոն Շանթի չափածո առեղծագործությունների ժողովածուի՝ «Երգերս խարազան»:

—Թիֆլիսում, Լեոն Բարոյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հենրիկ Իբսենի «Հասարակության հեղուկները» պրոման:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրաիկի (Ալեքսանդր Քալանթար) գեղարվեստական առեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Մանրանկարներ խարազան» (գիրք II և Ե):

—Թիֆլիսում, Խոսկա Հարությունյանի համառոտ թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան Ժակ Ռուսոյի «Էմիլ» առեղծագործությունը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազիեի «Պատմութիւն Վարդանանց և Հայոց պատերազմի», գիրքեր՝ 1912, 1913 թթ., նույնը աշխարհաբար՝ Թիֆլիս, 1911 թ. (թարգ. Գյուտ Ազանյանց), Պոլիս, 1911 թ. (թարգ. Հ. Վարժապետյան), Երևան, 1946 թ. (թարգ. Նր. Վանդ. Տեր-Մինասյան):

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Կրբանեան Փափազյանի «Ալեմգիր (պատմավեպ պարսիկներէ կյանքից)» առեղծագործությունը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Սուրբ Մեսրոպ» ուսումնասիրությունը:

—Թիֆլիսում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում են Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւն Հայոց և Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան (Պատմագիրք Հայոց, գիրք յորջորջ)». Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Դանիել Տեր-Մկրտչյանի և Մանվել Աբեղյանի:

—Թիֆլիսում, Քալալ Տեր-Գրիգորյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալեքսանդր Սամի բանաձի (Յուլիոն) «Դավանաբանություն» գրոմանը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի «Ինտելավորներ և ռձլուղի հեքիաթը պատմվածքները (մի գրքով):

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Ժողովրդական խաղեր ուսումնա սիրությունը (կազմի վրա՝ 1905 թ.):

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հակոբ Մանանդյանի «Դավիթ Անհաղթի խնդիրը Նր լուսաբանությամբ» աշխատությունը:

—Վաղարշապատում, Հարություն Գնտրությանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գյորե «Հերման և Դորոթեա» առեղծագործությունը:

—Վաղարշապատում, Կոմիտաս վարդապետի և Մանուկ Աբեղյանի հետևությամբ, հրատարակվում է «Հայգար ու մի խաղ (ժողովրդական երգարան)» առաջին պրակը: Երկրորդ պրակը՝ 1905 թ.:

—Վենետիկում հրատարակվում է Լեոյի «Բուսաշխարհ գրականությունը» սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը:

—Պետերբուրգում հրատարակվում է Համազասպ Համբարձումյանի բանաստեղծություններ «Ի ղովածուն՝ «Անհունի էջերում» խորագրով:

—Պետերբուրգում, Նիկողայոս Տեր-Մանվելյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Պրոսպե Մերիմեի «Մատեօ Ֆալկոնե» պատմվածքը:

—Բաքվիում, Գ. Փառնակի թարգմանությամբ, հրատարակվում է «Օձար խոյամի քաղաքներ» ժողովածուն:

—Բաքվիում սկսում է հրատարակվել Ատրպետ (Սարգիս Մուրատյանց) «Երկերի ժողովածվ վիս տասնհատորյակի առաջին հատորը: Հինգ հրատարակությունն ավարտվում է 191 թվականին:

—Կահիրեում, Գարեգին Բարոյանի արձակ թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգությունը:

—Բաքվում հրատարակվում է Լեոյի «Ելիզարաժը» պատմվածքը:

—Ռուսերենում (նաև Ռուսե. Բուլղարիա), Գ. Ալիխանի թարգմանությամբ, առանձին գրքույկներ լույս հրատարակվում են Մաքսիմ Գորկու «Հզգերի մայրը» տոնը, «Կյանքի դիմաց» «Գարնանային մեղեդիները» առեղծագործությունները:

1905

Հունվարի 1—Ալեքսանդրապոլում (Գյումրու), Միքայել Կյուրճյանի և Վահան Թեքեյանի խմբ գրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շիրակ» գրական և բնկերական ամսաթերթը 1906 թ. հունիսից ամսաթերթը փոխադրվում է Կահիրե, և խմբագիր է դառնում Աբրիա

Արփիարյանը։ Որոշ ընդհատումներից յետո «Երիտկռ» իրրև չարաթաթերի վերսկսում է հրատարակվել Կ. Պոլսում, 1909 թ. փետրվարից. Վ.ան Թեքէյանի խմբագրությամբ և նույն թվականի վեհերին դադարում է։

Մայիսի 1 — *Տեսի է ունենում Ալավերդու բանվորների մայիսեկյան ցույցը, որը գլխավորում էր Ստեփան Շահումյանը։*

Նոյեմբերի 7 — *Թիֆլիսում, Կատարինե և Ստեփան Լիսիցյանների խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հասկեր» մանկական պատկերազարդ ամսագիրը։ Ամսագրին տարբեր ժամանակներում թղթակցել են Թումանյանը, Իսահակյանը, Ագայանը, Ալ. Հակոբյանը, Շիրվանզադեն, Վ. Փափազյանը, Ալ. Սաունյանը, Հովհ. Հովհաննիսյանը և ուրիշնե։ Դադարում է 1916 թ. վեհերին։*

Հոկտեմբերի 15 — *Սկսվում է Անդրկովկասի երկաթուղային բանվորների ընդհանուր գործադուլը։ Գործադուլը տևում է երկու օր և ընդհում է զենքի ուժով։*

Նոյեմբերի 20 — *Սկսվում է Ալավերդու պղնձահանքերի բանվորների ընդհանուր գործադուլը Ստեփան Շահումյանի գլխավորությամբ։ Գործադուլը տևում է մինչև նոյեմբերի 25-ը և ավարտվում բանվորների հաղթանակով։*

— Թարիգում, Ա. Տումոյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ասպարեզ» գրական և հասարակական քերթը։ 1908-ից թերթը շարունակ է նոանգամ (Ֆրանսիոյեն-Հայերենի-Թուրքերենի)։ Դադարում է 1909 թ.։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կեսար Ասատուրի «Սիրտ երգիլ Նահապետ Քուչակի երգերը ուսումնասիրություններ։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Առաքելի (Մխաք Գույումջյան) Երկերի ժողովածուն՝ «Վշտի ծիծաղ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Գրիգորի Նարեկաց» վանից վանականի յուսահատություններ» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Դեբենիկ Դեմիրճյանի «Ո՞ւր ես աչք աշխարհս պոեմը։

— Թիֆլիսում, Գևորգ Գոռչյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկենտ Վերնեական «Մի անմեղ մարդու սոսկալի մահը» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Հայաստան Արուքյանի կենագրություններ» գիրքը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Փիլիպոս Վարդապետյանի «Վշտի ու Թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան (քննադատական փորձ)» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Ազգերնզա (վեպ պարսկական կյանքից)» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ջավախեթու (Ղազարոս Տեր-Գրիգորյան) արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Գյուղի պատկերներ» խորագրով։

— Վենետիկում, Մկրտիչ Պռոշյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է «Կռատանդին Երզնկացի, ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծ և յուր քերքվածները» ուսումնասիրությունը։

— Վաղարշապատում, Հևոն Տիգրանյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Նիկոլայ Գոգոլի «Վերջին նրատան։

— Վաղարշապատում, Նիկոլ Մուրադյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատա վիպակը։

— Գնդերբուրգում հրատարակվում է Մկրտչէ Ծամվելյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Էջերից» խորագրով։

— Ծնում հրատարակվում է Սիամանթոյի (Ատոմ Յարճանյան) «Հայորդիներուս» ժողովածուի Ա շարք, Բ շարք, 1906 թ., Գ շարք, 1908 թ.։

— Գնդերբուրգում հրատարակվում է համազգայ համբարձումյանի բանաստեղծություններին ժողովածուն՝ «Հայրսր ինու երգերիցս» խորագրով։

— Զմյուռնիայում, Մեսրոպ Նուպարյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի կատակերգությունների երկհատոր ժողովածուն՝ «Կատակերգք Մոլիերիոս» խորագրով։

— Բաքվում, Մեսրոպ Մաքսուդյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Շեքսպիրի Մակբեթ Հաճքրի երկերի ժողովածուն՝ «Օտար փունջեր» խորագրով։

— Մոսկվայում, Ալեքսանդր Սատուրյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է «Ռեա բանաստեղծերս ժողովածուի Ա գրքույկը (գեռևզված են քարգմանություններ Պուշկինից և

Լեռնանովից)։ Ը գրքույկ՝ 1906 թ. (գետեղված են քարգմանություններ Կուլջովից, Նեկրասովից, Նիկիտինից, Պլեշչեևից)։

1906

Հունվարի 8 — Թիֆլիսում, Ցզնիկ քար. Երզնկյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Հովիվ» բարոյական, պատմական, հասարակական և մանկավարժական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1910 թ.։

Ապրիլի 1 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի, Սարգիս Կասյա՛ի և Սուրեն Սպանդարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել հայկական առաջին լեգալ բոլշևիկյան պարբերական երկօրյա թերթը։ Լույս տեսնելով ընդամենը 47 համար, նույն թվականի օգոստոսի 7-ին դադարում է։

Հուլիսի 2 — Նոր Նախիջևանում, Գր. Անտիպյանի, ապա Հ. Խարազյոզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր կյանք» գրական, հասարակական և քաղաքական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1907 թ. վերջերին։

Հունիսի 1 — Թիֆլիսում, Աստաուր Երիցյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Բաթում» երգիծաբանական շաբաթաթերթը։ Անկանոն պարբերականությամբ հրատարակվել է մինչև 1925 թվականը։

Օգոստոսի 18 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի և Սուրեն Սպանդարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել բոլշևիկյան լեգալ «Նոր խոսք» երկօրյա թերթը։ Լույս է տեսնում 15 համար։

Սեպտեմբերի 24 — Մերվ քաղաքում (Թուրքմենիա), տեղի հայ սիրողների ուժերով, բեմադրվում են Ալեքսանդր Արբլյանի «Մարվող էրազներ» և էմին Տեր-Գրիգորյանի «Վայրենի վոգնիչ» պիեսները։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփան Շահումյանի «Քաղաքին հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրապարակվում է Դանիել Վարուժանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Սարսուռներ» խորագրով։

— Թիֆլիսում, հայերէն թարգմանությամբ (Թարդմանիչ՝ Ղ. Կ.), հրատարակվում է Դավիթ Նըլդիայչիյո. «Մխականների մէնչ (պատկեր գյուղական կյանքից)» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է էմին Տեր-Գրիգորյանի «Հոր և սուր» դրաման։

— Թիֆլիսում, Հեռն Շանթի (Հեռն Սեդրոսյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վոլնիչի «Բոռոդո վեպը։

— Թիֆլիսում, Ս. Տեր-Անտոնյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոպասանի «Մի կյանք» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սարգիս Քամալյանի «Սասունցի Հովնան» պատմական վեպը։

— Թիֆլիսում, Հովհաննես Արաբաջյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Իվան Վազովի «Լծի տակ. վեպ բուլղարների կյանքից» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Ղաբաջյանի «Փեյ գավակ» դրաման։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի քերականության ուսումնասիրություն։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մխիթար վարդապետի «Հայերը Թեսաստանում» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ծնողք երեմեի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Կինը» խորագրով։

— Կ. Պոլսում, հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երկունք» խորագրով։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Մխքայել Մանվելյանի «Պատմվածքներ» ժողովածուն։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ներսես Անդրիկյանի «Հանգած կնդեղին» պատմական վեպը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Հայ միաբան» աշխատությունը։

— Կահիրեում հրատարակվում է Ռուբեն Ալիքյանի (Ռուբեն Որբերյան) «Մփանքներս պոռնիկ (հատվածներ)։

1907

Փետրվարի 16 — Թիֆլիսում, Մարիամ Մեհրաբյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայաստան» քաոսեռական-գրական երկշաբաթաթերթը։ Դադարում է 1913 թ. կեսերին։

Մարտի 26—Սկսվում է Դավիթի պղնձահանքերի ու գործարանների ելուզ հավար բանվորների գործադուլը։ Գործադուլը տևում է երեք օր և ավարտվում բանվորների հաղթանակով։

Հունիսի 4 — Կ. Գալստյան, Հայկանուշ Մատգի, ապա՝ Արամ Անտոնյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոյեան գիտական-գեղարվեստական շաբաթաթերթը»։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1908 թ. կեսերը։

— Կահիրեում, Երվանդ Սոյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մուրճ ազգային, գրական և քաղաքական օրաթերթը»։ 1915 թ. «Մուրճը» փոխարդվում է Կահիրե, սկսում է խմբագրվել Վահան Թեքեյանի կողմից և դադարում է 1930 թվականին։

— Բաքվում, Մ. Մոմոն Հախումյանի, ապա Սարգիս Կասյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Որոտ Հասարակական, քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1908 թ.։

— Կ. Գալստյան. Թեոդիկի (Թեոդորոս Լաբճինեյան) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մեմենուն տարեգույցը (ազատ Հայուն պարսիկ հանրագիտարանը)» տարեգիրքը։ 1921—1926 թ. հրատարակվելով Վենետիկում, իսկ 1927—1928 թ.՝ Փարիզում։ Ապա «Մեմենուն տարեգույցը» կրկին փոխադրվում է Կ. Գալիս և 1929 թ. դադարում է։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը» պատմվածքը։

— Կ. Գալստյան հրատարակվում է Մխալ Մեծարենցի (Մխալ Մեծոսյանցյան) բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն «Մխածան և երկրորդ ժողովածուն՝ «Նոր տաղեր խոբագրերով։

— Փարիզում հրատարակվում է Սիմոնյանցի (Առում Յարճանյան) լավածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հագեվարքի և հույսի հաՀերո խորագրով (առաջաբանը՝ Ռուբեն Զարդարյանի)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Ծվալն կամ Նոր Փիդգինեան պիեսը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւն Հայոց և Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան» գիրքը։

— Թիֆլիսում, Հայերեն թարգմանությամբ (Թարգմանիչ՝ Ա. Կ.), հրատարակվում է Հակոբ Գոգեբաշվիլու «Ինչ արավ օրորոցի երգը» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Մարտիրոս Շվոտի (Հմայակ Ալամյանց) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Կապանցածի «Ռուսկան ուսուցչի ձայները պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Ազգային առակներ» ժողովածուն, Սարգիս Քամալյանի աշխատասիրությամբ։

— Թիֆլիսում, Լևոն Բաբայանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գերհարդ Հաուպտմանի «Վառապան Հենշել» դրաման։

— Թիֆլիսում, Սիմոն Շիլաձեի թարգմանությամբ, հրատարակվում է լեհ գրող Սաանիսլավ Պշիբիշևսկու «Երրանկութեան Համարո դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրքանեա Փափազյանի «Ծայրը դրաման։

— Թիֆլիսում, Գարբիել Սունդուկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Դորժ Դանդեն կամ շփոթված ամուսիներ կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարեն Միքայելյանի ստեղծագործությունների Ա հիրքը՝ «Ամոան երեկո» ընդհանուր խորագրով։ Բ հիրք. Մոսկվա, 1912 թ.։

— Կ. Գալստյան, հրատարակվում է Չապել Նալյանի արեակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ենոդրով մարդիկ» խորագրով։

— Կ. Գալստյան հրատարակվում է Հարությունի Մրմրյանի «Հին օրեր. պատմ հայկատուր Մխաքյան և իրեն ժամանակակից իմացականներն վրա Տալացքներ» աշխատությունը։

— Փարիզում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Ձեռագրական արբագրություններ Փավստոսի մեջ» աշխատությունը։

— Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Մերին» Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» աշխատությունը։

— Բաքվում, Դավիթ Նորենի՝ ռուսական և եվրոպական հեղինակներից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է «Իրերթը» խորագիրը կրող ժողովածուն։

— Բաքվում, Հ. Տեր-Գրիգորյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Հայկոչի Հայկի «Երգեր» գիրքը։

— Պետերբուրգում, Զաքել Բերբերյանի և Նիկիտ Բագդասարյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Արցունքներ (գրական-երաժշտական-գեղարվեստական ժողովածու)» գիրքը։

— Վաղարշապատում, Ղարաքաղի բարբառով, հրատարակվում է Տմբլայի Հաչյանի (Կատաճյանի) Մելիք-Շահնազարյան) երգիծական պատմվածքների ժողովածուի Ա գիրքը՝ «Ջուռնա. Տմբլայս խորագրվ. Ա գիրք՝ 1908 թ.։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Սարգիս Հայկունու կազմած «Ժողովրդական առակներ, կենդանական վեպեր» գրքույկը։

— Երևանում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Պատմություն Հայոց գրականության, սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը։

— Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Շուշանիկ Կուրդինյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Արշալույսի զողանջներ» խորագրով։

— Բոստոնում հրատարակվում է Շ. Նաթալու բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Շանթեր» խորագրով։

— Ալեքսանդրիայում հրատարակվում է Առաքել Մովսիսյան (Մխակ Գուլումյան) «Փրկիչներս» դրաման։

— Վենետիկում հրատարակվում է Առաքել Սյունեցու «Ազամօհիրքրա» Տեքստարանական աշխատանքներ, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մկրտիչ Պոտուրյանի.

1908

Մարտ — Թիֆլիսում, Դարեգին Լեոնյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հեզգարվեստ գրական-գեղարվեստական, երաժշտական հանդես։ Որոշ ընդհատումներով իր գոյությունը չարունակում է մինչև 1921 թվականը։

Ապրիլ — Թիֆլիսում, Իսահակ Հարությունյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր դպրոց» ամսագիրը։ Դադարում է 1913 թ.։

Հուլիսի 5—Կ. Պոլսում վախճանվեց Միսաք Մեծարենցը։

Սեպտեմբերի 18 — Թիֆլիսում ծնվեց հոչակավոր աստղագետ, ակադեմիկոս. Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների Վիկտոր Համազասպի Համբարձումյանը։

Հոկտեմբերի 16 — Կ. Պոլսում, երվանդ Ջաուշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ձայն Հայրենյաց քաղաքական և գրական շաբաթաթերթը, Դադարում է 1909 թ. վերջերին։

— Կ. Պոլսում, Միսաք Գուլունյանի, ապա Գարեգին Քեշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ժամանակ ազգային, քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1920 թ. վերջերին։

— Բաքվում հրատարակվում է Ստեփան Շահումյանի «Դեկի խորհրդակցություն» բանվորական ինք գարանտիաներով գրքույկը։

— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի չափածո ստեղծագործությունների ու քարգմանությունների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երգեր ու վերքեր» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Կաթվածի երգը (ժողովրդական բանաստեղծություն)» և «Շունն ու Կատուն» չափածո ստեղծագործությունները (առանձին գրքույկներով)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգեր և տաղեր» խորագրով։

— Բաքվում, Հակոբ Տեր-Գևորգյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Ջոնաթան» դրաման։

— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Քաջազնունու կազմած «Հայ բանաստեղծներ (արևելյան բարբառ)» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Լուրեր» և Հայերի Հայրենիքը» աշխատությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Բադեղի բոխլա» կատակերգությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Վարենցի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Գրքակի երգեր» խորագրով։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գեղեմ Միրաղյանի Քարգմանած Ավ. Յազարեան «Սիբիրական կառավերդությունը»։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Հայ ժողովրդական վեպը» ուսումնասիրությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի, որը Հայրենասիրիս վնաց»։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Օնիկ Գիֆֆե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպը։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հակոբ Մկրտչեան (Հակոբ Ծուլյան) բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Մրմնջող խորագրով։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Սյուրմյանի «Տասնհինգերորդ գար և Հովհաննէս Պրոտասացի Տերոյենց» և «Սովորիր Հին դեմքերուս ուսումնասիրությունները (առանձին գրքերով)։
— Պոլսում հրատարակվում է Ալփասլանի (Ագեքսանդր Փանոսյան) չափածո և արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ալփկոյնքը» վերնագրով։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ալ. Սիրունյանի կազմած «Հայոց երկրի արդի տոհմային գրականութենեն, արձակ և ոտանավոր. Հանդերձ հավելվածովք տապալ-ափական օրինաց վրաս ժողովածուն։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ինտրայի (Տիրան Զրաքյան) բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Նոհնշաանաս խորագրով։
—Կ. Պոլսում. հրատարակվում է Վահան Թոթովենցի արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Վերնագրո խորագրով։
—Կ. Պոլսում, Մաքրիոս Սամոթրյացյան Քարգմանութիւմբ, հրատարակվում է Շարլոտտ Բրոնտեի «Ջեն էյր» վեպի առաջին Հատորը՝ Երկրորդ Հատոր՝ նույն թվականին։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մերուժան Պարսամյանի «Բրիգանթեն» խորագիրը կրող ստեղծագործությունների ժողովածուն։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Ազնվյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Բրդրքուն Նաներ» խորագրով։
— Էջմիածնում հրատարակվում է Օրվանդ Տեր-Մինասյանի «Քաբելոն և սուրբ գիրք (Հավելված Գիլգամեշի վեպը)» և «Հայոց եկեղեցու Հարաբերությունները Ասորվոց եկեղեցիների հետ» աշխատությունները (առանձին գրքերով)։
—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։
—Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի Հոլովները» աշխատությունը։
—Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Քերքիվածներ» ժողովածուն։
—Փարիզում հրատարակվում է Դանիել Վարուժանի «Ջարդը» պոեմը։
—Ծրնեում հրատարակվում է Ա—Դ-ի-ի (Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի հետաքրքիր մի էջը և Բակունինի նրան գրած նամակները» աշխատությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Տիգրան Ալեմյանի «Կայք դերվիշը» ստեղծագործությունը։
—Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Ավետիք Տեր-Հարությունյանի «Ռուշյան և նրա գրական գործունեության արժեքը» ուսումնասիրությունը։

1909

Մայիսի 30 — Կ. Պոլսում, Հմայակ Արամյանցի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Կոչնակ» գրական, քաղաքական և տնտեսական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1913 թ. դեկտեմբերին։

Օգոստոսի 2 — Թիֆլիսում սկսում է հրատարակվել «Լորիզոն» գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթը։ Դադարում է 1918 թ. սկզբներին։

Դեկտեմբեր 31 — Խարբերդում, Կ. Սոզիկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել

«Ծիփրատ» ազգային, գրական և քաղաքական երկշաբաթաթերթը։ Դադարում է 1914 թ. կեսերին։

— Բիֆլիտում, Ասատուր Երիցյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Սուրհանդակ, գրական, քաղաքական և հասարակական օրաթերթը։ Դադարում է 1912 թ.։

— Ն. Պոլսում հրատարակվում է Դանիել Վարուժանի բանաստեղծությունների և պոեմների ժողովածուն՝ «Ճճեղին սիրտը» խորագրով։

— Բիֆլիտում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Ախվախը», «Անբախտ վաճառականները», «Անհոգի աղյուրը», «Փառնիկ ախպեր», «Դիմորդը», «Թխկաթերդի առումը», «Ծիտը», «Մի կաթիլ մեղրը» և «Ալիլիկը» չափածո և արձակ ստեղծագործությունները (առանձին գրքուկներով)։

— Կ. Պոլսում, հրատարակվում է Ենովք Արմենի «Բրբահայ գրականությունը մամուլի ազատության քվակնին» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Շահան Նաթալու «Ամպեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում են Լեոն Էսահճանյանի «Այրած քնար մը Բիսկյանի մոխիրներուն վրաս պոեմը և «Ներս Տեմիրճիպաշյան» ուսումնասիրությունը (առանձին գրքերով)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Էդուարդ Դոյանճյանի «Ակրելյի բոցեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Խրիզոյր Զոհրապի նովելների ժողովածուն՝ «Ոգեմտանքի ձայներ» խորագրով։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վանան Թոթովենցի «Սրինգ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Բանաստեղծական երկեր» ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ցայսլ Նաայանի «Կեղծ ամձարներ (վեպ տեղական կյանքեն)» ստեղծագործությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ս. Ասպահ-Գյուլյանի (Պետրոս Կյուրեղյան) «Հերդեր և իր քաղաքական հայացքները» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում, Ա. Բոթվայանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Ալ չեմ կրնար լռել, պետք է որ խոսիմ» հրապարակախոսական տրակտատը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Տոմիճոյի (Թուդիչ Սամիկյան) «Ծերիս Տեմիրճիպաշյան» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է «Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան Քաոերերգություններ» ժողովածուն (կազմված են «Կատակերգություն ավազակաց» և «Կատակերգություն երից քաջաց գրամանները)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Զամալըճեան» կատակերգությունը։

— Բիֆլիտում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում է Ագաթանգեղոսի «Պատմութիւն Հայոց» («Պատմագիրք Հայոց», գիրք Ա)։ Տեքստաբանական աշխատանքները. առաջաբանի ու ծանոթագրությունները Գալուստ Տեր-Մկրտչյանի և Մտեփան Կանայանցի։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Իսփյանել Պատկանյանի «Ջախուռ պատմվածքը։ Պատմվածքը նոր Նախիջևանի բարբառից արևելահայերենի է փոխադրել Մտեփան Լիսիցյանը։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Գարեգին Սեզոբերյանի ողովածների ժողովածուն՝ «Մաաննախոսություն» խորագրով։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Դասագիրք էսպերանտո (միջազգային) լեզվի» գիրքը։

— Բլֆլիտում լույս է տեսնում Ղ. Աղայանի, Ավ. Ահարոնյանի, Հովհ. Թումանյանի Վ. Փափազյանի կազմած «Հայ գրողներ» ժողովածուի առաջին գիրքը («Ռեսասհայ գրագրեր»)։ Երկրորդ գիրքը՝ «Թուրքահայ գրողներ», 1910 թ. (կազմել են Ղ. Աղայանը, Հովհ. Թումանյանը, Վ. Փափազյանը)։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Ալեքսանդր Աբելյանի «Անկոչ հյուր» պիեսը։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Հարություն Ճուղուրյանի «Ջատրի բախտի տնիվը» վիպակը։

— Բիֆլիտում հրատարակվում է Աբիսողոմ Հովհաննիսյանի «Թաթորիից առաջ» վեպը։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Շահ-Գարոնի «Արմեն ու Տաթևամ» պատմական գրամեան։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Ինքնաշարժ գրաչափեթյան պատմություն» աշխատության Ա և գրքերը՝ Ա և Դ գլուխը՝ 1910 թ., Դ գիրքը՝ Բիֆլիտ, 1911-ին։

—Նոր Նախիջևանում լույս է տեսնում «Հայի կոթ Քեմիներցուն» խորագիրը կրող գրական ժողովածուն։ Այն պատրաստել և հրատարակության է հանձնել Գրիգոր Չալխուշյանը։

—Վենետիկում հրատարակվում է Մկրտիչ Պատրյանի «Հայ մաժուլը տասնհինգ տարվա մեջ» աշխատությունը։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Սրվանդ Տեր-Մինասյանի «Կրոնների պատմություն» աշխատությունը։

—Ջմյուռնիայում հրատարակվում է Եղիշե Դուրյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հովվական սրինգ (Լրտեսական քնարվածներ)» խորագրով։

—Բաստեում հրատարակվում է Մարտիրոս Մխիթարյանի «Կրքական սկզբունքներ և իդեալներ ժողովրդի համար պատրաստված» աշխատությունը։

—Օրհանեում հրատարակվում է Արշակ Շահնազարյանի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Խավար աշխարհում» խորագրով։

1910

Հունվարի 1 — Նոր Նախիջևանում, Գևորգ Ռևիկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» գրական, հասարակական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1914 թ.։

Հունվար — Բաքվում, Անտոն Մայիլյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Քաղոթն և երաժտությունը» պարբերաթերթը։ Դադարում է 1917 թ.։

Հունվար — Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մշտոր» հայագիտական և գրական հանդեսը։ Դադարում է 1912 թ.։

Ապրիլի 18 — Թիֆլիսում, Ղազնկ Սրբունկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շաբաթյա աշջույն, հասարակական, գրական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1917 թ. վեսերին։

Հոկտեմբերի 27 — Սեբաստիայում, Հ. Գոլոպյանի, ապա՝ Կ. Պարսամյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հոզ—դար» գրական-հասարակական երկշաբաթաթերթը։ Շաբաթնամակում է հրատարակվել մինչև 1914 թ.։

Նոյեմբերի 7 — Վանում, Արմենակ Մաքսապետյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ազգասաեաք» գրական, քաղաքական և տնտեսական շաբաթաթերթը (1912 թվականից՝ հոգրյա)։ Դադարում է 1915 թ. վեսերին։

Դեկտեմբեր — Կ. Գալստ, Բարսեղ Բարսեղյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շող» գրական հանդեսը։ Անկանոն պարբերականությամբ հրատարակելով 27 համար, 1913 թ դադարում է։

—Թիֆլիսում, Միսաք Էփրիկյանի և Նշան Մկրտչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Պատանիս գրական-գեղարվեստական հանդես այսհանար»։ Դադարում է 1915 թ.։

—Բաստեում հրատարակվում է Սիամանթի (Ասոտ Յարհանյան) յոթհատ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Մարդերական գործեր» խորագրով։

—Թիֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Խոսող ձուկը» և «Տերն ու Ծառան» հեքիաթները (առանձին գրքույկներով)։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Հակոբյանի «Նոր առակներ» գիրքը։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Ռուբեն Զարդարյանի արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Նարցայուցա» խորագրով։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Գրիգոր Բելլայանի «Հեթում առաքին» պատմական ողբերգությունը։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Տիգրան Չիրճյանի (Չիրճեան) «Մասմանց տունը» վիպերգությունը։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Բանեան բանաստ պատմական վեպը (Հինգ հատոր)։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Հերանուշ Արշակյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հանեսատեղծություններ» խորագրով։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Հարություն Մրմրյանի «Պատմություն հայ գրականության (մասն Ա)» աշխատությունը։

—Կ. Գալստ հրատարակվում է Արշակունի Թեոդիկի (Արշակուի Ճեզվենյան) «Ամիս մը ի Կիլիկիա» գիրքը։

— Ն. Գալստյան. Հրատարակվում է Հակոբ Բագրատունու «Տիգրան և Զարուհի» դրաման։
— Ն. Գալստյան. Հրատարակվում է Գրիգոր Օտյանի հրապարակախոսական աշխատությունների ժողովածուն՝ վաս-ձմանագրական խոսքեր ու նամակ, գեղարեստականներ, մանրուք ազնիվ դրվագներ խորագրով։
— Ն. Գալստյան. Հայերեն թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մալիների վաս պարտավճառ կատարելագործություններ։
— Ն. Գալստյան. Հրատարակվում են Հրաչյա Ղեչիկյանցի «Բրուտաս Աս և Կանանչ ոզիերգություններ (առանձին գրքերով)։
— Ն. Գալստյան. Հրատարակվում են Միքրոլ Գեչիկյանցի «Բրուտաս Աս և Կանանչ ոզիերգություններ (առանձին գրքերով)։
— Ն. Գալստյան. Վան Մոգոնի ջարգմանությամբ. հրատարակվում է Էսենաս Հեկեկիչի «Մարգ ծագումը» աշխատությունը։
— Ն. Գալստյան, Մալխասի և Հակոբ Գյանունու թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վռ Տալոսոյի «Հարությունս վեպը։
— Ն. Գալստյան, Զաքեի Գեղարեյանի խմբագրությամբ. հրատարակվում է Ծյալ Վռնի «Ուղեորության գնա երկրի կենսագրեր վեպը։
— Ն. Գալստյան հրատարակվում է Հակոբ Պարսկանի «Մեծագործական երկերը խորագրը կրող ժողովածուի առաջին պրակը։ Բ պրակ՝ 1911 թ., Գ պրակ՝ 1912 թ.։
— Ն. Գալստյան հրատարակվում է Ռուբեն Սևակի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Կարմիր գիրքը» խորագրով։
— Կ. Գալստյան հրատարակվում է Տիգրան Չալկուշյանի «Հայրենի հոչերը պատմվածքը։
— Թիֆլիսում. հրատարակվում է Դարբինյ Սահակյանի «Մեր և ազատություն պիեսը։
— Թիֆլիսում. Ղ. Ագայանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վռ Տալոսոյի «Ռնկե կոպիտ պատմվածքը։
— Թիֆլիսում. Ղ. Ագայանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վ. Շեքսպիրի «Ձմեռային հեքիաթը դրաման։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Թոքս Թարամանյանի էջմիածնի տաճարը։ ուսումնասիրություն։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարապետ Կոստանյանի «Հայոց թատերության Արեւելյան Եվրոպայում» աշխատությունը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սահմանյան Օրբելյանի «Պատմություն նահանգին Սիսական» աշխատությունը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Մաղթանք. ժամանակակից անհիշատակների ժողովածուն գրքույկը (կազմող՝ Ն. Տ. Հ.)։
— Թիֆլիսում, Վրթանես Փափազյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Շարլ Մերկի «Հիգրա» դրաման։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Տեր Գարբիել Պատկանյանց ուսումնասիրությունը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Արամ Տերտերյանի «Վահան Տերյան. ցնորքի. հարավի և հայության երգիչը գիրքը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ջալալ Տեր-Գրիգորյանի «Ս. Տալոսոյ. կենսագրական ակնարկ» ուսումնասիրությունը։
— Բաքվում հրատարակվում է Միքայել Նալբանդյանի «Երկրագործություն որպես ուղիղ հանապարհ» աշխատությունը (որպես առանձին գեռեկած է Սիմոնեմյանի «Հայ գաղտնի պատմագրքեր բանասաեղծությունը)։
— Վենետիկում. Արամ Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկտորիա Ազատուր բանասաեղծությունների ժողովածուն՝ «Նոր երգեր խորագրով։
— Վենետիկում. Արամ Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Քիպլինգ Լեոպարդի բանասաեղծությունների ժողովածուն՝ «Երգեր խորագրով։
— Վենետիկում, Արամ Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիրջիլիոսի «Բնեական դյուցազներգություն։
— Ջմյուռնիայում Մեսրոպ Նազարյանի ազատ թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գյոթեի «Տասուսա ողերգություն (թարգմանված է միայն առաջին մասը)։

—Ջմյուռնիայում հրատարակվում է Սուրեն Պարթևյանի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Քալքաթյան խորագրով»:
—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Գյուլխանդանյանի «Գիրքի մարգ» գրամատը:
—Վաղարշապատում, Մոնիկան Կանայանցի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Ջրհակաց ասեն, կամ Մասմա ծոր վեպի երեք փոփոխակ գիրքը»:
—Փարիզում հրատարակվում է Աբշակ Ջոպանյանի «Նազալ Հովհաքան աշուղը և Հովնաքան Հովհաքանյան նկարիչը» ուսումնասիրությունը:
—Փարիզում հրատարակվում է Ս. Մո-բայանի «Նալ Մարքո (կենսագրական)» ուսումնասիրությունը:
—Մարզվանում հրատարակվում է Արամ Գազանճյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Նուկն և արցունք» խորագրով:
—Բաքվում հրատարակվում է Վ. Տեր-Աբրահամյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Դիմամարիկական պոեզիա» խորագրով:
—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Աբսեն Տերտերյանի «Մխիթարյ Նալբանդյան. ազգային հրապարակախոս» աշխատությունը:

1911

Հունվար — Կ. Պոլսում, Հ. Գալֆայանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Կայծ» ամսագիրը: Դադարում է 1914 թ.
Հունվար — Կ. Պոլսում, Մինքայել Շամտանճյանի և Տիգրան Զյոկյուրյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ռատան» գրական և գիտական նոսմսյա պարբերականը: Դադարում է 1920 թ.:
Հունվար — Կ. Պոլսում, Ն. Յազճյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շանթ» գրական-գեղարվեստական կիսամսյա հանդեսը: Դադարում է 1918 թ.:
Հունվար — Ջմյուռնիայում, Զարեհ Դազազյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ գրականության ամսագիրը: Շարունակում է հրատարակվել մինչև 1914 թ. սկիզբը:
Սեպտեմբեր — Վանում, Հովհաննես Ավագյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Վան-Տոսպ» գրական կիսամսյա հանդեսը: Դադարելով 1914 թ. կեսերից, «Վան-Տոսպը» 1917 թ. վերսկսում է հրատարակվել Թիֆլիսում և 1918 թվականից դադարում:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի «Կռու-յայա Մահարի» պոեմը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արամ Անտունյանի «Շիրվանզադե» ուսումնասիրությունը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է «Շիրվանզադեն է. իր գործը. գրական կոչումը իր հոգեբանին ազդիվ» խորագիրը կրող ժողովածուն, Հովհաննեսով հանդես են եկել Տիգրան Կամսարականը, Աբշակ Ջոպանյանը, Վահան Մալեզյանը, Երվանդ Օտյանը, Զապել Եսայանը և ուրիշներ.
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Առաքելություն մը ի Միապետ Հրնկերավարական նահանգներ» երդիծական վիպակը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արտեն Շիտանյանի «Քաղտրականը» վեպը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մատաւոս Օրմանյանի «Հայոց եկեղեցին և իր պատմությունը» աշխատությունը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Գրիգոր Զոհրապի նովելների շարքի՝ «Ուրու ցավեր» խորագրով: Նույն թվականին հրատարակվում է «Այրերը ինչպես էր է» շարքը:
—Կ. Պոլսում. Երվանդ Օտյանի Քարդմանությամբ (Ֆրանսերենից). հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպի Ա և Բ հատորները:
—Կ. Պոլսում. Էդուարդ Ամատունու Համառոտ Քարգմանությամբ. հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպը:
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Երվանդ Մեսրոպյանի «Երանսիսկան արդի գրականության ընկերային ձգտումները» աշխատությունը (առաջաբանը՝ Լևոն Խրիմեանի):
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Գևորգ Մեսրոպի «Որարտու կամ Հայաստանի նախարեխինները և իրենց քաղաքականությունը» աշխատությունը:
—Կ. Պոլսում. Սիմոն Երեմյանի առաջաբանով. հրատարակվում է Մկրտիչ Ալեմյանի չափածո Քարգմանությունների ժողովածուն՝ «Զանազան Քարգմանություններ խորագրով (գետնդված

են թարգմանություններ Բերանժժից, Լաֆոնտենից, Հյուգոյից, Ֆելիքս Արվերից և ուրիշներից)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վահան Թաշճյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ալիքներ» խորագրով։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արսեն Կիտուրի «Պատմության փիլիսոփայությունը» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ղևոնդ Մելոյանի «Մայրը» վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Զապել Եսայանի «Ավերակներուն մեջ» վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Բրուխանի (Երվանդ Սրմաքեշխանյան) «Կյանքին մեջ» գիրքը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Տեր-Ղազարյանց Սմբատ) «Սասունցն Թոզը» պատմական վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Էսմաճյանի «Փանդուռա» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Արբելյանի «Նշանվածները» պիեսը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Ոսկի քաղաքը», «Քեզ անեղին քնչ չի պակսիլ և «Մի կաթիլ մեղրը» ստեղծագործությունները (առանձին գրքույկներով)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Բարայանի «Հայերը Մոլդավիայում և Բուկովինայում» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Գրիգոր Ավետյանի թարգմանությամբ, հրատարակչում է Արտուր Շնեյլերի «Զվարճալիք դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գեղեչյան) «Երվանդ Դուշ» վիպակը։

— Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ա. Գենցի «Դյուցող Նեյլուներ» դրամատիկական էտյուդը։

— Թիֆլիսում, Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գեղեչյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օսիպ Դիմովի «Վնասարուճին պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Դաղբաշյանի «Լիակատար բառարան հայերենից-ռուսերենիս։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Ճուղուրյանի «Շիրվանից Նախչուան» վեպը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Արսեն Տերոերյանի «Շիրվանզադե. Հայ բնտանիքի ու իրավիճակցիայի վիպասանը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Ավերակների վրա» դրաման։

— Թիֆլիսում, Կարեն Միքայելյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օսկար Ուայլդի «Ծնաստեր Նահաստպատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Փիլիպոս Վարդանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լուիս Ունլսի «Բեննի Հուր» վեպը (երկու հատոր)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սիմոն Հակոբյանի «Շիրվանզադե» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովակիմ Սուրմյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Աբաբել Խնկոյանի փոխադրությամբ, հրատարակվում է Ա. Ս. Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» և «Քնած դշխոյին և յոթ քաջերը» հեքիաթները (առանձին գրքերով)։

— Թիֆլիսում, Նար-Դոսի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում են Ալ. Շիրվանզադեի «Ցավագարդ» և «Ջուղայի ականջը»։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Նար-Դոսի «Պայքար» վեպը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Ստ. Ա. վարագյան Ամատունու «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում, Հուսիկ արքեպիսկոպոսի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հովհան Օրբելու «Անհի ավերակներ» աշխատությունը։

— Բոստոնում հրատարակվում է Շահան Նաթալու «Քավության հրգեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Փարիզում, Փառնակի (Գ. Ֆնտրյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Անտիքոնոս և Կլեոպատրա» դրաման։

— Փարիզում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպը։

— Վիեննայում հրատարակվում են Վեռնդ Հովհաննէսի «Միքիթարեան ազգային տառաչափութիւն ոսկեկանեա և Նիբսեա Ակիճեան «Հովհաննէս Նազաց և Նազաց Հովհաննէսեանց և իրենց բանասիրական և նկարչական աշխատութիւնք ուսումնասիրութեան» (մի գրքում);

— Վիեննայում հրատարակվում է «Հուշարձան գրական ժողովածու, առիթիվ 100-ամյա հոբելյանի հաստատման Միխիթարյան միաբանության և Վիեննաա գիրքը: Հոդվածներով հանդես են եկել նորայր Բյուզանդացին, Գր. Լալեաններ, Ա. Մելիք (Ֆրանսերէն), Ստ. Մալխասյանցը, Հր. Աճառյանը, Յ. Մարկվարտը (գերմաներեն) և ուրիշներ.

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում են Թորոս Թոխմանյանի «Որն է խնդիան Հառմոսի վանքը և նրան քվակաին Քիֆիսում «Տեկորի տաճարը (պատմական հայ հարտարապետություն)» աշխատությունները (առանձին գրքերով);

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Երվանդ Լալայանի կազմած «Պատմավարուն. Քամախցի հեքիաթներիցը ժողովածուն;

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Մ. Զաղարյանի «Գյանքի խորհ գավակները վիպակը;

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հովհրոսի «Քիլիկան» դյուցազնիպոեմը;

— Պատիգորնում հրատարակվում են Վահունու (Վահան Արծրունի) «Մատենիչ» վիպակը և «Պատրանք վեպը (առանձին գրքերով);

— Թեհրանում, Հ. Հ. Միրզոյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Զորը Բալրանի «Ծովածանը» պոեմը.

— Մանկավում, Յակոբեն թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վև Տոլստոյի արեակ առեղծվածային պատմվածքների ժողովածուն, «Վեպիկներ խորագրով (Ա և Բ գիրք).

1912

Հունվարի 1 — Կահիրեում, Վահան Մալեզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Միության գրական-հասարակական շաբաթաթերթը» 1929 թ. «Միությունը» փոխարկվում է Փարիզ և դադարում 1930 թ.;

Օգոստոսի 14 — Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական), առաջին անգամ բեմադրվում է Արմենի Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան;

Դեկտեմբերի 16 — Քիֆիսում. Հովհաննես Թումանյանի նախաձեռնությամբ, կազմակերպվում է Հայ գրողների Վոկիայան ընկերությունը: Ընկերության նախագահ՝ է ընտրվում Հովհաննես Թումանյանը;

— Կահիրեում, Վահան Մալեզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Միություն երկամսյա գրական հանդեսը: 1918 թ. «Միությունը» փոխարկվում է Փարիզ և շարունակում հրատարակվել մինչև 1930 թ. սկիզբը;

— Քիֆիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Փոքրիկ ձկնորսը և «Քաջ Նազարը» հեքիաթները (առանձին գրքույկներով);

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ռաֆիկ Վարուժանի «Հեքնաու երգերը բանաստեղծություններ ժողովածուն;

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի «Ազա Նազար» հերիաթը;

— Մանկավում հրատարակվում է Վահան Տերյանի երկերի առաջին հատորը (հաանաստեղծություններ);

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն;

— Քիֆիսում հրատարակվում է «Պատմութիւն Արիստակեսյ Լաստիվերացւոյն գիրքը;

— Քիֆիսում հրատարակվում է Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Պատմութիւն Հայոց գիրքը;

— Քիֆիսում հրատարակվում է Փավստոս Բուզանդի «Պատմութիւն Հայոց գիրքը;

— Քիֆիսում հրատարակվում է Մովսես Կաղանկատվացու «Պատմութիւն Ագուանից աշխարհիս» գիրքը;

— Քիֆիսում, Փիլիպոս Վարդանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջարլզ Դիկենսի «Դավիթ Կոպերֆիլդ» վեպը՝ երեք հատորով;

— Քիֆիսում, Սիմոն Հակոբյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գարբեթ դ՝ Անունցիոյի «Ջիոկոնդա ողբերգությունը.

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մուրացանի «Ինքը Մարդպետուհի» պատմական վեպը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Շահատաքեր» կատակերգությունը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովսէփ Սոլովյանի «Սավառնող ոգին» վիպակը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Քալանթարի «Ծանր երազ» պիեսը։
— Թիֆլիսում, Վարդգես Սուրհանյանցի բարեմասնությամբ ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Միջսեռնային գիշերվա երազ» կատակերգությունը։
— Թիֆլիսում, Մարտիրոս Հարությունյանի խոհեմությամբ, հրատարակվում է Հերիկ Իսրայելյանի «Ուղևորվածները» ուրբաթությունը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոյի (Առաքել Բաբախանյան) «Հայ գրքի տոնը» աշխատությունը։ Նույնը՝ 1913 թ.։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի ֆելիետոնների ժողովածուն՝ «Համայիլ մասնաՀաքիրը» խորագրով։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ջիվանու (Սերովբե Լևոնյան) չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն («Ջիվանու երգերը»)։ Ժողովածուն հրատարակության է պատրաստել Գարեգին Լևոնյանը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Նար-Դոսի «Մուշ» վեպը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Թեոդիկի (Թեոդորոս Լաբճինճյան) «Տիպ ու տուռ (ակերտ-ին ծագման և միջազգային ու հայկական տպագրության վրա ձգված ակնարկ մը)» աշխատությունը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Դադրաշյանի «Դիալեկտիկ (Հայ երգերի հավաքածուն» ժողովածուն։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի (Լևոն Սեդրոսյան) «Հին աստվածներ դրամատ Նույնը՝ Թիֆլիս, 1913 թ.։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հակոբ Թերզյանի «Կիլիկիո աղետը. ականատեսի նկարագրություններ, վավերաթղթեր, պաշտոնական տեղեկագիրներ, ըղձակցություններ, վկայագրություններ՝ կարևոր պատկերներով աշխատությունը հինգ պրակով։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Յայտըրզե Սասնո պատմական վեպը (երկու հատոր)։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մաղաքիա Օրմանյանի «Ազգապատում» աշխատության Ա հատորը։ Բ հատորը 1914 թ., Գ հատոր, Երուսաղեմ, 1927 թ.։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վահան Մալեզյանի «Կերոններ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Կարապետյանի «Առաձեռն բառարան օսմաներեն—հայերեն»։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մհհրաֆ Հովհաննիսյանի «Ջենոբ Գյակ Հանդեպ արդիական քրնեադատ Բյանո» աշխատությունը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի «Նոր քնար» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Աբսեն Հարիկյանի «Տասսո և յուր հայ թարգմանիչները» ուսումնասիրությունը։ Այն տրատարակության է պատրաստել Հրանտ Նազարյանցը։
— Կ. Պոլսում, Հարություն Դիմաքսյանի Թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալֆոնսոս Կարի մարքինի «Ինքնասանին կամ մահ» ժյուլբար ստեղծագործությունը։
— Մոսկվայում, Պողոս Մակինցյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Վահան Տերյանի Թարգմանությամբ և Պողոս Մակինցյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Արեւմուտ Շենիչերի «Երկերի ժողովածուի» Ա հատորը։
— Մոսկվայում հրատարակվում է Կարապետ Կուհկյանի «Գրական դեմքեր» գիրքը (ընդգրկում է Ե. Արվելյանի, Ստ. Նազարյանի, Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզ գրական դիմանկարները)։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի չարաչյուսությունն աշխատությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Սահակ Ամատունու «Հայոց բան ու բանք»։
— Վաղարշապատում, Հովհաննես Հովհաննիսյանի Թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ս. Յուզ կեղերի «Պիեռ Բազավրոս պիեսը։
— Զմյուռնիայում հրատարակվում է Շահան Նաճարյան «Մարդը» քառերգությունը։

— *Զմյուռնիայում, Հ. Թոքաշյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Անտոն Չեխովի «Դևը» կատակերգությունը։*
— *Աստրախանում հրատարակվում է Տիգրան Վարդանյանի «Արձակ բանաստեղծություններ» ժողովածուն։*
— *Կահիրեում հրատարակվում է Հովհաննես Սեթյանի «Արշալույսին վերջալույս» բանաստեղծությունների ժողովածուն։*
— *Երևանում հրատարակվում է Արտեն Տերտերյանի Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը» ուսումնասիրությունը։*
— *Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Հայ էջեր (Մեր նախնյաց բանաստեղծություններ ու արվեստը)» աշխատությունը։*
— *Նախիջևանում հրատարակվում է Ավետիք Առաքելյանի «Կայծեի Հանկերոմ» դրամատ։*
— *Վենետիկում, Ազատա Տիրոյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Տորկվատո Տասսոյի «Ազատած Երուսաղեմ» դյուցազներգությունը։*

1913

Հունվարի 1 — Թիֆլիսում, Հայկ Տեր-Ասատուրյանի խմբ ղեկությամբ, սկսում է հրատարակվել «Արմրիս պատկերազարդ չաթաթաթերը»։ Դադարում է 1914 թ.։

Մարտ — Պոլսի ռեսուրս սանուց միութիւնը պարբերաբար կազմակերպում է գրական ասուլիսներ, նվիրված հայ մշակույթի նշանավոր գործիչներին։ Քննարկվում են Հան Շանթի, Գրիգոր Զոհրապի, Դանիել Վարուժանի, Երուբեն Չարոպյանի, Հովհաննես Սեթյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործությունները։

Հուլիսի 3 — Կ. Պոլսի ավստրիական դեսպանատանը բացվում է մեծ տերությունների լիազոր — նեղկալացուցիչների խորհրդաժողովը, հուլիսի 6-ին սկսվում է ռուսական դեսպանատան գլխավոր քարտուղ Ա. Մանդելշտամի կազմած ռեֆորմների նախագծի քննարկումը։ Դեմոկրատի (և նրա գաղափարների ամսագիր-Հունգարիայի ու Գերմանիայի) ու Բուրգհայի քշտամական գերքի և Անգլիայի ու Ֆրանսիայի երկրների քաղաքականության հետևանքով ռեֆորմների ռուսական նախագիծը տապալվում է։ Խորհրդաժողովը ավարտվում է հուլիսի 24-ին, լրումներով հայկական հարցը։

Նոեմբերի 30 — Երևանում, Արշավիր Մելիքյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Խոսք» հասարակական, տնտեսական և գրական չարաթաթերը։ 1918 թ «Խոսքը» դադարում է Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության էլզանի և դադարում 1919 թ. սկզբներին։

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Սիամանթոյի (Ատոմ Յարճանյան) «Սուրբ Մեսրոպ պոեմը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։*
— *Թիֆլիսում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում է Մովսես Խորենացու «Պատմութիւն Հայոց» (Պատմագիրք Հայոց, գիրք Բ)։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մանուկ Աբեղյանի և Սեթ Հարությունյանի։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփանոս Նազարյանցի երկերի Ա հատորը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Մագդա» դրամատ։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Հայկական բառարան»։*
— *Թիֆլիսում, Տիրայր վարդապետ Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջորջ Բարրոնի «Մանֆրեդ» ողերգությունը։*
— *Թիֆլիսում, Լևոն Մանվելյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալեքսանդր Գրիբոյեդովի «Հոգից պատուհաս կատակերգությունը։*
— *Թիֆլիսում, Ավետիք Տահատյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Կնուտ Համսունի «Պանս վիտալը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարլոսի «Պատմութիւն վարուց և մահուան... սրբոյն Մեսրոպայ վարդապետին գիրքը։*
— *Թիֆլիսում, Տիգրան Հովհաննիսյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում են Ալ. Տոլստոյ «Իվանն Ահեղի մահը» և «Ֆեոդոր Իվանովիչ արքաս ողերգությունները (առանձին գրքերով)։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Բագրատ Այվազյանի «Մասունք ա» գրքույկը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Նամուս» պիեսը։*

—Բիբլիոսում հրատարակվում է երվանդ Լալայանի «Ծիսական կարգերը Հայոց մեջ» աշխատությունը։

—Բիբլիոսում, հրատարակվում է Գևորգ Բաշինջաղյանի արձակ գործերի ժողովածուն, «Էսքիզներ խորտրով»։

—Բիբլիոսում, Մ. Քալեջյալյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մարկ Տվենի «Մահվան օրենք» պատմվածքը։

—Բիբլիոսում հրատարակվում է Հովհաննես Մալխասյանի «Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և գաղափարի սպասվոր երգիչը» աշխատությունը։

—Բիբլիոսում, Ռուբեն Տեր-Ավագի թարգմանությամբ, հրատարակվում են Մոպասանի «Վաճառականը» և «Հարդը» պատմվածքները (մեկ գրքով)։

—Բիբլիոսում հրատարակվում է Հակոբ Շահումիրյանի «Երբ անուանել որոգայթ փառաց» աշխատությունը։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Գևորգ Աբգարյանի «Մանկ (ինքնակրթության, հոգերթության, մարգերթության, հնչյունների)» բանատեղծությունների ժողովածուն։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Աբգամ Պետմեծ տեսրտակված սերբ վիպը։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Հ. Հինգլյանի տանեզատգրծությունների ժողովածուն՝ «Անկիզ էջերը խորտրով (երկու հատոր)։

—Կ. Գալուստ, Երուխանի (Երվանդ Սրմաքնչեանցյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է էդուարդ Տրիոլի «Արևելյան խնդիրը և հայկական հարցը իր ծագումեն մինչև մեր օրերը» աշխատությունը։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Ծնողք Արմենի «Ուրյակ Ջոպանյան (կյանքը և գրական-հասարակական գործունեությունը)» ուսումնասիրությունը։

—Կ. Գալուստ, Հովհաննես Գիմրեցյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ֆրանսուա Կոպպեի «Դարբինները» գործատուլը» տանեզատգրծությունը։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Գրիգոր Սարաֆյանի «Մեզապարտ մարթաբյուր» վիպակը։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Տիգրան Ալեմյանի տանեզագրծությունների ժողովածուն՝ «Գնեգքերն խորտրով»։

—Կ. Գալուստ, Լևոն Լորենցի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հ. Լինի «Հայաստան (ուղեվորություններ և ուսումնասիրություններ)» աշխատության Ա գիրքը։ Բ գիրք, 1914 թ.,

—Կ. Գալուստ, Նաանի (Երվանդ Տեր-Անդրեասյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է է. Հաֆմայատների «Հայաստանի մեջեն (Քանեհֆանի արշավանքը մինչև Սև ծով)» աշխատությունը։

—Վեննաթիվում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Հայաստանգծաւյա տագավորությունները» հուշագրությունը։

—Վեննաթիվում, Արսեն Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջոն Միլտոնի «Դրախտ կորուստյան» դյուցազնեգրությունը։

—Վեննաթիվում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Ազգային գեմգիր, գ,-ագետ հայերս ատամնաթոքության Ա, Բ, Գ, Դ շարքերը։ Ե, Զ, է, Ը շարքերը՝ 1914 թ.։ Թ և ժ շարքերը՝ 1931 թ.։

—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Արսեն Ղազիկյանի «Հայոց հին իրավունքը» աշխատությունը։

—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Հ. Տեր-Մարթիրոսյանի «Սիրտ տաղեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Բաքվում հրատարակվում է Լևոն Աթաբեկյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Գևորգ Ալիշանյան «Մանդվներ և նրանց արշավանքները մեջ գարում» աշխատությունը։

—Մարգվանում հրատարակվում է Դանիել Նշանյանի «Գեոամետրություն հնգիական փիլիսոփայության» աշխատությունը։

—Պետերբուրգում հրատարակվում է Արսեն Տերտերյանի «Մուրացաներ որպես մտածող և գեղագետ, իսկ Բիբլիոսում՝ Ռաբ-Դոսի տանեզատգրծությունը» աշխատություններ։

—Շուշիում հրատարակվում է Գրիգոր Տեր-Գողոթյանի «Լևոն Շոռոթի «Հին տաղավածներ» և Մանթաշենս Վանականի «Իշատակարաններ» աշխատությունը

—Երևանում հրատարակվում է Ծերուն Վիրաբյանի «Մանգիքներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

1914

Հունվար 1 — Կ. Պոլսում, Կասան Ջրլյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մեհյանի ամառվերը» Դաշտքում է նույն թվականի կեսին։

Հունվար 19 — Թեհրանում, Ա. Տոմոյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Պահլավ» գրական, քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթը։ 1916 թ. վերջերին դադարում է։

Հունվար 26 — Երկարատև բանակցություններից հետո, Թուրքիայի մեծ վեզիր Սայիդ Հալիմ փաշան և ռուսական դեսպանատան ներկայացուցիչ Կ. Գուլկեվիչը ստորագրում են Արևմտահայ Հայաստանի ռեֆորմների վերաբերյալ ռուս-թուրքական համաձայնագիրը։ Հայաստանը բաժանվում էր երկու սեկտորի (երեքական վիլայեթ), որոնց Կառավարիչներն ապահարվելու էին եվրոպական մեծ պետությունների կողմից և հաստատելու էր սուլթանը։

Օգոստոսի 1 — Սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Հոկտեմբերին պատերազմի մեջ է մտնում Թուրքիան։

Հոկտեմբեր — Կ. Պոլսում կազմակերպչորեն ձևավորվում է «Ընդ. գործագիր հանձնախումբ», որը պետք է իրագործեր Հայրիայի զանգվածային կոտորածը։ Հանձնախմբի անդամներ էին դոկտոր Նազարբ, դոկտոր Բ.Նշանեզեին Շաքիրը և Միհրդատ Շուգրին։ Հանձնախմբի գործունեությանը վերահսկում էր ներքին գործերի մինիստր Թալեաթ փաշան։

Նոյեմբեր—դեկտեմբեր—Սկսվում է արևմտահայերի առաջին հատվածների տեղահանությունը։ Գաղթի հանապարհն են բռնում Բասենի, Ալաչկերտի, Բայազետի, Դեպդինի, Ռշտունիքի, Բաշկալեի հայերը։ Մինչև 1916 թ. աշունը, միայն Ռուսաստան գաղթած հայերի թիվը հասնում էր 350 հազարի։

—Կ. Պոլսում, Դանիել Վարուժանի և Հակոբ Սիրունու (Հակոբ Ճոլոլյան) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել ընտանեկան գրական և գեղարվեստական տարեգիրքը։ Հրատարակվել է մեկ գիրք։

—Կ. Պոլսում, Հակոբ Տեր-Հակոբյանի, ապա՝ Արտաշես Գալփակչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ելքերի լուր» քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1920 թ.։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալաթի (Ստեփան Շահումյան) «Պատկին-կուլտուրական ալմանախի» մասին աշխատությունը (գաղտնապահության նպատակով հրատարակության տեղը նշված է Բեռլինը)։

— Կարսում հրատարակվում է Ռուբեն Զարինյանի «Երեք երգ տխրադարձի աղջկան» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ծղնիի Կողբացու «Ծղոտ աղանդեր»։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ագաթանգեղոսի «Պատմություն Հայոց»։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Երկու պատմվածքը» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մեհենու (Արմենուհի Տիգրանյան) «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գնեյան) «Ինչ է ֆուրուրիզմը» գրքույկը։

—Թիֆլիսում, Հայ գրագետների կազմակերպության ջանքերով, հրատարակվում է «Սայաթ-Նովա (կենսագրություն և երգերի ընտիր ժողովածու)» գիրքը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Երգ»։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Տեր-Հարությունյանի «Հայրենիքի առավոտը» վեպը (Ա գիրք)։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Անատոլ Լունաչարսկու «Գեհենրվեսը գեղարվեստի», Բե գեղարվեստը կյանքի համար» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի «Ամպրոն վրան» պրաման։

—Կ. Պոլսում, Հայրիկի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Վալտեր Սկոտի «Թալիսմանը» վիպակը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Կարապետ Պռոմատյանի «Բնական պատմություն Հայոց» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում, Նալիկ Աթանասյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան Ռասինի «Բնեթեր» ողբերգությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Նազարէթ Տաղավարյանի «Բրիստոնեական բողոքականության և գրգռվածների առանցին ծնունդը» աշխատությունը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Վերջին ընդհ պատմական ողբերգությունը»։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Պիսկոնցյանի կազմած «Հուշարձան Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի. մեծ բանաստեղծին կյանքն ու գործերը» ժողովածուն։
— Վաղարշապատում, Գ. Ալիշանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գրիգոր Էքսիգենյան Տաղերքսում» թատերգությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Գաբրիելի Հովսեփյանի «Թովմա Մեծոփեցու կյանքը (կենսագրական նոր ներքերով)» աշխատությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Գևորգ Ալիշանյանի «Գերմանական նոր գրականության պատմություն» աշխատությունը։
— Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Աբրահամ Զամինյանի «Հայ գրականության պատմություն (Ա մաս) աշխատությունը։
— Բաքվում հրատարակվում է Ն. Մանկունու «Հանգիստ համար» պատմվածքների ժողովածուն։
— Իզմիրում հրատարակվում է Մարի Պիլլերյանի «Դեպի վերջ արձակ և չափածո տեղծագործությունների ժողովածուն։

1915

Հունվարի 1 — Թիֆլիսում, Սամսոն Հարությունյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Համբարձաբեր հասարակական-գրական շաբաթաթերթը» իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1917 թ. վերջերը։

Ապրիլի 11 (24)—16 (29)—Պոլսի Հայ մտավորականության գաղտագողի կազմակերպումը, ապա բարբարոսական ոչնչացումը Բուրգիայի խորքերում։ Նահատակվածների թվում էին Գրիգոր Զոհրապը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռուբեն Զարդարյանը, Վահան Թոթոմյանը, Նազարէթ Տաղավարյանը, Ռուբեն Սևակը, Մելքոն Կյուրեղյանը (Հրանդ), Բրլևատինցին, Արտաշես Հարությունյանը, Որոմխանը, Տիգրան Չեոկյուրյանը Սմբատ Բյուրատը, Գեղամ Բարսեղյանը, Տիրան Քելեկյանը և շատ ուրիշներ։ Կազմակերպվածների ընդհանուր թիվը հասնում էր 800 հոգու։

Ապրիլի 15 — Թալեաթ փաշայի (ներքին գործերի մինիստր), Էնվեր փաշայի (ռազմական գործերի մինիստր) և Նազըմ բեյի (հիմնիմատ վա Թերրաքթ կուսակցության կենտրոնական կոմիտեի բարտուղար) ատորագրությունը կրող գաղտնի հրահանգը՝ հայ ժողովրդի մասսայական կոտորածի մասին։

Մայիսի 12 — Ռուսաստանի, Անգլիայի և Ֆրանսիայի կառավարությունների համատեղ հայտարարությունը՝ Թուրքական կառավարության կողմից հայ ժողովրդի հանդեպ կիրառվող մասսայական ոչնչացման քաղաքականության մասին։ Հայտարարությունը ատորագրած պետությունները պահանջում են անհապաղ վերջ տալ ջարդերին։

Դեկտեմբերի վերջ — Վալերի Բրյուսովը գալիս է Անդրկովկաս, հայ գրականության մասին զեկուցումներ կարդալու համար։ Հանդես գալով Բաքվում (դեկտեմբերի վերջ. զեկուցումը կրկնվել է 1916 թ. հունվարի 8-ին), Թիֆլիսում (հունվարի 15-ին), Էչմիածնում (հունվարի 17-ին) և Երևանում (հունվարի 18-ին), Բրյուսովը հունվարի երկրորդ կեսին մեկնում է Մոսկվա։

— Թիֆլիսում, Հ. Սարգսյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Պայքարը գրական—հասարակական և քաղաքական շաբաթաթերթը։ 1917 թ. «Պայքարը» դառնում է Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության օրգանը (խմբագիրներ՝ Հայկ Ազատյան, Սարգիս Խանոյան, Աւքսանդր Մռավյան) և շարունակում է իր գոյությունը մինչև 1919 թ.։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազիշ Ջարենցի «Կապուտաչյա հայրենիքս պոէմը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի (Առաքել Բաքալեանյան) «Հայ հայրենիքը» աշխատությունը։
— Թիֆլիսում, Մինրդատ Ամրիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի «Նա բարեբուխ վոդևիլը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Հայոց Տարցի վավերագրերը» ուսումնասիրությունը։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում է Համբարձում Առաքելյանի կազմած «Քիքնենի» գրական դրվածոն. Ժողովածում հանդես են եկել Ալ. Սաֆուրյանը, Շերվանգադեն, Վ. Տերյ Վ. Փափազյանը, Սո. Զորյանը և ուրիշներ։

—Բաքվում հրատարակվում է Ագամ Վշտունու «Սրտիս լարերին» բանաստեղծությունների դրվածոն։

—Բաքվում հրատարակվում է Եղիշե Գեղամյանի «Հայերի ազատագրական շարժումները ծ մի քանի գարերում» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Ալիքիարի «Շող-Մոգ» երգիծապատումների դրվածոն։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Շարասանի «Բրբաշավ բեմն և իր գործիչները (1850—19 աշխատությունը։

—Բասմաճում հրատարակվում է Տիգրան Լևոնյանի ստեղծագործությունների ժողովա «Բնապաշտին երգերը» խորագրով։

—Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Հրայր Ահարոնյանի «Տաճկահայոց հարցի պատ քյունը (սկզբից մինչև 1915 թ.)» աշխատությունը։

—Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Գրական պատմություն և գեղեց ուսումնասիրությունը։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Գարբիել Տեր-Ռուբինյանի «Հերեցն ուս հռչակավոր մ ծող, նրա կյանքի և գործունեության տեսությունը» ուսումնասիրությունը։

1916

Հունվարի 14 — Ռայխստագի հերթական նիստում, գերմանական սոցիալ-դեմոկրատա Ֆրակցիայի անունից, Կարլ Լիբկնեխտը հարցապնդում է անում Թուրքիայում հայ ջարդերի կապակցությամբ Գերմանիայի կառավարության երկ վարքագծի մասին։ Լիբկնեխտը պահանջում է իր կառավարության անհապաղ միջամ քյունը՝ հօգուտ հայ ժողովրդի։

Հունվարի 20 — Լոզանում (Շվեյցարիա) «Հայերին օգնող Շվեյցարական կոմիտեն» կա կերպում է միտինգ, նվիրված Թուրքահայության պաշտպանությանը։ Ընդունված բա ձնում խստորեն դատապարտվում է Թուրքիայի՝ հայ ժողովրդին բնաջնջելու քաղա կանությունը։

Հունվարի 30 — Ռուսական բանակները գնեցրալ Վորոյովի հրամանատարությամբ սկսում գրոհը էրզրումի գրավման համար։ Կորցնելով 66 հազար զինվոր, թուրքական բա փետրվարի 3-ին թողնում է էրզրումը։

Մարտի 17 — Սոբրանում (Փարիզ) Արշակ Զոպանյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվո Հայկական հարցին նվիրված հանդիսության գրական-գեղարվեստական երկոո, ո զեկուցումով հանդես է գալիս Անատոլ Ֆրանսը։

Ապրիլի 10 — Փարիզում, Հ. Թուրաջյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ա գանց Փարիզի» ազգային, քաղաքական շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակո մինչև 1925 թ. վերջը։

Հունիսի 26 — Թուրքական կառավարության որոշումը հայոց Ազգային սահմանադրութ (ընդունված 1863 թ. մարտի 17-ին) չեղյալ հայտարարելու և Կ. Պոլսի պատրիարչ թյունը վերացնելու մասին։

Հուլիսի 20 — Սկսվում է ռուսական բանակների հարձակումը Երզնկայի ուղղությամբ։ Կ ծանր կորուստներ, թուրքական զորքերը օգոստոսի 7-ին թողնում են Երզնկան։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Նապաստ Հովիտքաներ և նրա. չակ Նալբանդեան և Սայաթ-Նովային սերը» ուսումնասիրությունը և «Հայրենիքիս բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում է Վահան Թոթովենցի «Իմ հորաքույրը» վիպակը։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Մարմնաուիս գրաման։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի (Լևոն Սեդրոսյան) «Կայարը (գյուղա քյուղա կան դարերին)» գրամանը։

—Բիւֆլիսում հրատարակվում է Անուշավան Վարդանյանի «Ուրվականներ կամ Ծուներ Դարոյի տանը» կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Վարդանանք» պատմական դրաման։
— Թիֆլիսում, Հաճիկ Թումանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Բաբինդրանաթ Թագորի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Մահիկը» խորագրով։
— Բաքվում հրատարակվում է Արամայիսի (Մխաք Տեր-Դանիելյան) «Զարհուրելի ահերը (Մուշ-Սասուն)» գիրքը։
— Բաքվում հրատարակվում է Դավիթ Անանունի «Ուսահայերի հասարակական զարգացումը» աշխատությունը։
— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Կոստանյանի «Որոնումներ և վարանումներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
— Բոստոնում հրատարակվում է «Գոհարներ հայ գրականության» ժողովածուն, որը հրատարակության էր պատրաստել Բյուզանդ Էլեազարյանը։ Ընտրվված են գործեր Սիամանթոյից, Զոպանյանից, Ալիշանից, Կուրղինյանից, Նալբանդյանից, Պատկանյանից, Թուրյանից, Թումանյանից և ուրիշներից։
— Կահիրեում հրատարակվում է Արսեն Երկաթի «Հայրենիքիս գոփներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

1917

Հունվարի 1 — Բաքվում, Կոստանդին Կրասիլնիկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հորիզոն» գրական, գիտական, հասարակական և քաղաքական ամսագիրը։ Դադարում է 1918 թ. վեսերին։

Հունվար — Թիֆլիսում, Միսաք Էփրիկյանի և Նշան Մկրտչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Գրական-գեղարվեստական ամսաթերթ»։ Դադարում է 1919 թվականին։

Փետրվարի 27 — Պետերբուրգում, ապստամբ բանվորներն ու զինվորները տապալում են ցարական կառավարության։ Հաղթանակում է ռուսական բուրժուադեմոկրատական հեղափոխությունը։ Ստեղծվում է ժամանակավոր կառավարություն։

Մարտ — Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում, Սարիղամիշում, Այավերդում, Ղափանում և Նոր Բայազետում ստեղծվում են բանվորների, զինվորների և գյուղացիների դեպուտատների խորհուրդներ։

Ապրիլի 18 — Բաքվում, Ստեփան Շահումյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մոլոտով-դեմոկրատ օրաթերթը։ Նույն թվականին դադարեցնում է իր գոյությունը։

Սպրիլ — Թիֆլիսում, Հովհաննես Թումանյանի նախաձեռնությամբ, ստեղծվում է «Հայկազյան բնկերություն» մշակութային կազմակերպությունը, որի նպատակն էր զարկ տալ հայ գրականությանը, արվեստին ու հայագիտությանը։ Նույն թվականին դադարում է։

Մայիսի 1 — Երևանում բացվում է արևմտահայերի առաջին համագումարը։ Համագումարն ընորում է 15 հոգուց բաղկացած գործնական դեկավարություն՝ Ազգային խորհուրդ (Անդրանիկ, Լևոն Շանթ, Զոպյան, Գ. Չալխուշի և ուրիշներ)։

Մայիսի 11 — Թիֆլիսում բացվում է հայ ուսուցիչների Կովկասյան առաջին համագումարը, իսկ հունիսի 16-ից Ալեքսանդրապոլում՝ արևմտահայ ուսուցիչների առաջին համագումարը։

Հուլիս — Փարիզում, Լ. Համբարձումյանի (հետագայում՝ Ա. Զոպանյանի) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Վերածնունդ» ամսագիրը։ Դադարում է 1920 թվականին։

Հոկտեմբերի 2—7 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի դեկավարությամբ, տեղի է ունենում ՌՍԴԲԿ (բ) Կովկասյան երկրային առաջին համագումարը։ Համագումարն ընորում է կոմիտե՝ հետևյալ կազմով. Ս. Շահումյան, Մ. Ցիակայա, Ա. Լափարիձե, Ֆ. Մախարաձե, Ի. Ֆիոլետով, Գ. Կորգանով, Մ. Կասյան, Ա. Մռավյան, Մ. Օրախելաշվիլի, Հ. Նազարբյան, Ն. Ալաջալով, Ն. Կուլնեցով։

Հոկտեմբերի 25 (նոյեմբերի 7) — Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության հաղթանակ Ռուսաստանում։ Նույն օրը Խորհուրդների Համառուսաստանյան երկրորդ համագումարը կազմում է աշխարհում առաջին բանվորա-գյուղացիական կառավարությունը՝ Վլադիմիր Իլյիչ Ուլյանովի (Լենին) գլխավորությամբ։

Նոյեմբեր — Կարսում, Ղարաքիլիսայում, Ալեքսանդրապոլում, Սարիղամիշում, Զալալօղլիում, Երևանում և այլուր տեղի են ունենում բազմազգ միտինգներ, որտեղ հայ աշխատավորները ջերմորեն ողջունում են Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը Ռուսաս-

Նոյեմբերի 1 — Բիֆլիսում սկսում է հրատարակվել «Հայկական ազգային, գրական պատկերազարդ ամսագիրը»։ Դադարում է 1918 թ. ապրիլին։

Դեկեմբերի 16 — Թուրքական ժողովրդական կոմիսարների սովետը Վ. Ի. Ուլյանովի (Լենին) նախագահությամբ, քննելով կովկասի դրությունը (զեկուցող՝ Ի. Վ. Ստալին), որոշում է Մոսկվան Շահումյանին նշանակել կովկասյան գործերի հարտակարգ կոմիսար։ Շահումյանը գալիս է Բիֆլիս և իր պարտականությունների կատարմանն է անցնում 1918 թ. հունվարի 22-ին։

Դեկեմբերի 29 — Թուրքական ժողովրդական կոմիսարների խորհուրդը հատատում է «Բուրքահայաստանի մասին» զեկուցը։ Ժողովրդական կոմիսարների խորհուրդը լիովին պաշտպանում է Արևմտյան Հայաստանի ինքնորոշման իրավունքը, ընդհատ մինչև անկախության։ Դեկրետը ստորագրել էր Լենինը։

Դեկեմբերի վերջ — Մոսկվայում, Թուրքական ազգությունների գործերի ժողովրդական կոմիսարիատին կից ստեղծվում է Հայկական գործերի կոմիսարիատ։ Կոմիսարիատի նախագահն էր Վահան Տերյանը։ Կոմիսարիատը գոյություն ունեցավ մինչև 1920 թ. փետրվարը։

—Բիֆլիսում հրատարակվում են Վահան Բոթքինցի «Ոգի անմահության պոեմը և «Տեսնող վիպը (առանձին գրքերով)։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Ընդհանուր տեսություն հայոց հին բանաստեղծության» աշխատությունը։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Թովմա Արծրունու «Պատմութիւն տանն Արծրունեաց» աշխատությունը։

—Բիֆլիսում, Հ. Պարոնյանի քարգմանությամբ. հրատարակվում է Ժան Մարգանի «Փոքր ազգությունների մասին. ազգությունների հարցը. հայերը» աշխատությունը։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Հայոց պատմության» աշխատության Ա հատորը։ Բ հատոր, Երևան, 1947 թ., Գ հատոր, 1946 թ.։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Միքայել Մանվելյանի «երկերի ժողովածուն» երկու հատորով։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Հայկ Ասեղյանի կազմած «Ազգային Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության (Առաջին փունջ)» ժողովածուն։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Քարբերունու (Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյան) «Առնիկանոս Նազարյանի չորրորդ 60-ական թվականներին հուշագրությունը։

—Էջմիածնում, Արտեն Կյանձյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է «Ազոռոսի դատաստանագիրք» ձեռագրերի համեմատությամբ աշխատությունը։

—Օրևանում հրատարակվում է Ա—Ղ-ի (Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) «Ինձ դեպքերը Վասպուրականում (1914—1915)» ուսումնասիրությունը։

—Մոսկվայում հրատարակվում է Նժդեհ Ջարենցի «Ծնունդ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «երվանդ Շահազիզ» աշխատությունը։

1918

Փետրվարի 1 — Ռուսական կառավարության դեկրետ՝ նոր տոմարին անցնելու մասին։

Մարտի 22 — Անդրկովկասյան Սեյմը ամբողջ Անդրկովկասը պաշտոնապես անջատում է Սովետական Ռուսաստանից և հռչակում «Անդրկովկասյան անկախ ֆեդերատիվ հանրապետություն» գոյության փաստը։ Նոր կառավարության նախագահն էր Ա. Չխենկելին։

Մայիսի 26 — Անդրկովկասյան Սեյմը պաշտոնապես դադարեցնում է իր գործունեությունը և լուծարվել է ինքնակոմ։ Ստեղծվում են երեք առանձին հանրապետություններ։

Մայիս — Նոր Նախիջևանում, երվանդ Շահազիզի և Ռուբեն Բերբերյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր համալեռ շաբաթաթերթը»։ Դադարում է 1919 թ. կեսերին։

Հունիսի 4 — Բաթումիում, Թուրքիայի և Հայաստանի գաղտնագրական կառավարության ներկայացուցիչների միջև կնքվում է հաշտության առաջացուցի պայմանագիր։ Թուրքիան չանշում է Արդվինը, Կարսը, Արդահանը, Օլթին, Կաղզվանը, Սուրմալուի գավառը, Ալեքսանդրապոլի, էջմիածնի, Երևանի գավառների կեսը։ Հայաստանին էր մնում 9 հազար քառ. կմ տարածություն, 321, 000 բնակչով։

Սեպտեմբերի 20 — Արևմտահայ և Կիլիկիայ կայսրասների միջև ընկած ավազանների (Կրասնովոդսկից 200 կմ. հեռավորության վրա, Թուրքմենական ՍՍՀ), անգլիական իմ-

պերիոդականների և էջերների ձևերով տարածաբար գեղագիտորված են Բարվի 26 կոմիսարները (Ռոմանյան բանկ էր նույն թվականի հուլիսի 31-ին)։ Գեղագիտարվածների թվում էին Մանիպ Շահումյանը, Գրանդի Ջափարիձեն, Մինչոյի Ագիպրիկովը, Իվան Ֆիոլետովը, Գրիգոր Կորգանովը, Արան Ամիրյանը, Սուրեն Հայկանիսյանը, Արամ Ասատրյանը, Արմենակ Բոյաջյանը և ուրիշներ։

Դեկտեմբերի 1 — Բաքվում հրատարակվում է «Փոստաս գրական-գեղարվեստական ամսագիրը։ Դադարում է 1919 թ. վերջերին։

— Բաքվում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Սոմա» պոեմը։

— Բաքվում, Սեյրան Բարգամյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Հրաստան» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, որ հանգիս են եկել Դ. Դեմիրճյանը, Սա. Զորյանը, Ե. Չարենցը, Վ. Թոթովենցը, Ա. Վշտունին և ուրիշներ։

— Նյու Յորքում հրատարակվում է Գևորգ Դուրյանի երկերի ժողովածուն՝ «Տագր և նամականեն» խորագրով։

— Մոսկվայում, Նորին Լոռենցի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Վլադիմիր Ֆրիչեի «Գրականագիտական պոեզիա» աշխատությունը։

— Մոսկվայում, Գագոս Մակինցյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի «Տնտեսագիտական մանիֆեստը» աշխատությունը (գրքին կցված են Գ. Պլեխանովի և Կ. Կաուցկու առաջաբանները)։

1919

Հունվարի 1 — Երևանում, Դավիթ Անանունի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայաստանի հոգևորական երկշաբաթաթերթը», որ դադարում է գոյությունից, որոշ ընդհատումներով, շարունակում է մինչև 1926 թվականը։

Փետրվարի 1 — Կ. Գալստ. Հովհաննես Ասպետի (Ննջեկ Գիքիր-Սարաֆ) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ միաբ ազգային և գրական շարաթաթերթը։ Դադարում է նույն թվականի կեսերին։

— Կ. Գալստ, Սրբանդ Օտյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Իգիպտ ազգ» երկշաբաթական տյանվերապատ շարաթաթերթը։ Դադարում է 1920 թվականին։

— Կ. Գալստ, Հայկանուշ Մատթի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ կինոյ կիսամյա հանդեսը։ Դադարում է 1930 թվականին։

— Բաքվում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Ամբոխները խելագարվածն պոեմը։

— Կ. Գալստ, Արսեն Ղազիկյանի քարգմանությամբ (Հայկանն Սարգսյանի առաջարանով), հրատարակվում է Ագա Նեգրիի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ճակատագիրը խորագրով։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Արյունի ձորը (Հիսիկյան կյանքն)» վիպակը։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Արշակ Ալպոյաջյանի «Ցիրիզոր Ջուշտպ. իր կյանքը և իր գործը» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Հևոն Էսայանյանի «Դանիել Վարուժան. կյանքը և գործը» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Գալստ, Վահրամ Սևունու քարգմանությամբ, հրատարակվում է Միշել Բրովենսի «Սուրբ Քառերգուները»։

— Կ. Գալստ, Մկրտիչ Շամամանեանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Յոհաննես Լեփսիուսի «Հայաստանի չարքերը» աշխատությունը։

— Բաքվում, Մ. Արեգյանի, Սա. Մալխասյանցի և Տ. Հակոբյանի համատեղ հեղինակությամբ, հրատարակվում է «Ռուս-հայերեն իրավաբանական առձեռն բառարանը։

— Բաքվում հրատարակվում է Շահան Նաթալու գեղարվեստական առձեռնարքներից ժողովածուն՝ «Վերծի ավետարանը խորագրով։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Ալեքսանդր Մարտունու (Ալեքսանդր Մյասնիկյան) «Մերկ նայողներ» ուսումնասիրությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում են Գևորգեն Հայկունու «Ազգությունների ինքնորոշումը և կոմունիստները» և «Պրոլետարական հեղափոխությունը և Արմենիայի բոլշևիկները» աշխատությունները (առանձին գրքերով)։

—Նյու Յորքում հրատարակվում է Կարապետ Սիսուանի «Գուսանեզրներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Փարիզում հրատարակվում է Վահան Թեքեյանի «Կնա գիշերին մինչև արշալույս» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Գյառիգրքում հրատարակվում է «Գյառիգրքի հայ գրական-գեղարվեստական խմբակցության» գրական ժողովածուի Ա գիրքը՝ «Ալիքց խորագրով. Ծրկրորդ գիրքը՝ 1920 թ.։

—Վիեննայում հրատարակվում է Վարդան Հացունու «Հայ ծնօթ աշխատություն»։

—Վիեննայում հրատարակվում է «Արբաքցի մատենագրերը Հայաստանի մասին» ուսումնասիրությունը։ Տեքստաքննական աշխատանքները, առաջաբանը, Քարգմանությունն ու ծանոթագրությունները հագրատ Ալայեանցի։

1920

Յունվարի 7 — Օրենսդրության վախճանվեց Վահան Տերյանը։

Մայիսի 10 — Սկսվում է Մայիսյան ապստամբությունը, որը Հայաստանում հռչակում է սովետական իշխանություն։ Ապստամբությունը ձնշվում է դաշնակցական կառավարության կողմից։

Յուլիսի 2 — Ալ. Շիրվանզադեի նամակը (Ամերիկայից) Մաքսիմ Գորկուն։ Մեծ գրողի ուշադրությունը հրավիրելով հայ ժողովրդի անօգնական վիճակի վրա, Շիրվանզադեն հույս է հայտնում, որ «խորհրդային կառավարությունը կհաղորդի խաղաղության հատանոթել... ծայրամասերի ժողովուրդների մեջ»։

Նոյեմբերի 15—28—Տեղի են ունենում հեղափոխական մասսայական ելույթներ Շիթական, Նոր Բայազետի, Դարալագյազի, Ախտայի, Ապարանի, Էջմիածնի, Իջևանի, Դիլիջանի և այլ շրջաններում։

Նոյեմբերի 29 — Հայաստանի Ռազմահեղափոխական կոմիտեն (Նախագահ՝ Սարգիս Կասյան, անդամներ՝ Աբաջաղ Մուազյան, Սահակ Տեր-Գաբրիելյան, Ալիխ Նուրիջանյան, Ալեքսանդր Բեկզադյան, Իսահակ Ղուկասյան, Գևորգ Ալիխանյան) Իշխանում հռչակում է «Աիկլարացիա՝ Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատելու մասին» նեկլարացիայի 30-ին Կասյանը հեռագրում է Լենինին, տեղեկացնելով «Հայաստանում հեղափոխության առաջնորդին՝ Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաղթանակի փաստը։

Դեկտեմբերի 5 — Երևանում, Ռեչա Չուրբրյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության և Երևանի կոմիտեի օրգան «Կոմունիստ» օրաթերթը։ 1921 թ. մայիսից թերթը վերանվանվում է «Խորհրդային Հայաստան» և շարունակում իր գոյությունն առ այսօր։

—Ծնեում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հաւքերի աղբյուր» խորագրով։

—Երևանում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Ռազորհ՚Ն, բոլորի՚ն, բոլորի՚ն (երեք ապեքսպոեմ)» գիրքը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի քաոյակների ժողովածուն՝ «Թաքուն խորագրով։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Քարայակներ» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ա. Գաստևի «Բանվորապարկի պոեզիայից տրված բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հովհաննես Գողոյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Գաթքերի երգերը խորագրով։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Հեղափոխության մակարույծները» ռեպորտաժները։

—Մոսկվայում, Կարեն Միքայելյանի Քարգմանությամբ և Աբոտաշես Կարինյանի առաջաբանով, հրատարակվում է Օսկար Ուայլդի արձակ երկերի ժողովածուն «Հեքիաթներ» խորագրով։

—Մոսկվայում, Աշոտ Հովհաննիսյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Կարլ Մարքսի «Հեղափոխությունը և հակահեղափոխությունը Գերմանիայում» աշխատությունը։

—Բաքվում, Հակոբ Աոչինյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Հենրիկ Իբսենի «Թշնամին» գրաքանը։

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Ց Ա Ն Կ

Աբաս 304, 408
Աբելյան Ալ. 871, 877—880, 980, 984, 999
Աբելյան Հովհ. 60, 61, 63—65, 214, 887
Աբեղյան Մ. 39, 40, 42, 44, 49, 252, 256, 453, 895, 978, 980, 983, 990, 991, 997, 998
Աբովյան Ան. 811—914
Աբովյան Ե. 44, 45, 52, 58, 59, 81, 123, 130, 133, 146, 158, 184, 207, 208, 212, 248, 298, 322, 335, 337, 338, 342, 404—407, 448, 471, 526, 533, 892, 977, 983, 990,
Աբովյան Կ. 977
Ագաթանգեղոս 42, 934, 993
Ագապյան Ա. 812
Ադամյան Հ. 730
Ադամյան Գ. 58, 61, 62, 64, 65, 150, 189, 214, 250, 566, 926
Ադամյան Ս. 61, 893
Ադելյան Ագ. (Դանիելյան) 827—832
Ա—Դի (Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) 983, 997
Ազոնց Ն. 30, 37, 38, 41, 97, 975
Ազատյան Ֆ. 502, 515
Ազատյան Հ. 994
Ազիզբեկով Մ. 239, 998
Ազիզ Նուրի տե՛ս Օտյան Ե.
Ազման տե՛ս Մռավյան Ա.
Ազնիվ Հրայր 61, 62, 883
Աթաբեկյան Լ. 192, 534, 610, 611, 613, 992
Աթաբեկյան Հ. 18
Աթայան Ա. 975
Աթանասյան Աշ. (Սալ-Ման) 33, 954
Աթանասյան Ե. 993
Աթաբրեկյան Գ. 918
Ալ-Ազ 970
Ալազան Վ. 524
Ալամդարյան Հ. 44
Ալան Հովհ. 974
Ալաջալովա Ն. 996
Ալբհեր 970
Ալեքսանդր Երկրորդ 734
Ալիխանյան Ա. 730
Ալիխանյան Գ. 975, 992, 994
Ալիխանյան Գ. 999
Ալիխանյան Խս. 61—63, 871
Ալիշան Ղ. 58, 90, 119, 147, 148, 250, 337, 338, 471, 525—527, 533, 561, 619, 6 974, 996
Ալիքյան Ռ. (Ռուբեն Որթերյան) 91, 1 630—635, 980
Ալ-Կաս տե՛ս Հակոբյան Հ.
Ալլուճյան Ա. 871
Ալպոյաճյան Ա. 661, 681, 697, 978, 998
Ալփասլան (Ազեբասնգր Փանոսյան) 155, 983
Ալփիար Հ. 79, 80, 730, 995
Ախվերդյան Գ. 337
Ակինյան Ն. 37, 42, 43, 989
Ակունյան Հ. 721
Ա՝արոնյան Ավ. 81—93, 102, 128, 183, 196, 749—752, 880, 984
Ա՝իրիման Գ. 978
Աղաբաբ Հ. 33
Աղայան Ղ. 15, 66, 112, 132, 139, 266, 2 215, 259, 337, 346, 406, 448, 449, 895, 926, 977, 979, 984, 986
Աղանյան Գ. 29, 37, 978
Աղանուր Վ. 986
Աղաջանյան Ա. 970
Աղաջանյան Սո. 57
Աղբալյան Ն. 87, 138, 163—167, 193, 259
Ամատյան Հր. 40, 41, 44, 453, 974, 981, 989, 991, 995, 997
Ամեմյան Հ. 39, 997
Ամեմյան Մ. 155, 619, 983, 987
Ամեմյան Տ. 983, 992
Ամատու Ժ. 404
Ամատունի Էդ. 987
Ամատունի Մ. 988, 990
Ամերիկյան Ե. 61
Ամիրյան Ա. 207, 208, 210, 998
Ամպրե 595
Ամրիկյան Մ. 994
Անանենվալդ Յու. 229, 236
Անվազյան Ռ. 730, 875, 883, 886, 973, 991
Անվազյան Հ. 962, 970
Անվազովսկի Հովհ. 55, 807
Անանյան Գ. 975

Կազմից Ա. Հ. Շահազիզյանը

Անանուն Դ. 35, 136, 183, 201, 318, 996, 993
Անգերսեն Ֆ. 771
Անդրանիկ 996
Անդրեև Լ. 129, 744
Անդրիկյան Ն. 980
Անի-Աշա տե՛ս Մելիքյան Մ.
Անոփյան Գր. 980
Անտոնյան Ա. 141, 155, 754—756, 987, 951
Այուշ-Շահնազար 734
Այ՛ք Էհովայի տե՛ս Ջարդարյան Ռ.
Առանձար (Միսաք Գուլումճյան) 30, 73, 121, 775—781, 783, 785, 979, 982
Առաքել Դավրիժեցի 304
Առաքելյան Ավ. 991
Առաքելյան Ար. 252
Առաքելյան Ս. 57
Առաքել Սյունեցի 42, 982
Ասատրյան Ա. 15
Ասատուր Գ. 979
Ասատուր Հ. 45, 141, 503, 681, 701
Այտան տե՛ս Գարբինյան Մ.
Այտան տե՛ս Ջարդարյան Ռ.
Ալպանյան Գ. 661
Ալպանյան Ք. 661
Ալպանյան-Օտյան Մ. 660
Ամո 736, 737
Ամպաղիա 661
Ամուպ տե՛ս Քելքեյան Վ.
Ամուպյան Տ. 775, 776
Ավագյան Հովհ. 987
Ավանեսով Վ. (Սուրեն Մարտիրոսյան) 997
Ավդալբեգյան Ք. 181
Ավետյան Գր. 61, 63, 871, 988
Ավետյան Ն. 730
Աստպետ (Աստգիս Աստղաստյան) 33, 978
Աբաբաջյան Հովհ. 980
Աբազոն Լուի 579
Աբազի Մ. 33, 113—116, 118, 126, 211, 913, 955—958
Աբամյաին (Միսաք Տեր-Դանիելյան) 736, 998
Աբամյանց Հմ. (Մ. Տ. Հմառ) 692, 697, 731, 981, 983
Աբաչանց Ա. 970
Աբաչաճյան Գ. 992
Աբաչանյան Ավ. 29, 167, 212, 249
Աբաքյան Պ. 61, 872
Աբիսաուսկ 42, 343, 410
Աբխիպով Ա. 57
Աբծրունի Գր. 37, 167, 207, 250, 454, 840, 977
Աբծրունի Ք. 997
Աբժնն Ե. 504, 522, 725, 726, 980, 984, 992
Աբժնն Մ. 205, 922
Աբժնյան Ա. 61, 62, 571, 856, 951
Աբշակյան Հ. (Նարգիս) 167, 169, 621, 622, 985
Աբսլանյան Վ. 515
Աբվեր Ֆ. 988
Աբտաչես Բ 568
Աբցիքսչև Մ. 68, 190, 942
Աբփենիկ տե՛ս Կուբզիկյան Շ.
Աբփիարյան Ա. 15, 16, 30, 43, 66, 71, 134, 141, 153, 167—169, 171, 254, 880, 661, 664, 698, 700—702, 843, 974, 978, 979
Աբևյան տե՛ս Կոծիկյան Ա.
Աֆրիկյան Գագիկ 106, 585, 586
Աֆրիկյան Գևորգ 602—664

Բաբաղյան Գ. 978
Բաբայան Լ. 974, 978, 981, 988
Բաբայան Ե. 872
Բաբիկյան Մ. 976
Բաբկենց Գ. 827, 832—836
Բագրատունի Ա. 130, 561
Բագրատունի Հ. 986
Բագրատունի Մ. տե՛ս Փալանդուզ Մկո
Բագարով Վ. 35
Բալչակ Ո. 151, 156, 784, 786
Բակունին Մ. 679
Բահաթուր Ե. 887
Բաղդասարյան Ե. 53, 54, 982
Բայլմոնտ Կ. 102, 104, 130, 411
Բայրոն Ջ. 89, 91, 93, 148, 170, 258, 259, 336, 562, 594, 632, 989, 991
Բանվիլ 786
Բաշալյան Լ. 664, 680, 698, 700, 702, 753
Բաշինջաղյան Գ. 33, 55, 56, 307, 407, 871 976, 992
Բատալյե Ա. 227
Բարաթաշվիլի Ն. 89, 314
Բարբյուս Հ. 170
Բարխուդարյան Գ. 249, 975
Բարխուդարյան Ս. 53
Բարսեղյան Ռ. 985
Բարսեղյան Գ. 504, 735, 994
Բարսեղյան Օն. 702
Բեդնի Դ. 900
Բեթհովեն Լ. 136
Բեժանյան Հ. տե՛ս Կամարի Հ.
Բելինսկի Վ. 187, 210, 211, 214, 223, 229, 232, 233, 238, 338, 985
Բեկզադյան Ա. 999
Բեկոն Ֆ. 410
Բեհբության 733
Բեռրեն Լ. 219
Բեռնշտամլե էդ. 679
Բերբանժե Գ. 988
Բերբերյան Զ. 982

Քերթերյան Մ. 131, 138, 158, 256, 787, 894, 895
Քերթերյան Ռ. 997
Քիձա տե՛ս Աքանասյան Աշ.
Բլոկ Ալ. 130, 139, 192, 341, 366, 373, 411, 442, 443, 463, 605
Բյարնսոն Բ. 872, 897
Բյուզանդացի Ն. 40, 989
Բյուրատ Ս. (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) 702, 748, 887, 984, 985, 988, 990, 994, 998
Բյուրատ Վ. 744
Բագդասով Ա. 35, 243
Բոդլեր Շ. 89, 102, 148, 442, 444, 497, 503, 579, 786
Բորյան Ա. 962, 968, 998
Բոքլ Հ. 410
Բրակկո 226
Բրանդես Գ. 145, 159, 872, 975
Բրյուսով Վ. 24, 102, 130—132, 203, 204, 232, 244, 262, 341, 411, 442, 455, 602, 605, 914, 994
Բրոնտե Շ. 983
Բրովկնս Մ. 998
Բրունո Ջ. 372
Բրուտյան Վ. 734
Բուդդհա 196
Բունին Ի. 241
Բուրդի 970

Գաբրիել-Մահկալ տե՛ս Մնացականյան Գ.
Գազազյան Զ. 967
Գազանչյան Ա. 967
Գաթբրեչյան Հ. 42
Գալանտերյան Ն. 54
Գալեմքյարյան Գր. 976
Գալենյան Հ. 987
Գալփակչյան Ա. 993
Գալֆայան Ա. 664
Գալֆայան Կ. 977
Գամառո-Քաքիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանձարճյան Մ. տե՛ս Սիրանույշ
Գասատե Ա. 920, 999
Գարագաշ Կ. 661
Գարագաշյան Ա. 37
Գեղամյան Ե. 995
Գենց Ա. 988
Գեղցեն Ա. 210, 211, 214, 222, 223, 233, 233, 893
Գինզբուրգ Լ. 442, 463
Գիպպիուս Զ. 231
Գլանուն Հ. 986
Գմբեթյան Հովհ. 992
Գյոթե Ի. 151, 162, 259, 336, 594, 897, 975, 978, 986, 994
Գյոլխանդանյան Հովհ. 987
Գյուրջյան Հ. 58—60, 753
Գնունի Ա. 992
Գնունի Հովհ. 158
Գոգեբաշվիլի Հ. 981
Գոգոլ Ն. 152, 223, 405, 977, 979
Գոլանճյան Էդ. 94, 98, 643, 763, 984
Գոլիցին Գր. 344
Գոլոշյան Վ. (Ալեքսանդր) 250
Գոնչարով Ի. 227
Գոչունյան Մ. 982
Գորկի Մ. 12, 24, 52, 60, 113—117, 125, 129, 131, 132, 152, 157, 203, 204, 211—213, 217, 218, 222—224, 228, 231, 240—243, 359, 408, 442, 455, 594, 608, 729, 771, 801, 898, 901, 905, 914, 923, 925, 926, 946, 952, 955, 973—978, 993, 999
Գրանովսկի Տ. 222
Գրիբոյեդով Ալ. 991
Գրիգորյանց Ռ. 721
Գրիգոր Նարեկացի 98, 100, 143, 336, 369, 496, 505, 562
Գրիմմ եղբայրներ 328, 332
Գուլազյան Ծ. 62
Գուլկևիչ Կ. 993
Գուլոյան Ավ. տե՛ս Սեյրի
Գումրյան Ա. 979
Գուցկով Կ. 219
Գևորգյան Վ. 249

Դաղրաչյան Հ. 976, 988, 990
Դանտե Ա. 24, 162, 485, 525, 976
Դաշտեցյան 871
Դ՝ Անունցիո Գ. 959
Դավթյան Վ. 524
Դավիթ Անհաղթ 42
Դարբինյան Մ. 33, 954, 962
Դարվին Չ. 410
Դեմիրճյան Դ. 29, 64, 77, 88, 101, 102, 119, 122, 124, 125, 127—129, 136,192, 259, 260, 332, 333, 352, 355, 364, 886, 925, 978, 979, 991, 998, 999
Դեմոկրատ տե՛ս Հակոբյան Հ.
Դեմոսթենես 527
Դեֆո Դ. 249
Դը Լիլ Լիլոնտ 579, 647, 786
Դը Ռենիե Հաների 99, 497, 498
Դիկկենս Չ. 989
Դիմաքսյան Հ. 990
Դիմով Ո. 988
Դիոնիսիոս Քրակացի 41
Դյումա Ալ. 249, 690, 691
Դոբրոլյուբով Ն. 163, 210, 211, 214, 223, 233, 238, 893, 955
Դոգի Ա. 249

Դասաոնսկի Տ. 132, 161, 191, 205, 232, 406, 486, 675
Դավթյան Իս. 999
Դրեյֆուս Ա. 409
Դրեպեր Ջ. 410
Դուբյան Ե. 505, 681, 697, 985
Դուբյան Գ. 44, 45, 119, 146—148, 159, 161, 162, 167, 171, 307, 337, 428, 454, 502, 503, 510, 630, 633, 977, 982, 996, 998

Եզեկիել Կոզաթցի 235, 864, 993
Եկմալյան Մ. 50
Եղիկյան Գ. 871
Եղիշե, պատմիչ 448, 887, 976, 978
Ենգիբարյան Գ. 158, 984
Եսայան Գր. 763
Եսայան Զ. 141, 153, 156, 524, 528, 702, 741, 769, 772, 785—802, 981, 984, 987, 988, 996
Եսայան Հ. 730, 732, 871, 975
Եվսեբիոս Կեսարացի 42
Եոան (Երզանկեցի Տեր-Անդրեասյան) 992
Երեմյան Մ. (Մկրտիչ Պռոշյան) 29, 42, 45, 887, 973, 974, 979, 980, 982, 985, 987, 992, 995
Երզնկյան Ալբ. 974
Երզնկյան Ե. 980, 985
Երիցյան Աստ. 33
Երիցյան Գ. 34
Երկաթ Ա. 753, 996
Երուխան (Երվանդ Սրմաքեշխանյան) 16, 72, 124, 134, 141, 659, 700—710, 712—711, 764, 769, 988, 992, 994
Երուա տե՛ս Օտյան Ե.

Զամինյան Ա. 42, 977, 994
Զամինե, պատրիարք 697
Զավեն Տ. 99
Զարրհանալյան Գ. 42
Զարդարյան Ռաֆ. 730
Զարդարյան Ի. 30, 73, 74, 87, 93, 95, 100, 124, 126, 134, 140, 141, 167, 528, 659, 702, 760—766, 768—774, 981, 985, 991, 994
Զարիֆյան Հով. 61, 63, 871, 883
Զարիֆյան Մ. 149, 524
Զարյան Կ. 79, 96, 97, 993
Զարյան Ն. 922
Զաքարիա Սարկավագ 304
Զաքիյան Ս. 403
Զլատովրատսկի Ն. 831
Զոլա Էմ. 79, 151, 675, 764, 786, 860
Զոհրապ Մ. 587
Զոհրապ Գր. 16, 20, 71, 87, 120, 124, 134, 140, 141, 203, 240, 241, 254, 505, 528, 560, 621, 681, 696, 697, 700—702, 843, 981, 987, 991, 994
Ջորյան Ն. 582
Ջորյան Ստ. 29, 32, 77, 78, 106, 125, 130, 167, 193, 286, 775, 995, 998
Ջուղերման Հ. 159, 872
Ջուլումյանց Ա. 970
Ջուրաբյան Արշ. 206, 211, 974

Էժուհար տե՛ս Ջարդարյան Ռ.
Էհլաւան Ի. 977
Էմմասեոս Հով. 872
Էմիրտան 503
Էմիլ 595
Էնգելս Ֆր. 11, 18, 145, 205, 730, 977, 998
Էնվեր 994
Էսաեանյան Լ. 561, 635, 639—642, 984, 989, 998
Էվրիպիդես 594
Էփրիկյան Մ. 32, 985, 996

Ընթացպալյան Բ. 996

Թագոր Ռ. 996
Թադևոսյան Ե. 56, 57, 60
Թադևոսյան Հով. 576
Թաթուլի Վ. 505, 524, 628, 629
Թալեաթ 697, 993, 994
Թադիպադյան Մ. 44
Թամանեան Ալ. 46, 407
Թամրազյան Հր. 483
Թաշճյան Վ. 988
Թառայան Մ. 871—874, 973, 977
Թավրրեկյան Վ. 582
Թավթալյալյան Մ. 992
Թելլալյան Գր. 887, 985
Թեոդիկ Ա. (Արշակունի Ճիվելեճյան) 985
Թեոդիկ Բ. (Թեոդորոս Լաբճինճյան) 31, 527, 743, 981, 990
Թեոդորա 661
Թերզյան Հ. 147, 148, 617, 619, 661, 990
Թերլեմեզյան Ռ. 49
Թերլեմեզյան Փ. 57, 60
Թեքեյան Վ. 16, 30, 71, 88, 91, 95, 120, 121, 141, 149, 442, 502, 563, 564, 566—580, 662, 681, 695, 753, 973, 978, 979, 981, 999
Թիլսաիենցի Հ. 124, 126, 134, 760, 761, 893, 994
Թոթովենց Վ. 29, 32, 524, 983, 984, 995, 997, 998
Թորվալան Ա. 984
Թոշիկյան Վ. 697
Թորամանյան Բ. 46—49, 165, 335, 404, 405, 555, 985, 989

Թորոսյան Ե. 995
Թորոսյան Կ. 994
Թորոսյան Հայկ. 974
Թորոսյան Գ. 970
Թոփչյան Սա. 88
Թոքմաջյան Հ. 991
Թումանյան Հաս. 996
Թումանյան Հար. 887, 975
Թումանյան Հայկ. 7, 10, 15, 20, 23—25, 28, 30, 31, 33, 40, 43—45, 48—50, 52—56, 59, 60, 63, 74—77, 103, 105, 106, 119—125, 130, 132—134, 136, 140, 144, 159, 164—167, 169, 171—173, 176, 177, 180—183, 192, 197, 199, 200—203, 205, 208, 212, 219, 230, 234, 246—253, 276, 277, 279—289, 291—311, 313—340, 344, 345, 378, 390, 396, 404—406, 412, 442, 450, 511, 562, 589, 597, 676, 695, 837, 843, 845, 967, 975, 977, 979, 981, 982, 984, 985, 988, 989, 995, 996, 999
Թումանյան Մ. 259, 260
Թումանյան Ն. 246, 334, 457
Թումոյան Հ. 995

Ժբռայր Ս. տե՛ս Ծառյան Ն.
Ժամեր Ժ. 975
Ժուկովսկի Վ. 258

Իբսեն Հ. 79, 129, 145, 151, 162, 163, 189, 191, 953, 980, 986, 998, 999, 999
Իզոլի փաշա 659
Իզոլտ Ս. 921
Իհհելյան Ա. 246, 356, 392, 393
Ինոյա (Տիբան Զոհրաբ) 95, 99, 126, 141, 156, 442, 497, 523, 579, 623—628, 648, 731, 993
Իշխանյան Բ. 35, 175, 182, 185, 231, 240
Իսահակյան Վահ. 15, 20, 23, 44, 48, 54, 58—91, 101, 103, 119—123, 125, 126, 132, 133, 135, 140, 158, 163, 164, 165, 167, 169, 182, 183, 197, 200—202, 219, 247, 259, 294, 295, 307, 311, 326, 341—364, 366—369, 412, 442, 450, 497, 510, 584, 597, 602, 693, 845, 999, 909, 927, 974, 975, 979, 982, 987, 989—991, 999
Իսահակյան Նա. 167, 602, 607—609
Իսահակյան Ս. 974
Իսրայելյան Մ. 582, 583, 584
Իվան Ա.Ից 224
Իվանով Վյաչ. 102, 104, 411, 442

Լագերլյոֆ Ս. 771
Լալայան Ե. 38, 39, 288, 959, 992
Լալայան Հ. 733, 734
Լամարթին Ա. 148, 990
Լամբա 976
Լամնեարի Ժ. 219
Լայամ Ար. 131
Լանգլուա 227
Լանսան Ռ. 145
Լարենց Լ. 98, 983, 987, 992
Լացկոյ 170
Լաֆարգ Ռ. 977
Լաֆեռուեի Ժ. 968
Լեյլի (Գասպարեանց Մարիամյան—Տեր-Մկրտչյան) 166, 167, 600—602
Լենին Վ. Ի. (Վլադիմիր Իլյիչ Ուլյանով) 5, 11—14, 17, 15, 111, 199, 205, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 220, 221, 229, 230, 232, 242, 346, 418, 467, 837, 905, 918, 919, 934, 935, 937, 944, 971, 975, 977, 996, 997, 999
Լեո (Առաքել Բարխուդարյան) 7, 29, 37, 43—45, 51, 82, 119, 128, 139—140, 158, 177, 203, 233, 281, 898, 973, 975, 976, 978, 990, 994, 996, 997
Լեռնպարտ Հ. 148, 986
Լեռնտով Մ. 52, 55, 99, 250, 252, 257—259, 336, 342, 405, 431, 459, 594, 843, 998
Լիպարիտ Տ. 998
Լիբկնեխտ Կ. 24, 905, 995
Լին Հ. 992
Լինկոլյան Կ. 32, 979
Լիսիցյան Սա. 32, 295, 979, 994
Լյուքսեմբուրգ Ռ. 19
Լոնգֆելլո Գ. 329
Լոպե-Մենիքոզ 733
Լոսկով Ն. (Տարսի Բարյան) 962, 967, 968, 998
Լոպե 595
Լուսավորչի Ա. 31, 115, 115, 175, 186, 227, 243, 597, 905, 918, 920, 923, 926, 993
Լուսինյան Գ. 664
Լեի Կ 404
(Լսեկյան Գ. 25, 30, 33, 69, 920, 982, 990
Լևոնյան Տ. 995

Խաչատրեանց Ավ. 669
Խուժադյան Գ. (Խուժադ) 667
Խուրշիդյան Բ. 39, 974, 976, 999
Խուրշիդյան Գր. 38, 959
Խուր-Ալգան Ռ. 992
Խոհարարության 595
Խոհարարյան Տ. (Գրասեր) 32, 52, 53, 139, 140, 153, 185—188, 195—199, 345, 411, 436
Խոհարյան Հ. 600, 962, 970, 971
Խոհ-Մաոի Հայկ. 974
Խոհարյան Ռ. 27, 211, 974, 994
Խոհարյան Ա. 973
Խոհարհամեյան Լ. (Խոհարգան) 748
Խոշմանյան Հ. 999
Խոշտարյան Ն. 721

Քասյան Ս. 887
Քաջբագրյան Հ. 980
Քարաքյան Ա. 63
Քարաքյան Ե. 872
Քաջբանի 316
Քենի (Մկրտիչ Հավհաննիսյան) 595, 872
Քնկո-Ապակր տե՛ս Քնկոյան Աք.
Քնկոյան Աք. 33, 979, 988
Քորենի Վ. 34
Քրիմյան Մ. (Հայրիկ) 55, 58, 640
Քումարյան Ա. 210, 946, 947, 974
Քումարյան Գ. 946
Քումախյանի Բ. 977

Ֆաուստրյան Ալ. 15, 32, 44, 52, 119, 121, 182, 183, 197, 200, 203, 204, 219, 229, 234, 254, 442, 447, 448, 456, 949, 973, 979, 995
Ֆեքենց 44, 66, 124, 249, 250, 337, 661, 743
Ֆուլուկիձե Ալ. 975

Քալիճեի Մ. տե՛ս Կարինյան Արտ.
Քախչյան Աս. 897
Քամարի Հ. 115, 116, 595, 958—960
Քամո (Սիմոն Տեր-Գեորգյան) 900, 924
Քամսարական Տ. 123, 141. 700—702, 753, 987
Քաոեայանց Ստ. 39, 42, 984, 987
Քանտ Իմ. 35, 160, 196, 362, 593
Քաոչանաձե 981
Քասյան Ս. 27, 34, 210, 980, 981, 996, 999
Քարա-Դեքվիչ (Հակոբ Գենչյան) 80, 182, 199, 726, 727, 988, 993
Քարա-Մուրզա Ֆր. 50, 53, 893
Քարապետյան Գ. 990
Քարինյան Արտ. 27, 77, 78, 139, 205, 208, 210, 211, 238—245, 467, 999
Քարո Մ. 970
Քարոնին 831
Քարսա Յ. 41
Քաուչկի Կ. 679, 998
Քննեյան Ա. 987
Քեոհիկյան Բ. 976
Քիսուլ Ա. 988
Քիրահոսյան Ա. 26
Քիրակոսյան Զ. 20
Քիրով Ս. 24
Քլդեպչվիլի Դ. 980
Քլեոպատրա 661
Քյուրտյան Մ. (Հրանդ) 994
Քյուրչյան Միք. 528, 563, 665, 978
Քեռնյանց Բ. 23, 34, 205, 207, 211, 900, 974
Քոզան Գ. 175, 188
Քոլցով Ռ. 980
Քոհիկյան Ա. 586, 962, 966
Քոմիտաս 20, 48—51, 52, 54, 74, 87, 141, 150, 165, 342, 343, 354, 404, 405, 453, 598, 978
Քոնան Դոյլ Ա. 691
Քոնո Ո. 163
Քոպպե Ֆ. 159, 887, 992
Քոչոյան Հ. 58
Քոռնել Գ. 976
Քոստանդյան Ա. 998
Քոստանդյան Գ. 155
Քոստանյան Կ. 42, 249, 936
Քոստանյան Հովհ. 596—599, 996
Քորգանով Գ. 996, 998
Քորյուն, պատմիչ 991
Քորթենկո Վ. 771
Քորովին Կ. 57
Քոհլով Ի. 222, 223
Քրաֆիլենկյան Կ. 28, 975, 996
Քրնդո տե՛ս Հակոբյան Հ.
Քրմիմանովսկի Գ. 901
Քրոպոտկին Պ. 679
Քրուպսկայա Ն. 918, 975
Քուզյան Ե. 34
Քուգինցով Ն. 996
Քուսիկյան Կ. 32, 45, 136, 138, 990
Քուրդիկյան Ե. 113, 121, 182, 204, 211, 232, 240, 241, 909, 923—946, 982, 996

Հախվերդյան Ա. 886
Հախումյան Ս. 981
Հակոբյան Ալ. 884—887
Հակոբյան-Աշուղ-Բլբուլյան Ցնկան (Մնացականն) 891
Հակոբյան Հ. 30, 111, 112, 115—122, 126, 182, 204, 208, 211, 219, 228, 237, 240, 241, 243, 407, 891—927, 946, 949, 951, 953, 956, 958, 959, 985, 988, 993, 999
Հակոբյան Ս. 97, 138, 167—172, 988, 989
Համալ 738—740
Համաստեղ 147, 149
Համբարձումյան Լ. տե՛ս Ջոպանյան Ա.
Համբարձումյան Հ. 556, 559, 590, 592—594, 976, 978, 979
Համբարձումյան Վ. 932
Համիդ Աբդուլ 17, 537, 666, 675, 689—693, 781
Համլիրակ տե՛ս Թեքգնյան Վ.
Համասուն Կ. 190, 449, 991
Հայկազն Մ. 697
Հայկունի Գ. 961, 962, 996, 998
Հայկունի Ս. 39, 961, 974, 982
Հայնե Հ. 52, 89, 148, 212, 219, 353, 371, 377, 594, 647, 982
Հայրապետյան Հ. 33, 970
Հասան-Ջալալյան Ս. 243
Հասմիկ 62, 63, 871
Հարությունյան Արտ. 73, 79, 92, 98, 126, 134, 153—156, 493, 636—638, 741, 974, 989, 990, 994

Հարությունյան Խ. 978, 982
Հարությունյան Հ. 549
Հարությունյան Մ. 990
Հարությունյան Մովսես տե՛ս Արազի Մ.
Հարությունյան Ս. 994
Հարությունյան Սեթ 42, 991
Հացունի Վ. 999
Հաուպտման Գ. 79, 129, 159, 170, 171, 202, 206, 224, 853, 981
Հաֆըզ Շ. 979
Հեգել Գ. 343, 549
Հելվեցիոս Կ. 219
Հեկել Է. 986
Հեմեր Դ. 645
Հեսիոդոս 555
Հերակլիտ 853
Հերվեգ Գ. 219
Հինգլյան Հ. 992
Հյուբշման Հ. 40
Հյուսո Վ. 53, 81, 93, 100, 148, 151, 159, 162, 499, 527, 562, 579, 771, 892, 982, 998
Հյուիսմանս Ժ. 58
Հոլբախ Պ. 219
Հոմերոս 168, 185, 189, 195, 221, 222, 526, 556, 560, 594, 989
Հովակիմ 247
Հովհաննես 247
Հովհաննես Դրասխանակերտցի 989
Հովհաննիսյան Աբգար 131
Հովհաննիսյան Աբել. 733, 984
Հովհաննիսյան Աշ. 27, 38, 203, 461, 999
Հովհաննիսյան Ար. 35, 736
Հովհաննիսյան Զ. տե՛ս Եսայան Զ.
Հովհաննիսյան Հովհ. 30, 44, 45, 52, 119, 123, 173, 175, 177, 180, 182, 183, 197, 200, 203, 229, 234, 254, 298, 339, 342, 343, 346, 370, 371, 407, 442, 596, 597, 619, 814, 979, 983, 989, 990
Հովհաննիսյան Մ. 974, 980
Հովհաննիսյան Ս. 586—589
Հովհաննիսյան Տ. 7, 136, 158, 991, 998
Հովհաթթանյան Հ. 335
Հովնաթյան Ղ. 989
Հովսեփյան Գ. 42, 255, 994
Հովսեփյան Ս. 36, 998
Հովունի 970
Հոֆմայստեր է. 992
Հրաչ տե՛ս Զարդարյան Ռ.
Հուսիկ, արքեպս. 988

Ղազանչյան Ա. 970
Ղազարյան Գ. 962
Ղազարյան Հ. 871
Ղազարյան Մ. 959
Ղազար Փարպեցի 42, 975, 981
Ղազիկյան Ա. 556, 974, 976, 986, 989, 9
992, 998
Ղարաջյան Գ. 893, 930
Ղարիբյան Ա. 582
Ղևոնդյան Ա. 252, 992, 997
Ղորղանյան Վ. 54

Ճանկյուլյան Հ. 667, 668, 682
Ճելալյան Գր. 976
Ճիզմեճյան Դ. 533
Ճուղուրյան Հ. 975, 984, 988

Մաթևոսյան Ա. 697
Մալարմե Ա. 89, 444, 497, 523, 579
Մալեզյան Վ. 987, 989, 990
Մալխաս 986
Մալխասյան Հովհ. 814—820, 871, 875, 9
Մալխասյանց Սա. 36, 40, 42, 135, 978, 1
998
Մալկարացի Կարո տե՛ս Հարությունյան Ա.
Մախաբաձե Ֆ. 900, 996
Մակինցյան Պ. 32, 89, 139, 140, 183, 1
197—205, 218, 327, 411, 465, 990, 998
Մահարի Գ. 205, 524, 922
Մահմեդ խան 408
Մահէնիի 219
Մաղաքյան Մ. 720
Մաճկալյան Օ. 251
Մամիկոնյան Ն. 808—811
Մամին-Սիբիրյակ 505
Մամուրյան Հ. 29
Մամուրյան Մ. 29, 155
Մայակովսկի Վլ. 917
Մայիլյան Ան. 54, 599, 985
Մայկով Ա. 235
Մայսուրյան Օ. 61, 871
Մանանդյան Հ. 41, 42, 974, 978
Մանդալյան Բ. 962, 969
Մանգակունի Գր. 886
Մանդելշտամ Ա. 991
Մանիչակ տե՛ս Հարությունյան Արա.
Մանկունի Ն. 994
Մանվելյան Լ. 43, 44, 119, 128, 182, 252, 256, 715, 871, 974, 976, 984, 991
Մանվելյան Մ. 62, 93—85, 125, 128, 167, 715—720, 871, 880, 881, 883, 979, 980,
Մանուկյան Ա. 53
Մանուչարյան Ն. 962
Մաո Ն. 41, 46, 47, 411
Մաոք Հ. 991, 998
Մաոհենճյան Մ. 158
Մարա 730
Մարգարյան Գ. 661
Մարիկ 582
Մարկոսյան Աս. տե՛ս Մաթևոսյան Աս.

Մարկվարտ Յ. 976. 989
Մարո (Մարո Ջուլաբյան) 115, 962, 963
Մարսել Լ. 544
Մարտիկյան Ռ. 691, 696
Մարտիրոսյան Լ. տե՛ս Համայ
Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մարքս Կ. 35, 145, 184, 186, 196, 205, 219, 281, 467, 738, 752, 977, 998, 999
Մաքսապետյան Ա. 955
Մաքսուդյան Մ. 979
Մելիք-Մաքնազյան 572
Մելիքյան Ա. 210. 991
Մելիքյան Մ. (Դեղուշկա) 115, 210, 897, 948
Մելիքյան Ռ. 54
Մելիքյան Ս. 51, 53, 55
Մելիք-Շահնազարյանց Ս. 33, 804, 807
Մելնիկ-Յակուբովիչ 771, 899
Մելոյան Ղ. 730, 888, 988
Մեծարենց Մ. (Մխսաք Մեծատուրյան) 45, 83, 92, 109, 120, 121, 123, 126, 133, 140, 149, 150. 156, 176, 442, 502—524, 579, 629, 637, 981, 982
Մեհենյան տե՛ս Յակոբյան Տ.
Մեհրաք 247
Մեհրաբյան Մ. 981
Մեյե Ա. 40, 989
Մեծնակ Վ. (Վ. Ահարոնյան) 910
Մենուհի (Արժենուհի Տիգրանյան) 167, 600, 601, 993
Մեսայան Եր. 987
Մեսրոպ Գ. 987
Մեսրոպ Մաշտոց 205. 235. 492, 496, 642
Մեսերլինկ Մ. 33. 99. 100, 102, 129, 170, 171, 190, 497—499. 503, 526, 560, 795, 880, 881
Մերձիգովսկի Դ. 231
Մերեյ Շ. 986
Մերիմե Պ. 978
Միլոան Ջ. 592
Միխայլով Մ. 901
Միխայլովսկի Ն. 35. 36
Մինասյան Մ. 973, 955
Մինասյան Ս. 887
Միրոպյան Գ. 982
Միրոպյան Վ. 973
Միրոպյան Տ. 871
Միրրո Ռ. 976
Միրզոյան Հ. 980
Միրզոյան Ա. 34
Միքայելիչ Ա. 89. 93, 148
Միքայելյան Ա. 36
Միքայելյան Կ. 32. 77, 125, 736—738, 931, 988, 999
Մխիթար վրդ. 959
Մկրյան Մ. 789
Մկրտիչյան Ա. 697
Մկրտիչյան Ե. 887
Մկրտչյան Ն. 32, 985, 996
Մյասնիկյան Ալ. 23, 27, 32, 34, 139, 183, 195 200, 205, 208, 210, 211, 228—238, 263 266, 324, 411, 900, 918, 926, 927, 940 945, 998
Մյուսեռ Ալ. 148
Մնակյան Մ. 61
Մնացականյան Գ. տե՛ս Բարխենց Գ.
Մոզյան Լ. 986
Մոլիեր ժ. Բ. 170, 676, 979, 981, 986, 994
Մոխոխյան Վ. 57
Մոճոռյան Պ. 872
Մոպասան Գ. 744, 767, 776, 786, 980, 992
Մոռևա ժ. 503
Մովսես Խորենացի 39, 42, 336, 448, 546, 864, 991
Մովսես Կաղանկատվացի 42, 989
Մորգան ժ. 997
Մոսվյան Ասք. 27, 205, 208—211, 926, 953, 956, 958, 959, 994, 996, 999
Մսերյան Լ. 974
Մրմրյան Հ. 973, 981, 983, 985
Մուշե վրդ. 976
Մուրադյան Ե. 979
Մուրադյան Մ. 54, 987
Մուրատյան Ա. 905
Մուրատյան Ռ. 664, 667
Մուրացան 45, 120, 124, 173, 175—177, 184, 450, 778, 810, 812. 977, 990

Յազըճյան Ե. 987
Յանենցո Ա. (Անդրանիկ Հովհաննիսյան) 664
Յուշկևիչ Վ. 35, 990

Նադսոն Ս. 897
Նազարբեկյան Ավ. տե՛ս Խազազարբեկյան Ավ.
Նազարբեքյան Հ. 996
Նազարյան Տ. 29, 32, 871
Նազարյանց Հ. 98, 621, 986, 990
Նազարյանց Սո. 37, 45, 132, 167, 207, 449, 873, 990, 991
Նարմ փայա 993, 994
Նաթալի Ե. 697, 888, 982, 984, 988, 998, 999, 992
Նաթանյան Մ. 652
Նալբանդյան Մ. 45, 58, 112, 132, 170, 173, 180. 184, 208, 211, 214, 229, 230, 233, 234, 335, 336, 343, 406, 448, 454, 665, 666, 892, 893, 955, 977, 986. 990, 996
Նալբանդյան Վ. 158—163, 191
Նահապետ Քուչակ 143, 144, 335, 336, 562, 979
Նաղաշ Հովնաթան 335, 336

Նահանէն Ֆ. 24
Նար-Դոս 15, 45, 69, 70, 120, 123, 124, 136, 140, 173, 176, 177, 181, 254, 407, 450, 778, 871, 926, 949, 975, 988, 990
Նեգրի Ագա 182, 228, 240, 899, 909, 998
Նեկրասով Ն. 52, 210, 212, 223, 238, 444, 882, 899, 980
Նեմիրովիչ-Դանչենկո 159
Նեմցի Գ. 682
Ներսես Աշտարակեցի 640
Ներսես Շնորհալի 534
Ներսիսյան Գր. 962, 971
Ներուդա Պ. 404
Նէրունի Ն. 970
Նէապի պէյ 689
Նիդամի 404
Նիկիտին Ի. 980
Նիկոչվիլի է. 976
Նիցշե Ֆ. 35, 191, 202, 362, 475, 486, 562, 581, 586, 644, 724, 728, 850, 852, 859, 861, 943
Նչանյան Դ. 992
Նշատր 734
Նուրկ Դ. 981
Ուրենց Վ. 524
Նո.սյարյան Մ. 979, 986
Նուրիջանյան Ավ. 999

Շարաննան Ա. 57
Շալյահին Ֆ. 60
Շահադիզ Ե. 45, 973, 977, 986, 997
Շահադիզ Ս. 45, 74, 90, 119, 158, 175, 182, 183, 203, 204, 207, 219, 249, 337, 338, 448, 973, 990
Շահամիրյան Հ. 992
Շահէն-Կարո տե՛ս Հարությունյան Ա.
Շահէն Ս. 888
Շահին էդ. 57—59, 150, 753
Շահինյան Ագ. 931, 939
Շահինյան Գ. 734
Շահլամյան Դ. 252
Շահմուրադյան Ա. 54
Շահնազարյան Ա. 240, 820—825, 985
Շահնազարյան Ս. 974
Շահ-Պարոն 883, 964
Շահսուվարյան Գ. 970
Շահվերդյան Դ. 905, 974
Շահվերդյանց Ս. 976
Շահրիար (Համբարձում Առաքելյան) 7, 36, 721—724, 974—976, 985, 995
Շահրիկյան Հ. 697
Շահումյան Ստ. (Այաքս) 5, 14, 16, 21—23, 27, 34, 36, 38, 139, 204—208, 210—220, 239, 462, 467, 900, 905, 910, 911, 914, 924, 944, 955, 965, 966, 973—975, 977, 979, 980, 982, 993, 996—998
Շամլյան տե՛ս Եփեաք Ա.
Շամտանճյան Մ. 744, 987, 998
Շանթ Լ. (Լեոն Սեդրոսյան) 30, 45, 56, 57, 94, 95, 125, 127—129, 140, 141, 158, 164—167, 171, 173, 176, 180, 181, 185, 193, 194, 198, 208—210, 257, 259, 442, 497, 566, 843—853, 856, 858—862, 864—871, 979, 980, 990, 991, 993, 995, 996
Շարաման 995
Շարաֆ 730
Շաքիր Բ. 993
Շելլի Պ. 336, 594, 771
Շենյե Ա. 444
Շերամ, աշուղ (Գրիգոր Տալյան) 974
Շեքսպիր Վ. 52, 57, 143, 151, 159, 162, 183, 189, 195, 212, 250, 259, 269, 336, 579, 862, 870, 892, 920, 926, 976, 978, 986, 988, 990
Շիլլեր Ֆր. 52, 159, 160, 225, 249, 250, 846, 872, 892, 926, 973
Շիտանյան Ա. 748, 987
Շիրմանսկի 209
Շիրվանզադե Ալ. 15, 45, 57—60, 62—64, 66—69, 81, 102, 106, 120, 123, 124, 127—129, 136, 140, 141, 147—149, 155, 156, 158, 159, 167—169, 171, 173, 175—178, 180, 181, 184, 190, 197, 205, 207—209, 213, 224, 240, 241, 254, 337, 450, 566, 676, 680, 698, 714, 728, 744, 752, 778, 843, 845, 846, 853, 879, 886, 900, 973, 975, 976, 979, 988, 990, 991, 993, 995, 999
Շլինգ տե՛ս Շմերլինգ Օ.
Շխյանց Ս. 981
Շխուկ Ֆ. 901
Շմեռլով Ի. 241
Շմերլինգ Օ. 34
Շուրբրին Մ. 993
Շնիցլեր Ա. 102, 202, 988, 990
Շոպենհաուեր 35, 543, 562, 538, 539, 851
Շոու Բ. 129
Շչեգլով Ի. 226
Շևչենկո Տ. 52, 223, 404

Ոգնէի 970
Ոսկանյան Ա. 61, 62
Որբունի Ատ. 775—777

Չալխուշյան Գր. 985
Չանգրա Կ. 404
Չարենց Ե. 24, 25, 29, 32, 88, 106—111, 120—123, 130, 133, 135, 137, 150, 153, 167 169, 172, 237, 238, 298, 300, 311, 324 340, 345, 354, 502, 506, 524, 606, 607 615, 993, 994, 997—999
Չարբհ Ա. (Վտառքանդի) 584, 585
Չաուշյան Ե. 982

Ջևխով Ա. 77. 114, 129, 213, 225—227, 239, 240, 408, 991
Ջերազ Ա. 667, 700
Ջերնիչևսկի Ն. 13, 31, 210, 211, 214, 223, 233, 238, 244, 893, 955
Ջիքյան Տ. (Չիքունի) 39, 985
Ջիլիկիդյան Հակ. տե՛ս Սևակ Ռ.
Ջիվանեան Ս. 330
Ջիվքե-Մարտֆ Ջ. (Հովհ. Մապեթ) 79, 80, 124, 155, 156. 682, 740—743, 983, 998
Ջենկինի Ա. 997
Ջլոկույրյան Տ. 73. 141, 257, 740, 743—746, 748. 986. 994
Ջոպանյան Ա. 16. 20, 28, 42, 45, 60, 65, 131, 138, 141—153, 162, 191, 335, 497, 533, 541, 562—564. 616—620. 629. 639. 664, 676, 680, 741. 752, 763, 785, 797, 974, 975, 977, 981. 983. 987, 991, 995, 996
Ջոաեր Ջ. 505
Ջար գյուղյան տե՛ս Վարուժան Դ.
Ջուրար Գ. 873
Ջուրյան Ն. 999
Ջուխաճյան Տ. 53

Պալասանյան Ստ. 37, 42
Պաշտարի 32
Պաղճյան Ա. 665
Պան տե՛ս Հարությունյան Արտ.
Պասկիճ Ի. 733
Պասմաճյան Կ. 998
Պատկանյան Ռ. 45. 52, 58, 66. 74, 81, 90, 112. 119. 123. 158, 175, 182, 196, 197, 204, 207. 219 234, 249, 250, 298, 310, 337—339. 346, 471, 892. 926, 977, 984, 990, 996
Պարթևյան Ս. 136. 744, 753, 755—760, 883, 987
Պարսկյան Հ. 53. 66. 147, 148, 169, 208, 529, 698, 778, 843. 973, 986
Պարսամ·ան Կ. 985
Պարսամյան Հ. 997
Պարտամյան Մ. 98, 644, 645, 650, 983
Պարտամյան Մկրտիչ 645, 887
Պարտիզպանյան Ս. տե՛ս Պարթևյան Ս.
Պարտիզունի Վ. 451, 464, 465
Պաուլ Է. 145
Պելլերյան Մ. 734. 974, 994
Պերիկյանցյան Մ. 44, 119, 147, 148, 503, 561, 566, 619, 651, 976, 977, 986
Պետերման Ա. 46
Պետերսոն Հ. 40
Պետրոսյան Գ. 61, 62
Պետրոսյան Հ. 970, 978
Պետրոսյան Մ. 113, 896, 949—951, 983
Պետրուշևիի Ռ. 222
Պերպերյան Զ. 986
Պերպերյան Մ. 95. 156
Պերպերյան Ռ. 73, 141, 743
Պեք 579
Պինկերտոն Ն. 231, 691
Պոպեռճյան Ալ. 994
Պոպին Ա. 145, 163
Պոսարե Գ. 214, 955
Պյասեռե 343, 410
Պյոխանով Գ. 13, 175, 188, 547, 839, 975, 977, 998
Պլեշչեև Ա. 980
Պլևե Վ. 33
Պշիրիշևսկի Ս. 102, 190, 981
Պոթեղոնասցև Կ. 33
Պո էդգար 89, 148. 594, 691, 771, 786
Պողոսյան Հովհ. 999
Պոլաճյան Հ. (Մուրադ) 681, 697
Պոռչյան Գ. 66, 119. 123, 132, 147, 158, 207, 337, 338, 346, 406, 448, 449, 843, 895, 926, 977, 979
Պրյուդոմ Ս. 786
Պրոխնար տե՛ս Հակոբյան Հ.
Պրուդոն Պ. 589, 893
Պուշկին Ա. 52, 55, 130, 205, 212, 222, 223, 250, 252. 257—260, 262, 323, 332, 336, 342, 344, 354, 404, 408, 843, 892, 975, 976, 979, 988
Պուրիշկևիչ Վ. 33

Ջալալյան Կ. 976
Ջամբազյան Ջ. 977
Ջանիի 734
Ջանյան Ա. 586, 587, 970
Ջանյան Ս. 730
Ջավախեցի (Վաղարշս Տեր-Գրիգորյան) 824—827, 979
Ջահարիձե Ա. 239, 996, 998
Ջիվանի, աշուղ (Սկոտյան Հովնան) 973, 990
Ջրաբերդցի Հովհ. 724

Ռադին Լ. 901
Դադիշև Ա. 238
Ռախմանինով Ս. 60
Ռանկե Լ. 159
Ռասին ժ. 993
Ռաֆայելյան Գ. 603
Ռեմքո Ա. 442, 444, 497
Ռենան ժ. 410
Ռենար ժ. 579
Ռեն Լ. 81, 728, 739
Ռիգ Ջ. 24
Ռիգա Ա. 690, 713
Ռոլան Ռ. 24, 170, 921
Ռոյ Մ. 545

Քոնյար Պ. 579
Քոտաեր Գ. 34
Քուրենի Ալ. 32, 89, 183
Քուսթավեկի Շ. 404
Քուռեյան Ն. 661
Քուսո Ժ. 219, 647, 893, 975
Քեհիայան Գ. 985

Սաադ 395
Սաւակ 248
Սալտիկով-Շչեդրին 210, 223, 238
Սահարունի Վ. 886
Սաղաթելյան 837
Սամէն Ա. 89, 503, 579
Սայաթ-Նովա 42, 43, 164, 318, 335, 337
Սալապալյան (Փաչլակ) Ժ. 504
Սայիդ Հալիմ 993
Սանասարյան Մ. 251
Սանդ Ժ. 786
Սանին 231
Սապաշ-Գյուլյան Ս. (Պետրոս Կյուրեղյան) 984
Սարաֆյան Գր. 992
Սարգիսյան Հ. 998
Սարգսյան Ռ. 43
Սարգսյան Լ. 28
Սարգսյան Խ. 465
Սարգսյան Հ. 994
Սարգսյան Մ. 83
Սարգսյան Վ. 53
Սարդարյան Ե. 54
Սարմէն 922
Սարյան Կ. (Գեղամ Բաղդասարյան) 56, 58, 60, 232, 298, 354, 396, 404—406, 452, 922, 974
Սաֆարյան Ա. 603
Սեբյան Հովհ. 141, 991
Սեյրի 126, 167, 962—966
Սենկևիչ Հ. 336, 795
Սերվանտես Մ. 205, 336, 676
Սիամանթո (Առոմ Յարճանյան) 15, 16, 30, 43, 87, 88, 98—101, 120—122, 124, 127, 133, 134, 141, 149, 150, 156, 162, 191, 208, 240, 245, 354, 442, 471, 472, 474—479, 483—502, 528, 532, 645, 659, 975, 979, 981, 985, 986, 991, 994, 996
Սիմակ 33
Սիպիլ (Զապել Ասատուր) 71, 141, 176, 639, 987, 974
Սիտալ Կ. 999
Սիքանուշ 61, 63, 64, 871
Սիրունի Հ. (Հակոբ Ճոլոլյան) 18, 31, 61, 92, 94, 95, 141, 528, 561, 645, 646, 983, 993
Սիրունյան Ալ. 983
Սկայորդի տե՛ս Թեքեյան Վ.
Սկիտալեց (Ստեփան Դավրիլովիչ Պետրով) 213
Սկոտ Վ. 993
Սմալգովսկի 226
Սյու Է. 58, 249
Սյունի Գր. 54
Սյուրմելյան Զ. 577, 578
Սնար Ս. 34
Սոլոգուբ Ֆ. 102, 241, 364, 411, 449
Սոլովյան Հ. 138, 139, 182, 185, 871, 988, 990
Սոսիկյան Կ. 983
Սոնա 248
Սպանդարյան Ս. 14, 16, 22, 23, 27, 34, 36, 139, 205, 208, 210, 211, 220—228, 903, 905, 910, 924, 980
Սպանդարյան Սպ. 220
Սպենդիարյան Ալ. 51—54, 407
Սպենսեր Գ. 410
Սվիֆտ Ջ. 676
Ստալին Ի. 997
Ստամբոլյան Մ. 983
Ստանկևիչ Ն. 222
Ստարցև Գր. 217
Ստոլիպին 33
Ստորակետ տե՛ս Աթանասյան Ա.
Ստոու Ռ. 249
Տերիդգովսկի Ի. 47
Տրվանձտյան Գ. 38, 39, 49, 332
Ումբրաթով (Յումին) Ալ. 226, 978
Ունդուկյան Գ. 64, 66, 102, 196, 119, 127, 129, 147, 148, 164, 169, 207—209, 219, 337, 338, 843, 853, 926, 977, 981, 983, 986, 990
Ուսան 115, 962, 963
Ուսվորին Ա. 33
Ուրբեյանյան Տ. 970
Ուրբեյանց Վ. 55, 60, 342, 354, 452, 990
Ուրխաթյան Հ. 96, 118, 128, 136, 138, 139, 165, 183, 185—194, 196, 198
Ուրյան Մ. 888
Ուրխաս 409
Ութակ Ռ. 16, 91, 92, 121—123, 134, 646—654, 656—659, 986, 994
Ութմյան Ծ. 61, 62, 730, 871
Ութնի Վ. 724, 998

Վաքներ Ռ. 151
Վագով Ի. 980
Վահունի (Վահան Արծրունի) 69, 81, 727, 729, 989
Վանյոո Է. 645
Վանցյան Գր. 252
Վարանդյան Մ. 34
Վարդազարյան Ռ. 977
Վարդազարյան Փ. 200, 253, 260, 979
Վարդանյան Ագ. 603
Վարդանյան Ակ. 114, 115, 211, 897, 951—954, 962, 995

Վարդանյան Տ. 991
Վարդանյան Փիլ. 249, 983, 989
Վարդգես 682
Վարդիվիկյան Մ. 872
Վարդանի Լ. 970
Վարժապետյան Հ. 978
Վարուժան Դ. 16, 31, 51, 69, 87, 92—96, 99, 100, 120—124, 127, 133, 134, 140, 141, 149, 150, 153, 156, 194, 208, 240, 241, 245, 354, 442, 479, 484, 489, 493, 496, 498, 502, 506, 517, 525—551, 553—557, 559—562, 567, 635, 639, 641, 642, 645, 659, 845, 909, 980, 983, 984, 989, 991, 993, 994
Վէմք սե՛ւ Թերթյան Վ.
Վէնիսեցիներ 231
Վեհ Ժ. 986
Վեռեյովկի Յու. 113, 131, 342, 931
Վեսպեր Մ. 29, 32
Վերդի Ջ. 53
Վերլեն Պ. 89, 102, 143, 411, 442, 444, 497, 503, 579, 594, 647, 776
Վերհարն Էմ. 89, 100, 102, 151, 232, 411, 497—499, 546, 616, 620, 771, 796, 899, 901, 909, 910
Վերֆել Ֆր. 24
Վիեյի Ա. 148
Վիտաե Էմ. 33
Վիքթորյան Ս. 992
Վիքթիւրս 555, 556, 672, 986
Վշտահի Ա. 107, 995, 998
Վալտեր Տ. 219, 647, 751
Վայնէք է. 980
Վորթյով Մ. 995
Վորովսկի Վ. 220
Վաժյան Ա. 682
Վրձին սե՛ւ Քալաճեան Ալ.
Վրույր Ա. 61
Վուալե Միխա 773, 774

Տաղավարյան Ն. 652, 994
Տամադոյան 795
Տանակիրտյան Գ. 734
Տաշյան Հ. 40
Տասսո Տ. 991
Տեմիրճիպաշյան Եղ. 154, 442, 552, 630, 642, 661
Տեն Հ. 144, 145, 159, 163, 164, 167, 168, 170
Տեր-Ազարաճեմյան Վ. 987
Տեր-Անառաճյան Ս. 980
Տեր-Առաքելոճարյան Հ. 979, 983, 984, 991
Տեր-Ավետիքյան Սա. 721, 730, 827, 837, 839, 840
Տեր-Գաբրիելյան Ս. 989
Տեր-Գրիգորյան է. 980
Տեր-Գրիգորյան Ջ. 978, 986
Տեր-Գևորգյան Հ. 982
Տեր-Դավթյան Գ. 61
Տեր-Դավթյան Կ. 976
Տեր-Դավթյան Տ. 249
Տեր-Թադևոս (Անյան) 247, 245
Տեր-Կարապետյան Գ. (Մշո Գեղամ) 682
Տեր-Հակոբյան Հ. տե՛ս Նաթալի Շ.
Տեր-Հարությունյան Ավ. 993
Տեր-Հարությունյան Հ. 993
Տեր-Ղևոնդյան Ա. 54
Տեր-Մանվելյան Ն. 978
Տեր-Մարտիրոսյան Ա. 106, 167, 602, 603, 605, 607
Տեր-Մարտիրոսյան Հ. 992
Տեր-Մարության Ա. 58, 59
Տեր-Միհնասյան Ե. 978, 983, 985
Տեր-Մկրտչյան Գ. 40, 42, 978, 984
Տեր-Մովսիսյան Դ. 682
Տերյան Ա. 410
Տերյան Վ. 10, 15, 16, 20, 23, 24, 32, 35, 38, 45, 54, 83, 88, 96, 102—110, 120—123, 130, 132, 133, 135, 139, 140, 158, 164, 165, 167, 171, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 183, 185, 192, 193, 195, 197—200, 202, 205, 208, 237, 240, 241, 307, 311, 337, 339, 354, 406, 407, 409—413, 416—424, 426—432, 434—458, 460—470, 507, 510, 579, 599, 600, 605, 606, 608, 982, 989, 990, 995, 997, 999
Տեր-Պողոսյան Գր. 974, 992
Տեր-Թուրինյան Գ. 995
Տեր-Ստեփաննոսյան Բ. 976
Տերտերյան Ա. 31, 45, 69, 84, 138, 172—181, 185, 193, 200, 270, 515, 986—988, 991, 992
Տիգրանյան Ա. 53, 54, 106, 107, 989
Տիգրանյան Լ. 979
Տիրայր վրդ. 991
Տիրանյան Ս. տե՛ս Քելեքյան Վ.
Տիրակյան Վ. տե՛ս Թերթյան Վ.
Տիրոյան Ա. 991
Տիրոսյան Տ. 600
Տժոյշի հայրան (Կոստանդին Մելիք-Շահնազարյան) 33, 982
Տյուսար Ս. 66
Տյուշլե Տ. 431
Տոլստոյ Ալ. 224, 235, 241, 991
Տոլստոյ Լ. 12, 13, 60, 129, 152, 156, 161, 168, 189, 195, 196, 210, 211, 216, 217, 223, 224, 227, 336, 409, 647, 662, 675, 976, 979, 984, 986—989
Տոմբաչյան Ա. 992
Տոմինո (Ռուզոլֆ Սամիկյան) 984
Տվեն Մ. 992

Տրախտենբերգ Վ. 227
Տրիբուն տե՛ս Հակորյան Հ.
Տրիո էդ. 714, 992
Տուրպենև Ի. 131, 132, 152, 198, 846
Տևկանց Ա. 143

Ֆաֆֆի 65, 81, 90, 92, 112, 119, 124, 147, 148, 161, 170, 189, 197, 204, 205, 207, 208, 219, 234, 249, 250, 310, 337, 448, 449, 454, 471, 526, 533, 536, 561, 562, 662, 833, 847, 851, 892, 893

Ֆաթաբեյի Ա. 983
Ֆխակայա Մ. 113 909, 905, 975, 996
Ֆվեյգ Ստ. 170

Ուալդ Օ. 102, 190, 503, 505, 771, 988, 999
Ուելս Լ. 989
Ուիտմեն Ու. 157
Ուապնևսկի Գ. 240, 830, 831
Ուրվական տե՛ս Հարությունյան Ա.

Փալաքաշյան Հ. 761
Փալանեցուց Մկո 954
Փաշայան Կ. 888
Փառնակիս 871
Փավստոս Բուզանդ 989
Փափազյան Վ. 61—63
Փափաղյան Վրի. 15, 29—31, 44, 70, 71, 80, 82, 88, 125, 128, 129, 136, 140, 215, 216, 240, 241, 450, 497, 741, 744, 786, 871, 875, 895, 973, 976, 978, 979, 981, 982, 984, 986, 995
Փոլադյան Հ. 985
Փորթո-Կալյան Մ. 976
Փուշման Հ. 150

Քալանթար Ալ. (Ալ. Նամալյան) 804, 827, 840, 841, 910, 978
Քալանթար Լ. 62, 63, 65, 884, 990
Քալաշյան Գ. 106, 613—615
Քամալյան Ս. 748, 980, 981
Քաջազնունի Հովհ. 982
Քաջբերունի (Գարբիել Տեր-Հովհաննիսյան) 997
Քարթր Ն. 691
Քափանակյան Ստ. 63
Քելեկյան Տ. 994
Քեշիշյան Ա. 764, 897
Քնյան Բ. 697

Քնչյան Գ. 982
Քյնեան Գ. 620
Քյուֆեճյան (Հակոբ Օշական) 141, 153, 613, 654
Քոլոյան Գ. 691

Օբլոմիևակի Դ. 497
Օգարև Ն. 210, 222, 233, 899
Օժեշկո Է. 976
Օլմիեսկի Մ. 220
Օնանյան Ն. 681, 696, 697
Օհանեսյան Ա. 947
Օհանեսյան Օ. 411
Ոմար Խայամ 316, 395, 594
Ոսսիան 974
Ոսկրի 970
Ոստրովսկի Ալ. 159, 223
Ովսաննիկո-Կուլիկովսկի Դ. 178
Ոտյան Գր. 44, 72, 580, 660, 661, 986
Ոտյան Եվգ. 660
Ոտյան Ն. 15, 16, 30, 71, 124, 141, 659—673, 675, 676, 679—683, 685, 686, 688—699, 843, 973, 981, 984, 987, 988, 998, 999
Ոտյան Ն. 660
Ոտյան Հ. 665
Ոտյան Պ. 660
Ոտյան Տ. տե՛ս Ատո
Ոտյան-Երկանյան Իս. 661
Որաիւլաշվիլի Մ. 996
Որբելի Հ. 46, 47, 400, 988
Որբելյան Ստ. 986
Որմանյան Մ. 37, 987, 990
Որջոնիկիձե Ս. 900, 918
Օքմինյան Մ. 970

Ֆաղեև Ալ. 401
Ֆետ Ա. 52
Ֆերնանդո տե՛ս Արագի Մ.
Ֆիոլետով Ի. 996, 998
Ֆիրդուսի 290
Ֆլոբեր Գ. 58, 786
Ֆոյերբախ Լ. 343, 362
Ֆոնվիզին Դ. 223
Ֆրանգյան Ե. 34—36, 202
Ֆրանս Ա. 24, 58, 366, 771, 974, 995
Ֆրեյլիգրատ Ֆ. 219
Ֆրիկ 204
Ֆրիչե Վլ. 138, 998
Ֆրուզ Ս. 897

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն 5
Հայ նուագարվեստ կյանքը. մշակույթը և գրականությունը XX դարի սկզբին 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Գրական հիմնադրություն 138
Դարաշրջի հայ քնարգաններր 138
Մարքսիստ քնարգանները 205

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Հովհաննես Թումանյան 249

ԳԼՈՒԽ ԵՐԻՐՈՐԴ

Ավետիք Իսահակյան 341

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Վահան Տերյան 409

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Եղիշե Չարենցյան (Սիամանթո) 471

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

Միսաք Մեծարենց 502

ԳԼՈՒԽ ՅՈՓԵՐՈՐԴ

Դանիել Վարուժան 525

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

Վահան Թեքեյան 563

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

Այլ բանաստեղծներ 581
Ռուբեն Սևակ 646

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

Երվանդ Օտյան 660

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

Եղիշե 700

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ

Այլ արձակագիրներ 735
Ռուբեն Զարդարյան 760
Ջահուկյան 775
Զահրատ Օտյան 785

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԵՔԵՐՈՐԴ

Հայ գյուղացությունը 1900—1910-ական թվականներին 503

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՉՈՐՍԵՐՈՐԴ

Լևոն Շանթ 813

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Այլ դրամատուրգներ 871

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՎԵՑԵՐՈՐԴ

Հակոբ Հակոբյան 931

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՅՈԹԵՐՈՐԴ

Նազանիկ Կուրղինյան 983

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՈՒԹԵՐՈՐԴ

Պրոլետարական գրականության մյուս ներկայացուցիչները 946
Ժամանակագրություն 973
Անվանացանկ 1000

2007--

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ V

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԿԱՄՅԱՆ
Նկարիչ
Լ. Ա. ՍԱՀՈՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. ԳՈՐԳՈՂԱՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Լ. Ա. ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ
Սրբագրիչներ
Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ, Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

02204 Պատվեր 595 Հրատ. 4986 Տպաքանակ 5000
Հանձնված է շարվածքի 5. 06. 1975 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 11. 04. 1979 թ.։
Տպագրական 68,5 մամուլ+9 ներդիր, պայման. 90,47 մամուլ, հրատ. 77,47 մամուլ։ Թուղթ № 1, 70×108 1/16, սովորական կոպիտ, հարթ տպագրության։ Գինը 6 ռ. 80 կ.։
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության, Երևան, 19, Բարեկամության 24 գ.
Издательство АН Армянской ССР. Ереван, Барекамутян, 24-г.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության երևանի տպարան, 375019, Բարեկամության, 24
Ереванская типография АН АрмССР, 375019, Барекамутян, 24.