

Խ.Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՍՏԵՓԱՆ
ԶՈՐՅԱՆ

891.99.099 [Grygus] A¹¹
 4- Усп. 8102
 Усп. 8102
 72K





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

Х. С. САРКИСЯН

СТЕПАН ЗОРЬЯН

ДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1960

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.092 [Հարյուր]

Խ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՄՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

ՏԱՍԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1966

A 8102

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ
Կիսոլոթյունների ուկադեմիայի Խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ

Սույն աշխատության նպատակն է ցույց տալ, թե Ստ.
Զորյանի տասական թվականների ստեղծագործության մեջ
որպիսի լայն շափերով են գեղարվեստորեն բացահայտվել հայ
հասարակ մարդու առաքինությունները, հոգեկան բարձր
հատկանիշները, նրա մարդասիրությունը և խաղաղասիրու-
թյունը, բայց և բողոքելու ու շարիքի դեմ ընդվզելու նրա մեծ
հարողությունը:

Սրան զուգահեռ, կոնկրետ վերլուծման հիման վրա, բա-
ցահայտվում է նաև հեղինակի կարողությունը՝ կենդանի և
սեռախոսորեն վերարտադրել իրականությունը:

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ստեփան Զորյանը հայ գրականության ասպարեզ իջավ տասական թվականներին: Նրա, մեզ հայտնի, ամենավաղ պատմվածքը՝ «Հրեշտակ»-ը, գրված է 1912 թվականին, իսկ նրա գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Տխուր մարդիկ»-ը, լույս է տեսել 1918 թվականին: Բացի այդ, Զորյանի երկրորդ՝ «Ցանկապատ» ժողովածուն թեև հրատարակվել է 1923-ին, բայց վերաբերում է նույն տասական թվականներին, որովհետև,— ինչպես այդ մասին խոսում է ինքը հեղինակը գրքի առաջաբանում,— թե՛ այնտեղ ամփոփված գործերը գրված են 1913—1918 թվականներին¹, և թե՛ այն լույս պիտի տեսներ «առաջին հատորի հետ միասին, 1918 թվականին, որպես մի ամբողջություն»²: Վերջապես, հայտնի է, որ Զորյանն ունի բազմաթիվ պատմվածքներ (պատերազմի և այլ թեմաներին վերաբերող), որոնք, գրված լինելով նույն տասական թվականներին, կամ հրատարակվել են հիշված ժողովածուներից դուրս կամ էլ չեն հրատարակվել այդ տարիներին և ընթերցողի սեփականությունն են դարձել հետագայում՝ պարբերական մամուլում և հեղինակի այլ ժողովածուներում:

Այսպիսով, ակնհայտ է, որ Զորյանը տասական թվականներին գրական զգալի արտադրանք է ունեցել:

Սակայն, տասական թվականները նշանակալից են Զոր-

¹ Հեղինակի մոտ գրված է 1914—1918 թթ.: 1914-ը դարձրեցինք 1913, որովհետև ժողովածուում զետեղված «Հայր Սիմոնը» և «Փորձանք» պատմվածքները գրված են այդ թվականին:

² Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Ծ ա ն կ ա պ ա տ, Ժ ո ղ ո Վ ա ծ ու, Երևան, 1923, էջ 3:

յանի գրական գործունեության համար ոչ միայն այն տեսակետից, որ այդ տարիներին նա ժրաջան է աշխատել, այլև այն, որ այդ ժամանակ 25—30 տարեկան գրողը հանդես է եկել բայես արդեն ձևակերպված, ստեղծագործական որոշ նկարագիր ունեցող հեղինակ: Հենց դա եղավ, թե՛ դադափարական և թե՛ գեղարվեստական իմաստով, այն ամուր պատվանդանը, որի վրա ծավալվեց Զորյանի սովետական շրջանի առավել բեղուն ստեղծագործությունը: Բոլոր այս հանգամանքները, ի մի վերցրած, հնարավորություն են տալիս Զորյանի տասական թվականների ստեղծագործությանը նվիրել հատուկ աշխատություն:

Իմաստավորելու համար այդ ստեղծագործությունը, վերհիշենք, ընդհանուր դժերով, այդ տարիները բնորոշող սոցիալ-քաղաքական և գրական երևույթները:

1

20-րդ դարի սկիզբը իմպերիալիզմի առաջացման ու տիրապետման ժամանակաշրջան է: «Նվրոպայի համար,—ասում է Լենինը «Իմպերիալիզմը որպես կապիտալիզմի ամենաբարձր ստադիա» գործում,—բավական ճշգրիտ կարելի է սահմանել այն ժամանակը, երբ հին կապիտալիզմին վերջնականապես փոխարինել է նորը. այս ժամանակը հենց XX դարի սկիզբն է»¹:

Կապիտալիզմի դարդացման վերջին փուլը, իմպերիալիզմը,— Լենինն այն անվանում է «մենուղ», «փառղ» կապիտալիզմ,— վերաբերում է ոչ թե մի երկրի կամ մի խումբ երկրների, այլ բոլոր երկրներին, համաշխարհային ամբողջ տնտեսությունը. «...Ֆինանսական կապիտալը, կարելի է ասել, տառացի իմաստով իր ցանցերը փռում է երկրագնդի բոլոր երկրների վրա»²: Տեղի է ունենում անցում քանակից մի նոր որակի, դարդացած կապիտալիզմից առանձին երկրներում իմպերիալիզմին ամբողջ երկրագնդում:

¹ Լենին, Երկեր, հ. 22, Երևան, 1951, էջ 259:

² Նույն տեղում, էջ 323:

Բնութագրելով իմպերիալիզմը տնտեսական առումով, Լենինը տալիս է նաև նրա քաղաքական էությունը: Ասելով, որ իմպերիալիզմը քաղաքականորեն ընդհանրապես բնութագրվում է ձգտումով դեպի բռնություն ու ռեակցիա, որ «իմպերիալիզմի քաղաքական առանձնահատկություններն են հանդիսանում ռեակցիան ամբողջ գծով և ազգային ճնշման ուժեղացումը...»¹, Լենինը իր գրքի վերջին մասում տալիս է մեզ հետաքրքրող հարցի հետևյալ ծավալուն բնորոշումը. «Իմպերիալիզմը ֆինանսական կապիտալի և մոնոպոլիաների զարաշրջանն է, որոնք ամենուրեք տարածում են ձրգտումներ դեպի տիրապետություն, և ոչ թե դեպի ազատություն: Քաղաքական ամեն տեսակի կարգերում ամբողջ գծով տեղի ունեցող ռեակցիան, հակասությունների ծայրահեղ սրումը նաև այս ասպարեզում հետևանք է այդ տենդենցների: Առանձնապես սրվում է նաև ազգային ննշումը...»²:

Այդպիսով, իմպերիալիզմի տիրապետության հետևանքներն են համատարած բռնությունը համաշխարհային ծավալով, ռեակցիան բոլոր ասպարեզներում՝ քաղաքականության, կուտուրայի, ազգային խնդրում և այլն:

Ինչ վերաբերում է Ռուսաստանին, տնտեսական առումով ամենից ավելի հետ մնացած այդ երկրին, ապա իմպերիալիզմն այստեղ արտահայտվեց խիտ պատած մինչ-կապիտալիստական հարաբերություններին հատուկ գծերով: Դրա համար է, որ Լենինը ցաբիզմն անվանեց «ռազմա-ֆեոդալական իմպերիալիզմ», որը ներծծել էր իմպերիալիզմի ամենավատթար գծերը: Եվ իսկապես, իմպերիալիզմի առաջացրած ռեակցիան ամբողջ երկրագնդում քաղաքական և այլ ասպարեզներում, Ռուսաստանում արտահայտվում էր ամենաբարբարոսական տեսք առած, մանավանդ 1905 թվականի հեղափոխության պարտությունից հետո: Բավական է հենց միայն հիշել այն վայրագ ձևերը, որ ընդունում էր այստեղ ազգային ճրնշումը:

Նիխոլոզ, փառոզ, իր հետ համատարած ռեակցիա բերող

¹ Լենին, Երկեր, հ. 22, էջ 384:

² Նույն տեղում, էջ 393 (բնագծումները մերն են):

խմպերիալիզմի մյուս, առաջադյուն նայող կողմն այն է, որ, ինչպես այդ մասին ասում է Լենինը միևնույն, բազմիցս հիշատակված գրքում, խմպերիալիզմը սոցիալիստական ռեուլյուցիայի նախօրյակն է¹:

Պատմական պրոցեսի դիալեկտիկան ցույց տվեց, որ Ռուսաստանը առաջինը ճեղքեց խմպերիալիզմի ճակատը, որ նա հանդիսացավ սոցիալիստական ռեուլյուցիայի առաջամարտիկը:

Ռուսաստանի 1905—1907 թթ. ռեուլյուցիան, հետապնդելով բուրժուական-դեմոկրատական հեղաշրջումը մինչև վերջը հասցնելու նպատակը, միաժամանակ դրեց սոցիալիստական ռեուլյուցիայի անցման խնդիրը, որը և լուծվեց 12 տարի անց, 1917 թվականին:

Այդպիսով, այն երկիրը, որտեղ, կապիտալիստական դարգացման տեսակետից հետ մնալու հետևանքով, ըստ մեխանիստական մտածողության, բուրժուական-դեմոկրատական ռեուլյուցիան պետք է կատարվեր բուրժուազիայի ղեկավարությամբ և որը սոցիալիզմի գործնական իրագործման խնդրում պետք է գրավեր վերջին տեղերից մեկը աշխարհում, իրականում բուրժուական-դեմոկրատական այդ ռեուլյուցիան կատարվեց հենց պրուլետարիատի հեգեմոնիայի սլաշմաննեբում և ինքն էլ դրեց սոցիալիզմի կառուցման հիմքերը:

1905—1917 թվականները, այսինքն այն ժամանակաշրջանը, երբ դրվեց ու լուծվեց սոցիալիզմի գործնական իրագործման խնդիրը, բացառիկ տեղ է գրավում ոչ միայն Ռուսաստանի ժողովուրդների, այլև համաշխարհային պատմության մեջ: Դա այն դժվարանց կամուրջն է, որով մարդկությունը, հանձին Ռուսաստանի, մեծագույն զոհաբերությունների գնով անցում կատարեց մինչև այժմ տիրող դասակարգային հասարակարգերից դեպի սկզբունքորեն միասնամայն մի նոր, անդասակարգ հասարակարգ, ճնշման, շահագործման աշխարհից թեակոխեց ազատության, շահագործումից դերժ աշխարհը: Այդպիսով, Հոկտեմբերը հանդիսացավ մարդկության պատմության դարգացման այն բարձրակետը,

¹ Լենին, Երկեր, հ. 22, էջ 241:

որը ջրբաժան հանդիսացավ ոչ միայն սոցիալիզմի և կապիտալիզմի, այլև սոցիալիզմի և մինչ այդ եղած մարդկության ամբողջ պատմության միջև, և որտեղից աշխարհի բոլոր ժողովուրդների համար բացվեցին նոր, հույս և ուժ ներշնչող հորիզոններ:

Կապիտալիզմի մայրամուտը սոցիալիզմի արշալույսն էր: Կապիտալի և աշխատանքի հակասությունը, պրոգրեսի ու ռեակցիայի, հնի և նորի դոտեմարտը, պատմական զարգացման պլյուսն ու մինուսը երբեք այնպիսի ուժով չէին դրոշմվել որևէ ժամանակաշրջանի վրա ու երբեք մարդկության պատմական զարգացման հանգույցը այնպես շեշտակիորեն չէր կենտրոնացել մի կետում, ինչպես այդ թվականներին Ռուսաստանում, որը և այդ ժամանակ դարձավ մարդկության առաջադիմության նախամարտիկը:

Անդրկովկասի ժողովուրդները, դրանց մեջ նաև հայ ժողովուրդը, կարող են հպարտանալ, որ ընդհանուր մարդկության պատմության այդ պատասխանատու պահին իրենք գտնվում էին առաջավոր դիրքերում: Դա առաջին հերթին վիրաբերում էր Բաքվի բազմադպ բանվորությանը:

Կովկասում մղվող զինված պայքարի առթիվ ռուսական առաջին ռուլյուցիայի ժամանակ լենինը գրում էր, որ այդ տեսակետից, Լեհաստանի և Մերձբալթյան երկրի հետ միասին, մեզանից առաջ անցավ նաև Կովկասը, իսկ կուսակցության III համագումարը լենինի առաջարկած հատուկ բանաձևում «չերմագին ողջուն է հղում Կովկասի հերոսական պրոլետարիատին և գյուղացիությանը», նշում Անդրկովկասի բոլշևիկյան կազմակերպությունների, որպես կուսակցության «ամենից ավելի մարտական կազմակերպությունների», գործունեությունը¹:

Բաքվի առաջին գործադուլը, որ տեղի ունեցավ 1903 թվականի փառնանը, սկիզբը հանդիսացավ Ռուսաստանի հարավային քաղաքների հուլիսյան գործադուլների, իսկ 1904 թվականի նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսների երկրորդ ընդհա-

¹ Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях, т. 1, 1954, էջ 84:

նուր գործադուլը, որ վերջացավ Ռուսաստանի բանվորական շարժման սլաոմության մեջ առաջին կոլեկտիվ պայմանագրի (այսպես կոչված՝ «Մադուլթային կոնսախտույրա») կնքումով, երկրորդ այդ գործադուլը հունվար-փետրվար ամիսներին բանվորական ելույթների ազդակ հանդիսացավ ամբողջ Ռուսաստանում:

Երբ հեղափոխությունն սկսեց նահանջել, Բաքուն շարունակում էր վայելել որոշ ազատութուններ, իսկ մայիսի 1-ն շատ ավելի լավ էր տոնվում այնտեղ, քան Ռուսաստանի մի քրեկ այլ քաղաքում: Ահա թե ինչ է ասում Գ. Օրջոնիկիձեն բանվորական լիազորների՝ նավթարդյունաբերողներին պահանջներ մշակող ժողովների մասին 1907 թվականի վերջին. «...Մոտավորապես երկու շաբաթ, այն ժամանակ, երբ ամբողջ Ռուսաստանում տիրում էր սև ուեակցիան, Բաքվում իր նիստերն էր պումարում իսկական բանվորական պառչամենտը»¹:

«Մասսայական քաղաքական գործադուլի վերջին մոհիկանները» — այսպես է հիացմունքով անվանել Լենինը Բաքվի պրոլետարիատին «Ռուսաստանի գործադուլների վիճակագրության մասին» հոդվածում, ասելով, որ 1908 թվականին նշանակալից թվով գործադուլավորներ ունեցող նահանգների պոլիս է կանգնած Բաքվի նահանգը՝ իր 47 հազար գործադուլավորներով²:

Բաքվի և Թիֆլիսի նահանգների բուլշևիկյան կազմակերպություններն ղգալի դեր կատարեցին Պրադայի կոնֆերանսի պումարման խնդրում՝ 1912 թվականին, իսկ Բաքվի բանվորների 1914 թվականի մայիսյան գործադուլը առաջին իմպերիալիստական սլատերադմի նախօրյակին՝ այն ժամանակվա քաղաքական խոշոր դեպքերից մեկն է հանդիսանում: Վերջապես, Բաքուն էր, որ 1918 թվականին, ազդամիջյան բախումների քսումնելի շրջապատում, պարզեց Կոմունայի կարմիր

¹ З. Орджоникидзе, Путь большевика, ОГИЗ, 1948. էջ 61—62:

² Լենին, Երկեր, 7. 16, Երևան, 1950, էջ 525 (ծանոթություն):

դրոշը, զոհ բերելով իր լավագույն զավակներին՝ 26 կոմիսարներին:

Ահա, հենց այդ անմոռանալի և հերոսական տարիներին էին, որ հայ ժողովրդի ընդերքից հեղափոխական ազնիվ ոգորման ասպարեղ դուրս ելան նրա այնպիսի խիղախ զավակները, որպիսիք են Լենինի հավատարիմ աշակերտներ ու զինակիցներ Ստ. Շահումյանը, Ս. Սպանդարյանը, Բ. Կոռնյանցը, Ա. Սմիրյանը և ուրիշներ, որոնց անունները հրե տառերով գրվեցին ոչ միայն հայ, ոչ միայն անդրկովկասյան, այլև Ռուսաստանի ժողովուրդների պատմության մեջ:

Թե՛ այն հանգամանքը, որ իմպերիալիզմը իրենն ուղեկցող ռեակցիայով հանդերձ կյանքի բոլոր բնագավառներում՝ իր շոշափուկները տարածել էր ամբողջ աշխարհով մեկ և թե՛ այն, որ Ռուսաստանը եղավ այն երկիրը, որն առաջին խորտակիչ հարվածը հասցրեց նրան,— այս ամենն ասում են, որ հենց Ռուսաստանում, այս ժամանակաշրջանում, այսինքն դարասկզբում, 1905—1917 թվականներին, էպոխայի սոցիալական և քաղաքական, ինչպես նաև իդեոլոգիական հակասությունները հասած պետք է լինեին իրենց ծայրահեղ աստիճանին:

Քանի որ Անդրկովկասը, լինելով Ռուսաստանի մի մասը, նույնպես կրում էր իմպերիալիզմի ճնշումը իր վրա,— իհարկե յուրահատուկ ձևով՝ որպես կայսրության ծայրամաս,— ու ակտիվ դեր էր խաղում նաև համաշխարհային նշանակություն ունեցող հեղափոխական շարժման մեջ, գտնվելով առաջամարտիկների շարքում, պարզ է, որ այդ հակասություններն իրենց ծայրահեղ վիճակում պետք է արտահայտվեին և այնտեղ ու վերաբերվեին նաև հայ ժողովրդին, նրա ներքին, հասարակական կյանքին:

Ստ. Շահումյանը, ինքը լինելով սոցիալիստական գաղափարախոսության առաջին մարտիկներից մեկը հայ իրականության մեջ, լավագույն կերպով տալիս է, թե ո՞րն էր այնտեղ քաղաքական ռեակցիայի սպեցիֆիկ, բնորոշ, սուր արտահայտությունը:

Դա նախիտնալիզմն էր ու նրա հետևողական ներկայացուցիչ դաշնակցությունը: Շահումյանի մեծ ծառայություններինց մեկը հայ ժողովրդին՝ դաշնակցության մերկացումն է, որպես հետադիմական-ազգայնական կուսակցության, որը ոչ միայն տարիներին ընթացքում արգելակել է հայ ժողովրդի քաղաքական-գաղափարախոսական առաջխաղացումը, այլև պատճառ հանդիսացել նրան հասած ճակատագրական աղետների:

Դաշնակցության մերկացումը Շահումյանը կատարում էր երկու գծով: Մի կողմից ցույց է արվում նրա սերտ կապը բուրժուական կուսակցությունների հետ¹ (Դրոշակը «Մշակի արտասահմանյան հրատարակությունն է»), մյուս կողմից՝ ղուգահեռ է գծվում նրա ու ցարական կառավարության միջև²: Արանով Շահումյանը կարծես աքցանի մեջ է վերցնում այդ կուսակցությունը և անառարկելիորեն ապացուցում նրա խորապես ոեակցիոն բնույթը, նրա թշնամի լինելը հայ ժողովրդին:

Ի՞նչ վիճակի մեջ էր հայ գրականությունը նախիտնալիզմի սանձարձակ տիրապետության, ազգամիջյան վայրագ բախումների այդ տարիներին:

Մի հանգամանք միանգամայն ակնհայտ է. այն, որ ինչպես քաղաքական-սոցիալական իրականությունն էր վարգացման ծայր աստիճանի հասած տարամերժ ուժերի բախումների ասպարեզ, նույնը հանդիսանում էր նաև գրականության բնագավառը. հակասությունների խորացում, գաղափարախոսությունների բևեռացում:

Ռեակցիայի իշխման տարիների ռուս գրականության մասին Մ. Գորկին ասել է. «Ռուս ինտելիգենցիայի պատմության մեջ 1907—1917 տասնամյակը ընդհանուր առմամբ լրիվ արժանի է ամենախայտառակ և անամոթ տասնամյակի անվանը»³:

¹ Ստ. Շահումյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 251:

² Նույն տեղում, էջ 185:

³ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Доклад А. М. Горького о советской литературе. Մոսկվա, 1934, էջ 12:

Թեև նշված ժամանակաշրջանի ողու գրականությունը չի սպառվում, իհարկե, Գորկու այս բնութագրումով, բայց և այնպես նման խոսքեր ասելու համար մեծ գրողը ուներ հիմք։ Հարցն այն է, որ 1907—1917 թվականների ողու գրականության և փիլիսոփայական մտքի մեջ շատ ուժեղ էր դեկադանսըն ու միստիկան։ Արցիբաշևի «Սանին» վեպով ծայր առավ էրոտիկան։ Լեոնիդ Անդրեևի պիեսներում և պատմվածքներում կյանքը վերածվել էր մղձավանջի։ Սիմվոլիստները անընդամենը էին Ռուսաստանի ինչ որ կրոնական վերածննդի մասին։ Վեխականները խաչ էին դնում ողու աղատագրական շարժման վրա և գովաբանում ինքնակալությունը։ Ժողովուրդը, մասսայական շարժումները, հերոսությունը դատապարտվում էին և անարգվում։

Մայրահեղ անկումայնության երևույթներ կային նաև այդ ժամանակվա հայ գրականության մեջ։ Որպես օրինակ կարելի է բերել Ռենի տիրահուշակ պատմվածքները, որոնցով նա հեղիդկ էր «Նոր հոսանք» ամսագրի 1913—14 թվականների համարների էջերը։ Այդ պատմվածքներում թշնամություն էր քարոզվում ազգերի միջև, ցինիկ վերաբերմունք՝ դեպի կինը, մարդը նվաստացվում էր, կյանքը անվանվում ոչնչություն։

Սիմվոլիզմի և միստիկայի ուղիով ընթացավ Լ. Շանթի գրական դործունեությունը։ Նահանջելով 90-ական թվականների ռեալիստական տրագիցիաներից («Երազ օրեր», «Դարձ» և այլ դործեր), հետագայում, «Ես-ի մարդը» դրամայում (1903) Շանթը պատրաստ էր արդարացնելու դավաճանության հասնող էգոիզմը, իսկ «Հին աստվածներ»-ում (1913) և «Կայսր»-ում (1916) մի կողմից ռեալիստական պատկերներ տվեց, մյուս կողմից փառաբանեց խավարն ու բռնի ուժը, արդարացրեց բարոյական նորմաների ոսանատակ տալը։ Վերջապես՝ «Շղթայվածը» (1918), ուր ժողովուրդը ներկայացված էր որպես զազան, որին պետք է քառագեղում արգելված պահել, — գրված էր արդեն հատկապես Հոկտեմբերի դեմ։

Արդեն ասվեց, որ 1907—1917 թվականներին ռուս գրականությունը չի սպառնում Մ. Գորկու վերը բերված բնութագրումով: Եվ իսկապես, հենց իր, Գորկու՝ նշված ու նրան նախորդող տարիներին ստեղծագործությունը լավագույն կերպով ասպարեցում է այդ: Այդ տարիներին էր, որ Գորկին գրեց մի շարք փայլուն ռեալիստական գործեր (ինքնակենսագրական հուշագրությունը և այլ երկեր) ու սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնաքարը գրեց («Մայրը»): Գորկին մենակ չէր: Նրա հետ միասին գործում էր սլովենաարական գրողների մի ամբողջ շարք, որը երգում էր բանվոր դասակարգի պայքարն ու վերահաս հեղափոխությունը: Վերջապես, այդ տարիներին էր, զիգզազներ դժելով, լիցք առնում, եռանդ հավաքում հեղափոխության մեծ երգիչ Վ. Մայակովսկին:

Հայ գրականությունն էլ ուներ ուժեր, որոնք դիմագրավում էին միստիցիզմի և ազգայնականության գրոհին: Դա, Ստ. Շահումյանից այնքան սիրված սլովենաարական գրողներն էին՝ Հակոբ Հակոբյանը, Արազին և ուրիշներ: Ռեալիցիստի դաժան տարիներին, 1913 թվականին գրած «Պահակը» բանաստեղծության մեջ, Հակոբ Հակոբյանը նշանակելով թուլամորթությունը ու փոքրագությունը, երգեց հեղափոխությանը հավատարիմ մնացող անկուռն դինվորին.

Թող կորչին ոգիք, լքուն, վարանոտ,
ես կանդուն եմ դեռ իմ գիրքի վրա,
Եվ ինչպես պահակ, մինչ լույս առավոտ,
Պիտի հսկեմ վես բարձունքը նրա...—

Դրանից հետո, 1916 թվականին գրած «Ազգայիններին» քանաստեղծության մեջ նա հակադրվեց հայ ազգայիններին. «նման չեմ ես ձեր սիրելի պոետներին» — ասաց նա և անվանելով նրանց սերմանած մթնոլորտը մեղկ, թունոտ և մղձավանջային՝ նորից ու նորից երգեց «նորեկ կյանքի գեղեցկությունը...»

Այդպիսով, հին կյանքը, նեխվող կապիտալիզմը, ոչ միայն հողմահար լեռան պես ճաքճքում էր, այլև նրա ճեղքվածքներից իր գլուխն էր բարձրացնում նորի բողբոջը, ա-

րանքներում ծվարած նորածիլ կանաչը ձգվում էր դեպի արև
ու քայլ առ քայլ ընդլայնելով իր ղինադաշտը՝ ճնշում գործադ-
րում ժայռերի վրա և առավել մոտեցնում նրանց դահավեժ
զլորման ժամը:

Սակայն, մի կողմից իմպերիալիստական ռեակցիայից
անխուսափելիորեն առաջացած պեսիմիզմը, բարոյալքումը և
մարդկային էակի արժեքազրկումը, մյուս կողմից, ընդհակա-
ռակն, հասարակական առաջավոր ուժերի զարթոնքը, ռե-
լիուցիայի կանխազգացումը և մարդու արժանապատվության
բարձրացումը՝ ոչ միայն նշված բեկումնումն էին ստեղծում
դրականություն մեջ, այլև վերին աստիճանի բարդ ու հետա-
քրքիր, իրար հետ խաչավորվող ու պես-պես զուգորդվող
մտայնություն և տրամադրություններ:

Համոզվելու համար այդ բանի մեջ, ուշադրությամբ դի-
տենք հենց, օրինակի համար, Մ. Մանվելյանի ստեղծագոր-
ծությունը, որը, ծայր առնելով դարի սկզբին, առանձնապես
ծավալվեց տասական թվականներին:

«Գանդե», «Շեղվածները», «Ճակատագիրը», «Խելագա-
րը», «Ուշ է», «Դու ոչինչ չես տեսել», «Երբ կմախք կլի-
նեմ...», — ահա նրա պատմվածքների, արձակ բանաստեղ-
ծությունների, դրամատիկական էտյուդների վերնագրերը:
Մանվելյանի հերոսները դերադանցապես հոռետես, հիվան-
դազին ապրումների տեր մարդիկ են, գունատ աղջիկներ ու
նրբակազմ երիտասարդներ, թոքախտավորներ կամ ինքնա-
սպաններ: Նրա պելյաժը ամպամած երկինքն է, տերևաթափը,
աշունը նրա համար թոքախտով վարակված բնության մի
հատվածն է: Ամենուրեք մահ, թաղում: Ծաղիկներն անգամ
դոյություն ունեն միայն նրա համար, որպեսզի դադադ
զարդարեն:

«Դեպի փայլող լույսը»¹ — այսպես է վերնագրված նրա
դրամաներից մեկը, որը, կարծես, լույսի մի շող պետք է լինի
համատարած խավարի մեջ: Սակայն, այդ լույսը սոսկ զո-
հեր է պահանջում, նա Դանկոյի վառվող սիրտը չէ, այլ

¹ Մ. Մանվելյան, Դրամատիկական էտյուդներ, դ. 1, Բաքու, 1909:

ամենակուլ մի աստված, որի ճանապարհին միայն գերեզմաններ են, դիակներ, քամու վայոց, գայլերի ոռնոց, բորենիներ ու նման սարսափներ:

Անգամ իր ռեալիստական էսքիզների մեջ, Մանվելյանը, կարծես չբավարարվելով այն սարսափով, որը նկարագրում է և որը, իսկապես, գոյություն ունի, դրան իր կողմից նոր սարսափներ է ավելացնում, որից մարդ փշաքաղվում է, դարդանդում: «Սև քաղաքում» էտյուդում, օրինակի համար, որը միշտ նշվում է, որպես նրա վաղ, հատկապես ռեալիստական գործերից մեկը, նկարագրվում է Բաքվի բանվորների ծայրահեղորեն չքավոր կյանքը, նրանց բնակարաններից ելնող գարշահոտությունը, ախտոտ ցնցոտիները, որոնցով ծածկված են նրանց կանանց ու երեխաների վտիտ մարմինները: Բայց ինչով է վերջանում այդ էտյուդը. հայր, որը դադ է պատրաստում իր մահամերձ միակ զավակի համար...¹ Գեկադանսը սովորեցրել է Մանվելյանին արտառուցը, անբնականը, արհեստականը ու դա արտահայտվում է անգամ նրա ռեալիստական գործերում:

Սակայն այս բոլորով հանդերձ, չի կարելի ասել, թե Մանվելյանը կյանքը չի սիրում: Ընդհակառակն, շատ է սիրում ու այդ արտահայտվում է նրա ամենամռայլ գործերում անգամ:

«Երբ կմախք կլինեմ...» արձակ բանաստեղծության մեջ ասված է, որ ոսկորների վրա կառուցած իր եսն «այնպե՛ս սիրում էր կյանքը...»²: «Նեղրը և եսը» համբույրի և արևի կարոտ է³: Նույնը նաև «Զմեռնամուտ»-ում⁴: «Թիթեռնիկի մահվան» մեջ ափսոսանքով ասված է, որ ծնվելով գեղեցիկ արշալույսին, նա չարժանացավ «մի նոր արշալույսի»⁵: «Շեղվածներ»-ի մեջ շեղվածները, ափսոսանքնայնիվ, ասում են, որ կյանքի միակ նեցուկը սերն է⁶: Անգամ «Հեքիաթ»-ում դար-

¹ Մ. Մանվելյան, Երկեր, Երևան, 1959, էջ 23:

² «Նոր հոսանք», 1914, № 1:

³ Մ. Մանվելյան, Երկեր, էջ 302:

⁴ Նույն տեղում, էջ 304:

⁵ Նույն տեղում, էջ 307:

⁶ «Դրամատիկական էսյուդներ», էջ 23:

հուրելի ոճրագործի նկարագիրը շաղախված է սիրո փառաբանությամբ¹:

Ոչ միայն այս: Ամենահոռետես գործերում անգամ Մանվելյանը հաճախակի հրավիրում է իր հերոսներին դեպի կյանք, շարժում, հասարակական գործունեության («Գանգես», «Շեղվածները»): «Դեպի փայլուն լույսի» մեջ անգամ կարծես հնչում են, ճիշտ է խեղդված ու խուլ, գորկիական խենթ խիղախության երգի մոտիվները, իսկ «Նրկաթ հավաքողներ»-ի մեջ արդեն կյանքը լիովին հաղթանակում է հանձինս երկաթ հավաքող մերկ ու սոված, բայց կենսուրախ, առույգ, հոգով անկաշկանդ երեխաների²:

Ինչ էլ որ գրում է Մանվելյանը,— մելոդրամա է այդ, թե ոեալիստական գործ, Մետերլինկի ազդեցությամբ է գրում, թե Լեոնիդ Անդրեևի,— նրա համար բնորոշ է սերը դեպի մարդը:

Մանվելյանը ողբում է իր հերոսների վաղաժամ մահը, կյանքից կարոտով նրանց հեռանալը: Կյանքը վայելելու անհնարինությունն առավել ուժեղացնում է նրա սերը դեպի մարդը: Այդ սերը՝ խոր, հիմնավորված, արդեն միանգամայն ոեալիստական հղանակով արտահայտվել է նաև նրա լավագույն գործերից մեկում, «Վարժուհի» պատմվածքում³:

«Վարժուհի»-ն տպագրվել է 1913 թվականին ու գրված է, ըստ երևույթին, 1912 թվականին: Այդ տարիներին Մանվելյանի ստեղծագործության մեջ ինչ որ բեկում է նկատվում:

Ահա, հենց 1912 թվականին գրած «Սպիտակ ծաղիկներ» գործը⁴: Այստեղ կա և դժգույն, ուրվակտնանման աղջիկ, կա և դերեզման, կա դժբախտ սեր, կան և, ինչպես վերնագիրըն է մատնում, սպիտակ ծաղիկներ: Այստեղ լուսինը գունատ է, նրան տեսնում ենք միայն իջնելիս, մայր մտնելիս, բայց կարծես ի հակակշիռ այս էջերի, որ թերևս կարելի է սենտիմենտալ կամ մելոդրամատիկ անվանել, մյուս կողմից բարձրանում է արևը, հորիզոնը շառագունում է արշալույսը: «Ծով,

¹ «Գարուն» արմանախ, Մոսկվա, 1911:

² Մ. Մանվելյան, Երկեր, էջ 45—49:

³ «Նոր հոտանք», 1913, № 2:

⁴ Մ. Մանվելյան, Երկեր, էջ 71—86:

եկ սիրենք միմյանց», — այս առույգ խոսքով է վերջանում պատմվածքը:

Առավել խոր բեկում է տեղի ունենում Մանվելյանի ստեղծագործության մեջ առաջին իմպրիալիստական պատերազմի սկզբնավորման տարում, 1914 թվականին:

Պատերազմը նոր էր սկսվել, ամենուրեք «ուռու», «հայրենասիրական» կոչեր: Մանվելյանը, իրականությունից կարծես դուրս ապրող, մնալ էր աղմուկով տարված այդ մարդը, թվում է, պետք է ենթարկվեր այդ «ոգևորությանը»: Բայց հենց նրա հուսահատ դժգոհությունը իրականությունից ցույց տվեց դրողի լավ տեղյակ լինելը կյանքին: Մանվելյանը չխաբվեց ու առաջին օրից իսկ արտահայտեց իր բացասական վերաբերմունքը դեպի պատերազմը:

«Կոյարանում» պատմվածքում (1914)¹ գոռում-գոչումի, պաշտոնական «ուռու»-ների ֆոնում ընթերցողը լսեց անսեր մնացած երեխայի «հայրիկ, հայրիկ» աղիկաուր ձիշը: Զի կարելի սոսել, թե այս պատմվածքում ամեն ինչ իրական է. ինչու էրեխան էշելոնում հայտնվեց ղինվորական հոր ձեռքին, ինչու նրա մայրը չեկավ կայարան: Բայց կարևորը տվյալ դեպքում այն չէ, որ այս հարցերին պատասխան չունենք: Կարևորը հեղինակի ժխտական վերաբերմունքն է դեպի պատերազմը, այն, որ նա ցույց է տալիս թե ինչպես պատերազմը տրորում է մարդկանց, քայքայում ընտանիքներ:

Նույնը «Լրագրավաճառը» պատմվածքում², ուր խեղճ լրագրավաճառը չէր էլ կասկածում, որ պատերազմի դաշտում ընկած ու լրագրերում փառաբանված այն հերոսը, որի մասին ինքն էլ փողոցներում թերթ վաճառելիս բարձրաձայն գոչել է, հենց իր զավակն էր: Սրանով հեղինակը նորից ասում է, որ պատերազմը քայքայում է կյանքը, անտեղի զոհեր պահանջում:

«Դեերի քրքիշը», — այսպես է կոչվում 1917 թվականին գրած Մանվելյանի պիեսը: Լուսնոտ աղջիկ, դիվահարներ ու

¹ Մ. Մանվելյան, Երկեր, էջ 136—141:

² Մ. Մանվելյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1947, էջ 154—163:

մարդահարներ, ալքեր, ամեն տեսակի դեեր՝ կաղ, շիւ, անմո-
բուս, — ահա պիեսսի գործող անձերը: Նո՞րից ֆանտաստիկա,
անցած ճանապարհի կրկնութիւն: Այո, և այս, և այն,
բայց վերանորոգված բովանդակութեամբ: «Սպիտակ ծաղիկ-
ների» նման այս պիեսն էլ ավարտվում է արշալույսով, որը
արդեն ոչ միայն շառագունած բռնով է բնորոշվում, այլև
կարմիր ու բոցկլտող ածականներով: Ու եթե «Սպիտակ
ծաղիկները» դրանով էլ հենց վերջանում են, ապա «Դեերի
քրքիջ»-ի մեջ Մեկը — գործող անձ է — կոչ է անում ոչնչացնել
սնտաի դեերին ու ալքերին, ոտնատակ տալ բոլոր բռնակալ-
ներին, թոթափել ամեն տեսակի կաշկանդող շղթաները:
Պիեսը ընդվզում է սլատերազմի դեմ ու նոր կարգեր ստեղ-
ծելու կոչ անում:

Այս է Մանվելյանի ստեղծագործության պատկերը, նրա
ապրած էվոլյուցիան: Մանվելյանի ստեղծագործության մեջ,
խսկասէս, խաշավորվեցին, ինչպէս վերն ասվեց, բարդ մտալ-
նություններ, պես-պես տրամադրություններ, իրարամերժ ազ-
դեցություններ:

Բայց սրանով հարցը ոչ թե փակվում է, այլ, ընդհա-
կառաին, բացվում է, մի նոր փուլ թևակոխում: Մանվել-
յանը, ինչպէս տեսանք, կանգնած չմնաց մի կեսում, չդուրեց
իր տեղում: Իրարամերժ տրամադրությունները, բախվելով,
զտվեցին ժամանակի ընթացքում, բյուրեղացան: Ակնհայտ
են նրա մոտ անկումային տրամադրություններն ու դեկադան-
սի ազդեցությունը, բայց ակնհայտ է նաև հակառակ տրա-
մադրությունների առկայութեանը՝ լավատեսութեան առկա-
ծումները, առողջ, կենսահաստատ աշխարհայեցողութուն
ունենալու կարողութիւնը: Որքան բնորոշ է, որ իր դրական գործու-
նեութեան հենց առաջին քայլից Մանվելյանը հումանիստ է:
Ահա հենց այդ հումանիզմը, պես-պես ձևերով հանդես դա-
լով նրա գործերի մեջ, քանի գնում, աճեցանում է,
ապա երևում որպէս ռուլյուցիայի ջատագովում:

Սովետական տարիներին արդեն, իր ստեղծագործական
ունակությունների փթթման շրջանում, Մանվելյանը, դեն

նետելով վերջնականապես սիմվոլիստական զգեստավորումը՝ իր գաղափարախոսական մնացորդներով հանդերձ, կարողացավ տալ կյանքն արտահայտող ռեալիստական դործեր:

Հեղափոխության բարերար ազդեցությունը, այդպիսով, ակներև է: Նա օրհնեց իր համար պայքարողներին, դուրս նետեց իր թշնամիներին, իսկ նրանց, ովքեր ունի էին որոնում, պատասպարեց իր թեկերի տակ, ստեղծագործական նոր վերելքի հրավիրելով նրանց:

Նոր ուղի սրտնոցներից էր Ե. Չարենցը, որը մինչ 20—30-ական թվականներին հեղափոխության մեծ բանաստեղծ հռչակվելը՝ 1915 թվականին հրատարակած սիմվոլիստական «Ծիածան»-ից մեծ թոփշը էր կատարել դեպի հեղափոխական-սոմանտիկական «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմները, գրված 1918 թվականին:

Այդպիսին էր Դ. Դեմիրճյանը, որը մինչև սովետական շրջանի իր բեղուն և երկարամյա գրական ստեղծագործությունը՝ 1916 թվականին գրել էր «Ավելորդը» և այլ ռեալիստական պատմվածքներ, որոնց նախորդել էին հոռետեսական-սիմվոլիստական գործեր:

Այդպիսին էր նաև Ստ. Զորլյանը, որը տասական թվականներին նույնպես ունեցավ նշանակալից զարգացում, բայց արդեն ռեալիզմի սահմաններում:

Նշված էվոլյուցիան, որն սկսվում է ղեկերումներով և ավարտվում ստեղծագործական կարողությունների ծավալուն բացահայտմամբ սովետական տարիներին, տիպիկ էր Ռուսաստանում ապրող ժողովուրդների գրականությունների, այդ թվում նաև ուսս գրականության համար. հիշենք Ա. Տոլստոյին կամ Կ. Ֆեդինին, որոնք նույնպես լիարյուն ռեալիզմի հասան երկար ճանապարհ կտրելուց հետո:

Այդպիսով, ինչքան էլ ռեակցիայի ազդեցությունը, գրականության մեջ եղած նրա արտահայտություններն ուժեղ համարենք, փաստերը, այնուամենայնիվ, ցույց են տալիս, որ ռեոլյուցիայի ազդեցությունը, նրա կանխազգացումը՝ հենց նույն գրականության մեջ՝ շատ ավելի ուժեղ հանդիսացավ:

Այս վերաբերում է ոչ միայն վերը նշած գրական նոր սերնդի ներկայացուցիչներին, որոնց ստեղծագործության ծանրության կենտրոնը ընկնում է սովետական շրջանի վրա, այլև ավագ սերնդի ներկայացուցիչներին, որոնց ստեղծագործության ծանրության կենտրոնը որոշվում է մինչսովետական տարիներով:

Ավագ այդ սերնդին պատկանող որոշ գրողների մոտ էլ թեև կային սիմվոլիզմի ու դրա հետ կապված (կամ անկախ դրանից) հոռետեսության տարրեր, թեև նրանց որոշ, տասնական թվականներին գրած երկերի մեջ կարելի էր դիտել ռեալիզմի նվազում (այս դեպքում ևս ռուս գրականությունը բացառություն չի կազմում, հիշենք հենց օրինակի համար Մ. Գորկու «նոստոլստնությունը»), բայց հետաքրքիր և ուսանելի է այն, որ նրանք ևս կաբոդացան ազատվել այդ ազդեցությունից և ունենալ ստեղծագործական վերելքի մի նոր հորձանք:

Ահա հենց այդ գրողների՝ Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի, Իսահակյանի, Տերյանի և Թումանյանի տառական թվականների ստեղծագործության հետ անհրաժեշտ ենք զանում ավելի մանրամասն ծանոթանալ՝ դյուրացնելու համար Ստ. Զորյանի այդ տարիների ստեղծագործական նկարագրի ճանաչումը: Իս, իհարկե, կլինի ոչ թե այդ տարիների ներկայանության պատմությունը, այլ փորձ՝ տալու նրա ընդհանուր նկարագիրը, բացահայտելու նրա դարգացման հիմնական տենդենցները:

2

Նար-Դոսը, որն իր ստեղծագործական անցյալում, 19-րդ դարի 80-ական թվականներին, ուներ ռեալիստական այնպիսի գործեր, որպիսիք են հանրածանոթ «Մեր թաղը» փայլուն սյառամվածքաշարը կամ «Սպանված աղավնին», «Աննա Սարոյան» և այլ գործերը, 90—900-ական թվականներին հղանում և գրում է երկու մեծ վեպ, որոնցից «Պայքար»-ը հրապարակվում է 1911 թվականին, իսկ «Լ'ահը» 1912 թվականին:

Զբաղեցնելով Նար-Դոսին երկուսից ավելի տասնամյակի ընթացքում, այս վեպերը կազմում են կարևոր էտապ հեղինակի ստեղծագործության մեջ, ըստ ամենայնի բնորոշում են նրա տրամադրություններն ու մտայնությունը նշված ժամանակահատվածում:

Հայտնի է, որ «Մահը» սկսվել է հորինվել որպես հայրենասիրական երկ և 90-ական թթ. հրատարակված նրա հատվածները կրել են հենց «Մեծ դործի սկզբում» վերնագիրը: Սակայն, ժամանակի ընթացքում, այն վերափոխվել է, հայրենասիրական մոմենտը երկրորդ պլան է մղվել ու երկը վերածվել է անձնական դրամա պատկերող վեպի:

Ճիշտ է դիտված, որ «Մահը» դործի մեջ երկու մահ կա՝ Շահյանի և Արմենակի: Վեպի վերջին էջում անգամ երկու այդ մահերը հակադրվում են իրար: Սակայն վերհիշելով «Մահը», նկատի ես ունենում միայն Շահյանի մահը: Իսկ հասկանալի է. Նար-Դոսին զբաղեցնողը, նրա ուշադրության կենտրոնում հենց այդ և ոչ թե Արմենակի մահն է:

Նար-Դոսը հրաշալի դիտե Շահյանին, նրա մտքերն ու պատկերացումները, նրա հոգեկան կյանքի նրբություններն ու ելեէջները և համարելով իր հերոսին միանգամայն ազնիվ մարդ (հիշենք հենց միայն Շահյանի հակակրանքը հանդեպ Բաղենյանի), միաժամանակ, կարելի է ասել առաջին խիստ տղերից, մերկացնում է նրան, պատկերում նրա կատարյալ անսկաքությունը կյանքի համար:

Եվ իսկապես, Շահյանը, ինչպես տավեց, և ազնիվ է, և կրթված ու զարգացած, բայց վախկոտ է, երկչոտ, ծայրահեղորեն անհամարձակ իր հարաբերությունների մեջ մարդկանց հետ, առանձնապես կանանց, որոնք որքան ըղձալի, այնքան էլ անմատչելի են նրա համար: Այդ հանգամանքը նրան դարձրել էր էրոտոման: Ինքնաքննությունը, իր ներքին աշխարհի ամեն մի զիզազը դիտելը հասել էր նրա մոտ հիվանդագին չափերի: Նա նեվրաստենիկ էր, անկամ էր ու կասկածամիտ: Ոչինչ չկարողանալով իրագործել ոչ անձնական, ոչ էլ հասարակական կյանքում, իմպոտենտ լինելով ըստ ամենայնի, նոր ֆորմացիայի «ավելորդ մարդ», նա դավանում էր ծայրու-

հեղ հռետեո հայացքներ և , ապրելու անընդունակ մարդու իր փորձն ընդլայնելով, համարում կյանքը համատարած մի ունայնություն, մի անիմատություն: Շահյանի թողած հրկար ու ձիգ նամակը, որտեղ նա հիմնավորում էր իր պետիմիզմը, «ընդհանուր բացարձակ ունայնության» իր տեսությունը, ատրճանակի հարվածի հետ միասին նրա կյանքի տրամաբանական վախճանն էին:

Մ. Գորկուն ծանոթ էր Նար-Դոսի «Մահը»: Անվիճելի համարելով վեպի գրական-սրտմական նշանակությունը, բայց չհավանելով նրա թարգմանությունը, Գորկին դիտում է այն արևմտաեվրոպական և ռուս գրականության ընդհանուր զարգացման պրոցեսում ու տալիս «Մահ»-ի գլխավոր հերոսի, Շահյանի, հետևյալ բնութագիրը. «Լավ ծանոթ մի դեմք, — ասում է նա 1931 թվականին գրած իր հոդվածներից մեկում:— Արևմուտքի և մեր գրականությունն սկսել է պատկերել այդ քաղաքացու դիմանկարը 19-րդ դարի 20-ական թվականներից: Մտենդալը առաջինն էր, որին առանձնապես հաջողվեց այդ «առանց դավանանքի մարդու» դիմանկարը, նրա օրինակին հետևեցին Եվրոպայի և Ռուսաստանի տասնյակ խոշորագույն գրողներ: Մի դարի ընթացքում գրականության գլուխավոր, փայլուն կերպով մշակած թեման հենց կյանքի և արկածների նկարագրությունն էր այն երիտասարդ մարդու, որի «եռը» առավել կամ պակաս չափով աշխարհիորեն ծավալվել-գերաճել էր և որը, քաղքենիական կյանքի պայմաններում հարմար տեղ չգտնելով իր համար, չէր գտնում իր մեջ ոչ ուժ, ոչ ցանկություն՝ փորձելու փոխելու այդ պայմանները:

Նար-Դոսի վեպը ցույց է տալիս մեզ, որ Հայաստանի գրականությանը ևս ծանոթ է այդ վճատ տիպը»¹:

Այդ վճատ, ուռճացած «ես»-ով, բայց և անզոր մարդկանց պրոբլեմը այս կամ այն կապակցությամբ վերադեպրել է Գորկուն թե՛ սույն տողերը պեկուց առաջ ու թե՛ հետո:

«Ջրույցների արվեստի մասին» հոդվածում (1930) Գորկին, օրինակ, խոսում է 1911 թվականին լույս տեսած «Ապրել չկա-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Моск. изд., 1953, л. 477:

յողացող մարդու խոստովանությունը» զրքի վերաբերյալ, որի վերնագիրն անգամ բնորոշ է մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից: Գրքի մեջ առկա է. «Ես ամեն ինչին բացասաբար եմ նայում... Զղվելի է ինձ համար կյանքը: Խաբել ինձ ողջ մնացած, ամեն մի խմաստից զուրկ ձեռքով—ես չեմ կարող: Իսկ այն համարձակությունը և ինքնավստահությունը, որ անհրաժեշտ է նրա համար, որպեսզի լքել այդ ձեռքը, բոլորի դիմաց հրաժարվել նրանցից — ես չունեմ...»¹:

Մի այլ, «Զրույց երիտասարդների հետ» հոդվածում (1934), Գորկին ասում է. «19-րդ դարի գրականության հիմնական և գլխավոր թեման անհատի պեսիմիստական գիտակցությունն էր իր սոցիալական կեցության տնկայունության, — Շոպենհաուեր, Գարտման, Լեոպարդի, Շտիրներ և շատ ուրիշ փիլիսոփաներն ամրացնում էին այդ գիտակցությունը կյանքի կոսմիկական անխմաստության քարոզով, մի քարոզ, որի հիմքում, ինքնրստինքյան, արմատավորված էր անհատի սոցիալական անպաշտպանության, սոցիալական միայնության միևնույն գիտակցությունը»²:

«Կյանքի կոսմիկական անխմաստության» քարոզ—դա հենց Շահյանի «ընդհանուր բացարձակ ունայնության» տեսությունն է: Գորկու հոդվածներից մեջ բերած այս հատվածները, առավելագույնս վերջինը, տալիս են Շահյանի պես հիասթափված, կյանքը լքող, անուժ, մենակ մարդկանց հասարակական լրիվ բնութագիրը:

Բայց Շահյանը ոչ միայն կյանքում է մենակ, այլև վնասում: Այստեղ, ըստ հեղինակի հղացման, նա կռտակից չունի: Նրան ոչ միայն Արմենակն է հակադրված, այլև վնասի մնացած բոլոր պերսոնաժները՝ Աշխենը, Եվան, օր. Սահակյանը, Մինասյանը, Մարությանն՝ իրենց իդեալներով հանդերձ:

Այդ պերսոնաժներից ամենից բնորոշը Աշխենն է, երիտասարդ մի աղջիկ, որը, մասամբ զրգված իր անիրականալիս իրոց հանդեպ Արմենակի, բայց և հասարակության օգտա-

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, л. 358.

² Նույն տեղում, հ. 27, Մոսկվա, 1953, էջ 216—217:

կար լինելու գիտակցման հետեանքով, գնացել էր դյուղ զբաղ-
վելու ուսուցչութեամբ:

Ահա թե ինչ է գրում նա գլուղից. «Առաջ ես սկեպտիկ և
աթեիստ էի... խեղ այժմ... դարձյալ զարմանալի փոփոխու-
թյուն.— միևնչեւ շուրջս այս սոգեա ու դեհճիկ ամբոխի մարդ-
կանց բերանից հայհոյանքներ եմ լսում նույնիսկ աստծու
հասցեին, ես ի հաւատով ու ակնկալութեամբ պաշտում եմ
այն խաչը, որի վրա շարճարեցին, մահացրին նրան: Նրբեմն,
կես գիշերին, մենակութեան մեջ, այս խուլ անկյունում, ուր
կշանքը ներկայանում է իր ամենամոռայլ դուշներով,— հո-
դիս լցվում է անտանելի թախծութեամբ և այդ թախիծը կարո-
ղանում եմ փարստել միայն լուռ արտասուելով: ...Աղոթքի
բոլոր զորութիւնը, բոլոր քաղցրութիւնը զգացի այն ժամա-
նակ միայն, երբ գործնական կյանքի մեջ համոզվեցի, թե, հի-
րաւի, ինչ սքանչելի բան է անձնազոհութիւնը ուրիշի բարո-
ւութեան օգտին: ... Քանի գրող արժե մարմնական թեկուղ
ամենամեծ վայելքը հոգեկան այն սքանչալցման դեմ, որ
դո՛ւմ ես դու, երբ տեսնում ես, որ ուրիշի օգտին լալ բան ես
զործել, թեկուղ այդ ուրիշը լինի անասուն, այո,— պարզապէս
մի անասուն...»¹:

Անձնազոհութեան գաղափարով ոչ միայն Աշխենն է տո-
դորված: Նրան հետևում է Եվան, Արմենակի ծառայելը «սուրբ
գործին» մեկնաբանվում է նույն տեսանկյունից:

Վ. Վորովսկին իր հոդվածում Ա. Կուսրիւնի մասին (1910)
ասում է. «Մասսաչական հերոսականութեան ժամանակա-
շրջանում լինել ինքնազոհութեան անհատական ճիգերի էս-
թետ-նշանակում է մի ամբողջ սերնդով տարամիտել իբրա-
կանութեան հետ, դառնալ գրականութեան հինավուրց կալվա-
ծատեր (старосветский помещик), կորցնել հոստոսութիւնը
այն ամենահրատապի, որ հիմա տեղի է ունենում»²:

Վ. Վորովսկու այս խոսքերը, թվում է, կարելի է տարա-
ծել թե՛ Աշխենի և թե՛ վեպի վերը հիշած հերոսների վրա:

¹ Ն ա ր-Գ ո ս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1955, էջ 586—587:

² В. Воровский, Сочинения, հ. II, 1931, էջ 289—290:

Բայց տարամխտելով իրականության հետ, այդ հերոսներն արգեն ոչ թե հակադրվում են Շահյանին, ինչպես ասվեց մի փոքր առաջ, այլ, ընդհակառակն, ինչ որ ճանապարհահերով մոտենում նրան:

Շահյանի հարցին, օրինակ, թե ո՞րն է Աշխենի առաջարկած այն ձգտումը (սուղհետե «ձգտումներ շատ կան»), որ կարող է փարատել ունայնության գիտակցության ճնշումը, աղջիկը պատասխանում է, թե «այդ միևնույն է», բավական է, որ ձգտում լինի, իսկ նրա բովանդակության խնդիրը երկրորդական է, ու մի փոքր հետո սլարդաբանում. «Ձգտումներ ունեցող մարդը,— ասում է նա,— ժամանակ չի ունենում ունայն բաների մատին մտածելու, հետևաբար նրա մեջ ունայնության գիտակցության ճնշում էլ չի լինում»¹:

Ուրեմն բոլոր դեպքերում էլ ունայնությունը գոյություն ունի՝ թե Շահյանի և թե Աշխենի համար: Տարբերությունը նրանց մեջ այն է, որ մինչդեռ Աշխենն առաջարկում է որևէ կերպ լցնել մարդու առջև բացված այդ վիճը, Շահյանը մերժում է նման առաջարկը, հետևողականորեն համարելով այն նորից ունայնություն:

Այդպիսով, թեև Շահյանը հակադրվում է վեպի մնացած պերսոնաժներին, բայց ըստ էության չի հաղթահարվում ու նրա համար բնութագրական «սոցիալական կեցության անկայունություն» կամ «սոցիալական անպաշտպանության» գիտակցությունը տարածում է իր ուժը նաև հենց այդ պերսոնաժների վրա:

Եվ իսկապես, Ահա Եվայի խոսքը, որ ոչ թե ի միջի այլոց արտասանած մի միտք է, այլ վեպի համարյա ամբողջ անցողաբձերի ամփոփում. «Ինձ թվում է,— ասում է այս էրիտասարդ աղջիկը,— թե մենք մարդիկս էլ, նույն այդ անկար անասունների դերն ենք խաղում մեզ անհասկանալի մի էակի ձեռքին, որ ամենաանզու կերպով տանջում, չարչարում է մեզ, որովհետև կարողանում է: Ու թպրտում ենք նրա ձեռքին, թպրտում իզուր, ինչպես հավը դանակի տակ, և

¹ Ն ա ր - Դ ո ս , նրկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 281—282:

աղատում չկա մեզ-երբեք, հավիտյան... Ո՞վ է նա, ի՞նչ է նա, ո՞ւր է նա, ինչո՞ւ չգիտենք...»¹:

Աշխենն անմիջապես միանում է Եվայի ասածին և առաջ քաշում իր, մեզ հայտնի, անձնուրացության քարոզը՝ «հոգու և մտքի այս սարսափելի քառսի մեջ շմուռվելու համար»: Մինչև անգամ վեպի մի այլ հերոսուհին, օր. Սահակյանը, որ, ըստ հեղինակի հղացման, ամուր հոգ պիտի ունենար իր ոտքերի տակ, — մինչև անգամ նա նման տարակուսանքի մեջ է: «Խառնաշփոթությունն ընդհանուր է», — այս բառերով է նա բնութագրում հասարակական կյանքը, որտեղ ամեն ինչ նրա կարծիքով տակնուվրա է եղել, որտեղ անհնարին է տարբերել շաբլ բարուց, տեսնել թե ո՞վ է «իսկական գործիչը» և ով «իսկական կորդիչը» (նկատի ունի արկածախնդիր Բազենյանին)²:

Այդպիսով, տեղի է ունենում վեպի պերսոնաժների որոշ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, «շահյանականացում»:

Թեև հղացումով «Մահը» ավելի հին է, քան «Պայքար»-ը, բայց այն լույս է տեսել «Պայքար»-ից հետո ու նրա համար սկիզբ կամ բնաբան կարող էր հանդիսանալ «Պայքար»-ի վերջին խոսքը. «Իսկ ծղրիդն այնտեղ, — ասված է այդ վերջին խոսքում, — շարունակում էր իր անվերջ միապաղաղ ճռինչը միանգամայն անտարբեր դեպի մարդկային կյանքը, որ, անզոր ու անօգ, կարծես հավիտենական մի անեծքով, փոթորկում էր ցավատանջ գալարումներով և կործանվում կրքերի ողբերգական պայքարի մեջ...»:

Մեզ հայտնի է, որ «Մահը» հղացմամբ հասարակական խնդիրներով հագեցած վեպ պետք է լիներ, բայց վերջ ի վերջո վերածվեց անձնական դրամա կամ դրամաներ վերարտադրող երկի:

Նույնը կատարվեց նաև «Պայքար»-ի հետ: Այս վեպում

¹ Ն ա ռ-Պ ո ո , Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 612:

² Նույն տեղում, էջ 506:

Նար-Դոսը պետք է պատկերեր հոսանքներ՝ մշակակառններին և նորդարականներին, նրանց հակամարտությունը, բայց այն դարձավ փաստորեն Մանեի սիրո պատմության վիպագրությունը: Հեղինակին հատկապես ղրաղեցնում էր իր հերոսուհու տրագիկական ու զրա պատճառով էլ նշված հոսանքների պայքարը շատ գունատ դրսևորվեց, կարելի է ասել չդրսևորվեց: Որովհետև Բաղամյանին կամ Նասիբյանին արատավոր դուրս բերելը իրենց ընտանեկան կյանքում, դա զեռ նրանց, որպես աղատամիտների, հասարակական բնութագիրը չէ: Խաղաղամիտների շարքերում էլ հնարավոր են նման մարդիկ:

Այդպիսով, ինչպես «Մահը» վեպի մեջ երկու մահ կա, այնպես էլ «Պայքար»-ի մեջ երկու պայքար կա, և ինչպես առաջին վեպում անձնական ողբերգության հետևանքով տեղի ունեցող մահն է ուշադրության կենտրոնում, այնպես էլ երկրորդում անձնական, ներքին աշխարհում տեղի ունեցող պայքարն է զրավում հեղինակի համարյա ամբողջ ուշադրության:

Զուգահեռ երկու վեպերի մեջ կարելի է շարունակել:

«Մահը» վեպի պերսոնաժներից Արմենակին չենք տեսնում, ընթերցողը՝ նրա մասին սոսկ տեղեկություններ է ստանում, երիտասարդ հեղափոխականի և Աշխենի սիրո մասին ևս իմանում ենք լուր հեղինակի պատմածներից, այդ սերը շոշափելի չէ ընթերցողի համար, չի այրում նրան, չի ապրեցնում:

Զի ապրեցնում ընթերցողին նաև Մանեի և Բաղամյանի սերը: Ի՞նչն է ձգտում Մանեին դեպի Բաղամյանը: Բաղամյանը համակրելի գծերով չի պատկերված վեպում: Նա կարող է ստել, կարող է բռնանալ: Այդ հայտնի է Մանեին, այդ նա անձամբ զգացել է: Զի երևում նաև, թե Բաղամյանը սուսունձին խելքի կամ տաղանդի տեր անձնավորություն է: Իհարկե, կարելի է սիրել և անտաղանդին, և ոչ խելոքին, և բռնություն զործադրողին: Բայց դա հիմնավորված պիտի լինի, պարզ, հասկանալի: Հասկանալի է, օրինակ, թե ինչու Օթելլոն սիրելուց խեղդում է Դեզդեմոնային, ինչու Օնեգինը անհուսորեն սիրահարվում է Տատյանային, անգամ ինչու է դե-

ուստի Մարիան սիրում ալեհեր Մաղկապյին: Հասկանալի է Սարոյի և Անուշի սերը: Բայց պարզ չէ Մանիի սերը, զգացմունքի այն հղորությունը դեպի Բաղամյանը, որ հասցնում է նրան ինքնասպանության: Մանիի տրագեդիան ապրեցնում է ընթերցողին, բայց անկախ Բաղամյանից:

Այս երևույթի բացատրությունը կարելի է թերևս գտնել հենց վեպում, Մանիի եղբոր՝ Վահանի խոսքի մեջ:

«Ես մինչև անգամ կասկածում եմ, — ասում է Վահանը բրոջը, — թե այն, ինչ որ քեզ այդքան դերել է, սեր չի: Դամի պարզ հիվանդություն է անշուշտ, որ առաջացել է այն բանից, որ մենակ ես, մարդ չկա մոտդ, ձանձրանում ես զբաղմունք չունիս, զավակ էլ չունիս»¹:

Վահանի դիագնոզը միանգամայն ճշմարիտ է: Կյանքը հորդում է երիտասարդ կնոջ երականերում, զգացմունքները խլրաում նրա հոգում ու գոյություն ունեցող պայմաններում բնական ելք չգտնելով՝ ընթանում, Մանիի «էկզալտացիոնի» հասնող (Վահանի արտահայտությունն է) վառ երևակայությունը ստեղծած արհեստական ուղիով:

Նար-Դոսը, ունալիստ գրողի ինտուիցիայով մեջ բերելով Վահանի՝ իրականության ճիշտ պատկերը արտացոլող մտքերը, ցավոք, չի հետևում նրանց: Ասում ենք «ցավոք», որովհետև այդ մտքերին հետևելու դեպքում կստացվեր միանգամայն այլ պատկեր: Դրանից Մանեն իր հմայքը, իհարկե, բոլորովին չէր կորցնի, նա կմնար նույնը-երիտասարդ, ազնիվ, պատրաստ սիրելու, պատրաստ փայփայելու ամենաբարձր զգացմունքներ ու հանուն նրանց զոհողություններ կատարելու: Բայց այդ դեպքում պարզ կլիներ, որ նա ստեղծված հասարակական հոռի պայմանների զոհ է, պարզ կլիներ, թե ինչի դեմ պետք է ուղղել սլաքները: Մինչդեռ, հանդեպ վեպում կատարվող տրագիկ դեպքերի, հանդեպ այնտեղ տիրող մտքերի ու զգացողությունների տարընթացության, Նար-Դոսը վերջիվերջո կանգ է առնում, որպես հնարավոր բացատրություն, — ինչպես այդ պարզ է ամբողջ վեպի ընթացքից ու նրա վեր-

¹ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 117, տե՛ս նաև էջ 153:

չին խոսքից, — սոսկ մարդու զլխին ծանրացած հավիտենական անեծքի վրա:

Վահանի ընձեռած բանալիով ըմբռնելով Մանեի ողբերգությունը, դժվար չի դիտել, որ այն իր էությամբ մոտենում է Շահյանի ողբերգությանը: Իհարկե, տարբեր են Մանեի ու Շահյանի հոգեկան աշխարհները, տարբեր են նրանց տեմպերամենտը, տարբեր նրանց ինքնասպանության անմիջական շարժառիթները. մեկը անհուն սիրուց, մյուսը անվերադարձ հիասթափությունից: Սակայն, երկուսի ինքնակամ հեռանալն աշխարհից միևնույն արմատն ունի. նրանք մոլորվել են կյանքի ուղիներում, իսկ հեղինակը չի կարողանում ցույց տալ նրանց հանգրվան:

Հետաքրքիր է, որ Մանեն, տառապելով, սիրտն անց է գտնում խաչին կամ աղոթքին ապավինելու միջոցով: Բայց խաչին է ապավինում նաև Աշխենը: Նշանակություն չունի, որ այդ Շահյանին չի վերագրվում, որովհետև Աշխենի աղոթքին ապավինելը հոգեկան միևնույն տարբերացությունն արդյունքն է, ինչ և Շահյանի ինքնասպանությունը: Աղոթքն ու կյանքից ինքնակամ հրաժարվելը միայն առաջին նվագ են թվում բեռներ: Ըստ էության դրանք միևնույն երևույթի տարբեր արտահայտություններն են. անճարակության: Այդպիսով, զուգահեռ երկու վեպերի մեջ այս ուղղությամբ ևս իրական է:

Խորանալով ժամանակագրական կարգով Նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ կարելի կլինի տեսնել այն աղերսը, որ գոյություն ունի 90—900-ական թվականներին գրած «Մահը» ու «Պաշար» վեպերի և 80-ական թվականներին գրած «Աննա Սարոյան» վիպակի միջև: Աննան ևս դժբախտ պայմանների դժբախտ արդյունք է, նա ևս մոլորվել է աշխարհում, նա ևս Շահյանի ու Մանեի պես վերջ է տալիս իր կյանքին: Վիպակի մեջ էլ ինքնասպանությունը զուգակցվում է աղոթքի հետ: Այս անգամ աղոթողը Մանեի եղբայրն է, բարակացավով հիվանդ մահամերձ Գրիգորը...

Այդպիսով, երեսուն տարվա ընթացքում Նար-Դոսին դրաղներել է միևնույն թեման՝ բուրժուական հասարակու-

Թյան մեջ կյանքում իր տեղը չգտնող մարդը: Բայց եթե այդ մարդու վիճակը ուշադրության կենտրոնում պահելը հնարավոր էր 80-ական թվականներին, այդ կերպ վարվելն արդեն չէր համապատասխանում իրականության պահանջներին հետագա տասնամյակներում, երբ կյանքն արմատորեն փոխվել էր, երբ առաջ էին եկել նոր դասակարգեր, նոր մարդիկ՝ նոր աշխարհայեցությամբ, նոր, կենսահաստատ տրամադրություններ: Կալ է, իհարկե, որ «Պայքար»-ում, օրինակ, Նար-Դոսը, ինչպես տեսանք, հղանալով դրել ազատամիտների և հետադիմականների մասին՝ չարեց այդ, դիտակցելով, կամ թերևս զգալով, որ նրանց տարբերություններն այլևս կարևոր դեր չեն խաղում կյանքում: Բայց էլ ավելի լավ կ'իներ, եթե Նար-Դոսը տեսներ դրանց առընթեր քայլող այլ մարդկանց ևս, այլ հոսանքներ, որոնք հասաշակական վյանքի առաջնորդ ուժն էին հանդիսանում արդեն և որոնց պատկանում էր ապագան:

Իհարկե, Նար-Դոսի կերտած մարդիկ ռեալ են, նրանք գոյություն ունեն, — Շահյանը, Մանեն և ուրիշներ, — բայց իրականությունը նրանց չէ պատկանում: Այս ամենից հետո զարմանալի չպիտի թվա, եթե ասենք, որ 80-ական թվականների համեմատությամբ Նար-Դոսի ռեալիզմի ուժը 90—900-ական թվականներին թուլացել է: Շիրվանզադեի «Քառուս»-ում էլ քառու է, Նար-Դոսի «Մահը» և «Պայքար»-ը վեպերում ևս քառու, մտքերի ու զգացմունքների տարբերացություն: Շիրվանզադեն էլ չի ցույց տալիս ուղի, Նար-Դոսն էլ: Բայց Շիրվանզադեն այնպիսի ուժեղ հարվածներ է հասցնում նեխվող հասարակարգի արտահայտություններին, որ դրանով իսկ ճանապարհ է հարթում պայքարելու համար նրանց դեմ, տալով նրանց: Նար-Դոսը այդպիսի ուղիներ, կարելի է ասել, չի հարթում, նա հիմնականում կարեկցանք է հարուցում իր դժբախտ հերոսների նկատմամբ, որոնց պիտանի շլինելը կյանքում շատ լավ գիտակցում է:

Նար-Դոսի այդ դժբախտ հերոսներին չեն հակադրվում մեծ հղացումներ կամ իդեալներ ունեցող ուժեղ մարդիկ: Իհարկե, Արմենակը այդպիսիներից է, բայց նա էլ վերջ ի

վերջո սխեմա է, թույլ՝ դեղարվեստական իր ազդեցութեամբ: «Պայքար»-ում չկա անդամ նման, թեկուզ և, եթե կարելի է այսպես արտահայտուիլ, «հեռակայող» կերպար: Մարդիկ փոքրացել են, մանրացել: Կալագույնը նրանց մեջ Մարությանն է, շատախոս, խելքով չփայլող, ձանձրալիորեն «կենսուրախ» մի մարդ, որին չգիտես ինչու Նար-Դոսը ամբողջ էջեր է նվիրում, դարձնում նրան վեպի կենտրոնական անձերից մեկը ու հրամցնում որպես մի տեսակ «հասարակական խղճի» ներկայացուցիչ: Մարդիկ շարժվում են խաթափելով, կողմնակի ուղիները գլխավորի տեղ ընդունելով, որից խաթափումն առաջիկ ուժեղանում է: Ճառագայթներն այլևս ուղղահայաց չեն ընկնում, այլ շեղ, կորցնելով դրանով իրենց ուժը:

«Պայքար»-ի պերսոնաժներից մեկի, Վահանի մասին տալեց, որ նա կարողացավ տալ Մանեի ողբերգութեան ճիշտ բացատրությունը, որով և որոշ չափով լույս սփռեց թե՛ այդ և թե՛ «Մահը» վեպում կատարվող իրադարձությունների վրա:

Վահանը վերին աստիճանի հետաքրքիր անձնավորություն է: Նա խելոք է, սրամիտ, նուրբ հոգեբան, որ զարմացնում է թե՛ Մանեին և թե՛ ընթերցողին իր քրոշ ասորումների և վարմունքների կանխատեսությամբ: Նա այնքան էլ էդոիստ չէ, ինչպես մտածում են նրա մասին ուրիշները (բայց ոչ Նար-Դոսը) և ինչպես ինքն է իրեն հանձնարարում: Դրա լավագույն արտահայտությունը նրա զգայուն վերաբերմունքն է դեպի Մանեն, երբ տեսնում է վերջինիս տառապանքները:

Նար-Դոսը փայլուն կերպով տվել է Վահանի կերպարը. դեր, հսկա մի մարդ, սիգարը միշտ բերնին, համարձակ, ճշմարտությունն անվսիս ասող: Նրան տիպազերելու համար հեղինակը հաջողությամբ կիրառում է ֆիզիկական որևէ բնորոշ երևույթի անդադրում կրկնության եղանակը (գիրություն, սիգարը բերնին և այլն):

Վահանի խորիմաստությունն արտահայտվում է ոչ միայն իր քրոշ հոգեկան կացության ճշգրիտ ըմբռնման մեջ, այլև

մի շարք ուրիշ խնդիրներում: Վահանն առանձին տարբերություններ չէր տեսնում «ազատամիտների» և «խավարամիտների» մեջ, դատարկ էր համարում այն հասարակությունը, որին նա պատկանում էր իր սոցիալական դիրքով (Վահանը գինեգործ էր, ուներ գինեգործարան), իր սկեպտիսի տակ էր առնում անգամ սեփական անձնավորությունը: Վահանը գերաճել է իր միջավայրը: Նրա աշխուրջ, առողջ քննադատական վերաբերմունքը դեպի շրջապատը մեծ պոտենցիա է կրում իր մեջ:

Վահանի կերպարը ցույց է տալիս Նար-Դոսի ռեալիստական պատկերի ուժը:

20-ական թվականներին այդ ուժը նորից հայտաբերվեց: Մենք նկատի ունենք «Նոր մարդը» անավարտ վեպը (1928), թեև դրանից առաջ դրած «Անհետ կորածը» (1920) պատմվածքը ևս շատ ուշադրավ է ոչ միայն իրականության նկարագրման իր հյուսթեղությունը, ու հոգեբանական նուրբ անցումների պատկերմամբ, այլև առավելապես կյանքի ընկալման այն, որոշակիորեն նկատվող բեկումով, որ առկա է նրա մեջ:

Թեև «Անհետ կորած»-ի հերոս, պատերազմից նոր վերադարձած հենտկալոր Արամի բերնից լսում ենք այսպիսի, տիպիկ շահյանական խոսք՝ «ինչո՞ւ ոտիս տեղ դանդա չփշրե՞վեց,— այս սոսկալի անոթը, որի մեջ ամբարված են բոլոր տանջանքների սաղմերը», թեև նա ևս, խորթանալով կնոջն ու երեխային, Շահյանի, Աննայի ու Մանեի պես ինքնասպան է լինում, բայց վերջիններիս նման միաժամանակ արդեն ադոթքի չի դիմում, այլ, ընդհակառակն, բողոքում է իրեն հաշմանդամ դարձնող պատերազմի դեմ, կարողանալով կապել անձնական իր դժբախտությունը հասարակական շարիքի, պատերազմի հետ, սպառնում անգամ նրա հորինողներին:

Ինքնասպանությունն ու բողոքը այստեղ չեն ներդաշնակում միմյանց հետ, ինչպես մի ժամանակ ներդաշնակում էին մահադեղ ընդունելն ու խաչ պաշտելը: Նրանք ներհակ են իրար: Ու պետք է ասել, որ բողոքը Արամի համար շատ ավելի բնական է թվում, քան նրա իրեն Բուռը ձգելը. սա կարծես

արդեն անցյալից եկած եկամուտ տարր լինիւ։ Սա կարող էր և տեղի չունենալ։ Արամը արդեն փակուղու առջև չէ։ Նորը, այգալիսով, զգացնել է տալիս իրեն, նոր մարդը, այգալիսով, ծնունդ է առնում։

Բայց «Նոր մարդը» անալտրտ վեպի խանրեգյանը այդ տեսկետից չէ, որ նոր մարդ էր։ Նա նոր մարդ է այն լոմաստով, որ նոր ժամանակների, նոր ֆորմացիայի, 20-րդ դարի բուրժուա էր, գործարանատեր, կապիտալիստ։ Նա նորություն էր նաև Նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ։ Բուրժուաների, «կուլեցների» կերպարներ քիչ չի տվել հայ գրականությունը. խանրեգյանի կերպարը վերջիններիցն ու միաժամանակ լավագույններիցն է։ Իր ուժով, դեղարվեստական իր կատարելությամբ նա Զիմզիմովի, Ալիմյանի հոր, Խրիստաֆոր Սևրգեիչ աղա Առուշանովի շարքումն է գտնվում։

Հետաքրքիր է, որ վերջինիս տիպագրող երկը, «Գործա-կատարի հիշատակարանը» սկսվում է «Հազար ութ հարյուր տասնութ և ութ թվականի դարնան սլարդ և գեղեցիկ օրերից մեկն էր» և այլն, բառերով, իսկ «Նոր մարդը»՝ «1914 թվի դարնան մի օր առավոտյան ժամը 10-ն էր» և այլն, բառերով։ Միատեսակ սկսվելով, երկու այդ երկն էլ լսելուն ևեթ զգացնել են տալիս ժամանակաշրջանի տարբերությունը. անցյալ դարի 70—80-ական թվականները մի կողմից, այս դարի 900-ական թվականները մյուս կողմից։ Եվ իսկապես, անհրաժեշտ և անխուսափելի ընդհանրության հետ միասին հսկայական, էպոխայով պայմանավորվող տարբերություններ կան միևնույն դասակարգին պատկանող երկու այդ անձնավորությունների, Առուշանովի և խանրեգյանի միջև։

Առուշանովների գոհակությունից հետք անգամ չի մնացել խանրեգյանի մեջ։ Իր նախորդների պես նա էլ դաժան է, բայց այդ դաժանությունն այլևս մեղկապարանոց չէ արտահայտվում, այլ նուրբ ձևերով, շղարշված, սովորակ ձևոնոցներ հագին։ Թղթադրամների մի ծալ շարտում է նա բանվորուհի աղջկան կորցրած թշվառ մորը ու միաժամանակ զուսպ զզվանքով լսում շնորհակալության նրա խոսքերը։ Բանվորնե-

րի հետ մեզմ է խոսում, հակառակ իր կառավարչի կոպտության — առավել հաջողությամբ շահագործելով նրանց:

Խանբեգյանը բարեկիրթ է, հավասարակշիռ, զգաստ: Եվրոպական զգեստը համաչափ ընդգրկում է նրա բարեկազմ մարմինը, մարդկանց առջև նա երևում է «մազերն անզրիական ձևով զազախի մեջտեղից ուղիղ դնով բաժանած, խնամքով սափրած Էրեսին հազիվ նկատելի կերպով հոտավետ փոշի ցանած...»¹:

Նա նվիրույացի կապիտալիստի տիպար է արդեն: Ալիմյանի զաւակների պես զիս կյանք նա չի վարել, այսօր էլ, կնոջը կորցնելուց հետո, չի վարում ու «չնայելով իր մոտ 60-ամյա հասակին, իր վարած ժուժկալ կյանքի և ամենօրյա ֆիզիկական մարզանքների շնորհիվ նա դեռևս առույգ երիտասարդի չափ առնական ուժ ու կորով էր դրում իր մեջ...»²:

Խանբեգյանի նկարագիրը տրվում է գեղաբանական կատարելությամբ: Վեպը, ինչպես գիտենք, ավարտված չէ, Խանբեգյանին ընթերցողը պիտի տեսներ նաև հետագայում, իմպերիալիստական պատերազմի, ինչպես նաև ռուլյուցիայի օրերին: Ըստ երևույթին, նա պետք է ապրեր մոտավորապես այն մեծամորֆոզները, ինչ ապրեց «Վերջին մոհիկանների» (1930) Դավիթ Ֆոմիչը. այս պատմվածքը «Նոր մարդու» կոնսպեկտի տպավորությունն է թողնում: Սակայն, եղածն էլ բավական հանդիսացավ, որպեսզի մեր առջև ծառանար լիարյուն մի կերպար:

Այս կերպարը վրձինի աղատ ու համարձակ շարժումների հետևանք է: Իր կտավը Նար-Դոսը ստեղծել է թափով, աջ ու ձախ շնայելով, կենտրոնացած գիտակցությամբ: Տարիների ընթացքում կուտակված ու մաքսված տպավորություններն են խոսում նրա մեջ: Նար-Դոսը չի հետապնդում, չի հալածում իր հերոսին, թողնում է նրան ազատորեն զարգանալու, բնականորեն հաջաարերելու իրեն: Ընթերցողի մզին հեղինակը չի փաթաթում իր վերաբերմունքը դեպի հերոսը, չի շտա-

¹ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 247:

² Նույն տեղում, էջ 261:

պում մերկացնելու նրան: Բայց մերկացնում է: Ու մերկացնում է ոչ միայն իր մեծ կտավի լայնքով ու երկայնքով, այլև առանձին մանրամասներով, որոնք միշտ չեն նկատելի, բայց գումարվելով, մեծապես օգնում են պատկերի ամբողջացմանը:

Ահա խանրեզյանը հենց առաջին տողերում ընթերցողի առջև՝ բարձրահասակ, բարեկազմ, սպիտակ մազերով ու վայելչատես, բայց նրա սև ու խիտ հոնքերը ձգված են... տրգրուկի պես¹: Ահա նա անցնում է սեղանատնից՝ զլուխը բարձր ու մեջքը շիփ-շիտակ... շամփուրի պես²: Նա արդեն նամակ է ստացել Վիկտորիա Պավլովնայից դրական պատասխանով, նրա սիրտը սաստիկ բարախում է, կարծես կուրծքը... ծիւ է մտել...³ Նրա հանգուցյալ կիներ աչքի ընկնող գեղեցկուհի էր, իսկ հիվանդ ժամանակ — խանրեզյանի պատկերացումով — «արդեն մի զզվելի վնուկի էր նմանում...»⁴:

Ահա ֆիզիկապես մաքուր մարդը, որը հիվանդ կնոջ հենց միայն նման ընկալումով արդեն անբարոյական էր դառնում և խտկապես զզվելի իր ամբողջ հոգով:

Մենք այսքան երկար կանգ առանք խանրեզյանի կերպարի վրա, որպեսզի ցույց տանք, թե տխրագրման արվեստի որպիսի բարձունքի է հասել Նար-Դոսը: Հիմա կարող ենք ասել, որ արևի ճառագայթները ոչ թե շեղ են ընկնում, այլ ուղղահայաց, ինչպես մի ժամանակ «Մեր թաղը» պատմվածքաշարում ու մի շարք այլ գործերում: «Նոր մարդը» անավարտ վեպի ռեալիզմը լիարյուն ռեալիզմ է:

Իսկապես, կարելի է դաբաճանալ, թե ինչպես մի գրող, որ թվում էր արդեն ավարտված գրող, որի ստեղծագործությունն ռեալիստական թափը վերջին շրջանում նվաղեցման նշաններ էին ցուցաբերում, — այդ գրողը այնքան թարմություն ունեցավ, այնքան ճկուն դառավ, այնքան հարուստ էր կյանքի ու մարդկային հոգեբանությամբ իր ճանաչողությամբ, որ ստեղ-

¹ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 241:

² Նույն տեղում, էջ 247:

³ Նույն տեղում, էջ 260:

⁴ Նույն տեղում, էջ 252:

ծաղործական երկաթամյա դադարից հետո, ծերացած ու հիվանդ, կերտեց խանբեգյանի պես մի կերպար, որն իր պլաստիկությամբ ոչ թե միայն բուրժուալի, այլ ընդհանրապես հայ զրականության մեջ հղած լավագույն կերպարներից մեկն է հանդիսանում:

3

Լինելով հայ ռեալիստական գրականության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը, Շիրվանզադեն իր կյանքի բոլոր էտապներում, տեսական թե հրապարակախոսական հոգվածներում, գրախոսականներում թե թատերական ռեցենզիաներում, հանդես է եկել ռեալիզմի կրքոտ ու եռանդուն պաշտպանի ու պրոպագանդիստի դերում և պայքարել ընդդեմ շեղումների նրանից ու խորթ ուղղությունների՝ սիմվոլիզմի, դեկադանսի, ֆուտուրիզմի և այլն:

Իր հայտանի, 1880 թվականի առաջին ամիսներին «Մշակ»-ում զետեղած «Նամակներ Բաքվից» վերնագիր կրող հոդվածների փետրվարի 11-ին դրած նամակի մեջ, Շիրվանզադեն, խոսելով Բաքվում տեղի ունեցող թատերական ներկայացումների մասին, խորհուրդ չի տալիս ներկայացնել «Շուշանիկ» ողբերգությունը, անվանելով այն պատմական փառած պիես ու դրա փոխարեն հորդորում է բեմ հանել Գ. Սունդուկյանի «Պեպո» և «Խաթաբալա» պիեսները, «որոնք ներկա կյանքից լինելով, կարող են առավել լավ ազդեցություն ունենալ, թե նույնիսկ խաղացողների և թե հասարակության կյանքի վրա»¹:

Իր ստեղծագործական կյանքի հենց սկզբին հայտնած այս միտքը՝ դաստիարակել հասարակությունը, ելակետ ունենալով իրական կյանքը, հետագայում նորից ու նորից արտահայտվել է տարբեր առիթներով ու պես-պես ձևերով՝ առավել խորանալով հեղինակի երկարատև կյանքի ընթացքում, ճշուղավորվելով ու փարթամանալով:

¹ Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1955, էջ 8:

Խոսելով արվեստների մասին, 1893 թվականին դրած հոդվածներից մեկում Շիրվանզադեն ասում է, որ նրանք կոշված են «ազդելու մեր հոգու ու սրտի վրա, մեր բարոյական աշխարհը կրթելու, նորացնելու և ազնվացնելու...», իսկ մի այլ հոդվածում, գրված 1895 թվականին, գիտելով «Վերք Հայաստանի»-ի բոլոր թերությունները, նա միաժամանակ ասում է, թե բոլոր գեպքերում էլ կարևորն այն է, որ Արուսյանը «նկարագրել է իրականը և արտահայտել իր ժամանակի ողահանջները»²:

Իրականն է, կյանքն է այսուհետև, որն ընդունվում է ստեղծագործական աշխատանքի միակ սկզբնակետը և վերջակետը ու որի մասին հանիշտակված անընդհատ խոսում է Շիրվանզադեն:

Գիտելով Փարիզի 1908 թվականի գարնանային ցուցահանդեսը, նա հրճվանքով գրում է, թե ունակվումը շատ ուժեղ կերպով է շեշտվել այստեղ և «իրականությունն է,— ասում է նա,— որ տալիս է այդ բոլոր գործերին այնքան գեղեցկություն, հրապույր... Որքան մոտ եք կյանքին, այնքան ճշմարտախոս է գործը, ուրեմն և այնքան բարձր գեղարվեստական, այնքան հրաշալի»³:

Մի այլ հոդվածում,— արդեն Թատրոնի մասին,— միևնույն թվին դրած, նա ասում է. «Միայն այն գործն է, բարձր բանաստեղծական և գեղարվեստական, ուր կյանքը և ունում է»...⁴ Մի երկրորդում. «Կյանք, ահա բոլոր բանաստեղծության, բոլոր գեղեցկության, բարձրի, վսեմի և վսեմագույնի միակ և զուտ աղբյուրը...»⁵:

Հետագա իր հոդվածներում, գրված 1910—1914 թվականներին, Շիրվանզադեն, շարունակելով մնալ կյանքի միևնույն էնտոլոիաստը, իր միաբն ատավել ճշգրտում է, բացառապես հայտնելով կյանքի բովանդակությունը:

¹ Շիրվանզադեն, Երկրի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 179:

² Նույն տեղում, էջ 185:

³ Նույն տեղում, էջ 300:

⁴ Նույն տեղում, էջ 313:

⁵ Նույն տեղում, էջ 326:

կյանքի բարձրագույն խորհուրդը,— ասում է նա,— ամփոփված է մարդու և միմիայն մարդու, բնության և միմիայն բնության մեջ, դրանք են գեղեցկության միակ ճշմարիտ, միակ անսպառ ու հավիտենական աղբյուրները, դրանց ուսումնասիրելով, դրանց մերձենալով միայն կարելի է ստեղծել արվեստի գործ: Կյանքից դուրս չկա «ճշմարտություն, ապա ուրեմն և գեղեցկություն»¹:

Բնորոշ է, որ իր համոզմունքները կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերության մասին Շիրվանզադեն ամենևոց ցայտուն արտահայտել է Գ. Սունդուկյանի մահվան առթիվ արտասանած ճառում (1912 թ. 28-ին մարտի): Հայ մեծ ունիտ-դրամատուրգը ողբնշնշել է նրան առավել խոր դրսևորելու ունակիւմի էությունը:

Խոսելով այն մասին, որ Սունդուկյանը լիցավ գեպի կյանքը, մտավ նրա խորքերը ու այնտեղ հաստատեց իր աննման տաղանդի հենը, Շիրվանզադեն գոչում է.

— Ի՞նչ գեղեցիկ, ի՞նչ հավիտենական սլաքավանդան...²

Միակ դոյությունը կյանքն է՝ մարդն ու բնութ ունը, ամենի աղբյուրն է նա, ամենը ելնում է նրանից. «...Միայն այն երկերն են դիմացել ժամանակի կործանիչ ազդեցությանը, որոնք կարելույն չափ խորն են թափանցել կյանքը»³:

Որպեսզի սլարդ լինի, որ կյանքի և գեղեցկության փոխհարաբերության խնդրում Շիրվանզադեն հետևողական է եղել իր ամբողջ գրական գործունեության ընթացքում, միշտ պաշտպանել է միևնույն տեսակետը, հարկ ենք դառնում մեջ բերել այստեղ այն, ինչ նա ասել է իր պոլեմիկական հոդվածներում Գ. Լ.-ի (Գաբեգին Լևոնյան) դեմ 1917 թվականին. «Ամեն ինչ ամփոփված է կյանքի և բնության մեջ ու դրանցից դուրս չկա գեղեցկություն»⁴:

¹ Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, էջ 363, 365, 452:

² Նույն տեղում, էջ 415:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 477:

Սունդուկյանի մահվան կապակցութեամբ արտասանած ճառի ամենաէական կետերից մեկն այն է, որ զեղարկեստական երկի երկարակեցությունը կապվում է այն բանի հետ, թե որքան խորն է նա թափանցել կյանքը, որքան հարազատորեն արտացոլել այն:

Գեղարկեստական երկի թափանցման խորությունը կյանքի մեջ չափվում է նրա ստեղծողի կարողութեամբ՝ ընդհանրացնելու երևույթները, խնդիր, որի վրա Շիրվանդադեն հատուկ ուշադրություն է դարձնում:

Ընդհանրացման կարեւորագույն օրենքներից մեկը, թերևս կարեւորագույնը, հետևյալն է. գտնել «ընդհանրական հատկանիշները մասի մեջ և վերադրել ամբողջութեանը»¹:

Այս միտքն արտահայտված է Պ. Պուշյանի «Ցեցեր»-ի մասին գրած գրախոսականում (1889), որում Շիրվանդադեն բնավ էլ չի ոչնչացնում վեպը, ինչպես ընդունված է կարծել, այլ տալիս է նրա օրյակաիվ քննադատությունը, ուր նշված են գրվածքի թե՛ մեծ առավելութունները և թե՛ նրա բավական աչքի ընկնող թերությունները: Գրախոսականի հիմնական դրույթները համընկնում են Մ. Նալբանդյանի ասածների հետ «Սոս և Վարդիթեր»-ի մասին: Թե՛ Շիրվանդադեն և թե՛ Նալբանդյանը լսով են ըմբռնել Պուշյանի ստեղծագործությունների էությունը ու նրանց գրածների տարբերությունը թվում է պետք է որոնել սոսկ տոնի մեջ:

Անդրադառնալով ընդհանրացման, ինչպես ասվեց, կարեւորագույն օրենքին, նշենք, որ այն վճռականորեն ուղղված է էմպիրիզմի դեմ:

Չի կարելի պահանջել, — ասում է Շիրվանդադեն, — օրինակի համար Լ. Տոլստոյից, որպեսզի նա, գաղափար տալու համար ուսա գյուղացու բարքերի կամ հոգեկան առանձնահատկությունների մասին, նկարագրեր Ռուսաստանի բոլոր գյուղերի գյուղացիներին: Չի կարելի պահանջել, շարունակում է ռեալիստ գրողը, հայ գրողից, որպեսզի նա հայ գյուղացու պատկերը ներկայացնելու համար ուսումնասիրեր հայ գյու-

¹ Շիրվանդադեն, վկայակոչված հատորը, էջ 122:

ղացիներին բոլոր այն երկրներում, ուր նրանք գտնվում են: Այդ ամենի փոխարեն հարկավոր է, որպեսզի թե՛ Տուստոյը և թե՛ հայ գրողը գտնեն ուսու և հայ գյուղացիների «մի որոշ մասի մեջ ամբողջին հատուկը»¹:

Բայց ինչպե՞ս մասի մեջ գտնել ամբողջը: Բազմաթիվ անգամ ու բազմաթիվ տեղերում Շիրվանզադեն պատասխանում է այդ հարցին: Որպեսզի ստացվի զեղարվեստական պատկեր, — ասում է նա, — հարկավոր է երևույթների մեջ որոնել էականը և ամենակարևորը, և ոչ թե ընկնել շոր ու ջամաք փաստերի հետեից, հետամուտ լինել մանրամասնություններին: Պետք է զեղարվեստորեն վերաբնութայնել և ոչ թե արտագրել կյանքը, պետք է տալ կյանքի գեղանկարը և ոչ թե լուսանկարը: Փաստագրությունը, լուսանկարչությունը, իր իսկ խոսքով՝ ֆոտոգրաֆիան, ռեալիզմ չէ, այլ, — ինչպես Շիրվանզադեն ինքն է ասում, — կեղծ ռեալիզմ, նասուրալիզմ, էմպիրիզմ²:

«Ռեալականը էականի, ծուծի, հոգու մեջ պետք է որոնել և ոչ կեղեի» — ասում է նա «Կովկասյան հինգերորդ պատկերահանդես» հոդվածում (1897): Կեղարվեստագետը՝ նկարիչը, գրողը պետք է որոնի ու գտնի այն, ինչ հարատև է ու բնորոշ³:

Գրողի համար այդ հարատևն ու բնորոշը, այդ էականը մարմնավորվում է տիպի մեջ:

Դեռ 1886 թվականին, խոսելով «Հայկական թատրոն» հոդվածում «Պեպո»-ի մասին, Շիրվանզադեն ասել է. «Տասնվեց տարի է, որ հայ թատրոնական բեմի վերա խաղացվում է նա և մինչև այսօր էլ դեռ թարմ տպավորություն է թողնում հանդիսատեսի վերա: Ինչո՞ւ — Որովհետև տիպեր կան այդ հրվածքի մեջ, որոնք մինչև այժմ էլ գոյություն ունեն մեր մեջ և, դուցե, երկար ժամանակ պիտի գոյություն ունենան»⁴:

Թերություններ գտնելով Բալասան աղլի տիպի մեջ («Յե-

¹ Շիրվանզադեի, վիպակոչված հատորը, էջ 122:

² Նույն տեղում, էջ 129, 130, 135, 140:

³ Նույն տեղում, էջ 214:

⁴ Նույն տեղում, էջ 72:

ցեր»), բայց և բարձր դասելով նրան,—բալասաններ «կտրելի է դանել փոքր կամ մեծ դիրքով՝ բոլոր մեր գավառներում»,— Խուդոյի տիպը առավել հաջողվածը և կատարյալը համարելով վեպում, Շիրվանղաղեն կյանքից վերցրած տիպերի կերաման կարողության մեջ է տեսնում Պոռշյանի «արժանավորության հիմնաքարը»¹:

Բայց տիպերը կարող են լինել ընդհանրացման զանազան աստիճանների—Շիրվանղաղեն դրա վրա հասնուկ ուշադրություն է դարձնում:

Խոսելով Օստրովսկու մասին, Շիրվանղաղեն գրում է. «Անմահ գրիչը ըմբռնում է այն, ինչ որ անփոփոխ է, համարողկային է, չէ կախված անցողիկ սլացմաններից: Իսկ Օստրովսկին անմահ հեղինակներից չէ: Նա շատ տաղանդավոր է եղել, նա ոտնդժել է շատ տիպեր, բայց մանր տիպեր, տիպեր, որ տեղական են և ոչ համաշխարհային»²:

Լ. Էրեմն, կան համամարդկային տիպեր,— դրանց շարքին Շիրվանղաղեն դասում է, օրինակի համար, Տարտուֆրին, որն արդեն դարձել է հասարակ անուն,— կան տեղական տիպեր, որոնց շարքում, պարզ է, բացի Օստրովսկու տիպերից, պետք է դասել նաև Սունդուկյանի և Պոռշյանի վերը նշած տիպերը, կան նաև տիպարիկներ³, որոնք, պարզ է, դրսևում են ընդհանրացման շատ ավելի ցածր աստիճանի վրա: Վերջապես, խոսելով Պոտապենկոյի սիեանների մասին, Շիրվանղաղեն ասում է, որ այդ դրամատուրգը ոչ թե տիպեր է տալիս, այլ միայն, ու այն էլ թույլ, ուրվագծված անձնավորություններ⁴, իսկ իր մասին ասում է, որ ինքը միշտ ձգտել է կերտել տիպեր և ոչ թե դեմքեր⁵: Ակնհայտ է, որ անձնավորությունները և դեմքերը ընդհանրացմանն առնչված են արդեն առավել նվազ չափով, հեռավոր կերպով:

Ընդհանրացման սկզբունքի և տիպերի կերտման մասին

¹ Շիրվանղաղեն, վկայակոչված հատորը, էջ 128, 129, 132:

² Նույն տեղում, էջ 244:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 238, 246:

⁵ Նույն տեղում, էջ 389:

ունեցած իր տեսակետները Շիրվանղաղեն զարգացնում է բաղձաթիվ ուղղություններով, ցույց տալով թե ինչպես է կյանքում տգեղը արվեստում դառնում գեղեցիկ (բաղասական կերպարներ)¹, ինչով է պասկվիլը տարբերվում վեսից (առաջինը գամված է մեկ անձնավորության, երկրորդը — բազում)², ինչ ուղիներով է ընդհանրացման սկզբունքը տարածվում նաև գեղանկարչության, առանձնապես պորտրետի վրա³։ Բոլոր դեպքերում էլ ելակետն այն է, որ ինչքան «հեղինակը մասնավորից հեռանալով՝ մոտեցել է հանրականին, այնքան ավելի հասկանալի, ավելի տևողական և ավելի մեծ է նրա երկը»⁴։

Ինքնին պարզ է, որ արժարժված էսթետիկական տեսակետից մասնավորի և հանրականի մասին, առհասարակ ընդհանրացման, տիպականացման այս տեսությունից հետևում է այն, որ արվեստը, հիմք ունենալով կյանքն ու միմիայն կյանքը, արտացոլելով ու իմաստավորելով կյանքը ու միմիայն կյանքը, այնուամենայնիվ, տարբերվում է նույն այդ կյանքից։ Շիրվանղաղեն ասում է. «...Երբ խոսում եմ գեղեցիկի և ճշմարտության մասին, խոսում եմ արվեստի և ոչ իրականության մասին»⁵։ Ուրեմն իրականությունը, իրոք, տարբերվում է արվեստից։

Սակայն դարմանալին այն է, որ այդ մտքին՝ բավական զարգացած վիճակում, հանդիսում ենք Շիրվանղաղեի դեռ 1891 թվականին գրած «Իմ կրիտիկոսներին» հոդվածում՝ ուղղված Գ. Արծրունու դեմ։

«Ամենառևալյուստական տիպերը գրականության մեջ տարբերվում են կյանքի տված տիպեցից», — ասում է Շիրվանղաղեն այս հոդվածում։ Մի՞թե, — հարց է տալիս գրողը, — Բալզակի ժլատները, ազահները, վաշխառուները,

¹ Շիրվանղաղեն, վկայակոչված հատորը, էջ 485—486։

² «Տարազ», 1896, № 48, էջ 762։

³ Շիրվանղաղեն, վկայակոչված հատորը, էջ 300։

⁴ Նույն տեղում, էջ 482։

⁵ Նույն տեղում, էջ 486։

եղեռնագործները, Դիկկենսի բարի, հրեշտականման հերոսներն ու հերոսուհիները, «նույնիսկ նախուրախատական վիպա-
սանության պարագլուխ» Զուլայի Ռուզոն-Մախարները, կամ
Գոգոլի «Մեռած հողիներ»-ի հերոսները կյանքում այնպես են
կղել, ինչպես նրանք նկարագրված են, նույն «սահնոգրա-
ֆիական մանրամասն ճշտություններով» են դուրս բերված:
Ո՛չ, պատասխանում է Շիրվանդադեն, նրանք ներկայացնում
են այդ տեսակ անձերի յոսկ ընդհանուր պատկերները, նը-
րանք փոփոխված են, մշակված, այսինքն՝ «լրականությու-
նից բարձրացրած»¹:

Շիրվանդադեի միտքը դարմանալի կուռ էր, պայքարի
մեջ հասունացած ու հետևյալ, Գ. Լևոնյանի դեմ 1917 թվա-
կանին դրած մեղ հայտնի պոլեմիկական հոդվածաշարից մեջ-
բերումը կարծես նախորդի շարունակութունը լինի. անցել էր
ունիդ 26 տարի:

«Բացատրեմ միտքս օրինակներով,— ասում է Շիրվան-
դադեն:— Անշուշտ Դոստոևսկին երբեք իր կյանքում հանդի-
պած է մի Մարմեյադովի կամ Ռասկոլնիկովի՝ իրականության
մեջ: Բայց նա ճիշտ և ճիշտ այն Մարմեյադովին կամ Ռասկոլ-
նիկովին չէ նկարագրել, որոնց հանդիպել է, այլ նրանց հավա-
քականը, այսինքն՝ տիպերը, որ կարելի է հանդիպել ամե-
նուրեք: Տուրգենևն ասում է, որ Բաղարովի տիպը վերցրել է
իր հարեան մի բժիշկ կալվածատերից: Բայց նա իր հարեանին
չէ նկարագրել, այլ նրա հավաքական տիպարը: Ֆլորերի մա-
դամ Բովարին իրոք եղել է կյանքում, բայց հեղինակը իր ծա-
նոթ Բովարին չէ այդպես գեղարվեստորեն նկարագրել, այլ
բոլոր ֆրանսիական Բովարիների ընդհանուր տիպերը»²:

Այդպիսով, Գոգոլը, Դոստոևսկին, Տուրգենևը, Դիկկենսը,
Բալզակը, Ֆլորերը, Զուլան կյանքը ոչ թե տալիս են այնպես,
ինչպես նա կա, այլ փոփոխում են, շտկում, հղկում այն՝ դրա-
նով ոչ միայն չհեռանալով նրա էությունից, այլև, ընդհակա-
ռակն, մոտենալով այդ էությանը: Արվեստագետը ի մի է

¹ Շիրվանդադե, վկայակոչված հատորը, էջ 160, 162:

² Նույն տեղում, էջ 482:

համաքում ցրվածը, խտացնում իրականության տվյալները, երևույթները տալիս շատ ավելի գունեղ, քան նրանք երևում են իրական կյանքի մեջ: Մի խոսքով, «կլանվի նշտությամբ չէ, որ գրավում ու համախառնում է ռեալիստ դրողին, այլ նշմարողությամբ»¹ — ահա այն վերջնական, սեղմ և իմաստուն ձևակերպումը, որ տալիս է 1917 թվականին Շիրվանզադեն ռեալիզմին, հիմնվելով համաշխարհային գրականության լավ իմացություն և իր սեփական հարուստ փորձի վրա: Մի տեղ նա, ի դեպ, ասում է, որ տիպեր ստեղծելիս, միշտ աշխատել է մասնավորից բարձրանալ հանրայինին², այսինքն՝ ճշտությունից ճշմարտությանը...

Սակայն ո՞րն է այդ ճշմարտորդ, հանրականը, տիպականը կերտելու ստեղծագործական ուղին:

Այդ հարցին Շիրվանզադեն պատասխանում է հենց այն, 1886 թվականին դրած «Հայկական թատրոն» մեզ հայտնի հոգվածում, որտեղ նա, «Պեպո»-ի կապակցությամբ, խոսում է նաև տիպերի մասին: Նա տալիս է. «Գեղարվեստական մի խոշոր պակասություն է այն, երբ հեղինակը յուր տիպերը նկարագրելու միջոցին, ինքը ևս մատ է խառնում նոցա հոգեկան ձգտումների մեջ և ստիպում է նորանց գործել ոչ թե այնպես, որպես ներում են նոցա հասարակական շրջանը, բարոյա-մտավորական ուժերը և կենսական պայմանները, այլ այնպես, որպես ցանկանում է ինքը՝ հեղինակը»³:

Հետագայում Շիրվանզադեն բազմաթիվ անգամ ու զանազան առիթներով անդրադարձել է այս մտքին⁴, սակայն լավագույն ձևակերպում այն ստացել է 1912 թվականին գրած նամակում Տիգրան Նազարյանին «Կործանվածը» պիեսի կապակցությամբ. գրողի սկզբունքը պետք է լինի, — ասում է Շիրվանզադեն, — պատկերացնել և յշտ քարոզել⁵:

¹ Շիրվանզադե, վկայակցված հատորը, էջ 481 (ընդգծումը մերն է):

² Նույն տեղում, էջ 483:

³ Նույն տեղում, էջ 73—74:

⁴ Նույն տեղում, էջ 79, 150, 238, 311, 314:

⁵ Նույն տեղում, էջ 412:

Սա նույնն է, ինչ ասել է Ս. Նալբանդյանը՝ տեսցնել և ոչ թե լսեցնել...

Երկու խոշորագույն դրական-հասարակական գործիչների հայացքների համընկնումը դիտվել է նաև Պ. Պոռշյանի կապակցությամբ: Պատկերը կլրացվի, եթե հիշենք, թե ինչ է ասել Շիրվանդադեն 1912 թվականին Գ. Սունդուկյանի մասին՝ մեզ հայտնի ճառում:

Նշելով Պեպոյի և Զիմզիմովի, Գիրոյի և Կակուլիի, առհասարակ Սունդուկյանի սիրահների գործող անձերի ազդային լինելը, Շիրվանդադեն ասում է.

«Լինելով գրամատուրդ եվրոպական խմաստով, Սունդուկյանը մնաց անաղարտ ազդային ստեղծագործող:

Այս է, որ այնքան հրապույր է տալիս նրա երկերին և այնքան մտերիմ դարձնում նրանց մեր սրտերին»¹:

Այդպիսով, գրողը կարող է լինել հրապուրիչ, մտերիմ, մեծ այն դեպքում միայն, երբ նրա ստեղծած կերպարները խորասուս ազդային են: Այս մեջ կենտրոնացած են ոչ միայն տիպականացման, ընդհանրացման հասկացողությունները, այլև ժողովրդայնության գաղափարը: Սա այն է, ինչ գրել է Նալբանդյանը «ազդային բանաստեղծության» առաջացման նշանակալից սլահին մեր իրականության մեջ վաթսուհակա թվականներին. այդ բանաստեղծությունը, այսինքն դրականությունը, պետք է լինի «հայկական հոգու բլրավածք...»:

Հետագայում, 1916 թվականին, հայ նկարիչների ընկերության կազմվելու կապակցությամբ Թիֆլիսում, Շիրվանդադեն գրել է. «Գեղարվեստը հայրենիք չունի, այո՛, բայց հայրենիքը, այսինքն՝ ազգը պետք է ունենա գեղարվեստ: Եվ վաչ այն ազգին, որ չունի սեփական գեղարվեստ: Վաչ նամանավանդ այն արվեստագետին, որ հայրենիք կամ ազգ չի ճանաչում, որի ստեղծագործությունը չի կրում իր ազգի, երկրի, հայրենիքի, նույնիսկ ծննդավայրի սպեցիֆիկ ոգին: Այդ-

¹ Շիրվանդադեն, վկայակոչված հատորը, էջ 414:

պիսին դատապարտված է մեռելութեան, ինչպէս արժատ շունեցող մի ծառ»¹:

Այգալիսով, արվեստի հիմքը ազգային կյանքն է: Սա սահմանափակութիւնն է, այլ, ընդհակառակը, արվեստի լայն ըմբռնում: Մի էությունը յայնչեմը Շիրվանղաղեն ասել է. «...Միթե» չի կարելի նույնիսկ հայի տվայտանքը այնպէս արտահայտել, որ նա լինի միևնույն ժամանակ, և առհասարակ մարդու տվայտանքը»²: Ահա հենց այստեղ է, որ Շիրվանղաղի հիմնական միտքը անձնավորութեան և տիպարի, մասնավորի և հանրականի, կոնկրետի և ընդհանուրի փոխհարաբերութեան ճշգրիտ որոշման մասին էսթետիկայի ասպարեդում ստանում է իր ամենաբնականուր և, կարելի է ասել, ամենահումանիստական արտահայտութիւնը, եւսպէս ազգայինի և համամարդկայինի համադրման զաւարտար, որ իղեալ պիտի հանդիսանա ամեն մի գրականութեան համար:

Ռեալիզմի հիմնական հարցերի և դրանց առնչվող խնդիրները նկատմամբ Շիրվանղաղեն ոմնեցել է մի դիժ, այն է՝ արծածել հայ իրականութեան մեջ այդ ուղղութեան սկզբունքները, ցույց տալ նրա ճշմարտացիութիւնը, պաշտպանել այն խորթ հոսանքներից, զգուշացնել շփոթելուց նատուրալիզմի հետ:

Ռեալիզմը, օրավուր աճող հմտութեամբ, Շիրվանղաղեն պաշտպանել է իր ամբողջ կյանքի ընթացքում:

Իսկ ի՞նչ ընթացք է ընդունել տասական թվականներին Շիրվանղաղի սեփական ղեղարկեստական-ստեղծագործական կյանքը:

Այդ տարիներին է Շիրվանղաղեն գրել «Լեոսմոպոլիտը» պատմվածքը (1913), որի մեջ զգացվում է հեղինակի ռեալիզմի ամբողջ ուժը: Ալթունովը, այդ շատախոս, դատարկ և անբովանդակ անձնավորութիւնը անսկզբունք, ճարպիկ և հարմարվող մարդու փայլուն մի տիպար է, այնքան փայլուն

¹ Շիրվանղաղ, վկայակոչված հատորը, էջ 461—462:

² Նույն տեղում, էջ 209:

և խտացած, որ այսօր էլ բնավ չի կորցրել իր նշանակութիւնը:

Այդ տարիներին նա գրել է «Սկզբունքի մարդը» (1914) գործը, որտեղ մերկացվում է հարուստ քաղաքացի պ. Բաղդասարը: Պ. Բաղդասարը, շատ կիրթ ձեւերով այս կամ այն սկզբունքային առարկութիւնն անելով, մերժում է օգնել հայ ուսանողին, հայ թատրոնին ու լրագրութեանը, հիվանդանոցներ ու որբանոցներ կառուցելուն, քահանայական դանձարանին և այլն և այլն:

Հեղինակը ցույց է տալիս, որ պ. Բաղդասարն ունի միայն մի սկզբունք՝ իր քսակի սկզբունքը, որը նա շատ մեծ դժվարութեամբ է բաց անում: Պատմվածքում մերկացվում է բուրժուազիայի կեղծ հայրենասիրութիւնը:

Այդ տարիներին է Շիրվանդադեն գրել «Մարջանը» (1915), որն իր թարմութեամբ և անմիջականութեամբ հիշեցնում է հեղինակի առաջին՝ «Նամուս» և այլ, գործերը: Որպիսի՞ ջերմութիւն կա Մարջանի կերպարի մեջ, այն կնոջ, որ անցյալ դարի 70—80-ական մոտ թվականներին, թեև նայով կերպով, բայց կյանքի դնով պաշտպանում էր կնոջ իրավունքները:

Այդ տարիներին է Շիրվանդադեն մերկացրել կղերի անասնական էդոլոգիան «Հայր Անոֆրիոսի վիշաք» (1915) փոքրիկ գործում:

Այդ տարիներից է, վերջապէս, մեզ հասել անավարտ և անանուն մի կոմեդիայից երկու արարված (1916), տպագրված հեղինակի մահվանից հետո, որտեղ դարմանալի սրամտութեամբ և հնարամտութեամբ մերկացվում է միլիոնատերի մի ընտանիք՝ ծնողների տգիտութիւնն ու էգոիզմը, զաւակների անբովանդակութեանն ու ասպիկարութիւնը:

Սակայն, նշված երկերին զուգընթաց Շիրվանդադեի գրչից միաժամանակ ելնում են գործեր, որոնք համահնչյուն չեն այդ երկերին ու չեն շարունակում հեղինակի ռեալիստական տրագիցիաները:

Վերցնենք, օրինակի համար, «Ո՞րն է մայրը» (1912) բնդարձակ պատմվածքը:

Պատմվածքի վերնագրում պարփակված հարցին այն

պատասխանն է արվում, որ իսկական մայրը ոչ թե աղախին Զինան է, որը սոսկ ծնել է երեխային, այլ նրա տիրուհին, Լիդիան, որը սնել ու փայփայել է մանկանը:

Լիդիան սնանկացած իշխանի աղջիկ էր, նրա ամուսինը, Գուրգենը, վաշխաւալի որդի, «Լիդիան գեղեցիկ էր, Գուրգենը հարուստ», ու նրանք ամուսնացան:

Լիդիան հրճվում էր, որ իրեն վիճակվեց տիրել հայտնի կաթվածատիրոջ որդու հարստությանը: Ի՞նչ փուլթ, որ կաթվածատիրոջ այդ որդին «չի կարող պարծենալ ոչ յուր գեղեցկությամբ, ոչ խելքով և ոչ բարոյականությամբ»: Եթե մինչև անգամ մի գեղեցիկ օր նա գավաճանի Լիդիային, «ինչ արտաքու կարգի հանցանք կլինի գործած, մտածում է Լիդիան: Այժմ բոլոր աղամարդիկ գավաճանում են իրենց կանանց...»¹:

Դառնանք Զինային: Ահա թե ինչպէս է նա նկարագրված, երբ գալիս է ստանալու իրեն խոստացած դրամը՝ ի հատուցում դիջած, ավելի ճիշտ՝ վաճառած զավակի:

— Տիրուհի, փողը, — ասաց սպասուհին ոսկու փայլին ծարավ չքափորի այն անհամբերությամբ, որ որքան զզվելի, նույնքան և անհասկանալի է հարուստների համար:

— Պատրաստ է:

Լիդիան դրեց նրա առջև հարյուրանոցների մի կապոց: Զինան ագահությամբ վերցրեց և սկսեց ռամիկներին հատուկ զգուշությամբ ու թերահավատությամբ համրել փողերը...

— Ուղի՞ղ է, — հարցրեց Լիդիան արհամարհանքով:

— Ուղիղ է, տիրուհի, — պատասխանեց Զինան ժպտալով:

Այդ ժպիտը շատ անտեղի և զզվելու շափ տխմար թվաց Լիդիային: «Աստված իմ, մտածեց նա, որքան անզղա են այդ խեղճերը...»²:

Այսպէս է մեկնաբանվում ժողովրդի մարդը պատմվածքում:

¹ Շ ի ր վ ա ն դ ա գ ե, Երկերի լրակատար ժողովածու, հ. 5, էջ 70:

² Նույն տեղում, էջ, 85—86:

Գուրգենը, որ սկզբում օծոված չէր ոչ խելքով, ոչ էլ բարոյականությամբ, պատմվածքի ծավալման ընթացքում կերպարանափոխվում է, կարծես խելոքանում ու, համենայն դեպ, բարոյապես բարձրանում, զղջում արածների համար. անընդհատ մտածում այն մասին, որպեսզի կիդիան հոգեպես շտուժի իր դավաճանության հետեանքով:

Բարոյական նույն վերափոխումն առավել չափով ապրում է կիդիան. ճիշտ է, նա դատարանում անգամ, փնդպես պատմվածքի սկզբում, բնական է համարում տղամարդկանց դավաճանության փաստը, բայց երեխայի կապակցությամբ այնքան է աղնվանում, որ, — հակառակ իր ամուսնության մեղ հայտանի շահի մոտիվների, — պատրաստ է հանուն երեխայի հրաժարվելու անգամ հարստությունից:

Թող այդպես լինի, թող կիդիան բարոյական վերածնունդ ապրի, թող նրա մոտ ամենավառ կերպով արծարծվի մայրության դժացմունքը: Բայց ինչո՞ւ այդ անել ի հաշիվ հասարակ կնոջ, զրկելով նրան այդ սուրբ զղացմունքից:

Շիրվանշահեն միշտ քարոզել, որոնել ու դուել է բնորոշը, բայց դժվար է ասել, որ տվյալ դեպքում այդ բնորոշը զբաղված է:

«Ո՞րն է մայրը» գրվածքում կան, իհարկե, ունակիտական դրություններ, գճեր, հանգամանքներ: Մտկայն, ամբողջությամբ դժվար է անվանել այն ունակիտական գործ: Ավելի շուտ մեկոդրամա է դա:

Ունակիտական լուծում չի ստանում Շիրվանշահեի մոտ այդ տարիներին նաև սիրո խնդիրը:

Վերջնենք «Ալինա» (1917) պատմվածքը:

Դրադուստան դնդի նախկին սպա Աղուվսուռ օսմանափական մուայլ կերպարը, Ալինայի դիակապած մարմնի նրա պաշտամունքը, տասնինն տարեկան Ախուրյանի հիվանդագին աեբը դեպի մի խելագար, թեկուղ և նաղելի կին, արդեն հիսնամյա բժիշկ Ախուրյանի հայտարարությունը, որ Ալինայի դադարի ապակու տակից ելնող «ծով ու հեռավոր» ծալիոր «այսօր էլ իմ քնկերն է, իմ երկրորդ էությունը, որ մինչև զբեղման

պիտի հետեւ ինձ և ով գիտե, դուքն գերեզմանից էլ դեն»¹ և այլն և այլն,— այս ամենը հիշեցնում է էդգար Պոյն, նրա «Երկարաձուն արկղ» և նման պատմվածքները:

Ահա նույն Ախուրջանի եղբայրակիշ գառողությունները իբրո մասին. «Սերը երազ է և երազ էլ պիտի թողնել նրան: Սերը հավիտենական է, անջնջելի, անմոռանալի, բայց անճաշակելի: Նա մի շող է, որ չի մարում, բայց և չի որսվում ինչպես թռչուն, մի գաղափար, որը չի հնանում, բայց և չի դործադրվում ինչպես մարմնավոր վայելքի միջոց, մի միտք, որ չի մաշվում, բայց և չի յուրացվում և մարմնանում: Սոսկալի է նրա պահանջը, բայց և հաճելի, օ՛, օ՛, անսահման հաճելի և անսահման թունավոր. սպառարկ, երբեք չհաղթելու և ձգտել, երբեք չհասնելու համար: Նա դրամա չէ, որ ունի հանգուց, բնթացք ու վախճան: Նա մի արագեղիտ է առանց միջարարների ու առանց դադարների: Նա ունի միայն սկիզբ և երբեք վախճան, միայն ծնունդ և երբեք մահ...»²:

Սիրո մեկնաբանությունը «Նամուս»-ում՝ հումանիզմի բարձր դիրքերից, կյանքի երկրպագումը գրական-քննադատական դործերում այժմ վերածվել է մեռելապաշտության ու հավակնոտ գառողությունների:

«Ալինա»-ին միանգամայն համահնչյուն է Շիրվանզադեի մի այլ պատմվածքը, «Ամենադուրը» (1922):

«...Ձկան ոչ դորսվորներ և ոչ թուլեր, կան միայն կույր դործիքներ այն հավիտենական դորսվյան ձեռքում, որ անտեսանելի է, անշոշափելի և անհաղթելի: Ոչ ոք մինչև այսօր չի կարողացել քննել ու վերլուծել նրա էությունը, ոչ մի գիտնական, ոչ մի փիլիսոփա. այն ինչ՝ նա եղել է, կա և պիտի մնա հավիտյան տեղ ու իշխան մեր դոյության»³—այսպես է խոսում պատմվածքի համարյա սկզբում նրա հերոսը, Լևոն Շահնազը, որը կացնի երկու հարվածով տեղն ու տեղն էր թողել իր կնոջը և նրա սիրեկանին:

«Ամենադուրը» Լևոն Շահնազի գեպքում մարմնավորվել

¹ Շիրվանզադե, վկայակոչված հատորը, էջ 374:

² Նույն տեղում, էջ 375:

³ Նույն տեղում, էջ 410:

է «մի կտոր երկաթի» մեջ, մի ուրիշ անգամ նա կարող էր հանգես դալ մի անդգուշ խոտքի, մի կտոր ապակու, խըն-
ձորի մի կճեպի մեջ և այլն, և այլն: «Ամենազորքը» ամեն
տեղ է, «ամենուրեք և միշտ տերը մեր ճակատագրի: Նա ամի-
շի հզոր է, քան բնության օրենքները: Ա՜հ, ա՜հ, եթե նա մի
անգամ բարի հրեշտակ է, հազար անգամ չար դե է, միշտ
անսպասելի, միշտ անդիմադրելի և հալիւթյան անքննելի
ու անհասկանալի:— Այս է կյանքը, պարոններ, այն խավար
փոսը, ուր ընկել ենք: Մի պարծենաք ոչնչով, ոչնչով...»¹, —
սա Շահնազի ելքափակիչ խոտքերն են:

«Ալինա» և «Ամենազորք» պատմվածքներով, անիրական
օրրո մեծարումով, պատահականության ու ճակատագրի ֆե-
տիշացումով Շիրվանզադեն թերվում է դեպի զեկադանս, որի
դեմ նա, ինչպես վերը տեսանք, համառ պայքար է մղել
իր ամբողջ կյանքի ընթացքում:

Տասական թվականներին Շիրվանզադեն գրել է նաև
բանվորական կյանքից վերցված պատմվածքներ («Ակոյի
տոնավաճառը», 1913, «Մարուքը և Սարուկը», 1914, «Հայր ու
որդի», 1918), ինչպես նաև անդրադարձել է պատերազմական
թեմաներին («Նամակը», 1914, «Համբերիր», 1914, «Հերոսի
վերադարձը», 1916): Տոգորված կարեկցանքով դեպի մարդը,
այդ գործերը, այնուամենայնիվ, իդեալական լայն ընդգրկում չու-
նեն: Հետաքրքրական է, առհասարակ, թե ինչպես իր ստեղ-
ծագործություններից շրջանում հասարակական կյանքի կա-
րևոր երակները շոշափող գրողը, այժմ, հասարակական նույն
այդ կյանքի վարդապետան բեկնեցողների առաջիկ բացահայտ-
ման ժամանակ, թուլություն էր հայտնաբերում այդ ուղղու-
թյամբ:

Սակայն, Շիրվանզադեն այն հսկաններից չէր, որ սալ-
թաքելով մի ոտով, երկոսորդն էլ է ծալում, ապա փռվում
հակառակորդի առջև:

Հաջ միլիոնատերի ու նրա ընտանիքի ոչնչությունը բա-
ղահայտելուց հետո անավարտ կոմեդիայում (1916), Շիրվան-

¹ Շիրվանզադե, մկայակոչված հատորը, էջ 416:

ղաղեն մերկացնում է հայրենիքը տաճիկին վաճառելու պատ-
րաստ հայ ցինիկ բուրժուազյին («Թագենոսն ու Մատթեոսը»,
1918), ապա ճանապարհորդական նոթերում («Նգլպտոսում»,
1922) քննադատական խիստ խոսք ասում գաղութարարների
հասցեին: «Նրբ ասում են, որ անգլիացիները կողոպտում են
Նգլպտոսը,— գրում է նա,— հավատացեք, որ այդ հիշտ է:
Չկա մի պատմական անկյուն, որ նրանք աշխրած չլինեն կո-
ղոպտելու նպատակով»¹: Իսկ նոթերի վերջում, նկարագրելով
արարների հուղմունքները անգլիացիների դեմ, ռեալիստ
գրողը մարգարեանում է. «...Մի օր ամբողջ արար ցեղը ոլի-
տի կատաղի բռնակալների դեմ և տապալե նրանց»²:

Սովետական շրջանում Շիրվանղաղեն մի վերջին անգամ
վերհանեց հայ բուրժուազիայի թե՛ ծննդյան ու հետագա
ուռճացման պատմությունը բուն երկրում անցյալ դարի 60—
80-ական թվականներին («Հին Բաքուն», 1931—1933), և թե՛
նրա մահվան կոմեդիան քառասուն-հիսուն տարի անց էմի-
գրացիայում՝ «Մորգանի խնամի» (1926) փայլուն կատակեր-
գության մեջ:

Այդպիսով, քննադատական-ռեալիստական գործերի ոսկե
այն շղթան, որ սկիզբ է առնում 80-ական թվականների ալ-
նաբեկներից և պատմվածքներից, մի փոքր շեղումով շարու-
նակվում է մինչև գրողի վերջին երկերը, ամրանալով և
խմաստալորվելով նրա տեսական գործերով:

4

Ավ. Իսահակյանի գիտակցությունն սկզբից ևեթ բարդ
էր ու հակասական: Պոետի հենց առաջին բանաստեղծության
մեջ, որ սկսում է «Յաված սիրտս երգեր հյուսեց...» տողով³,
նշմարվում է այդ: Նրա երգն անուշ է ու միաժամանակ տը-
խուր, այն փարատում է վիշտը, բայց այդ փարատված վըշ-

¹ Շիրվանղաղեն, վկայակոչված հատորը, էջ 442:

² Նույն տեղում, էջ 445:

³ Ա. Վ. Իսահակյան, երկերի ժողովածու, հ. 1, Բանաստեղծու-
թյուններ, Սրեան, 1950, էջ 7:

տի մեջ մնում է թախիծ, որովհետև այն վերածվում է արցունքի: Երգը թռչում գնում է հավքերի ու հովերի հետ միասին, արցունքը, ցող դարձած, շողում է վարդի մեջ ու հենց այդ վարդն է շվաք տալիս, այդ հավքերն ու հովերն են իր հյուսած երգերը տխուր երգում նրա գերեզմանին:

Մահը միշտ զբաղեցրել է Ալ. Իսահակյանի միտքն ու զգացմունքը.

Օ, ի՞նչ,— մի՞թե, մի՞թե հոգյակ,
Պիտի անհետ մոռացվիս,
Ձյունի շերտեր վերադ գիզվին,
Փռչի՞դ տանի
Յուրտ քամին...

Կյանքը հիմնված է մահի վրա,— ասում է Իսահակյանը: Աշխարհը նա անվանում է մահի սև-աշխարհ, մահվան ան-մահ աշխարհ: Աշխարհը մեր գերեզմանն է, բայց ինքն էլ գերեզման ունի: Կյանքը ոտակ մի պատրանք է, փայլվիժն մի բոց մահվան հավիտենական խավարում. ամենքս ծնվում ենք մահվան պատառ դառնալու: Մահն անդադրում շրջանա-ռուժյան մեջ է. երեկվա գերեզմանը, որ ուրիշինն էր, այսօր կարող է իմը դառնալ, այն քարը, որի վրա նստած եմ այսօր, մաղը կարող է իմ շիրիմը դառնալ: Մահն անկանգ, քարավա-նի պես գնում է դօր ու դիշեր, ամեն ինչ իր ճանապարհին դարձնելով փռչի. թե՛ մարդ, թե՛ արեգակ, թե՛ ծով, թե՛ եր-կինք: Մահը տիեզերական կսկիծ է: Նս սգում եմ,— ասում է բանաստեղծը,— համայն աշխարհի այս դառն ճակատագիրը²:

Մահվան նկատմամբ ունեցած այս արամադրությունները Ալ. Իսահակյանի մոտ նկատելի են 90—900-ական թվական-ներին: Հետագայում այդ շարունակում է նրան զբաղեցնել, բայց ավելի ընդհանուր առումով, որպես անդարձուժյան, իրերի անվերադարձ հոսումի պրոբլեմ:

¹ Ա. Ալ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 16:

² Նույն տեղում, էջ 83, 104, 110, 204, 208, 210, 215:

Բանաստեղծը վերհիշում է, թե ինչպես երեկ ինքը զվարթ
մանուկ էր, իսկ այսօր մոռաց է, ծանր մի ձեռք ճնշում է
նրա սուսերը.

Երեկ դարուն էր.
Աշուն է այսօր,
Ե՞րբ դեղին դարձաք
Կանաչ տերեւներ...¹

Ո՞ւր գնացիք շքեղ օրեր, սեր, խնդում ու երազ, ո՞ւր
գնացիք աշնան քամու փերանն ընկած տերեւի նման.

Մի՞թե նորից չեք դառնալու
Դարձան զվարթ ջրերի սկես...²

Խոր թախիծ է ծորում այս խոսքերից, ամիսոսանք: Մի
այլ պատկերում դետակի վրա թեքված ուռին լուռ նայում է
վազող ուրախ ջրեղին, խորհում, որ այս երազ-աշխարհում ա-
մեն բան անհետ դալիս է գնում, և գլուխը կախ լալիս...³
Տխրություն, որ ելնում է սիրելուց:

Աշխարհի դաժան օրենքը դեմ է արել բանաստեղծին
պատին, բայց բանաստեղծը տխուր համառությունը ասում է,
որ այդ օրենքի, սիրածների կորստի, անհրաժեշտի իմաս-
տի հետ ես երբեք չհաշտվեցի, ինչքան էլ միտքը ջանա բա-
յատրել սրտին՝

Իրերի հոսման փատտի հետ
Չհաշտվեցի ես երբեք...⁴

«Իրերի հոսման» կապակցությամբ Ավ. Իսահակյանը
շատ բանաստեղծություններ ունի, բայց նրանցից երկուսն
առանձնապես ուշագրավ են: Առաջինը նվիրված է ծովին ու
գրված 1925 թվականին, երկրորդը նվիրված է Արարատին ու
գրված է 1926 թվականին: Դա հայտնի «Ռապսոդիան» բա-

¹ Ա. Վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 223:

² Նույն տեղում, էջ 225:

³ Նույն տեղում, էջ 239:

⁴ Նույն տեղում, էջ 265:

նաստեղծությունն է: Երկերի ժողովածուում էլ նրանք կից են զետեղւած¹:

Առաջին բանաստեղծության մեջ պոետը, դիմելով ծովին, ասում է, որ բազմաթիւ ազգեր եկան և իրենց շնչին երգը խառնեցին քո հզոր շառաչին, էլի բյուրավոր ազգեր են գալու, էլի երգելու են, նրանք բոլորն առասպել են դառնալու, անտապանագիր կորչելու, բայց դու, ծով, անտարբեր շարունակելու ես քո դարավոր երգը: Եվ սաղայն մի օր, վերջացնում է իր բանաստեղծությունը Իսահակյանը, նման մարդկության՝

Կը լռես և դու, տնդարձ, հավիտյան...

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ ծովի դերը արվում է Արարատին: Արարատի ձեր կատարով դարերը վայրկյանի պես անցել են, անթիւ, անհամար կայծակներ բեկվել են նրա ադամանդին ու անցել, մահաբեր խուժանների աչքը դիպել է նրա լույս զազաթին ու նույնպես անցել, անէացել: Եթե Իսահակյանը հետևեր ծովին նվիրված բանաստեղծության տրամաբանությանը, ասկա այժմ անէանալու հերթը պետք է դար, հասներ Արարատին:

Բանաստեղծի միտքն ու զգացմունքը խաչավորվեցին թշնամի թրերի պես, փլվիստփայական խոհը սրագլիորեն բախվեց հայրենիքի սիրտ հետ: Բայց նա չընկճվեց, չչոքեց սառը մտքի առջև՝ մի կողմ նետելով իր հոգու բոցը, իր սրտի ամենանուրբ լարը: Ու բանաստեղծը, որ հազար ու մեկ կյանք երազելով, հազարը տալիս էր իր հայրենիքին, մեկը պահելով նրան երգելու համար, այդ բանաստեղծը, հսկայական մի թռիչք կատարելով, իրեն է զոհ բերում, իրեն է դարձնում ենթակա հոսունության դաժան օրենքին, հայրենիքը, Արարատը թողնելով անձեռնմխելի, անսասան.

Հերթը հիմա բոհն է մի պահ.

Դու էլ նայիր սեղ ճակատին,

Ու անցիր...

¹ Ա. Վ. Ի ս ա հ ա կ յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 273, 274:

Մահվան հաղթահարման մոտիվները, որ ակնհայտ են «Ռավեննայում» բանաստեղծության մեջ, նրանից առաջ էլ, այլ կապակցությամբ, լսելի էին Խաչակյանի լիրիկայում: «Մշուշը ծածկեց դաշտերը անծիր»... տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, ուր կյանքը, ըստ Խաչակյանի սովորական գնահատման, թշվառ և ունայն է անվանվում, նա առում է.

Իմ սգու հանդեպ մահը հաղթահար,
Իմ սգին հավերժ շունի մահացում...¹

Սակայն մահվան դեմ սգորում ու նրա բնիճումը տեղի է ունենում զերադանցորեն տասական թվականերին՝ բանաստեղծի թե՛ չափածոյում, և թե՛ արձակում:

«Անանդան և մահը» լեզենդում (1908) մահը անվանում է իրեն անբաժանելի, անխուսափելի, անսպարտելի անհրաժեշտություն, նրանից խափար ունայնություն է անձայրանում, նա անիմաստացնում է իրերը: Բայց Անանդային չի վախեցնում մահվան այս անսահման հղորությունը: Գարշելով մահվանից, նզովելով նրան, նա հավաքում է իր հոգեկան համակռվը, համոզվում, որ ոչինչը, մահվան այդ ծնունդը, չի կարող գոյություն ունենալ, տեսնում, որ իր մտքերը առարկայանում են ու հայտարարում ի լուր ամբողջ աշխարհի, որ «կյանքն է ամենազորը, հավերժականը և իրականը, իսկ մահը՝ սոսկ մղձավանջ... Ես եմ իրը մշտադո, հավերժ ու անփոփոխ, իսկ մահը՝ երևույթ միայն»²:

Համարձակ է Անանդան, համարձակ է նրա խոսքը, բայց լեզենդը, ինչպես մուսլ սկսվում է, այնպես էլ մուսլ ավարտվում է. սև մի անդունդ, ուր գլորվում է Անանդան, ահեղամուռնչ օվկիանոս, ուր գալար-գալար եռում են ծանր ու սև ալիքներ... Մահվան սլարտությունից հետո նոր աշխարհ չի ծնվում, աշխարհը մնում է նույնը՝ մութ և անհյուրընկալ:

Միանգամայն այլ միջնորոտ է տիրում «Հավերժական

¹ Ս. վ. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 211:

² Նույն տեղում, հ. 3, պատմվածքներ, արձակ պոեմներ, լեզենդներ և զրույցներ, հերթաթերթ, առաջինը, Երևան, 1951, էջ 218:

ները» շքնաղ բալլադում (1914): Այստեղ իշխողը, թերևս մի
 փոքր գունատ, բայց մեղմ դույներն են: Թաղմորի ապարան-
 քը վաղուց արդեն ծածկվել է անապատի դեղին քղանցքով,
 դաղուց արդեն կմախքացել է էլ-Սամանը, բայց նա շարու-
 նակում է ոսկրոտ ձեռքերով պինդ գրկել իր բամբիշին, ան-
 ձայն շշուկով հավերժական սիրո խոսքեր մրմնջալ նրան:
 Ետքն են երկրի հիմունքները, բայց էլ-Սամանի սերը նրան-
 ցից ավելի խորն է: Սիդոնի անհուն ծովը կծածկի անապա-
 տը, ժամանակը կհասնի իր վախճանին, արևը մի բուռ մոխիր
 կդառնա, բայց էլ-Սամանի սերը վախճան չունի, մահ չունի:

Նա հավերժ է, նա անշեշ է, նա անմահ...¹

«Հավերժություն» գրույցում (1919) մահվան դիմագրավող
 ուներ հանգես է զալիս նոր տեսք ընդունած: Վերհիշելով հին
 աշխարհի հավատքը, համաձայն որի կյանքը միայն ժամա-
 նակավորապես է մեռնում և անընդհատ, տոգորված անընկ-
 ճելի մղումով, վերածնվում է, Իսահակյանը տալիս է երկո-
 սիրահարների պատկերը: Նրանք հավիտյանի մտերիմներն
 էին, անսկիզբ ժամանակների վաղեմի ընկերներ: Նրանց սերը
 գոյություն ուներ աշխարհի ձևավորումից, արևների և աստը-
 դերի ստեղծումից շատ առաջ: Այդ սերը կիղել է նրանց հո-
 գիները հյուլեական գոյությունից մինչև այսօր, մինչև հա-
 վիտյան: Հանդիպելիս, հավերժի հիշողությունմբ, նրանք միշտ
 ճանաչում են իրար, միշտ ձգտում իրար՝ տարված մարմնա-
 վորվելու ամենազոր կարոտով, միշտ միանում են, նորից
 անջատվում, անջատվում են նորից միանալու համար: Ու
 այդպես անհամար անգամ, անվերջ: Մահը ժամանակավոր
 նիրհ է նրանց համար (ինչպես Անանյայի համար՝ սոսկ երե-
 վույթ) ազատվելու կյանքում տիրող շար ու ներհակ ուժերից,
 սերն է հավերժությունը, «որ եղել է միշտ, որ կա և կլինի
 միշտ...»²

¹ Ա. վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, պոեմներ, լեզենդ-
 ներ և բալլադներ, առակներ, թարգմանություններ, Երևան, 1950, էջ 124:

² Նույն տեղում, հ. 3, էջ 179:

Իսահակյանը հասավ իր փառապանքին. երկրագնդի ճաքճքումից հետո անգամ սիրտը շարունակելու է տրուիել:

Աշխարհը, այդպիսով, ամուր է, պինդ ու շաղախված սիրով՝ անսասան նստած իր տեղում:

Այդպես է ասում նաև Ուստա Կարոն, որի մեջ բյուրեղանում է, վերջնական, աշխարհը հաստատող եզրահանգման գալիս Ավ. Իսահակյանի որոնող ու գեգերող միտքը: Կսելով, որ լրագրեցում գրած է, թե աշխարհը պիտի կործանվի, Ուստա Կարոն՝ այդ լուրն անվանում է «տուտուց» և ասում. «Աշխարհ եղի է, կա ու կմնա, հավի բուն չէ, որ քանդվի...» Այս խոսքին, Ուստա Կարոն, շրթունքների վրա ժպիտ խաղացնելով, ավելացնում է. «Քանի կնիկը կա, աշխարհ չի անցնի»¹:

«Կնիկ» ասելով նա հասկանում է ռոմանտիկական սերը, սերը որպես տենչանք, որպես անհասանելի յղձ: Դրա լավագույն ասպարեզն աչն է, թե ինչպես է Ուստան ընկալում իր սիրածին, Սոնալին, որի տեսքը երազների աշխարհն է տանում նրան, որի հետ նա պատրաստ էր դնալու հեռու երկրներ, ուր ոչ ոք գեռ ուտք չէր գրել, որի աչքերից ու ամբողջ մարմնից ելնող հրեղեն դեպք հոսում էր Ուստա Կարոյի հոգու ներսը, գերում նրան:

Այդպիսով, աշխարհը չի անցնի, որովհետև սիրո վրա է նա հիմնված: Հոռետեսություներ հաղթահարվեց, չքացավ նրան սնող աղբյուրը, աշխարհի ամենապերճ արտահայտությունը, սերը, ժամանակավոր չէ, անցողիկ չէ, նա հավիտենական է, անմահ: Բանաստեղծի հոգին սկսում է ազատվել ծանր ճնշումից, կյանքի հմայքը այլևս չի աղարտվում:

Ավ. Իսահակյանի հուշակավոր «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմը, գրված 1909 թվականին, միանգամից չէ ձևավորվել, — այդ մասին շատ անգամ է խոսվել մեր գրականագիտության մեջ. այդ պոեմն ունեցել է իր ստեղծագործման նախա-

¹ Ա. Վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 290:

պատրաստական շրջանը թե մոտիվներին խմատառով և թե այն-
տեղ՝ տիրող պատկերներին տեսակետից:

Իննսնական թվականներին վերջին դրած մի բանա-
ստեղծություն մեջ, որի բոլոր սթիլիստներն ավարտվում են
«արեգակներս ո՛ւր դնացին» խոսքով և որը, հետևապես, խոր
հիասթափում է արտահայտում կյանքից,— Իսահակյանի
պոեզիայի հիմնական մոտիվներից մեկը ստեղծագործական
կյանքի առաջին շրջանում,— նա գրում է.

Երբամ մըտնիմ անապատը,
Փեռ բարերը սիրեմ, գրբկեմ...¹

Մի այլ բանաստեղծություն մեջ, որ ոչ սերն է պոետին
վերադարձի հրավիրում օտար ճանապարհներից, ոչ անգամ
հաշրենիքը, նա սուտ է՝ դիմելով իր քարավանին.

Որտեղ կհայնիս՝ գըլուխս վար դիբ
Փեռ բարերի մեջ, փըշերի վրա...²

Պոետը անապատ է ելադում, թափառելու այնտեղ մե-
նակ, վշտահար.

Տաբ ժայռերը ամուր գրկած՝
Համբուրեի ու լայի...³

Նրան այլևս ոչինչ չի գրավում, ո՛չ իշխանություն, ո՛չ
կոխիլ, ո՛չ կին, նրան գյուլում են

Ղողանջը... միայն ձիդ քարավանի⁴,

հեռավոր անհայտ ճանապարհները, նա տենչում է անվերջ
թափառել:

Զիդ՝ ճանապարհ, անապատ, քարավան, Փեռ-բարեր,
հիասթափում մարդկանցից ու կյանքից, թափառումներ— ահա

¹ Ս. վ. Ի ս ա հ ա կ յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 84:

² Նույն տեղում, էջ 140:

³ Նույն տեղում, էջ 176:

⁴ Նույն տեղում, էջ 206:

այս բանաստեղծությունների բովանդակությունը: Սակայն, Իսահակյանն ունի «Բադերը վայրի թռան շվարած...» տողով
սկսվող մի բանաստեղծություն ևս, որը, արտահայտելով
նույն մոտիվները, պատկերի առումով կարծես «Աբու-Լալա
Մահարի»-ի մանրանկարը լինի, նրա սկզբնատիպը:

Մրրիկի նման նժույդին նստած բանաստեղծը սլանում է
ամացի դաշտերով, կամենալով մխրճվել երկնքի խորքը, ըն-
կերակցել աստղերին, սիրտը բռնալ անհունությունը: Նա ու-
ղում է հեռու լինել նենգամիտ ու կեղծ մարդկանցից, ստոր
ու ստորով աշխարհից: Աշխարհը չարժե նրա արտասուքին,
խեղ կինն ու ընկերը՝ գգվանքին:

Իսկական արու-լալայական մոտիվ, միայն պատկերն է
այլ. անապատի փոխարեն ամացի դաշտ, քարավանի փոխա-
րեն՝ նժույդ:

Բայց կարդանք բանաստեղծության վերջին երկու տողը.

Անապատ զնա-սիրիք վադրերին,
եվ այրվիր անմահ արևի սիրով...¹

Անապատ, վադր (պոեմում՝ առյուծ) և որ ամենագլխա-
վորն է՝ արև, անմահ արև, որի սիրով բանաստեղծը այրվում
է՝ սա արդեն ոչ միայն արու-լալայական մոտիվ է, այլև պատ-
կեր:

Բանաստեղծի ստեղծագործությունն ինքը տարերայնորեն
ընդհուպ մոռեցնում է մեզ «Աբու-Լալա Մահարի»-ին: Ո՞րն
է այդ դործի իմաստը:

Երկու հանգամանքներով է բնութագրվում այս պոեմը,
հանգամանքներ, որոնք սերտորեն կապված են միմյանց
հետ, արտահայտում են միևնույն երևույթի երկու կողմը:

Առաջինը՝ անհուն ատելություն դեպի իր ժամանակվա
հասարակական-քաղաքական կարգերը և երկրորդ՝ անհուն
սեր, բարձր գնահատական մարդուն, բնությունը, աշխարհին:

«Աբու-Լալա Մահարի»-ն եղակի մի գործ է իր լեզվական
ճոխությամբ և բառաստեղծման թափով, կիզող երևակայու-

¹ Թ. վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 181:

Քյամբ և թովիշ ռոմանտիկայով, մի խոսքով՝ պոետական իր մեծ ներշնչմամբ։ Վատությունն այնտեղ նախատվում է շտեմնված ուժով, անարատությունը կրքոտ պաշտամունքի առարկա դառնում։ Պոեմը այնքան է վեհ, այնքան է աղնիվ, ստեղծագործական ավյունն այնքան շոալյորեն է դրոշմված իրա յուրաքանչյուր տողի մեջ, որ հենց այդ հատկություններով արդեն նա կարծես դառնում է,— չնայած իր մեջ պարոնակած հոռեստություն թանձր շերտերի,— փոխարինման սկիզբ՝ անհուսությունը հույսով, թերահավատությունը հավատով, էլ չենք խոսում այն մասին, որ նա մի դիֆիրամբ է արևին, կյանքին, մարդուն։

Զիշտ է, Իսահակյանը իր պոեմում մարդուն շատ քի ներբողներ է նվիրում, բայց այդ ոչ թե նրա համար, որ նրա մեջ բանաստեղծը ոչինչ չի տեսնում, այլ այն պատճառով, որ իր ուշադրությունը նա կենտրոնացնում է մարդու աղճատված պատկերի վրա, որի հետևանքով և թունավորվում է «Երգը բլբուլի, անուրջը վարդի...»։

Իսկ մարդը ինքնին, եթե ազատենք հասարակական հոգի կարգերի հետևանքով նրա վրա ծանրացած բեռից, նա է, ինչպես ստում է Մահարին իր մասին.

Իմ մեջ այրվում է մի անհաղ կարոտ,
 կարեկից մի սիրտ՝ լացող հավիտյան։
 Եվ իմ հոգում կա մի չքնաղ երազ,
 և սուրբ արտասուր, և սեր անսահման...¹

Աշխարհն էլ արդեն չքնաղ մի երազ է.

Աշխարհն էլ ասես, մի հերիաթ լինի՝
 անսկիզբ, անվերջ, հրաշք դյուխական,
 Եվ ո՞վ է հյուսել հերիաթն այս վսեմ,
 հյուսել աստղերով, բյուր հրաշքներով...²

Աշխարհը անդուլ ու անխոնջ, բյուր-բյուր ձևերով պատմում է իր մասին, նրա ծնունդը ոչ-ոք չի տեսել ու նրա վախճանը ոչ-ոք չի տեսնելու, նրա ամեն մի հյուլեն, ամեն մի

¹ Ա. Վ. Իսահակյան, Երկերի մոզովածու, հ. 2, էջ 67։

² Նույն տեղում, էջ 65—66։

հնչյունը դարեր է ապրում, նրանք ոչ սկիզբ ունեն, ոչ էլ վերջ:

Իսկ արև¹ը: Ժողովուրդների դրականությունների մեջ քիչ էան էջեր, որոնք այսպիսի շքեղությամբ երգելին արևը կամ բնության որևէ մի այլ նույնքան պերճ երևույթ: Բառերը առողջատի շիկացած կտորներ են այստեղ, պատկերները՝ հրե նմուշներ: Իսահակյանը երգում է արևի կենարար ուժը, այն բերկրանքը, որ ներշնչում է նա մարդուն: Արևը ինքը հավերժությունն է, տիեզերական խրախճանք, անմահություն պարզեղ գինի, գարունների մայր է նա, ուրախության ծով:

Դու միակ բարի, դու միակ իմ սեր,

դու միայն սուրբ, սուրբ, մայրական դու գիրկ

Դու հավետ զթոտ, մահը խորտակող,

դու գերահրաշ, միակ գեղեցիկ...

Այս կրկնակի «սուրբ, սուրբ»-ով արևի վեհությունը ոչ թե սոսկ կրկնապատկվում է, այլ տասնապատկվում, բյուրապատկվում: Այլ, քան իր լիրիկայում, բայց իրար շատ մոտ կամ զուգահեռ ընթացող ճանապարհներով Իսահակյանը «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում հանգում է միևնույն եզրակացությանը. այն, որ աշխարհը անհուղղողը նստած է իր տեղում, որ նա չի անցնի, որովհետև նրան շունչ տվողը արևն է:

Բայց ասվեց, որ պոեմի աշխարհասիրության մյուս կողմը անհուն առեւտրությունն է դեպի իր ժամանակվա հասարակական-քաղաքական կարգերը: Բանաստեղծը անխնա քննադատում է կապիտալիստական իրականությունը, այդ իրականության նեխման, քայքայման շրջանը, մերկացնում է իմպերիալիզմի «արյունոտ արդարությունը»:

Հայտնի է, սակայն, որ մերկացնելով այդ «արյունոտ արդարությունը», Իսահակյանն ընկալ ծայրահեղությունների մեջ: Իր բոլոր պաշտած սրբություններն Իսահակյանը այժմ մերժում է: Բայց այս ամենն անկեղծությամբ և անմիջականորեն:

¹ Ա. Վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 79:

Թերևս այս ծայրահեղ հուսահատությունը պետք է վերագրել 1905—1907 թվականներից հետո տիրող ռեակցիայի ազդեցությանը: Ինչ վերաբերում է պոեմին ամբողջությամբ վերցրած, ապա նրա մեջ տիրող տրամադրությունները, ինչպես վերը ասվեց, հատուկ էին Իսահակյանի ստեղծագործությանը սկսած դեռ իննսնական թվականների սկզբից, հետևապես, վերագրել այն հետագա, այդ թվում նաև ռեակցիայի տարիներին (նման փորձեր արվել են), չի կարելի: Ավելին: Ինչպես տեսանք, ռեակցիայի տարիները, ընդհանրապես, մի կողմից կատաղի դարձրին բանաստեղծի ցասումը հանդեպ սեփականատիրական հասարակության արատների, մյուս կողմից՝ խորացրին նրա սերը դեպի աշխարհը: Այդ տարիների բովից Իսահակյանը դուրս ելավ առավել ատելության մեջ ցարական կառավարության նկատմամբ, առավել մերժող վերաբերմունքով տոգորված դեպի տիրող կարգերը:

Սա. Շահումյանն ասում է, որ ռեակցիան «մասնակիորեն է անդրադարձել դեմոկրատական լայն մասսաների վրա»:

Մեզ թվում է, որ Իսահակյանի մասին ևս կարելի է ասել, որ ռեակցիան մասնակիորեն է անդրադարձել նրա վրա:

Եվ իսկապես. Իսահակյանի ստեղծագործության հետագա, «Աբու-Լալա Մահարի»-ին հաջորդող ծավալումը ցույց է տալիս, թե բանաստեղծը, աչնումենայնիվ, կարողացավ կարճ միջոցում հաղթահարել իր հումանիստական հայացքներին հակասող վերաբերմունքը մի շարք երևույթների նկատմամբ: Կնոջ և սիրո վերաբերյալ, օրինակ, Իսահակյանը վարվեց այնպես, ինչպես իր քուրդ հերոս սիրահար Նադոն, որը ամենավերջին բառերով վատաբանեց իր յարին, ջադու անվանեց աղջկան, տալա չոքեց նրա առջև: Պոեմի հաջորդանքներին կնոջ հասցեին փոխարինեց չափածո և արձակ գործերի մի ամբողջ հեղեղ, ուր շտեմնված գույներով մեծարվում էր սերը: «Էկլի ու Մեջլում», «Սդալոր արագիլ», «Մի սոխակի մահը», մեզ հայտնի «Հավերժական սերը», «Ասպե-

¹ Սա. Շահումյան, Երկեր, հ. 2, Երևան, 1957, էջ 110:

տի սերը», «Աւագյաղի մանիները», — ահա 1910—1917 թվականներին գրած այն երկերը, որտեղ սերը բացահայտվում է ամենավեհ կողմից: Սերը շարունակում է մնալ աշխարհի հավիտենական հիմքը:

«Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում մի կարևոր մոմենտ կա, որի վրա անհրաժեշտ է կանգ առնել: Դա այն է, որ պոեմի հերոսը, ճիշտ է, ելնելով աշխարհի փառաբանման դիրքերից, ատելով ատեց սևփականատիրական կարգերը, բայց միաժամանակ չդիմագրավեց նրանց, այլ միայն թողեց մարդկանց, հեռացավ հասարակութունից:

Եթե մի ընդհանուր հայացք ձգենք Իսահակյանի 90—900-ական թվականների ստեղծագործությունների վրա, կտեսնենք, որ գանգատների ու հիասթափությունների հետ միասին նրա, մեզ հայտնի, հակասական ու դեղերոդ մտքին հատուկ է նաև ոգորման կոչեր ընդդեմ հասարակական անիրավ կարգերի, ընդդեմ «քար աշխարհի»:

Դեռ իր ստեղծագործական կյանքի արշալույսին բանաստեղծն ասել է.

— Ընկե՛ր, միշտ հառա՞ջ,
Մի՞ հուսահատվիր,
Շողում է հույսը
Վառ հորիզոնում...¹

«Կենսական ծովում» նա այնքան ամուր է զգացել իրեն, որ հրահրել է խորտակվող մարդկանց իրենից բռնել, խարխալ գարձնել իրեն²: Պղտոր համարելով կյանքը, նա հեռվում տեսել է վսեմ ապագան³: «Տիեզերական զանգ» հայտնի բանաստեղծության մեջ նա իրեն այդ զանգի լիզվակն է համարում, մարդարե է հայտարարում իրեն՝ ամբոխին նոր խոսք ասող⁴, իսկ «Աղատություն զանգ»-ում նա ոչ միայն հայ

¹ Ա. վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 26:

² Նույն տեղում, էջ 37:

³ Նույն տեղում, էջ 43:

⁴ Նույն տեղում, էջ 81:

ժողովրդին է մարտի հրավիրում ընդդեմ ցարական կարգերի,
այլև կռիվասլան բոլոր ժողովուրդներին: Թո՛ղ

Անհագ վրեժի և ըմբոստացման,
Ն՛վ բռնն ցասման ըստիպող հնչէ՛,
Ժողովուրդների անկա՛խ, ինքնիշխա՛ն՝
Դաշն ազատական խրոխտ զսղանջէ...¹

Մի այլ, 1905 թվականի ռուլյուցիայի օրերին գրած բա-
նաստեղծության մեջ Խառնակյանը դիմելով նրանց, ովքեր
ցնցոտի են հագած, անտուն են և անոթի, ասում է, որ հաշ-
տության խոսք չեմ բերում ես, այլ ահեղ ճշմարտի սուրն եմ
դնում ձեր բռնացքում:

Անհուն վրեժի և ատելության
Պատգամն եմ վառում ես ձեր սրտերում...²

Վրեժի և պաշքարի այս մոտիվները հետագայում ևս ար-
տահայտվեցին, սակայն, հայտնի է, որ ավարտված վիճակում
հանդես եկան «Սասմա Մհեր» վիպերգում, որի հիմքը դրվեց
1919 թվականին:

«Աբու-Լալա Մահարի»-ի ինտելիգենտին «Սասմա Մհեր»-
ում փոխարինեց ժողովրդի ծոցից ելած դյուցազնը, կյանքից
հեռացողին՝ ոգորող մարդը, երազ ու կարոտ ունեցողին,
անապատի արևը պաշտողին՝ ռամկության տնորինուղը:

Որքան էլ համակրելի լինի Աբու-Լալան, որքան էլ ազնիվ
լինի նրա ցասումը, նա, այնուամենայնիվ, թուլություններ ու-
նի, որոնցից ղերծ է Մհերը: Մհերը միաձուլվ է, Աբու—Լա-
լան բղկտված: Մհերի թուլը կայծակ է ցայտում, Աբու—Լա-
լայի քարավանից զոդանջ է լսվում: Մեկը հեռանում է անա-
պատ, մյուսը սրընթաց մխրճվում կյանքի մեջ: Նրկոտն էլ
արդարություն են որոնում, բայց տարբեր ճանապարհներով:
Նրանց չի կարելի հակադրել միմյանց, բայց և հաջորդակա-
նությամբ էլ նրանք չեն կապված միմյանց հետ:

Մհերը ոչ միայն հայրենիքի պաշտպանն է օտարներից,
այլև հասարակ ժողովրդի առաջնորդը, հենարանը հայրենի-

¹ Ա. վ. Խառնակյան, Նրկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 142:

² Նույն տեղում, էջ 186:

քի իսկ ներսում, իսկ իր պայքարի մեջ ընդդեմ «ջոջերի» նա անկոտորում է: Նա գիտակցում է արդեն, որ բարձրացել է անգամ Դավթից, այլևս չի հեռուում հոր խորհրդին՝ մեղանշելու, զղջալու, թողություն խնդրելու: Իսահակյանի Մհերը ելնում է մեր առջև փալկելով ժողովրդի բոլոր առաքինու՝ թյուններով. գործոն հայրենասիրություն ու նվիրվածություն, աննահանջ արդարասիրություն ու խիզախություն: Նա յաս-ժան Մհերն է:

Տասական ծանր թվականներին, ուսկիցիայի ու պատե-րազմի, ուսուցչիայի ու քաղաքացիական կռիվների տարի-ներին, Իսահակյանը, այդպիսով, կարողացավ իր ստեղծա-գործության քարավանը, ոլորապտույտ ճանապարհներ անց-նելով, այնուամենայնիվ անվթար դուրս բերել լույս աշխարհ: Մահվան մղձավանջը աղոտվեց, անդարձության ստառնալի-քը հետին պլան մղվեց: Ճիշտ է, անապատի խորքից լսվեց՝ բնության և երազի սիրահար արաբ բանաստեղծի աղեկտուր՝ ճիշը, բայց մյուս կողմից քարայրում պահված դյուցազներ՝

Հողին ահանջին
Ու ահանջը՝
Ռամիկի կանչին,—

լսում էր արդեն հասարակ մարդկանց հոժ բազմությունների խլրտումը ու պատրաստ էր պոկվել իր դարավոր արգելարա-նից աշխարհում արդարություն հաստատելու համար: Ժողո-վրդայնությունը, որ հասուկ էր Իսահակյանին նրա առաջին իսկ հառաչանքից ու խինդից, նրա երգերից, որ միաժամանակ և վերքեր էին, առավել ամուր հաստատվում է նրա ստեղծա-գործության մեջ:

Ա.վ. Իսահակյանի ստեղծագործական կյանքը,— քանի տարիներն անցնում էին,— այնքան հավասարակշռված էր ըն-թանում: «Մասմա Մհեր»-ի վերջերվը, ինչպես հայտնի է, նո-գրեց երեսնական թվականների վերջերին: Դրանից հետո գրվեց «Մեր պատմիչները և գուսանները» հոյակապ բանա-ստեղծությունը, որը կարելի է ասել հայ ժողովրդի պատմու-

թյան փխլիսոփայությունն էր ու կարծես պսակ էր հանդիսա-
նում «Սասմա Մհեր»-ի համար:

Այս բանաստեղծության մեջ դուսանը մեծարվում է, թեև
պատմիչն էլ չի պախարակվում: Բայց հոյակապ վանքը հա-
կադրվում է պարզ խրճիթին, վշտահար վանականը՝ ժողովրդ-
դական խանդավառ երգչին, արյունառուշտ հորդանների նախ-
ճիրները՝ մեր բյուրավոր ոսոխների պարտությանը, լալահա-
ռաչ ողբը՝ ազատ ոգուն, ապավինումը խուլ աստծու դա-
տաստանին՝ հայրենիքի սիրո համար միշտ բարձրացած Թուր-
կայծակին:

Այդ Թուր-կայծակին բարձրացնողը հենց ինքը Մհերն է:
Իհարկե, պատմիչը Աբու-Լալան չէ: Բայց և այնպես նրանց
միացնող կետեր կան, երկուսն էլ ինտելիգենտ են, երկուսն
էլ հեռու են կյանքից, երկուսի հույսն էլ խարսխված չէ
իրականության օրենքների վրա, երկուսն էլ հայեցական են:
Սակայն ոչ այնքան այս է կարևոր, որքան այն, որ հաղթա-
նակողը դուսանն է հանդես վանականի, ինչպես մի ժամա-
նակ Մհերն էր հանդես Աբու-Լալայի:

Մեծ Մասիսի պես Ավ. Իսահակյանի դիտակցությունն էլ
ճշգրտվածք ունի. աշխարհի, դոյության, կյանքի հաստատում
մի կողմից, այս ամենի բացասումը՝ մյուս կողմից: Բայց
ակնհայտ է, որ ժամանակի ընթացքում այդ հակասությունը
մեղմանում էր, — տասական թվականները մեծ դեր խաղա-
ցին այդ իմաստով, — կենսասիրությունից բխող հոռետեսու-
թյունը նահանջում: Արդեն ակնարկվել է, որ այդ ամենը ներ-
դաշնակ, հանրամասի կերպով արտահայտվեց «Ուտա Կա-
րո»-ում: Ուտա Կարոն հաստատող, դրական ոգին է, Հարու-
թը թերահավատ է, սկեսպտիկ: Բայց երկբայանքն ու կասկա-
ծը չկարողացան կրծել Ուտա Կարոյի կենսախինդ աշխար-
հայեցողության հիմքերը: Ուտան միշտ հաղթող էր դուրս
գալիս ու ամբողջ վեպն էլ (ավա՞ղ, — այն անավարտ մնաց)
նրա անունն էր կրում:

Ուտա Կարոյի մեծ, ունիվերսալ, աշխարհովս մեկ ծա-
վալված հոգու մարմնավորումն է Իսահակյանի «Ողջուն»

ամենքին» բանաստեղծությունը, որ գրված է բոլոր հիշված գործերից հետո, 1940 թվականին:

Գարնանային առավոտը բանաստեղծի միտքը տարավ դաշտ ու նրա առջև բացվեց հրաշք-աշխարհը. ոսկեբաշ նժույգի պես արեգակն էր վրնջում, հավքերն ուրախ երգում էին, ծիլ ու սեղ զվարթ ժպտում: Ու մեկը կարծես անձայն ասաց նրան. կանգնիր և ուղջունիր ամենքին, ողջունիր եղ-նիկներին ու թռչուններին, ծառերին ու թփերին, որովհետև նրանք ևս հարազատ եղբայրներ են, մի մորից ծնված քո քույրերը...

Ծուներ իշիր երկյուղած
Եվ այս մամուտ ժայռք մեծ
Խոնարհ սրտով համբուրիր—
Նա եղբայրն է քո երեց...

Աշխարհը, մարդուց սկսած մինչև ժայռաբեկորը, մի միասնություն է կազմում: Ռեֆլեքսիայի ոչ մի հետք, ոչ մահ ու Անանդա, ոչ Բուդդհա ու նիրվանա: Զուլում մեծ բնության հետ ու հավերժացում նրա մեջ: Հումանիստ գրողի առջև չէությունը բոլոր գծերով նահանջում է է-ի, գոյի մեծության և հմայքի զորությունը:

Ճասնյակ տարիներ առաջ, սլատանի հասակում, Իսահակյանն ասել է՝ սիրտս երկինք է, որ կյանք է տալիս ամենքին: Այժմ նա ասում է նույնը, բայց արդեն հասուն, փորձված և իմաստուն, ճաշակելով կյանքի շարն ու բարին, նրա դառնությունները և ուրախությունները: Բանաստեղծը շարունակում է մտմտալ, շարունակում է որոնել, բայց ոգու այն սովը, որ սարսափեցնում էր առաջներում, հիմա չի վախեցնում նրան: Իսահակյանը հարազատացել է Հոկտեմբերի կենսահաստատ աշխարհայեցողությանը: Աշխարհը երբեք էլ չի քանդվի, այժմ նա ավելի ամուր է նստած իր տեղում, քան որևէ ժամանակ:

1908 թվականին լույս տեսավ Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Մթնշաղի անուրջները» վերնագրով, որով նա միանգամից դարձավ ճանաչված և սիրելի բանաստեղծ։ «Մթնշաղի անուրջները» ժողովածուի բանաստեղծությունները գեղարվեստական մի շարք ևղանակների կիրառումով անշուշտ կրում են սիմվոլիզմի՝ որոշ աղեկեցությունը, որը բնավ չի զրկում նրան ազգային երանգից։ Դեռ Հովհաննես Թումանյանը շատ վաղուց ասել էր, որ Տերյանի թախիժն ու երազները, մշուշն ու աղջամուղջը խորթ չեն մեր երկրին ու մեր հոգուն, որ հայ ժողովուրդն առհասարակ երազկոտ ժողովուրդ է¹։

Երազ ու մթնշաղ, աշուն ու անձրև, շշուկ ու շրշյուն, գունատ աղջիկ ու մեռնող օր, դալուկ դաշտեր ու մերկ անտառ,— ահա թե ինչ էր երգում «Մթնշաղի անուրջներ»-ում Վահան Տերյանը։

Վաղուց է դիտված, որ «Մթնշաղի անուրջները» ժողովածուի բանաստեղծությունները մի բողոք էին բնորոշում ուսուցիչի տարիների, որ երգելով դեղին տերևներ ու թռչնած ճաճանչներ, մուլար խոհեր ու կորուսված անուրջներ, փառաբանելով լռությունը, միայնությունը և հնազանդությունը, Տերյանը միաժամանակ ու մասամբ հենց դրանց միջոցով երազել է լուսաբաց և արևածագ, նոր մի կյանք, ուրիշ մի աշխարհ։

Եվ իսկապես։ Այս ժողովածուից ու մանավանդ ետևորդ, 1912 թվականին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուից հետո Տերյանի ստեղծագործության մեջ սկսում են թափանցել նոր մոտիվներ, որոնք քանի զնում այնքան ավելի ուժեղանում են։

Դեռ «Մթնշաղի անուրջներ»-ից առաջ Տերյանը գրել էր իրականությունը, ուսուցչի անդրադարձնող գործեր, ինչպես, օրինակ, «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան...»

¹ Զ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 453—454։

հրաշալի բանաստեղծությունը, որ ըմբոստ հոգու սխրագործության փառաբանում է:

Տասական թվականներին Տերյանը վերհիշում է 1905—1907 թվականների տրադիցիաները, քայլեր է անում ունալ իրականությանը մոտենալու ու նրա մտահայեցողության առջև սկսում են դժագրվել իր երազած նոր կյանքը, որը հենց մեր ալեկոծվող և հեղափոխվող կյանքն էր, իր անբաժնի ուրիշ աշխարհը, որ հենց մեր արմատական վերափոխման ենթակա աշխարհն էր:

Երազից, ներքին ամփոփվածությունից կոնկրետ, լայն իրականության անցման մի աննման վկայագիր է Տերյանի «Հրաժեշտի գաղել» բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծության մեջ տակավին իշխող են հանդիսանում հնազանդությունը, ճակատագրին հլու լինելը: Բանաստեղծը մնաք-բարով է ասում ոչ միայն իր ընկերներին, այլև բոլոր մարդկանց՝ չար ևն թե բարի նրա՞նք, անգամ իր ոսկաններին, որոնք շարունակում են արթուն լինել, աններող: Տերյանը մարդուն, որին նա Ադամորդի է անվանում, նորից բնորոշում է որբ, տանջվող բառերով: Ծաղիկները նորից չբացված են, հոգիները՝ չկիզված:

Բանաստեղծության համար բնորոշ է մնում այն տրամադրությունը, որ բացահայտվում է հենց նրա առաջին տողում.

Ամեն վայրկյան սիրով տրտում
ասում եմ ես մնա՞ս բարով...

Բայց ասվեց, որ «Հրաժեշտի գաղելը» ներքինիդ դեպի արտաքինը անցման մի տիպիկ վկայագիր է: Եվ իսկապես. եթե

Մարդարտաշար իմ հուշերին,
իմ գիշերին, իմ փշերին...

տողի գիշերը, որ արտաքին աշխարհի երևույթ է, իր իրական երանգները տակավին կորցրած վիճակի մեջ է գտնվում ու

վիշերի հետ միասին հավասարազորվում է իրեն նախորդող
փուլերին, այսինքն վերածվում ներքին աշխարհի կատեգո-
րիայի, ապա, հակառակ դրան, աշխարհի մի շարք այլ դժ-
վագներ, որ իրար հաջորդելով անցնում են բանաստեղծու-
թյան տողերով, դրանք ամենը շնչում են իրականությամբ,
թեև վերջինս կյանքով, օժտված են սեպ գծերով:

Բոլոր արևին իմ բոց սրտում
ասում եմ ես մնա՛ս բարով...

Թեև հին պատկերների ու բառերի օգնությամբ, բայց
հաստատուն ու անհողողող է ծառանում բանաստեղծի բոց
սրտում բոքք արևը: Սա այլևս Տերյանի հինավուրց արևը չէ
իր անիրական, հիվանդագին ճառագայթներով: Սա «Մըթն-
շաղի անուրջների» ոչ գիշերային արեգակն է¹, ոչ ակապու-
րոք արևը², ոչ էլ ուրիշ արևը³: Սա իսկական արևն է, աշխար-
հի արքան՝ կիլիկ, կյանք տվող: Ու սիրտը, հին սիրտը չէ՝
փակված ու նկուն, այլ բոց սիրտ, տունական մի սիրտ՝ վառ-
ված հանդեպ աշխարհի մեծության ու վեհության:

Բանաստեղծը մնաք բարով է ասում ոչ միայն արևին,
այլև երկնի մովին, ծովին, խոր ու մթին անտառներին, ու զգում
էս երկնքի կապույտի, ծովի կանաչի՝ կախարդիչ երանգները,
զգում էս անտառների իրական մթությունն ու խորհրդավո-
րությունը:

Սիրով է պարուրված ու կենսաբախությամբ է մեզ վա-
րակում

Արտուտներին ոսկի արտում,
ասում եմ ես, մնաք բարով

տողը: Արդեն ապոթեոզ է հանդիսանում

Մանուկներին վառ—խլրտուն,
ասում եմ ես, մնաք բարով

1 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Կ. Պոլիս, 1924, էջ 25:

2 Նույն տեղում, էջ 61:

3 Նույն տեղում, էջ 73:

տողը, որը տողորւած է հաւատով դեպի կյանքը, նրա ապագան, խանդաղատանքով դեպի այդ փոքրիկ, ուրախ ու զվարթ էակները՝ առհաւատչյա նույն այդ կյանքի մշտնջենականության:

«Հրաժեշտի գաղիլ»-ում Տերյանը աշխարհը կանգնեցնում է մեր առջև ինքնուրույն, գույնզգույն, իր հարուստ կարեւորություններով: Այժմ Տերյանը ոչ թե ամփոփւում է իր մեջ, այլ գուրս է գալիս այդ անձուկ սահմաններից ու մնաք բարով ասում ամբողջ աշխարհին, ոչ թե ցանկանում է, որ իրեն մոռանան ու չհիշեն, այլ, ընդհակառակը, խնդրում «բարի հիշեք ինձ ձեր սրտում»: Մահը նրա համար այլևս ոչ ցնորք է, ոչ հուշ, այլ իրական երեւոյթ, որի մոտալուտ գալուտին նա թեև հնազանդւում է, բայց ամփոսանքով, սիրով դեպի կյանքը:

Այդ սերը դեպի կյանքը, մահվան այդ իրական անդրադարձումը պոեզիայում առավել ցայտուն է արտահայտուած Տերյանի դրչին պատկանող վերջին բանաստեղծության մեջ.

Գինով եմ, գինով եմ ես էլ,
Թեթև եմ, անհոգ, լեզվանի.
Օրորիր մեզ պանդոկ-կարուսեղ,
Օրորիր, օրորիր մեզ, գինի՛:

Անհոգ է պոետը, թեթև է զգում իրեն, գինով է նա: Նա կարոտով ապրում է կյանքից իրեն բաժին հասած վերջին զրվագը: Նա սեթևեթ խոսքեր է լսում, ու դա երազային է դարձնում ակնթարթը, ներդաշնակ ժամը: Բայց այս ներդաշնակ ժամի մեջ կա էլեգիկ մի տարր, տխուր մի խոստովանություն, որ կորած է ինքը, որ «անտեր ու անտուն» (հնից եկած մի արտահայտություն, որ միանգամայն նոր, ռեալ երանգավորում է ստանում) մի պոետ է նա: Էլեգիկ այդ ակնարկը հետագայում վերածւում է այնպիսի մի երկտողի, որ, խոր հուղմունքի արտահայտություն լինելով, բառիս բուն իմաստով ցնցում է ընթերցողին.

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 117: Տե՛ս նաև՝ Պ. Մակինցյան, Վահան Տերյանի մահն ու մահերգը, «Նորք», 1922, № 1:

Իսկ ներսում իմ, ներսում մի ատեղ
Ասղնաում է՝ ննջել առհավետ...

Այս «ասղնաում»-ով մի ամբողջ իրականություն է բաց-
վում: Այստեղ ատկա է և վերահաս մահը, որ ամեն բոլե-
րնդհատում է մոռացության սիրելի պահը, և կյանքի քաղց-
րության զգացումը ու այն թողնելու ծանր դիտակցությունը,
և հանդիստ ու վեհանձն՝ նուրբ հեգնանքով շաղախված՝
վերաբերմունք դեպի այն, ինչ անխուսափելիորեն պիտի կա-
տարվի:

Դուք և վաղն իսկ կարդաս թերթում
Եվ ժպտաս՝ «հանգյալ ի տեր»...

Տերյանի ստեղծագործության մեջ նոր մոտիվներ են լրաց-
վում նաև սիրտ ասպարեկում:

Սերը, ինչպես կյանքի ու բնության այլ արտահայտու-
թյունները, Տերյանի ստեղծագործության առաջին՝ «Մթնշա-
ղի անուրջների» շրջանում, քիչ ղեպքերում է հանդես գալիս
իրական գույներով, այլ երևում է սոսկ որպես երազ, ցնորք
կամ պատրանք: Նման սեր արտահայտող բանաստեղծու-
թյունների վերնագրերն իսկ բնորոշ են. «Յնորք», «Խմ ցնոր-
քին», «Հրաշք աղջիկ», «Ուրվական» և այլն¹:

Զերծ մարմնից ու արյունից, կնոջ իրական հատկանիշ-
ներից, Տերյանի այս պատկերները (որոնց թիվը, ի դեպ, ա-
վելի ու ավելի կարելի է դարձնել՝ այլ և այլ բանաստեղծու-
թյուններից քաղելով «սպիտակ շորերով» աղջիկ, «լուսեղեն»
աղջիկ, «ստվեր» և այլ արտահայտություններ) անգծագիր
են, մշուշոտ, խուսափուկ, հեշտությամբ ոչ միայն իրար,
այլև պես-պես տրամադրությունների ու հոգեկան կացու-
թյունների վերածվող, որովհետև իրենք էլ վերջիվերջո ոչ այլ
ինչ են, եթե ոչ տրամադրություններ ու հոգեկան կացու-
թյուններ:

Հետաքրքիր է, որ սերը, որ սովորաբար ելնում էր որպես
բնքույշ մի երազ, մարմնականից ազատագրված նրբակերտ

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 21, 35, 64, 95:

մի հուշը, հանդես է դալիս նաև միանգամայն այլ նկարագրով, կապված «դահիճ» ու «սուր», «տանջանք» ու «խավար», «մեղք» ու «թույն» հասկացողությունների հետ:

Այս «ախտաբորբոր» (Տերյանի լեզվով խոսենք) սիրո մի այլ կողմն է այն, որ ներկայացված է «կատվի դրախտ» շարքում՝ դողտրիկ, ավարտուն բանաստեղծությունների մի փունջ, որոնցից յուրաքանչյուրը մի մի սաղափի շինվածք լինի կարծես, նրբակերտ մի անոթ՝ այնքան նուրբ, որ աննշան մի շփումից կարող է կոտրտվել: Խոսքի կատարելության ու վարպետության մի նմուշ է այս շարքը, բանաստեղծական արվեստի բարձր արտահայտություն: Այստեղ այլևս չկա ոչ ցնորք-աղջիկ, ոչ երազ-կույս, նրանց փոխարինել է Տիկինը՝ մանրիկ, նվագուն, մարմարյա ձեռներով, բարակ մատներով: Նրա նայվածքն էլ մթամած բոցեր ունի, նրա հմայքը կարող է հնադանդեցնել ամենքին՝ դահիճ լինի նա, թե կայսր, բայց կրքերն արդեն նստել են, սիրո գալարումները վերջացել, ու մնացել է Տիկինը, նուրբ ու բարակիրան, մեղմ ու հրապուրիչ, կյանքը լիովի ճաշակած, բայց տակավին չհագեցած:

Սիրո այս անիրսական և գերնուրբ սլաակերացումից միանգամայն տարբերվում են Տերյանի պոետական կյանքի վերջին շրջանում գրած բանաստեղծությունները նույն թեմայի շուրջը:

Ահա այդ բանաստեղծությունների մեկից երկու քառյակ.

Լինևի չորան սարերում հեռու,
Գայիր, տնցնելի վրանիս մոտով,
Իրար նայելինք անուշ կարոտով,
Քնույշ ժպտայինք հանկարծ իրարու:
Գնայիր աղբյուրն ու ետ դառնայիր
Թեթև, որպես վիթ, ելնելի ձորից.
Մի ջուր տայիր ինձ քո լի սափորից
Ու վերանիս մոտ հանգստանայիր...¹

Պարզ ու անաղարտ, լեկուս առաջին սիրո բացման մի հրաշագեղ մարմնացում է այս բանաստեղծությունը: Այնքան

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 111:

է նա անմիջական, որ նսեմացնում է, տարերայնորեն, առանց
էիդ գործադրելու իր հստակ ջրերի տակ է առնում Տերյանի
բոլոր նախորդ, մեզ հայտնի, սիրո զգացմունքին նվիրված
բանաստեղծությունները: Որքան էլ եթերային լինի «Տխրու-
թյուն» կամ այլ համանման բանաստեղծությունների ճերմակ
շորերով աղջիկը, դժոխք թե եզեմ տանեն մեզ սիրուհու ար-
յունոտված շուրթերը, թողավելի նեղ լինին ամեն վայելք
ապրած Տիկնոջ առանց այն էլ նեղ ձեռները՝ սրանցից և ոչ
մեկը չի կարող համեմատվել Տերյանի այս նոր, ժողովրդի ըն-
դերքից ելած հերոսուհու հետ, որի մեջ թարմությունը զուգորդ-
վում է նրբության հետ, ամոթխածությունը վառ զգացմունքի
հետ: Այստեղ այլևս շիլսվում վարագույրի հետևում թափվող
շորերի շրշյունը, այստեղ Տիկինը բուխարու անցնող կրակի
մոտ նստած այլևս չի հիշում «մեռած մեկին» կամ «անտես
մի գիրք» կարդում, այստեղ ամեն ինչ կենդանի է ու տեսա-
նելի՝ ջինջ երկինք, հայրենի լեռներ, անպաճույճ, հասարակ
մի աղջիկ, որ աղբյուրից սափսրով ջուր է բերում ու հագեց-
նում իր սիրածի ծարավը: Այստեղ շնչին են սիրո խոսքերը,
բայց սիրո ուխտը անխարդախ է ու խոր: Այստեղ գիշերն
այլևս տանջանքների մի շարան չէ, այլ անուշ երազ գալիքի
մասին: Այստեղ ամեն ինչ պարզ է ու իր պարզության մեջ՝
իմաստուն: Տերյանի այս բանաստեղծության սերը՝ դա՛ մեր
ժողովրդական երգերի սերն է՝ պարզ ու հավաք, զուսպ ու
ողջախոհ: Բանաստեղծության հենց առաջին տողը՝ «Լինեի
շոբան սարերում հեռու»՝ բացահայտում է պոետի ձգտումը
մոտենալ ժողովրդին, ձուլվել նրա հետ, ապրել նրա ազնիվ
ու վեհ խոհերով, — որը և գտնում է գեղարվեստական իր լրիվ
արտացոլումը:

Ժողովուրդին ու ժողովրդայնությունն սկսում են ավելի ու
ավելի տեղ գրավել Տերյանի ստեղծագործության մեջ: Բա-
նաստեղծի երկերի մեջ սկսում են ավելի ու ավելի հաճախակի
երևալ աղգային-ժողովրդական և աշուղական բանաստեղծա-
կան ձևով գրված գործեր: Սրանք ընդօրինակումներ չեն, այլ
կենդանի երկեր, ուր բովանդակության թարմությունը զու-

գորգված է բանաստեղծական փայլուն հնարամտության հետ։ Այդպիսի մի գործ մեզ արդեն ծանոթ է։ Դա «Հրաժեշտի գագեղն» է։ Մանոթանանք մի այլ գործի հետ.

Տեսա երազ մի վառ,
Ոսկի մի դուռ տեսա,
Վերան փերո՞ւզ կամար,
Սյունեբը՝ հուր տեսա...¹

Բավական է թեկուղ հիշողության մեջ վերականգնել այս բանաստեղծության մնացած տողերը, — թեև մեջ բերված տողերն արդեն բնորոշ են, — որպեսզի համոզվենք, որ իր գողտրիկությամբ, բազմագունությամբ ու զուսպ ֆանտաստիկայով այն կարծես միջնադարյան ձեռագրից լինկած մի մանրանկար լինի։

«Մի տրնտջա ցավիդ համար...» բանաստեղծության երկրորդ քառյակում ասված է.

Արածներիդ համար երբեք չես տեսելու
ախ ու ափսոս,—
Զարածներիդ համար պիտի տեսա ափսոս,
հազա՞ր ափսոս
Վահան Տերյանն ասաց — ավա՞ղ, ինչո՞ւ դրի
սրտիս կապանք,
Քանի՞ սերեր, քանի՞ հուրեր զուր հանգցրի —
հազա՞ր ափսոս...²

Այստեղ Տերյանը հանդես է գալիս որպես ժողովրդական պոետ, որը կոչ է անում մինչև վերջն ու ազատ քամելու կյանքի քաղցրությունը։

Ստեփան Շահումյանին նվիրած «Գաղել խնդության» բանաստեղծության մեջ կյանքի այս հրավերն ստանում է իր առավել վառ արտահայտությունը.

Սի՛րտդ, որպես վառ ատրուշան,
պահիր վառ,
Սի՛րտդ հրկիզ, մթնում դաժան,
պահիր վառ...³

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 65։

² Նույն տեղում, հ. 4, Երևան, 1925, էջ 61։

³ Նույն տեղում, հ. 3, էջ 101։

Շվ այսպես շարունակ՝ յուրքանչյուր տողն ավարտվում է «պահիր վառ» արտահայտությամբ, ըստ որում հիմնական այդ պատկերն անընդհատ ուժեղանում է նոր, «վառ» հասկացողության հետ տնմիջականորեն կապված պատկերներով՝ կարծես բոցավառված խարույկի վրա՝ բոցը առավել ուժեղացնելու նպատակով՝ փայտի նորանոր կտորներ են դարսվում. «սիրտդ վառման պահիր վառ», «վարդդ վառման պահիր վառ», սիրտդ «արև», «սիրտդ բորբոք» ու «հրաբորբոք...»:

Ժողովրդին՝ տարբեր ուղիներով մոտենալը իր առավել խոր արտահայտությունն է գտնում Տերյանի հայրենասիրական պոեզիայում:

1908 թվականին գրած «Ես անջատված եմ հայրենի հողից...» բանաստեղծության մեջ, Տերյանը թեև ասում է, որ «միևնույն է ինձ Հյուսիս թե Հարավ... հավիտյան օտար, հայրենական տուն...», բայց այստեղ ևս լսվում են անջատման հետ կապված ամիսոսանքի հեռավոր արձագանքներ:

Հետագայում, «Հայրենիքում» վերնագիր կրող ու հուսահատությամբ լի բանաստեղծության մեջ Տերյանն արդեն խոր թախիծով ասում է, որ հայրենական տունն ավերվել է, որ նա երազ է դարձել: Իսկ 1912 թվականին գրած մի այլ բանաստեղծություն («Երանի նրան, ով հայրենական...») ամբողջովին հայրենական տան կարոտ է: Բայց ոչ միայն այդ: Բանաստեղծության ամբողջ ընթացքը ցույց է տալիս, որ հայրենական տան հետ կապված է մի շատ որոշ վերաբերմունք դեպի իրականությունը՝ դիմադրելու կարողություն դաժան օրերին, խիզախ հայացք ապագային, հաստատ ուղի, մոլթ կասկածի կասեցում և այլն, մի խոսքով՝ հայրենական տունը դիտվում է արդեն որպես կյանքն իմաստավորող մի հենարան:

«Հոգնեցի զրբերից անհամար...» բանաստեղծությունը մի այլ կողմից է բացահայտում Տերյանի հայրենիքի կարոտը: Տերյանն արդեն ոչ թե հեռվից երազում է հայրենիք, այլ խնդրում, որ իրեն տանեն «մեր դաշտերը պայծառ, մեր սարերն անառիկ, վեհանիստ...»:

Իսկ մի ուրիշ բանաստեղծության մէջ, որ սկսւում է հոգնածության նուէն մոտիւլով («Երբ կը հոգնեմ...»), պոետը արդեն շատ ավելի կոնկրետ խնդիր է առաջադրում՝ տանել իրեն հայրենի գյուղ՝ Գանձա:

Հայրենիքն սկսում է առավել հստակութեամբ դժագրւել, միտ ու արդուն ստանալ: Տերջանի երազներն արդեն ամբողջովին հայրենիքով են շաղախւած, հայրենի Զաւլախքի բնությունը, նրա լեռներն ու հովիտները, նրա մարդիկ գրաւում են ամբողջովին պոետի ուշադրությունը.

Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել
Սարերի վրա—օ՛, անո՛ւշ հեռու,
Զայնում են անվերջ մթնում իրարու
Հովիվներն այնտեղ կրակ են վառել:
Ախ, սիրտս թռավ աշխարհն այն հեռու
Ուր, հի՛ն, հնչում ես բարբառ հայրենի.
Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել
Սարերում իմ բաց, օ՛, անո՛ւշ հեռու...¹

Ինչ վերաբերում է «Թողի երկիրն իմ հայրենի...» չքնադ բանաստեղծութեանը, ապա նա հայ ժողովրդական հերիաթների ոգով պատկերած ամբողջ աշխարհի մի տեսութիւն է: Այստեղ մենք ոտք ենք կոխում Հինգ ու Սրաբ, տեսնում Ճերմակ ծովն ու Զինումաշին, հասնում երկրի ծայրը և արեգակի ակունքին, զմայլվում դրախտի կրակ դռնով ու հրատերե ծառերով, հանդիպում ճերմակ ու սև, թեթև և քնքուշ փերինների, հազար անգամ ականատես լինում արևի ծագմանն ու մայրամուտին: Այս բանաստեղծութիւնը, իր վերջին չորս տողով հանգերձ՝

Բոլորը՝ ծուխ, բոլորն՝ ավաղ,
Բոլորն՝ ավար ջուր ու քամուն.
Չըկա քիզնից գերիշ երա՛զ,
Քո անունից անո՛ւշ անուն...²

¹ Վ. Տ եր յ ա ն, Երկրի ժողովածու, հ. 3, էջ 112: Նույն մոտիւլով է երանգավորւած նաև «Հովիվներն ազատ հեռու սարերում...» բանաստեղծութիւնը (հ. 3, էջ 113):

² Նույն տեղում, էջ 66:

կարծես քանդակազարդ մի մուսաբ լինի, որ տանում է «Երկիր Նաիրի» հոյակապ շարքը:

«Երկիր Նաիրի» շարքը Վ. Տերյանի երկերի 1923—1925 թվականների հրատարակության մեջ պարունակում է տասնյոթ բանաստեղծություն, որից վերջինը, «Գաղել խնդունքան»-ը, մեզ արդեն ծանոթ է: Զբաղվենք այդ շարքի մի քանի ուրիշ բանաստեղծություններով:

Մի փոքր վերև, վերլուծելով՝ «Երանի նրան, ով հայրենական...» տողով սկսվող քանաստեղծությունը, շատվեց, որ հենց այդ բանաստեղծության մեջ հայրենիքի գաղափարը, մի կողմից կոնկրետանալով «հայրենական հարկի» հասկացողությամբ, մյուս կողմից հենվում է մոր կերպարի վրա:

«Երկիր Նաիրի» շարքը ևս պարունակում է մորը նվիրված երկու բանաստեղծություն, որ կազմում են այդ համաստեղծության երկու մեղմ փայլող աստղը: Ահա նրանցից մեկը.

Կարծես թե դարձել եմ ես տուն,
Բոլորն առաջվանն է կրկին.
Նորից դու հին տեղը նստու՛մ,
Շարժում ես իլիկը մեր հին.
Մանում ու հերիաթ ես ասում,
Մանում ես անվերջ ու արագ.
Սիրում եմ պարզկա քո լեզուն,
Ձեռներդ մաշված ու բարակ:

.

Արևը հանգչում է հեռվում,
Գետից բարձրանում է մշուշ,
Հերիաթդ անվերջ օրորում,
Իլիկդ խոսում է անուշ...¹

Տերյանը մեծ վարպետությամբ ու խոր լիրիզմով է տալիս մոր բնավիստական պատկերը՝ իր մեղմ խոսքով ու սիրող հոգով, իր քնքշությամբ, իր անխառնից հոգնած, մաշված ու բարակ ձեռքերով: Սա հայ գեղջկուհու տիպարն է, որի հնամյա իլիկի շարժումները, շաղկապվելով նույնքան հնամյա

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 88:

հեքիաթների հետ, լուսավոր մի հանգամանիցուն հն հաղորդում ընթերցողին:

Մոր այս նուրբ կերպարը միանգամայն ներդաշնակում է այն բնութագրմանը, որ տալիս է իր ժողովրդին **Տերյանը** «Երկիր Նաիրի»-ի մի այլ բանաստեղծության մեջ.

Սիրեցի հեղ, անրեն հողիդ
Եվ երգերդ մեղմ ու բեկբեկ,
Խեղճությունդ՝ խովար ու լուռ,
Ազոթքներդ՝ դառն ու ցավոտ,
Զանգակներիդ զարկը՝ տխուր
Եվ խուզերիդ լույսերն աղոտ...¹

Սա ոչ թե հայ դյուլդի ու գյուղացու խեղճության իշխալականացումն է, այլ անհուն սիրո արտահայտություն դեպի հայ հասարակ մարդը:

«Երկիր Նաիրի» շարքի բանաստեղծությունները տպագրվել են 1915—1917 թվականներին, երբ Տաճկաստանում բնաջնջվել էր ամբողջ հայ ժողովուրդը: Այդ աննախընթաց աղետը խորը դրոշմվել է բանաստեղծի հոգում: Նրա սերը գիտի իր ժողովուրդը ավելի խորացել է, ավելի քնքշացել. քեզ «ինչպե՞ս շտիրեմ, երկիր իմ կիզված...», — ասում է նա:

Հայ ժողովրդին Տերյանը դիտում է որպես զոհ, որպես «յոթնապատիկ խոցված Տիրամայր»²: Նա տարակուսանքի մեջ է իր հայրենիքի ասպագայի նկատմամբ.

Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի.
Մա՞հն է արդյոք, թե նի՞նջն է քեզ
Պատեկ, պայծառ Նաիրի...³

Սակայն, տարակուսանքը չէ. որ իշխում է Տերյանի հոգում: Հենց այս, «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես...» բանաստեղծության մեջ նա ասում է՝ «Յուլա՛, ցնո՛ւք Նաիրի», իսկ

¹ Վ. Տերյան, Երկրի ժողովածու, հ. 3, էջ 90:

² Նույն տեղում, էջ 87:

³ Նույն տեղում, էջ 85:

այն բանաստեղծությունը, որտեղ հայ ժողովուրդը համեմատ-
վում է Տիրամոր հետ՝ վերջանում է հետևյալ բառյակով.

Ժամ է, ե՛լ նորից, իմ ծիրանավառ,
Զրահավորվիր խանդով խնդադին,
Վառի՛ր երկունքի գիշերում խավար
Հրով մերտված նաիրյան հողին...

Երկու այս մոմենտները՝ հայրենիքի ծանր վիճակը ու
զրա հետ կապված մուսլ ամբողջությունը՝ մի կողմից, խոր հա-
վատ իր ժողովրդի կենսունակությունը՝ մյուս կողմից իրենց
լավագույն արտահայտությունն են գտել Տերյանի «Երկիր
Ֆախրի» շարքի երկու հայտնի սոնետում:

Այս սոնետներից մեկում բանաստեղծն ասում է, որ իր
արնաներկ հայրենիքում, որտեղ մի ժամանակ այնքան բույր
կար ու սրտի հուր, այժմ իջել է անլույս ու լուռ գիշեր.

Ամեն մի միտք՝ հիմա մի վերք,
Ամեն հայացք՝ հատու մի սուր.
Արնոտ գիերն են համր ու մերկ
Նայում երկինք անզոր ու զուր...

«Անզուր» և «զուր» բառերը, որ առաջներում նկուն տրա-
մադրությունների առավել խտացած վիճակն էին արտահայ-
տում, այստեղ արդեն մեծապես օգնում են ռեալիստական
պատկեր ստեղծելու համար, կոտորածի քստմենտի նկարագի-
րը խսկույն պատկերվում է ընթերցողի առջև, մոռթված դիակնե-
րի կատարյալ անզորությունը դառնում շոշափելի: Սոնետում
դրոշմված է այն տագնապը, որ ասվում է բանաստեղծը հան-
դես իր մոռթված հայրենիքի:

Այդ սոնետը, ինչպես տեսանք, կապվում է գիշերվա հետ:
Բայց գիշերվան հաջորդում է առավոտ, ու երկրորդ սոնետը
հենց այդ առավոտվա մասին է խոսում:

Բանաստեղծն խսկույն կեթ ասում է, որ ինքը հավատում
է այդ առավոտին, թեև այն «դառն ու մահահոտ է»:

¹ Վ. Տիրյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 97:

Թող կիտվի խաւարն ավելի խրթին
Եւ շարախինդ ճնշն հողն իմ արշունոտ
Ու թող գա՛, թե կա՛, ավելի՛ շար բոթ,
Մեկավի զոհ-երկրիս անարգւած սրտին...

Թող զուժկան զիշերն տհասաստ դավն —
Որբան մութը սե՛, այնքան ես համառ,
Երկնիր իմ երկիր, հավատով անմար՝
Սուրբ է քո ուղին և պսակըդ՝ վեհ...¹

Հայ ժողովուրդը գալիս է դարերի խորքից, անընդհատ խիղախել է նա հանուն հայրենիքի, վառ պահել այդ խիղախության դրոշը, խոնարհվել նրա առջև։ Նա «անդու ուխտաւոր» է, նա արժեքներ ստեղծող է ու այն սրբությամբ պահպանուլ։ Այսօր էլ, — մտածում էր պոետը, — երբ հայ ժողովուրդը կանգնած է բնաջնջման վիհի առջև, երբ ապրում է մեծագույն սղբերգություն, նա խիղախում է ու համառում, անտեսում ամեն դավ ու աղետ, և զրահավորված անկոտրում կամքով, անկանչ շարունակում իր սուրբ ճանապարհը ու երկնում գալիք օրը, արեւածագը, որ մոտ էր արդեն։

Տերյանի ստեղծագործության ամենաբնորոշ գիծը սերն էր դեպի հայրենիքը, անհողգող հավատը նրա ապագայի նկատմամբ։

Տերյանի ստեղծագործական կյանքը տեւեց շուրջ տասնևհինգ տարի։ Այդ ժամանակշրջանում նա կտրեց ուսանելի մի ճանապարհ, որի զիգղագների անխուսափելի հակասությունները զուգորդվեցին մշտական մի որոնման, մի ձգտման հետ կապվել կյանքի, իր ժողովրդի, ռևոլյուցիայի հետ։ Մենք տեսանք, որ պոետը կատարեց այդ սխրագործությունը, որ նա հասավ իր իդեալին։

Բայց Տերյանի հոգում նոր ութմեր էին ձևավորվում, նոր, պայքար ու ցնծություն փառաբանող երգեր, որոնք առավել կհարստացնեին տասական ահեղ տարիներին տարած նրա իդեական-ստեղծագործական հաղթանակը։

¹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 96։

Քեզ եմ երգում, կարմիր,
Արշունաբուր
Ազատութեան դրոշ:
Հարյավ հողին իմ սրբ,
Հավետ հարյավ
Յնծուն ու խնթ, սրպես
Մըրկահավ...

Մոտալուտ մահը, ալիւ՛ղ, զրկեց նրան ստեղծագործական այդ հորձանքը ծավալելու հնարավորությունից: Տերջանն անգամ բախտ չունեցավ տեսնելու իր երազած Սովետական Հայաստանը, որի անխոնջ կերտողներից մեկն էր նա:

6

Հովհաննէս Թումանյանի ստեղծագործութեան այն ինքնատիպությունը, որը, միանգամայն իրավացի կերպով, սովոր ենք անվանել «թումանյանական», այդ ինքնատիպությունը հատուկ է նրան, կարելի է ասել, սկզբից եւթ:

Այդ են վկայում «Հին օրհնութիւն» բանաստեղծութիւնը իր համառ ու թեկ մուշլ, բայց կենսահաստատ հորդորով վերափոխելու իրականութիւնը, «Շունն ու կատուն», որի ամեն մի տողից կենսուրախութիւն է ծորում: Սակայն, այդ ինքնատիպությունը, — ինչպես և կարելի էր ստատել, — ծավալվել ու ճշուղավորվել է ծանրագին ապրումների հաղթահարման դնով: Այդ ապրումները Թումանյանը ունեցել է 90-ական թվականներին՝ դրա կենդանի հուշարձանը «Դեպի անհունը» պոեմն է, — և՛ 900-ական-10-ական թվականներին: Թերեւս նրանք առավել ուժեղ արծարծվել են հենց 10-ական թվականներին: Եւ զարմանալին այն է, որ այդ նույն տարիներին է իր քառյակներում և մի շարք այլ լիրիկական գործերում բանաստեղծը հասնում առավել պայծառ, կենսահաստատ, ամբողջ կեցութիւնն ընդգրկող աշխարհըմբռնման խորքերին:

Մետեխի բանտում, 1909 թվականի փետրվարի 20-ին Թումանյանը գրեց իր հայտնի, ամբողջովին խնդութեամբ ողողված «Վայրէջք» բանաստեղծութիւնը:

Հոգու անսահման, անծայրածիր ազատության մի մանի-
ֆեստ էր դա, որ բանաստեղծը արգելարանի մութ նկուղից
ուղարկում էր լույս աշխարհը:

Լրացել էր բանաստեղծի քառասուն տարին և նա հին
հույներն ալես հենց այդ տարիքն համարելով մարդու հոգե-
կան ուժերի զարգացման բարձրակետը, հաշիվ է տալիս իրեն
անցածի մասին, ամփոփում իր մեծ փորձը և ապագա կյանքի
ուղիները նշում:

Բանաստեղծը մերժում է քենն ու նախանձը, գանձն ու
փառքը, այն ամենը, ինչ փոքրացնում ու ճնշում է հոգին ու
բարձրանալով լեռան կատարը, թողնում դրանց ներքեում՝
մեծարելու համար, ընդհակառակն, այն ամենը, ինչ թռիչք
է տալիս ոգուն, ինչ մեծ է ու վեհ, ինչ ծնում է երգ ու տաղ,
զվարթ է ու անհոգ: Ազատ, լայնածավալ աշխարհը հակա-
դրվում է անձուկ, լքր մեջ ամփոփված, ճահճացած եսին:

Եվ ես իմաստուն ու բեռն թեթև,
Անհոգ ծիծաղով,
Երգով ու տաղով
Իջնում եմ գրվարթ իմ լերան հտե...¹

Լերան հտեր մայրամուտ չէ, մահացում չէ և ամբողջ
«Վայրէջք»-ն էլ, իսկապես, վայրէջք չէ (նա վայրէջք է ֆիզի-
կական իմաստով), այլ վերելք, ահարկու ճանապարհներով
իսկական վերելք դեպի սուրբ Անհայտը, — այդպես է արտա-
հայտվում ինքը Թումանյանը, — հավասարեցնելով այդ սուրբ
անհայտը պայծառորեն ծավալվող աշխարհի հետ:

«Դեպի անհունը» պոեմի անհունը, օրինակ, մահվան
անհունն է: «Վայրէջք»-ի մեջ էլ զգացվում է անհունության
շունչը, բայց այդ անհունությունն արդեն կյանքի անհունու-
թյունն է, նրա հավերժությունը:

Պոեմում հավերժականը քարացած է, անկենդան:

Հավերժականը շունի կերպարանը,
Նա լուռ է, անշարժ, հաստատ, աներկ...²

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, Երևան, 1934, էջ 94:

² Նույն տեղում, էջ 13:

Քառյակներում, որ «Վայրէջք»-ի աշխարհադպրոցման հետագա զարգացումն են, բացահայտումն ու ծավալումը, հավերժականը, իհարկե, մնում է հաստատ և աներևր, բայց բնավ լուռ չէ և անշարժ, այլ, ընդհակառակը, լի է կյանքով, աղմուկով, իրարանցումով:

Ով անճառ Մին, որ ամենքին միացնում ես մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկեղ բորբոքում,
Ողջ ազատ են ու հարազատ էս աշխարհքում Քնդանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմահ, անվերջ՝ Քեզ են երգում Քո ձենով...¹

Այս քառյակում խոսքը լուկ կյանքի մասին է, մահը արսորված է, անճառ մինը ոչ թե քայքայում է, այլ միացնում է, կապում, զոգում, իմաստավորում, ամեն ինչ նրա շնորհիվ է եւ ու զեռի մեջ: Ազատությունն է այս աշխարհում տիրում և ոչ թե մահվան անհրաժեշտությունը, հարազատությունը, մերձեցումը և ոչ թե հատհատումը: Կյանքում էլ, այո՞, տիրողը անմահությունն է ու անվախճանությունը, բայց ոչ թե լուռ, ամայի, ընդարմացած, այլ երգով ու փառաբանությամբ լի անվախճանությունը:

Մի այլ քառյակում² Թումանյանը հավերժությունը կենդանի աստված է անվանում, որի շունչը նա ամենուր շնչում է, որի անլուռ, անդադրում «կանչն ու հունչը» նա ամենուր լսում է: Տիեզերքը համակված է մի խոր մեղեդիով, հմայիչ մրմունջով ու բանաստեղծի ամեն ինչ լսող, ամենալուր հոգին առավել վեհացնում է այդ մեղեդին ու մրմունջը: Թումանյանը խորապես զգում է իր միասնությունը տիեզերքի հետ:

Միասնության այդ զգացողությունը ավելի ու ավելի խորանալով՝ հաճախակի հասնում է էքստազի:

Երանություն է անվերջ լինել սիրած էակի հետ, — ասում է Թումանյանը իր քառյակներից մեկում³, — հազար երանություն՝ լինել բնության հետ: Մեծ է ու անարտահայտելի, ան-

¹ 2. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 111 (ԽԶ քառյակ):

² Նույն տեղում, էջ 110 (ԼԹ քառյակ):

³ Նույն տեղում, էջ 109 (ԼԶ քառյակ):

հասանելի ու անճառ տիեզերքի վերջ շունեցող ծալքերի մեջ սուղվելու երանությունը, երբ մտքիդ թելը սփռվում է ամբողջ կեցությամբ մեկ, երբ ինքդ քեզ չզգալու չափ, ինքդ քեզ մոռանալու շափ միասնանում ես, ձուլվում ամենքի ու ամենի հետ:

Տիեզերքի գրկում պարփակվելու երանությունը, տիեզերքով արբենալու էքստազը այնքան է մեծանում, աշխարհն ու եսը այնքան զոգվում միմյանց հետ, որ այլևս հնարավոր չի դառնում նշմարելու մեկի կամ մյուսի ծայրը կամ վերջը. բանաստեղծը կորցնում է իրեն, իր եսը¹: Բայց դա կորուստ չէ մահվան ոլորտում, ուր «չկան մարդիկ և ոչ զգացում», — այսպես է ասված «Դեպի անհուն»-ը պոեմում, այլ կորուստ է կյանքի անծայրածիրության մեջ, կորուստ է նորից իրեն, իր անհատականությունը գտնելու համար՝ հարստացած տրդեն աշխարհի համակ արգուզարգով:

Թումանյանի ամենախոր քառյակներից մեկն այս է.

Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե հետ, ի՞նչ կա որ,
ես եղել եմ, կամ, կլինեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ.
Հազար էսպես ձևեր փոխեմ, ձևը խաղ է անցավոր,
ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ...²

Տարօրինակ կլինի, եթե ասենք, որ այս քառյակում սպիրիտուալիզմն է քարոզվում, հոգու անմահություն և այլն: Բումանյանը հեռու էր այդ գաղափարներից: Հաստատելով տիեզերքի անմահությունը, Թումանյանը քառյակում հաստատում է նաև իր, որպես այդ տիեզերքի մի հատվածի, անմահությունը՝ ինչ ձևով էլ ուզում է այն լինի, թեկուզ որպես մի հյուլե, որը ֆիզիկապես փոքր լինելով՝ մեծ է, այնուամենայնիվ, իր անխղելի կապով գոյության անեզրության հետ:

Այդ անեզրականի, տիեզերքի և կյանքի էությունը մինչև վերջին հյուլեն ըմբռնելու իղձով, նրա իմաստն առանց մնացորդի քամելու նսպատակով, երկբայանքի և տարակուսանքի

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 109 (ԼԶ քառյակ):

² Նույն տեղում, էջ 110 (ԽԲ քառյակ):

ամենաչնչին նշույլ անգամ շթողնելու դիտավորությամբ, մի խոսքով՝ ամենը սլարսլ սլատկերացնելու համար Թումանյանը գիմում է իր հոգու բովանդակ կարողություններին, ծայրահեղորեն լարելով նրանց. լուսակաթ աշխարհներում, իր իսկ խոսքերն են, ապրող երազներին, որոնց նա աստեղային է անվանում, անարատ հեռուներում բնակվող խոհերի խոյանքներին, որոնց նա մեծ է անվանում, նրբադուռ մշուշներում սավառնող վերհուշերին, որոնց նա անհիշելի է անվանում¹:

Քառյակներից մեկում² բանաստեղծն ասում է, որ իր խոր հոգին խոսք է բաց արել աստծու, աշխարհի հետ ու ամեն ինչ մեկ առ մեկ, դարե դար քննում է՝ սկսած անհաս բանից, երբ «չկան էլ դեռ չկար», մինչև «վախճանն անվախճանի»: Բայց ինչպես կարող է անվախճանը վախճան ունենալ, չկան լինել, անհասը հասանելի դառնալ, իսկ անչափը չափելի (վերջինս «Տիեզերքի ընթերցումը» բանաստեղծության մեջ)³:

Սրանք «անհիշելի վերհուշերի» տարբերակներն են՝ սահմանված առավել սուր դարձնելու աշխարհի ըմբռնման անհրաժեշտությունը՝ զգացողությունը, մտքի զիգլագներով դռնելու իսկական ուղին:

Թումանյանը, իսկապես որ, լուծեց այդ ասեղծվածը, հասավ կեցության ակունքներին, անվախճանի վախճանին, խորամուկ եղավ նրա զաղտնիքներին՝ լուծելով բոլոր «չըկաները», լույս աշխարհ հանեց ժամանակի ամենախոր անդունդներում թաղված վերհուշերը ու զգաց աշխարհի խորմատությունը, նրա արարչական հզորությունը, Աբովյանի պես փառաբանեց այն՝ «յարադանիւտ մեռնեմ, աստված...»

Դիմելով աշխարհին, պոետն ասում է.

Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնված մինչ կսոր.
Առանց խոսքի երգ ես թափում հայացքներով լուսավոր,
Ես էլ, ասեմք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր,
Որ կարդում եմ էդ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր...⁴

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 111 (ԽԴ քառյակ):

² Նույն տեղում (ե՛ն քառյակ):

³ Նույն տեղում, էջ 129:

⁴ Նույն տեղում, էջ 108 (ԽԹ քառյակ):

Տիեզերքի հանդեպ ունեցած հրճվանքը հասնում է իր
պագաթնակետին, նրան տրվում է բարձր գնահատական,
այն համատարած պոեզիա է արդեն և անվանվում է Բա-
նաստեղծ, մեծատառով Բանաստեղծ:

Եվ ընդհակառակն, իրեն, Բանաստեղծին, Թումանյանն
խեղցնում, դարձնում է ընթերցող: Բայց դա սոսկական ընթեր-
ցող չէ, այլ նույնպես մեծատառով ընթերցող, բախտավոր
էնթերցող, որ զարմանալի հեշտությամբ կարդում է տիեզեր-
քի գիրքը, լուծում նրա առեղծվածը, երգում նրա երգերը՝ ինչ
բարդ խաղերով էլ նրանք դրոշմված լինեն:

Յուրաքանչյուր ժամ ու բոլոր տիեզերքը մատչելի է պոե-
տին, նա անընդհատ ընթերցում է ու տարվում այդ հսկայա-
ծավալ մատյանի վեհ էջերով: «Տիեզերքի ընթերցումը» բա-
նաստեղծության մեջ նա շնորհակալություն է հայտնում աշ-
խարհին, որ իրեն վերամբարձ հայացք է տվել սուղվելու
գոյություն վերին սահմանները, որ երկնաճեմ միտք է տվել
իրեն, որ իր ճակատին ժպիտ է վառել: Առավել շնորհակալ է.

Որ կապել է մեզ, հոգիս քեզ արել...

«Հոգիս քեզ արել...» — ժողովրդական այդ արտահայ-
տությամբ Թումանյանն ասում է, որ ինքը տիեզերքի մսիղ
ու արյունից է, նրա անդրադարձումն է, նրա հայելին, որ նա
մեծի փոքրն է: Թումանյանը տեսնում է մի կաթիլ ջրի մեջ
ամբողջ աշխարհը:

Իր միասնությունը տիեզերքի հետ, իր առնչությունը
աշխարհի բոլոր դավազներին, իր սերը դեպի այդ աշխարհը
Թումանյանը պատկերավոր ձևով տալիս է նաև հետեւյալ
քառյակում.

Իմ կրնունքին երկինքը՝ ժամ, արեք՝ ջահ սրբազան,
Ծիածանը՝ նարոտ եղավ, տմենքի սերն՝ ավազան.
Սարը եղավ կրնրահայրս, ցաղը՝ մյուտոն կենսավետ,
Ու կրնրոջս Նա ինքն եղավ, որ սահմանեց ինձ պոետ...¹

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 111 (Խէ քառյակ):

Ամեն ինչ այստեղ ներկայացված է տիեզերական չափերով. երկինքը եկեղեցի, արեւ՝ ջահ, ցողը՝ մյուռոն և այլն: Քրիստոնեական այս արարողությունը, անսահմանորեն ընդլայնվելով, կորցնում է իր կրոնական նշանակությունը և վերածվում տիեզերքի, աշխարհի, գոյության մեծարման ու պաշտամունքի, նրա հետ ունեցած սերտ կապի շեշտման:

«Հոգեհանդիստ» հայտնի բանաստեղծության մեջ էլ¹, որ գրված է 1916 թվականին, հայ ժողովրդին հասած մեծ աղետի կապակցությամբ, չափանիշները հսկայական են:

Բանաստեղծը վերջին հանգիստն է կարդում իր ժողովրդի անբախտ զոհերին, որոնք հազար հազարով զոհված են ու ցրված Միջագետքից սկսած մինչև «Պոնտոսի ափերն ալեկոծ»: Հայոց «հրդեհի կարմիր բոցերից» վերցրած կրակով նա վառեց մեր աշխարհքի մեծ կերոնները՝ Մասիսն ու Արան, Սիփանն ու Սըրմանց, Նեմրոթ, Թանգուրեք, Զիրավի ձորը: Նրա բուրվառն էր, իսկ եփրասն ու Տիգրիսը ձայնակցեցին նրան սաղմոս կարդալով:

Սակայն, տորք-անգեղյան չափերով կատարած այս ծիսակատարությունը, հանդիսավոր լինելով, այնուամենայնիվ պատարագ չէր, սահմանված փառսբանելու աշխարհը, թեև վերջինիս արժեքն ու վեհությունը մնում են անսասան. երկինքը բանաստեղծության մեջ շարունակում է մնալ խաղաղ, ամպերը բուրավետ, Արագածի կանթեղը պայծառ:

«Հոգեհանդիստ»-ը սահմանված է այն բանի համար, որ պեսղի բանաստեղծը, զինված հենց աշխարհի այդ բարձր դնահատականով, բայց լցված ալնիվ ցասումով, կանգնած «խոժոռ, մենակ ու հաստատ, Մասսի նման», անողորմեղանք կարդար մարդկության այն ոճրագործ հատվածին, որը մորթաղերծ էր արել մի ամբողջ ժողովուրդ:

Եկեղեցական արարողությունը, այսպիսով, ընդլայնվելով, ինչպես քառյակում, նորից կորցնում է իր կրոնական իմաստը ու վերածվում քաղաքացիական մեծ ակտի, որի կենտրոնական անձնավորությունն այլևս բահանան չէ, այլ

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 98—99:

Հայկական Պարի կտաարից իր հուժկու խոսքն ասող, մարդկության դատախազը դարձած քաղաքացի բանաստեղծը:

Թումանյանի սուր աչքի առջև ոչ միայն բնությունն է բացում իր վարագույրը, այլև սկսում է այդ անել նաև մարդու հասարակական կյանքն իր բարդ փոխհարաբերություններով հանդերձ:

Աշխարհը մեծ է և հավիտենական, իսկ մարդը նրա հարադատ հատվածն է, նրա պատկերի կրողը իր մեջ:

Թե որքան աշխարհը առատաձեռն է իր բարիքներից մարդուն բաժին հասցնելու հարցում, այդ ամենուրեք ցուում է Թումանյանի երկերում, բայց առանձնապես շեշտված հանդես է գալիս «Իմ երգը» բանաստեղծության մեջ¹:

Այստեղ պոետն ասում է, որ անտակ, անծայր գանձեր ունիմ ես. այդ գանձերը ոչ թե ոսկի են կամ արծաթ, այլ բարություն, շնորհ ու սեր: Այդ ամենը նա շուայլորեն ստացել է «վերուստ», բնությունից, աշխարհից ու շուայլորեն էլ, իր հերթին, բաշխում է մարդկանց՝ ձրի, առանց սպասելիքների, առանց հատուցման ակնկալության: Բանաստեղծը մեծ հոգի ունի, լայն ու ազատ սիրտ, չի վախենում չարից, փորձանքից:

Բանաստեղծը գիտակցում է, որ ինքը գտնվում է կեցության կատարին, գիտակցում է, որ բախտավոր է, զգում է իրեն ամբողջովին շաղախված այդ բախտավորությանը, որին նա արժանացել է ոչ թե այսօր կամ երեկ, այլ իր ծննդյան հենց առաջին օրից, որը և նա անվանում է պայծառ:

Բազմաթիվ բանաստեղծներ ու մտածողներ անիծել են իրենց ծննդյան օրը: Հայ հանճարեղ բանաստեղծը ոչ թե անիծում, այլ մեծարում է այդ օրը, որով նա չտեսնված ուժով նորից ու նորից մեծարում է կյանքը, նրա բարգավաճումը, նրա ծավալումը, չնայած իր ժողովրդի դաժան անցյալին, չնայած նրա՝ իր իսկ նկարագրած դաժան ներկային:

Ճոխ է աշխարհը, հարուստ, անհատնում ու բոլոր այդ հատկություններով էլ նա օժտել է բանաստեղծին, որը հողից

¹ 2. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 101:

և աստղերից ստացածը իր հերթին, անաճ և աներկյուղ, նույնպիսի ճոխությունը վերադարձնում է աշխարհին, մարդկանց:

Իր տվածն եմ տալիս իրեն

—ասում է նա «Իմ երգ»-ում, կրկնելով ժողովրդական խմատուն ասացվածքը, որի մեջ հաստատվում է, մի կողմից, աշխարհի առաջնությունը մարդու նկատմամբ, և մյուս կողմից՝ մարդու կատարյալ, մինչև վերջին հյուլեն հարազատությունը աշխարհին: Մեզ հայտնի է, որ այդ հարազատությունը, այդ անխղելի կապը աշխարհի հետ Ավ. Իսահակյանը ևս արտահայտել է, անվանելով իր առջև ծառացած ժայռաբեկորին՝ իմ երեց եղբայր:

Թումանյանն ասում է, որ «էլ աշխարհ չեմ գալու հո նոր», նա դիտե, որ գոյությունը հենց այս է, սրանով, այս աշխարհով, երկբային մեր կեցությամբ է սպառվում ու դա ոչ թե ընկճում է նրան, այլ, ընդհակառակն, ոգևորում, բաղմապատկում նրա ուժերը՝ առավել վերցնելու աշխարհից, առավել տալու նրան:

«Իմ երգը» բանաստեղծությունը գրելուց ուղիղ երեք տարի անց, 1921 թվականին, Թումանյանը գրել է «Առատ, անհատ ասածու նման՝ միշտ տեղալուց հոգնել եմ ես...» տողով սկսվող քառյակը¹: Որ աշխարհից բանաստեղծը շռայլորեն շնորհ է ստացել, քառյակում այդ մնում է անհողողող: Որ նա նույնպես շռայլորեն շաբոնակում է շաղ տալ այդ շնորհը, սա ևս մնում է անհողողող: Բայց այս շռայլ հատուցումից բանաստեղծն արդեն հոգնել է...

Նույն 1921 թվականին գրած «Ամեն անգամ քո տըվածից երբ մի բան ես դու տանում...» քառյակում² նորից իր տեղումն են աշխարհը ու նրանից առատորեն ստացած շնորհը: Բանաստեղծն էլ շարունակում է հատուցել: Սակայն այդ հատուցումը, այդ տալիքն այնքան է մեծ, անելիքն այնքան ամեհի, որ պոետի մեջ հեռավոր մի կասկած է հարուցվում դրանց կատարման հնարավորության նկատմամբ:

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 110 (ԼՂ քառյակ):

² Նույն տեղում (ԽԱ քառյակ):

Վերջապես նույն թվականի վերջերին նա գրում է.

Կյանքս արի հրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի.

Խափան, խողան ու անպտուղ, անցավ առանց արդյունքի:

Ի՞նչքան ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըրուտով էս հողին...

Ի՞նչ պատասխան ես պիտի տամ հող ու ծաղիկ արվելին...¹

Արդեն ոչ թե կասկած հատուցման իրականացման կապակցությունում, այլ խոր հիասթափություն. հանդեպ աշխարհից ստացածի՝ բանաստեղծը պատասխանելու համարյա ոչինչ չունի: Նրան թվում է, որ իր կյանքը անպտուղ է անցել: Պատասխանատվության ղգացումը անհունորեն սրվել է նրա մոտ, իսկ ուժերը նվազել: Բանաստեղծը ծանր վիճակի մեջ է: Բայց այդ ծանր վիճակում անգամ աշխարհը նրա համար մնում է նույնը՝ ճոխ, աստեղային, հող ու ծաղիկ տվող: Աշխարհը չէ մեղավոր, որ նա,— ինչպես ասում է բանաստեղծը մի ուրիշ քառյակում²,— չհասավ ոչ իր երազին, ոչ էլ մտերազին, որ իր «կյանքը թեթև տանով տված դրազ կղավ. անցկացավ»: Իր պակասը Թումանյանը աշխարհին չի վերագրում, անձնական տրագեդիան նա չի վերածում կոսմիկական տրագեդիայի:

Թումանյանի աշխարհայեցողությունն մեջ աշխարհը բոլոր զեպքերում էլ մնում է անսասան, իր տեղում ամուր նստած. այդ եղբահանգմանն է գալիս նաև Ավ. Իսահակյանը: Աշխարհին, մարդկանց է տրվում առաջնությունը, ուրիշներին և ոչ թե իրեն:

Շատ իմաստուն քառյակներ ունի Թումանյանը: Դրանցից մեկը հետևյալն է.

Խայամն ասավ իր սիրուհուն.— ոտքդ ըզգույշ դիր հողին,

Ո՛վ իմանա՛ որ սիրունի բիրն ես կոխում դու հիմի...»

Հե՛յ ջա՛ն, մենք էլ ըզգույշ անցնենք, ո՛վ իմանա, թե հիմի

էն սիրուհու բի՛րն ենք կոխում թե հուր լեզուն Խայամի...³

1 Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 111 (ԽՖ քառյակ):

2 Նույն տեղում, էջ 109 (ԼԲ քառյակ):

3 Նույն տեղում, էջ 128:

Ամբողջ քառյակից ելնում է խոսքի և շարժման մի հանդստություն: Չորս տողի վրա էլ սփռված է նուրբ թախծի աննկատելի լինելու չափ թափանցիկ մի քող. դա ափսոսանք է այն մասին, որ կյանքը, այնքան գեղեցիկ լինելով, այնուամենայնիվ անցավոր է, որ բոլոր մահկանացուներն էլ անխտիր հող պիտի դառնան: Իսկ դրա հիմքում այն հասկացողությունն է դրված, որ կյանք ասածը այս է հենց որ կա, ընթանում է այստեղ, երկրի վրա, այն հողի վրա, որով դրուցելիս մեզմ սահանքով անցնում է խայամը իր նազանի ընկերուհու հետ:

Խայամն ի՞նչ սիրածի հետ խոսում է սիրունների մասին, բայց խանդի հեռավոր նշույլ անգամ չի ալեկոծում սիրածի հոգին: Գեղեցկության պաշտամունքն է այստեղ իշխողը, որի ոլորտում և անհանդուրժելի է որևէ նրան աղարատող հանգամանք:

Քառյակում ներդաշնակ համակեցության մեջ են անանձնականը՝ սիրունների բիրը՝ անձնականի՝ խայամի հուր լեզվի հետ, արտաքինը՝ կնոջ գեղեցկությունը՝ ներքինի՝ բանաստեղծի խոսքի հետ: Սկզբում մենք գտնվում ենք անանձնականի, արտաքինի, կնոջ գեղեցկության սահմաններում, վերջին տողի վերջին խոսքում միայն գեղեցկությունից, սիրունի բիրից Թումանյանը մի կամար՝ է կապում, ցատկում կատարում դեպի մի այլ, առավել մեծ արժեք՝ խայամի լեզուն, նրա ավյունով լի իմաստուն խոսքը, նրա ստեղծածի անմար բոցը: Խիզախ է այդ ցատկումը, հսկայական կապված համուրջի թռիչքը, բայց և ամուր են նրա հիմքերը:

«Դեպի անհունը» պոեմում գրված է.

Նրանից հետո դե՛հ կ' իմացի՞ր,
Թե՛ ով է թաղված քու ոտի տակին,
Ի՞նչ ցեղից էր նա, ի՞նչ ձիրքեր ուներ.
Անահ հերո՞ս էր, գեղանի մի կի՞ն,
Անհոգ մի ջահն՞լ, անկշտում ադա՞հ,
Աղբա՞տ, Բե հարո՞ւտո, — ձա՞յն, նըշան չըկա...¹

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 15:

Այս տողերի և քառյակի ընդհանուրն այն է, որ երկուսի ելակետն էլ նույնն է. մահվանից հետո մարդիկ հավասարապես հող են դառնում: Բայց կան նաև կարևոր տարբերություններ:

Մեջբերված տողերը սպառնում են հուսալքված, վերջին հաշվով սառն ու անտարբեր հարցումով, թե «ով է թաղված քու ոտի տակին»: Ու քանի որ այս հարցին պատասխան չկա, ամեն ինչ էլ դրանով ավարտվում է: Համատարած մահ, գերեզմանային լուսթյուն. «ձայն, նշան չկա...»:

Քառյակը, ընդհակառակն, կանգ չի առնում այստեղ, այլ հենց այստեղից է սկսում ու այստեղից սկսելով ոչ թե մահ է տեսնում իր շորս կողմը, այլ կյանք: Նա արձանագրողի դերում չի մնում, այլ ապրողի, հուզվողի, կարեկցողի: Նա չի մոռենում բոլորին անխտիր, լինի նա անահ հերոս, թե անկշտում սգահ, աղքատ թե հարուստ, նա արժեքավորում է երևույթները. նա լսում է ձայն, տեսնում նշան: Ու մինչդեռ պոեմը մնում է սովորական, բաղմիցս կրկնած ճշմարտության ոլորտում, քառյակը տալիս է բարձր իմացականություն, մեծարում գեղեցկությունն ու հանճարը՝ որպես կյանքի հավիտենական սկզբունքներ:

Կյանքի անցավոր լինելու հանգամանքը, որի վրա Թումանյանը քննարկված քառյակում միևնույն կյանքի վեհության մոռումնասիր է կառուցում, այդ հանգամանքը, աբդեն որպես ինքնություն մոտիվ, իր արտահայտությունն է դառնում նաև պոետի ուրիշ բանաստեղծություններում.

Հե՛յ, ճամփանե՛ր, ճամփանե՛ր.

Անգարձ ու հին ճամփաներ,

Ո՛վրեր անցան ձեզանով,

Ո՛ւր գնացին, ճամփաներ...¹

Նույն մոտիվին, պարուրված վերհուշի մեղմությամբ, հանդիպում ենք նաև «Պատրանք» հիանալի բանաստեղծության մեջ²:

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 112 (ԽՔ քառյակ):

² Նույն տեղում, էջ 101:

Երբ հաջողվում է հնչեցնել Թումանյանի որևէ բանաստեղծությունը, հայտաբերել նրա իմաստները, տեսնում ես, թե ինչպես, կարծես արթնանալով կամ թաքստատեղից դուրս գալով, սկսում են հնչել, կամերտոնի պես ձայնակցել պոետի համանման դործերը:

Ահա Թումանյանի վերջին, մահվանից մի քանի ամիս առաջ գրած աշդպիսի մի սքանչելի քառյակը.

— էս է, որ կա... ճիշտ ես տառամ, թասըդ բե՛ր:
էս էլ կանցնի հանց երազում, թասըդ բե՛ր:
կյանքն հոսում է տիեզերքում զընդալին,
Մեկն ապրում է, մյուսն սպասում, թասըդ բե՛ր...¹

Թումանյանը կարծես խոսք է բացել մեղ հետ աշխարհի բարձրաբերձ տանիքից, տիեզերքի գաղաթից ու հանգիստ և իմաստուն նրա կենացն է խմում: Չարենցը անտարակույս հենց այստեղ է հանդիպել պոետին Հոմերոսի և Գյոթեի հասարակության մեջ՝ նստած սեղանի շուրջը:

Այո՛, այս է, որ կա, ավելին չէ: Մեկը սպասում է, մյուսը ապրում, մեկը գալիս է, մյուսը գնում, հերթով, ինչպես ասված է «Մնացել է բերդը մեղ...» քառյակում², բայց կյանքը թեև երազի նման է, սակայն երազ չէ, այլ իրականություն: Հոսում է այն, բայց հոսում է, չի դուրսում իր տեղում, հոսում է ամբողջ տիեզերքով մեկ, զնդալին:

Ջնգում է խայամի հուր չեղուն, նրա խոսքը սիրունների մաքին, զնգում է Թումանյանի հոգին, նրա հիացմունքը հանդեպ տիեզերքի վեհափառ շենքի: Աշխարհը իր սքանչելիքներով հանդերձ, կյանքը իր բարիքների հետ միասին, մարդը իր շնորհքով՝ այս ամենը զրնգուն մի երգ է, սրբազան դոդ, խոր իմաստ, մեծագույն արժեք և երջանկություն: Անցավորը նսեմանում է կեցության մշտնջենականության առջև, մինոր տոները զիջում են իրենց գիրքերը զիլ, մաժոր տոներին, խինդը սփռվում է աշխարհով մեկ, կյանքը նորից նոր հաղթանակ է տանում Թումանյանի պոեզիայում ու ինքնաբերա-

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 129:

² Նույն տեղում, էջ 106 (ԺԶ քառյակ):

բար, համակլած «Վայրէջք»-ի ղվարթությամբ, մեր բերնից թռչում է «Թառղ բե՛ր» լիպականշությունը:

«Իմ Արիիկին» բանաստեղծության մեջ¹ Թումանյանը տիեզերք է անվանում իր հոգին և ասում, որ նա անդունդներ ունի:

Այդպիսի մի անդունդ հենց նոր տեսանք. դա մարդու կյանքի, տոհմասարակ աշխարհի անցավոր լինելու հանգամանքն է: Ճիշտ է, հաղթահարվեց այն, բայց դրանով հարցը, իհարկե, չփակվեց:

Թումանյանը, օրվնակ, ունի երկու, «Հե՛յ, ազա՛ մարդ...» և «Ազատ օրը...» բառերով սկսվող քառյակներ² ու մի անսման, «Երկար, երկար ման եկա...» սկզբնատողով բանաստեղծություն³, որոնք բացում են նորանոր անդունդներ, կանգնեցնում մարդուն նորանոր դժվարությունների և խորդուբորդությունների առջև:

Առաջին քառյակում Թումանյանը, ելնելով մեզ հայտնի՝ կյանքի անցավոր լինելու մոտիվից ու անվանելով մարդուն ազա՛հ և անգո՛հ, կյանքը կարճ, իսկ միտքը, ընդհակառակն, երկար՝ հորդոր է կարդում նրան. «Յաղաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվան էս ճամփեդ...»:

Երկրորդ քառյակում արդեն ելակետը իսկական Թումանյանական մոտիվն է, այն, որ աշխարհը շեն է և լի, որ մարդու ձեռքին է ամենայն բարիք, նրան տված է ազատ օր ու ազատ սեր, բայց և այնպես՝ «Տանջում, տանջվում, որոնում է ու դժբախտ է նա կրկին»:

«Երկար, երկար ման եկա...» բանաստեղծության մեջ մարդու դժբախտությունը ավելի շեշտված է հանդես գալիս:

Աշխարհը լայն է և արձակ, գեղեցիկն ու բարին առատորեն տարածված, բախտը փռված մեր առջև այնքան շատ է ու մոտ և, այնուամենայնիվ, կյանքը շար է ու դժվար, բանաստեղծի քնարը վշտոտ ու մարդը, դժբախտ զգալով իրեն,—

¹ Զ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 126:

² Նույն տեղում, էջ 108, 109 (1 և 1և քառյակներ):

³ Նույն տեղում, էջ 126:

վերջացնում է իր խոսքը Թումանյանը, — բախտ է որոնում
երկնքում:

Պարզ է, որ բանաստեղծի այս ցավը անդրադարձնում է
հասարակական կյանքի սուր ներհակությունները, որ դրոշմ-
վել է դեռ 90-ական թվականների պոեմների և լեգենդների
մեջ:

Այսօր էլ մեր ականջում հնչում է անիծած հարսի աղեկ-
առուր ճիչը, Պողոս-Պետրոսի վայ-վուշը, Անուշի տրագիկ ճա-
կատագիրը ողբացող Դեբեզի վուշ-վուշը, Մարոյի մոր լացը:
Մեր աչքերի առջև է արցունքներից դոյացած Փարվանա լիճը,
Մաքոյի խելագար վաղըր սարերում, մեռած Գիքորի շորերը
Համբոյի ձեռքին:

Ծանր կացության մեջ էր հայ ժողովուրդը: Իննսունական
թվականներին ծայր առած սարսափելի կոտորածները Տաճ-
կահայաստանում ավարտվեցին ժողովրդի համարյա կեսի
բնաջնջումով 1915 թվականին: Անդրկովկասում 1905—1906
թվականներին տեղի էին ունենում զինված քստմենևի ընդ-
հարումներ հինավուրց հարևանների՝ հայերի և ադրբեջան-
ցիների միջև: Ազգային ճնշումը հասել էր իր զագաթնակե-
տին: Հայ ժողովուրդը կտնգնած էր լինել-չլինելու երկրնաշուն-
քի առջև: Պատկերը լրացվեց առաջին խմպերիալիստական
պատերազմի արհավիրքներով: «Հաղարան բլբուլի» խոսքով
ասած՝ չորը խփել էր ամբողջ աշխարհին:

Ժողովրդի այս դառն վիճակը հետագայում Թումանյանի
քառյակներում հանդես է եկել առավել ընդհանրացած վիճա-
կում:

Ամեն մի սիրտ ցավով լրցվեց մեր դարում,
Յավոտ սըրտով աշխարհ լրցվեց մեր դարում.
Ցավոտ աշխարհն եկավ լրցվեց բովանդակ
Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում...¹

Այս ցավը երբեմն այնքան է համակում Թումանյանին,
որ նա մոռանում է անգամ, թե երբ են իր հոգում փայլել
ուրախ օրեր², այնքան է հուսահատեցնում նրան, որ նա,

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 128:

² Նույն տեղում, էջ 112. (ԾՐ քառյակ):

հենց նոր անվանելով իր սիրտը մեծ ու բաց, համարում է մարդուն «վար մնացած մարդ»¹, իրականությունը անվանում ցեխ ու վայրենի աղմուկ²։ Ավելին. հումանիստ պոետը եկավ հասավ դադան, մարդակեր ու մարդասպան մարդու գաղափարին³։

Թումանյանը խակապես որ կանգնած էր անդունդի առջև։

Բայց հիշենք «Վայրէջք»-ը, մի երկ, որ կարծես ամփոփում է իր մեջ Թումանյանի ստեղծագործության ուղն ու ծուծը, նրա էությունը, ոչ միայն տալիս այն, ինչ կար նրա գրություն ժամին, պոետի քառասնամյակին, այլև մարգարեանում ապագայի նկատմամբ։

«Վայրէջք»-ում ասված է, որ ահարկու ճամփաներ անցնելով միայն պոետը կարողացել է հասնել լուսալիր բարձունքներին։ Մենք հենց նոր տեսանք ահարկու այդ ճամփաները։ Բայց Թումանյանը վախկոտներից չէր։ Ընդհակառակն, նա անահ էր Սասունցի Դավթի ու իր հեքիաթային հերոսների պես, որոնք խորտակում էին ոսոխներին, ոչնչացնում շարդեերին, վերացնում ամեն մի խոչընդոտ ու հասնում իրենց իդեալին։ Անկոտրում էր Թումանյանի՝ ժողովրդից ժառանգած օպտիմիզմը։ Լինում էին բուպեններ, երբ բանաստեղծը ընկրճվում էր, բայց երբեք չէր հուսահատվում։ Պատահում էր, որ նահանջում էր, բայց նրա հաջորդ քայլը առաջխաղացումն էր։ Հանգամանքները ստիպում էին քայլել նրան անդունդի եղերքով, բայց նա երբեք չէր սայթաքում նրա խորքը։ Թումանյանն ասում էր, որ շատ ցավ, նենգ ու դավ է տեսել, բայց ամենը տարել է, ներել ու սիրել, վատը լավ է տեսել նա⁴։ Նրա հոգին ժպտացել է ամենքին, շարին էլ, բարուն էլ, որից շարը կծկվել է, բարին ծավալվել⁵։ Պոետի վիշտը անափ ու խոր ծով է, հաղարավոր ահունքներ նորում են նրա ջրերը, բայց և այնպես։

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 112 (ԾԱ քառյակ)։

² Նույն տեղում, էջ 108 (ԻԸ քառյակ)։

³ Նույն տեղում, էջ 98—99 («Հոգեհանգիստ»), 108 (ԻԶ քառյակ)։

⁴ Նույն տեղում, էջ 106 (ԺԴ քառյակ)։

⁵ Նույն տեղում (ԺԷ քառյակ)։

Իմ զայրույթը լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը լիքն աստղերով...¹

Ջայրույթը նահանջում է սիրո առջև, աստղերը նսեմացնում են գիշերվա մթությունը: Անգամ մարդասպան անվանելով մարդուն, Թումանյանը հավատում է, որ նա, թեև շատ հեռուներում, բայց և այնպես նորից մարդ կդառնա: «Դեպի անհունը» պոեմում համակլած մահով, բախատեղծը, այնուամենայնիվ, աշխարհն այնտեղ լույս աշխարհ է անվանում, վերջում ինչ-որ հույսեր արծարծում: Նրա գիշերը երբեք անասող չի լինում, ամենաժանր, ամենաճգնաժամային պահին անգամ Թումանյանը չի դադարում Թումանյան լինելուց:

«Սոխակի վիշտը» բանաստեղծության մեջ նկարագրված է սոխակի հուսահատությունը ձմռան օրերին, նրա ախ ու վախը, կուց-կուց լացը: Բայց Թումանյանը չի թողնում, որ պեսդի սոխակը մնա այս վիճակում.

Էլի կուգա բեղ նոր գարուն
Արև ծագի էս վայրերուն,
Հալին ձյուներ մեր սարերուն,
Բացվին ջրեր աղբյուրներուն,
Ու շուրջ տուած քո ձագերուն
Բարև կուտաս ծաղիկներուն...²

Ծաղիկներին բարև տալու մեջ է հենց ամբողջ Թումանյանը. դա բարև է ոչ միայն ծաղիկներին, այլև ամբողջ աշխարհին, տիեզերքին, վերը հիշած աստղերին: Դա նույնն է, ինչ տեսնում ենք Ավ. Իսահակյանի «Ողջուն ամենքին» բանաստեղծության մեջ: Դա զոյության պայծառ ընկալում է, ապագայի անհուղդող հավատ, մարդու մեծարում: Կյանքի այդ անվերապահ, պարզ ու միաժամանակ իմաստուն, — դա է բնորոշ ժողովրդի համար, — ընդունման մեջ է Թումանյանի աշխարհայեցողության էությունը, այն կորիզը, որը անմահական ջրի հատկությունն ունի՝ կյանք տալու և աճեցնելու, բայց երբեք չխորտակելու:

Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի առաջին իսկ փայերից

¹ Հ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, էջ 104 (2 քառյակ):

² Նույն տեղում, էջ 95:

Թումանյանը գիտակցեց նրա ժողովրդական բնույթը: Հանրահայտ են բանաստեղծի հոգիլածներն այդ կապակցությունը, Հայաստանի Ռեկոմիս ուղղած նրա նամակը:

Ռեկոլուցիայի ու քաղաքացիական պատերազմի թոհ ու բոհի մեջ նա տեսավ ապագա խաղաղ ու ստեղծարար կյանքի ցուրը, մարդու, մարդկայնության վերջնական հաղթանակը:

Թումանյանի ստեղծագործությունը ունակցիայի, պատերազմի, ռեկոլուցիայի և քաղաքացիական կռիվների ժամանակաշրջանում, այդ տարիների նրա լիրիկան ու մասնավորապես քառյակները բանաստեղծի պոետական մեծ կարողությունների բարձրագույն արտահայտություններն են: Թումանյանի ժողովրդայնությունն այդ գործերում հանդես է եկել առավել կատարյալ ձևեր ընդունած: Նրա լիրիկական հերոսը ինքը ժողովուրդն է իր լայն աշխարհայեցողությամբ և խոր ապրումներով: Բնության, աշխարհի, տիեզերքի հետ ունեցած միասնության էքստատիկ զգացողություն, լավատեսություն, ըստ որում բնավ չեն անտեսվում կյանքը կաշկանդող բոլոր ձախորդությունները, — ահա թե ինչն է բնորոշ Թումանյանի աշխարհայեցողության համար: Թումանյանը խոնարհվում է գոյության վեհության առջև, անընդհատ գիտակցելով, որ ինքը կալմում է նրա թեկուղ և շնչին, բայց համենայն դեպս օրգանական մի մասնիկը:

Տիեզերքի էության անթերի, հիմնովին ճանաչողությունն է այն էմոցիոնալ-ինտելեկտուալ մթնոլորտը, որում շնչում է Թումանյանը, որով առկեցուն են նրա լավագույն ստեղծվածքները: Կեցության մեծ մատյանը նա ընթերցում է անկաշկանդ, իր հոգու իմաստուն թելադրանքով: Իրեն համարելով ժողովրդի հոգևոր հարստության բացահայտման սոսկ միջնորդող մի օղակ, Թումանյանը մեծապես մտահոգված էր այդ ժողովրդի ճակատագրով: Պոետին քաջ հայտնի էին նրա պատմական կյանքի բացառիկ դժնի պայմանները, բայց, չնայած դրան, նա հավատում էր հարադատ ժողովրդի պայծառ ապագային: Թումանյանի համար մարդը, իրեն ծնող բնության պես, մեծ ստեղծագործող է, խիզախ կատարողների հեղինակ: Մարդը անհունորեն հարուստ է, նրա

ձակատի վրա դրոշմված է տիեզերքի վեհության կնիքը, և ա
իմաստության աղբյուր է, նա առատաձեռն է, հոգու լիություն
նից անսահմանորեն շռայլ: Թումանյանը պարզ տեսնում էր,
թե որպիսի դժվարություններ կային մարդուն հատուկ կարո
ղությունների բացահայտման ասպարեզում և այնուամենայ
նիվ հավատում էր մարդուն, ժողովրդին, մարդկությանը:

Պոետական գիտակցության նման բովանդակությամբ ուր
կոխեց Թումանյանը ռեուլյուցիայի տարերքը, անմիջապես
ըմբռնելով նրա հումանիզմը, նրա ժողովրդայնությունը, նրա
հսկայական նշանակությունը մարդկության լուսավոր անլա
զան դարբնելու գործում: Մեծ բանաստեղծի ժողովրդայնու
թյունը առավել խորացավ և ընդլայնվեց, օրավուր ուժեղա
ցավ հայ ժողովրդի մեծ հոգու ու լայն սրտի, նրա իմաստուն
կենսուրախության երգը, որի հստակ ջրերը աղատ և անարգել
թափվեցին Հոկտեմբերի լայնածավալ, ազնիվ ալեկոծումով
սոցոքոված ծովը:



Ծանոթանալով հայ գրականության կացությանը տասա
կան թվականներին (որոշ դեպքերում անխուսափելի էր
այս կամ այն չափով և ուղղությամբ ընդլայնելու այդ ժամա
նակահատվածը), մենք տեսանք, թե որքան էլ տարբեր ու
անհարթ էին առանձին գրողների ստեղծագործական ուղի
ները այդ տարիներին, այնուամենայնիվ, նրանք բոլորն էլ
սոցոքոված էին միասնական տենդենցով:

Տարբեր էին Նար-Դոսի ու Շիրվանղաղեի ուղիները տա
սական թվականներին: Նար-Դոսի ռեալիզմի թուլացմանը և
հետագա լուսյանը հաջորդեց ստեղծագործական այնպիսի
մի ուժեղ պոթիկում քսանական թվականներին, որի արդյուն
քը կարելի էր արդեն դիտել սոցիալիստական ռեալիզմի տե
սանկյունով: Շիրվանղաղեի ռեալիզմի տեսական պաշտպա
նության փայլն ու խորությունն իր բարձրակետին հասան
հենց տասական թվականներին, բայց միաժամանակ, դրան
միանգամայն հակառակ, նույն տարիներին նա տվեց գործեր,
որոնք նշանավորում էին արդեն ոչ թե ռեալիզմի թուլացում,

այլ նահանջ նրանից: Սակայն, հենց այս գործերին ղուգահեռ, — դրությունն առավել հակասական և բարդ է դառնում, — մեծ գրողը շարունակում էր տալ միանգամայն ունակիտական գործեր, որոնց ուժը քանի զնում այնքան ավելի էր շեշտվում ու իր բարձրակետին հասավ քսանական թվականներին: Խաճակյանը բառիս բուն իմաստով տառապեց աշխարհի ընդունման և նրա մերժման բեկոների արանքում, մինչև որ Աբու-Լալայի զայրույթի և Մհերի ընդվզման վրայով հասավ հոգու իստակարոյական անդորրության: Ակնհայտ է Տերյանի տրամադրությունների նկուն միապաղաղությունը պոետի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում: Բայց իրական ի՞նչ շլացուցիչ գույներ հայրենիքը փառաբանող նրա բանաստեղծությունների մեջ տառական թվականներին և առավել խտանալու հակումներ ցուցաբերող գույներ նրա ուսուցիչի երգերի մեջ: Թումանյանը սարսափեց իր եզրակացությունից, որ մարդը դադան է: Այս ծանր վիճակից նրան փրկեց լուսավոր ապագայի կանխադգումը, ի սկզբանե նրան հատուկ ժողովրդայնությունը, որը շտեմնված ուժով մի վերջին անգամ բոցավառվեց բանաստեղծի իմաստուն քայլակներում:

Այս բոլորը կատարվեց տառական թվականներին, այն տարիներին, երբ իմպերիալիստական ուսուցիչի իր սեթեղը փռել էր աշխարհի բոլոր երկրների վրա և բարձրացրել հասարակական կյանքում, արվեստի և գրականության ասպարեզում սլեսիմիզմի մակընթաց ալիք. այն տարիներին, երբ 1905—1907 թվականների ուսուցիչի պարտության հետևանքով այդ ուսուցիչի Ռուսաստանում առավել խտացած արտահայտվեց՝ իր հետ բերելով անկումային շեշտված տրամադրություններ. խառնել համաշխարհային պատերազմի դաժան, ինքնակալությունը փառաբանող ուռու պատրիոտիզմի տարիներին. հայ ժողովրդի համարյա կեսի բնաջնջման և, վերջապես, նացիոնալիզմի և ազգամիջյան սրված հարաբերությունների տարիներին Անդրկովկասում:

Բայց և այս բոլորը կատարվեց այն տարիներին, երբ նույն 1905—1907 թվականներին մահացու հարված հասցը-

վեց ինքնակալությանը՝ հանուն մարդու և ժողովուրդների ազատագրման, իսկ 1917 թվականին ճեղքվեց իմպերիալիզմի ճակատը և երկրում ծածանվեց Հոկտեմբերի դրոշմ:

Մենք տեսանք, որ հայ դրոշմների լավագույն մասը, ճիշտ է, դեգերումներով և սայթաքումներով, բայց անշեղորեն գնում էր դեպի ռևոլյուցիան, դեպի Հոկտեմբերը, որը հսկա մագնիսի սկսած գում էր նրանց իր վեհ իդեալներով. ժողովուրդների ազատագրում ամեն տեսակ կապանքներից, մարդու արժանապատվության բարձրացում, անհատի մեջ ծվարած հարուստ կարելիությունների անարգել զարգացում:

Հոկտեմբերը թարմացրեց մարդկությանը, սթափեցրեց նրան, մեծացրեց աշխարհը, կյանքը, ընդլայնեց մարդու մտահորիզոնը, լավատեսություն ներշնչեց նրան, կենսուրախություն, հավատ իր ուժերի մեջ: Հայ դրոշները, ժառանգելով հայ կլասիկ գրականության դեմոկրատական վաղեմի տրագիցիաները, չէին կարող շտարվել և իսկապես տարվեցին այս ամենով և իմպերիալիզմի տիրապետության, հասարակական կյանքի վերելքի ու վայրէջքի, ռևոլյուցիայի և կոնտր-ռևոլյուցիայի ծանրագույն տարիներին՝ կարողացան արժարժել աղնիվ գաղափարներ, բարձրացնել հայ գրականությունը՝ դեղարվեստական մի նոր աստիճանի: Սրանով նրանք համընթաց քայլեցին հայ ժողովրդի, նրա լավագույն զավակների հետ, որոնք պայքարեցին ու նահատակվեցին հանուն նույն հայ ժողովրդի, հանուն Ռուսաստանում ապրող բոլոր ժողովուրդների, հանուն մարդկության ազատագրման:

Ահա հենց այս և՛ դժվարին, և՛ վեհ տարիներին էր, գրական-քաղաքական այս բարդ, բայց նսլատակասլաց մթնոլորտում, որ ծավալվեց Ստ. Զորյանի ստեղծագործական կյանքի առաջին նշանակալից շրջանը:

Ինչպես ասվեց «Ներածության» սկզբում, 1918 թվականին լույս տեսավ Զորյանի գրվածքների առաջին ժողովածուն, որն ընդգրկում էր հեղինակի 1914—1916 թվականներին գրած պատմվածքները (բացառությամբ մեկի, «Հրեշտակը» պատմվածքի, որ գրված էր 1912 թվականին): Ժողովածուն կրում էր հայ նոր գրականության պատմության մեջ արդեն հայտնի դարձած «Տխուր մարդիկ» վերնագիրը¹:

Թեև հետագայում «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի առանձին պատմվածքները բաղմաթիվ անգամ լույս տեսան, բայց ինքը ժողովածուն, իբրև այդպիսին, վերահրատարակվեց, — իհարկե, որոշ փոփոխություններով, — շատ ուշ, երկու տասնյակ տարուց ավելի անց, 1940 թվականին, հեղինակի երկերի ժողովածուի առաջին հրատարակության առաջին հատորում:

Ստ. Զորյանի «տխուր մարդիկը» կազմում են մի փոքրիկ, ուրույն աշխարհ, որի հայտաբերումը հայ իրականության մեջ պատկանում է գերազանցորեն հենց իրեն՝ Զորյանին: Սակայն, դա մի այնպիսի աշխարհ է, որին մեծ կարևորություն չի տալիս, երկրորդական է համարում ինքը հեղինակը, սկզբից ևեթ իր հումորով հայտաբերելով ներողամիտ վերաբերմունք դեպի այն:

¹ Ստ. Զորյան, Տխուր մարդիկ (պատմվածքներ), հ. I, Թիֆլիս, 1918:

Ստ. Զորյանի առաջին այդ «հերոսները», իրոք, տխուր, տաղտկալի մարդիկ են, մեծ կամ դավառական քաղաքում բնակվող գործակատարներ, պառաված աղջիկներ, ամուրի հաշվապահներ, տիրացուներ, քահանաներ, հոգաբարձուներ, ծխական դպրոցների ուսուցիչներ և ուսուցչուհիներ՝ իրենց փոքրիկ շահագրգռություններով և ձանձրալի կյանքով:

«Ուսուցիչները»¹ պատմվածքում, օրինակ, երկու ուսուցիչներ, Սարյանը և Պետրոսյանը, անվերջ վիճելով ծիծաղելի, դատարկ, չնչին հարցերի շուրջը, վիրավորում են իրար, խոսվում, դադարում միասին ապրել միևնույն սենյակում: Պատմվածքը, տակավին կարոտ մշակության, այնուամենայնիվ, ցայտուն հայտաբերում է երկուսի էլ հոգեկան ծայրահեղ աղքատությունը, սահմանափակությունը, «տխուր մարդ» լինելու հանգամանքը:

Հեղինակը մերթ դուրս է բերում «տխուր» այդ մարդկանց հատկապես կոմիկական վիճակում, կարծես իր նյատյան է միայն ծիծաղեցնել ընթերցողին («Հոգաբարձուն», «Վերակացուն»), մերթ այդ կոմիկականին ավելացնում է սրուշ կարեկցանք դեպի իր հերոսը («Կատակը»), մերթ կոմիկականը ետ մղելով, շեշտում է համակրանքը, երբ այդ հերոսը առանձնապես անվնաս է, խեղճ ու բարի («Բարեկամներ»):

Թե՛ «Տխուր մարդիկը» և թե՛ առհասարակ Ստ. Զորյանի ստեղծագործության սկզբնավորումը մեր գրականագիտությունը ճշմարիտ կերպով կապել է Ս. Չխովի հետ, թեև, որքան մեղ հայտնի է, փորձ չի արվել ցույց տալու այդ առնչությունը սահմանները: Այլևհետև, Այդ ուղությունը մեկ-մեկ արծարծվել են ոչ ճիշտ դրույթներ:

Զուգահեռ է գծվել, օրինակի համար, «Տխուր մարդիկ» և ուրա մեծ գրողի «Хмурые люди» ժողովածուների միջև: Մինչդեռ, եթե մենք համեմատենք Չխովի хмурых մարդկանց Զորյանի «տխուր» մարդկանց հետ՝ կտեսնենք, որ նրանք միանգամայն տարբեր կատեգորիաներ են:

¹ «Մշակ», 1914, № 227:

«Хмुरые люди» ժողովածուն առաջին անգամ հրատարակվել է 1890 թվականին, ապա ունեցել բազմաթիվ նոր հրատարակություններ: Նրա մեջ մտնում են Ա. Զեխովի այնպիսի պատմվածքները, ինչպիսիք են «Տաղտկալի պատմությունը», «Իշխանուհին», «Նոպան», «Անախորժությունը», «Վոլոդյան», «Փոսար» և այլն¹:

Զեխովի «խմուրի» մարդիկը նրա այն՝ մտավորապես դարգացած կամ բարոյապես բարձր հերոսներն են, որոնք խեղդվում են 80-ական թվականների ռեակցիայի պայմաններում, որոնք չեն բավարարվում լիբերալ կիսամիջոցներով, բայց ի վիճակի էլ չեն նոր ուղիներ գտնելու, ու այս ամենի հետևանքով չարացած են կամ հիասթափված, խոժոռ են, մոռալ, «խմուրի»:

«խմուրի» են թե գիմնազիստ Վոլոդյան («Վոլոդյան») և թե ուսանող Վասիլևը («Նոպա»), «խմուրի» է թե բժիշկ Միխայիլ Իվանովիչը («Իշխանուհի») և թե Օվչիննիկովը («Անախորժություն»), որ նույնպես բժիշկ է, «խմուրի» է թե պրոֆեսորը, Նիկոլայ Ստեպանովիչը («Տաղտկալի պատմություն») և թե նրա սիրելին, նախկին դերասանուհի Կատյան և շատ ուրիշներ:

«խմուրի» մարդկանց այս ցանկը կարելի է ընդլայնել՝ ելնելով ոչ միայն «Хмурые люди» ժողովածուից, այլև Զեխովի բազմաթիվ այլ գործերից, որովհետև այդ մարդիկ իրենց տրամադրություններով կազմում են ուս գրողի ստեղծագործության հիմնական հերոսները:

Զեխովի այս հերոսների համար հեղձուցիչ է ինքնակալական ռեակցիայի մթնոլորտը, նրանց համար անհանդուրժելի է այդ իրականության կեղծիքը, նրա անհոգիությունը, քաղբենիությունը, մարդկային արժանապատվության տրորումը: Ծիշտ է, նրանք այս ամենին պատասխանում են միայն ինքնասպանությամբ, կամ մահվան անտարբեր սպասումով, կամ էպիլեպտիկ ջղաձգություններով, կամ էլ շարունակում

¹ Զեխովի «Хмурые люди» ժողովածուի պատմվածքները ղեկավարված են «Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова» քառհատորյակում, հ. VI, Մոսկվա, 1946, հ. VII, Մոսկվա, 1947:

են իրենց գոյությունը՝ միշտ դժգոհ ու բարկացած: Բայց նրանց բոլորի մեջ էլ ինչ-որ մի կայծ կա, որ կապվում է ապագայի հետ: Նրանք երազում են աղնիվ ու պոետական կյանքի մասին, նրանք ունեն «մարդկային տաղանդ» (Զեխովի արտահայտությունն է «Նոպա» պատմվածքում ու նրա ընդգծումը), այսինքն ուրիշի տառապանքը սուր զգալու ընդունակություն, «ընդհանուր իդեալի» (նորից Զեխովի արտահայտությունն է — «Տաղտկալի պատմություն»), այսինքն աշխարհայացքի, մեծ կարոտ: Նրանք առաջ են նայում և ոչ թե հետ: Նրանք իր ժամանակի լավագույն մարդկանցից են: Նրանք վերընթաց գծի վրա են, այսօր ճմլված կապարե իրականության ներքո և անդոր, վաղը նրանցից շատերը կարող են դառնալ պատմության սուբյեկտ, նոր կյանք կառուցողներ:

Բոլորովին այլ են Զորյանի «տխուր» մարդիկը: Նրանք ոչ թե վերընթացի, այլ վարընթացի մարդիկ են: Կապիտալիզմի ջրաղացաքարը կամ անդառնալիորեն մանրացրել է նրանց, կամ աղճատել, այլանդակել, երկու դեպքում էլ նետել կյանքի վերջին շարքերը:

Այսպես են թեմական դպրոցի վերակացու Քելեկյանը¹, որը աճհիմն, ղրպարտություն համարելով անպետքության պատճառով իրեն դպրոցից վտարելը, զոքանչի խորհրդով ուղղում է խնդիրը «մամուլի նյութ դարձնել», կամ հոգաբարձու Աղաբեկյանը², որը ավագ ուսուցչի նամակի պատասխանն ավարտում է առաջարկելով նրան «լավ դեյթուն» իր խանութից, կամ Զինգերի գործակալը³, որը տասնչորս տարի սպասեց, որպեսզի քեռի Գեորգը մեռնի և ունեցածն իրեն կտակի, բայց քեռի Գեորգը մեռավ և ունեցածը կտակեց «մի ինչ-որ անառակ կնոջ...»:

¹ «Վերակացու». առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1916, № 116, «Նեղացած վերակացուն» վերնագրով: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Բնտիր երկիր, հ. 1, Երևան, 1940:

² «Հոգաբարձուն». առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1915, № 45: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Բնտիր երկիր, հ. 1:

³ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Զինգերի գործակալի հուշատետրից, «Խաթաբալա», 1915, փետրվար:

Այսպես են ծեր Պողոսը¹, որի համար լայնատարած աշխարհը փոքրացել, կծկվել է ու դարձել իր ոտներին տակ մըրափող կատվի չափ, կամ օրիորդ Մարիամը², որին երջանկության ակնկալությունը հետևող հիասթափությունն ավելի պառավեցրեց, կամ բաքվեցի հաշվապահը³, որի տիրո հետևանք հանդիսացող մահը ոչ թե բարձրացրեց նրան, այլ առավել շեշտեց նրա խեղճությունը:

Այսպես են և շատ ուրիշները: Թվով շատ են նրանք, «տխուր» մարդիկ, բայց երբեք չեն խոռովում իրար հետ, որովհետև ամեն մեկն ունի իր փոքրիկ անհատականությունը: Ձանձրալի ու անհեռանկար է նրանց կյանքը: Նրանց բոլորի ապագան դանդաղ անէացումն է, անկախ նրանից բարի են նրանք թե չար, դրական են թե բացասական, հեղինակն ընթերցողի հետ միասին համակիր է նրանց թե ոչ: «Տխուր մարդկանց» աշխարհում ամեն ինչ համահարթվում է, ինչպես դերեզմանում: Փոքրիկ մի կենդանին, կատուն, այնտեղ հեշտությունը փոխարինում է մարդուն, հարադատ մորը (ծեր Պողոս), հոգեկան տվայտանքը նահանջում է կոմիկական սիտուացիային տեղ տալու համար (օրիորդ Մարիամ):

Հասարակական կյանքի առաջընթացը չի բացում, չի ծավալում «տխուր մարդկանց», — այդ հնարավոր չէ, որովհետև որևէ զորություն, ներքին ուժ չկա նրանց մեջ, որովհետև հոգեպես մաշված են նրանք, մզված, քամված, որովհետև այն լույսը, որ առկայծում է Մարիամի, բաքվեցի հաշվապահի կամ ծեր Պողոսի հոգում, օդի մի փոքրիկ շառժման է սպասում, որպեսպի մարի, այնքան է նա փոքրիկ և աղոտ:

Հասարակական կյանքի առաջընթացը ոչ միայն չի բացում «տխուր մարդկանց», այլ, ընդհակառակը, տանում է նրանց դեպի առավել արագ վերացում: Իսկական «տխուր

¹ «Ռարեկտոմներ», առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1916, № 30: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տիր երկեր, հ. 1:

² «Օրիորդ Մարիամը», առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Նոր հոսանք», 1914, № 5: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տիր երկեր, հ. 1:

³ «Կատակ». առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1915, № № 216 — 217: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տիր երկեր, հ. 1:

մարդ» Արշակ Խորենիչը¹ հրաշքով հասավ սովետական կարգերին, ազնիվ աշխատող էր և լավ մասնագետ, հեռագրիչ։ Նա «անփոխարինելի» էր։ Բայց անցյալից ժառանգած նախընթացի մեջ ու կծծիռլթյունն այնքան խորն էր արմատավորված նրա մեջ, որ նա ի վիճակի չեղավ ըմբռնելու նոր հասարակարգի ամենատարրական օրենքները և աշնան տերևի պես շփմանալով մի փոքրիկ հարվածի՝ ընկավ, մեռավ։

Իսկ երբ հասարակական կյանքի Նույն առաջընթացը՝ ուղղության, աշխուժացնում է, տեղահան է անում «տխուր մարդկանց», ապա դա ավելի է նրանց փոքրացնում։

Այդպես է փոստատան աշխատող Սիմոն Իվանիչը, որին մեծ մտահոգություն է պատճառում կառավարության կարգադրությունը կոկարդները հանելու մասին և որը վերջիվերջո որոշում է շարունակել կոկարդով ման գալ, բայց փակցնելով այն գլխարկի ներսի կողմից, «այնտեղ, ուր ծալքը կազմում է խոռոչ»²։

Այդպես է սլարոն Պավլեն, որը քառասուն տարի շարունակ ծառայել է դյուղական դատաբանում որպես գրագիր, իսկ այժմ, հեռացվելով պաշտոնից, անվերջ դիմումներ է ուղարկում գավառապետին, — ի դարմանս սլարոն Պավլեի գավառապետը մի սովորական ղինվոր էր, — ու պատասխան չստանալով՝ վերջիվերջո դիմում է գրում աստծուն³։

2 -

Ստ. Զորյանի «տխուր մարդը» XX դարի 10-ական թվականներին ծնունդ էր, երբ կատարվել էր առաջին ուղղության ու երկիրը ընդհառաջ էր գնում մի նոր ուղղության։ Լույսն արդեն բացվում էր, իսկ «տխուր մարդը», վնչպես տեսանք, անէանում։

¹ «Անփոխարինելին». առաջին անգամ հրատարակվել է՝ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 31 հոկտեմբերի։ Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1947։

² Ստ. Զորյան, Կոկարդը, «Հայաստանի կոոպերացիա», 1920, № 18։

³ Ստ. Զորյան, Պարոն Պավլեն, «Հայաստանի կոոպերացիա», 1920, № 12։

Եւ ընդհակառակն: Ա. Զեխովի «Խմուրի մարդը» 80-ական թվականների ծնունդ էր, երբ տիրում էր համատարած ռեակցիա և ռևոլյուցիան դեռ շատ հեռու էր, բայց 10-ական թվականներին նա կարող էր արդեն (այդ մասին վերը ասվեց) պատմության սուբյեկտ դառնալ, վերածել իր ազոտ սպասումները կոնկրետ իդեալի և իր տեղը որոշել նրա իրականացման համար մղվող պայքարում:

Այդպիսով, մեկը մայրամուտ էր ապրում, մյուսը ի վիճակի էր բռնելու վերելքի ուղին: Սկզբունքային տարբերությունը «Խմուրի» և «տխուր» մարդկանց միջև առավել ակնհայտ է դառնում:

Իհարկե, Զեխովն էլ ուներ «տխուր» մարդկանց մի ամբողջ պատկերասրահ: Բայց այլ էր նրանց հասարակական դերը 80-ական թվականներին, երբ դեռ նոր-նոր ձևավորվում էին պատմական հեռանկարները, և այլ Սո. Զորյանի «տխուր» մարդկանց դերը 10-ական թվականներին, երբ պատմական զարգացման տենդենցն արդեն շոշափելի էր դարձել, երբ բացահայտվում էր արդեն բուրժուական-դեմոկրատական ռևոլյուցիայի սոցիալիստականի գերաճելու անհրաժեշտությունը: Զեխովի «տխուր» մարդկանց մերկացնող նովելները այն քարակարկուտն էր, որ անընդհատ տեղում էր ինքնակալության վրա, վերքեր հասցնում, դանդաղ, բայց համառորեն ջլատում նրա օրգանիզմը, մինչև որ ռևոլյուցիայի ամեհի ժայռը, թավալվոր, իր տակն առներ նրան: Զորյանի «տխուր մարդկանց» մերկացումը չէր կարող խաղալ այդ դերը, որովհետև պատմությունն ինքն արդեն մերկացրել էր նրանց, դուրս հանել իր գլխավոր ճանապարհից:

Վերցնենք Զեխովի «Սը՛ս...» (1886) և Զորյանի «Կամաց խոսեք...» (1915)¹ պատմվածքները: Սրանց սյուժեները նույնն են, կարելի է ասել, որ «ս. Գևորգ եկեղեցու երեցիո՛ւի, ծխական դպրոցի հոգաբարձու, Մարդասիրական ընկ. անդամ, քաղաքային դումայի իրավասու, սահիտաբական հանձնաժողովի նախագահ և տնտեսեր ու պատվավոր քաղաքացի» Դա-

¹ Առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1915, № 28: Տե՛ս Սո. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

վիթ Դանիելյանն էլ նույնն է, ինչ և միջին որակի լրագրացի-
աշխատող Իվան Եգորովիչ Կրասնուխինը: Սակայն մեծ տար-
բերություն կա երկու այս հերոսների բացահայտման մեջ:

Իր նովելի համարյա վերջում, կարծես ամփոփելով այն,
Զեխովը հետևյալ կերպ է բնութագրում Կրասնուխինին.
«Կոկեսությունն ու կոտորավելն իր իսկ առջև, անշունչ առար-
կաների առջև, անհամեստ, դիտող աչքից հեռու, դեսպոտիզմ
և տիրանիա հանդեպ այն փոքրիկ մրջնանոցի, որին բախտը
նետել է նրա իշխանության ներքո, — կազմում են նրա գո-
յության էությունը: Եվ ինչպե՞ս այդ դեսպոտն այստեղ, տա-
նը, նման չէ այն փոքրիկ, նվաստ, անբառ, շնորհազուրկ
մարդուկին, որին մենք ընտելացել ենք տեսնել խմբագրու-
թյուններում»¹:

Այս հակադրությամբ Զեխովի նովելի շրջանակները ընդ-
լայնվում են, ընտանեկան բարքերի նեղ սահմանների թերևս
կոմիկական նկարագրությունը մերածվում է հասարակական
տարածված խոցի ցասկոտ պախարակման: Տանը աքաղաղ,
դռա՛նը հավ. ժողովրդական այս առաջվածքով է բնութագր-
վում Կրասնուխինը: Պարզ է միանգամայն, որ այդ շնչին
մարդու դեսպոտիզմը, նրա սադիզմը, ներքին իր ողորմե-
լիության քողարկումը «ստեղծագործության» արտաքին պա-
րագաններով՝ այս ամենը դարձնում է նրան 80-ական թվա-
կանների կապարե իրականության հարապատ արտահայ-
տություն:

Զորյանի նովելը հասարակական այդ ռեզոնանսը շունի,
և չի էլ կարող ունենալ, որովհետև էպոխան այլ էր: Նա կանգ
է առնում Դավիթ Դանիելյանի տան ճիշտ շեմքին, դուրս չի
գալիս փողոց, հրապարակ: Դրա համար է, որ Զեխովի
«տխուր» մարդը զայրույթ է հարուցում, մինչդեռ Զորյանի
«տխուր» մարդը հարուցում է սոսկ ծիծաղ, եթե առաջինը
հասարակայնորեն ակնհայտ վնասակար է, ապա երկրորդը
թվում է անվնաս մարդ:

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ, Զեխովի «Պատյանով

¹ А. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. V, Մոսկվա, 1946, էջ 222:

մարզը» (1898) և Զորյանի «Ջերմաչափը» (1916)¹ պատմը-վածքները:

Բելիկովի պես, որին ամեն կարգի անճշտությունները, շեղումներն ու կանոնից դուրս գալը մտահոգություն էր պատճառում, պարոն Կարապետն էլ «կարգ ու կանոնի» բժախնդիր կողմնակից էր ու պաշտպան բոլոր ասպարեզներում՝ դասարանում, բակում, խոհանոցում, տանը: Բելիկովի պես, որ ամեն տեղ մի բան էր որոնում, իշխանության հեղինակությունը վարկաբեկող մի բան տեսնում, պարոն Կարապետն էլ ամեն տեղ «հեղափոխություն» էր տեսնում, կասկածոտ հայացքով ամեն ինչի վրա նայում, Զոլային համարում այնպիսի մի խառնակիչ, որին «բանտն էլ քիչ է...»: Բելիկովի պես, վերջապես, որ «ամբողջ տասնհինգ տարի իր ձեռքի մեջ էր պահում ողջ գլմնաղիան», պարոն Կարապետն էլ «ահագին աղղեցություն ուներ... ուսումնարանում», նրան բոլորն էլ ատում էին, — աշակերտ թե ուսուցիչ, — ու միաժամանակ վախենում:

Բայց մինչդեռ պարոն Կարապետի այդ աղղեցությունն ուսումնարանով էլ սպառվում էր, Բելիկովի աղղեցությունը դուրս էր գալիս գիմնազիայի նեղ սահմաններից ու հեռու գնում: «Մեր կանայք, — ասում է Ջեխովը, — շաբաթ օրերը ընտանեկան ներկայացումներ չէին սարքում, վախենալով, որ չլինի թե նա իմանա: Հոգևորականությունն էլ քաշվում էր նրա մոտ պաս ուտել ու թուղթ խաղալ: Բելիկովի նման մարդկանց աղղեցության պատճառով, վերջին տառ — տասնհինգ տարվա ընթացքում մեր քաղաքում մարդիկ սկսել են ամեն բանից վախենալ: Մարդիկ վախենում են բարձրաձայն խոսել, վախենում են նամակներ ուղարկել, ծանոթություն հաստատել, գրքեր կարդալ, վախենում են աղքատներին օգնել, գրագիտություն սովորեցնել...»²:

¹ Առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Մշակ», 1916, № № 259, 260, փակագծերում՝ «Գավառացու օրագրից» ենթավերնագրով: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

² А. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XV, Углич, 1948, էջ 255—265:

Բեկիկովի ազդեցութեան սահմաններն այստեղ էլ չեն կանգ առնում. «Իսկ այն,— բացականչում է «Պատշանով մարդը» պատմվածքի հերոսներից մեկը, Իվան Իվանիչը,— որ մենք ապրում ենք նեղ ու խեղճ ու քաղաքում, անպետք թղթեր ենք մրոտում, վիճում ենք խաղում՝ մի՞թե այդ պատշան չէ: Իսկ այն, որ մեր ամբողջ կյանքն անց ենք կացնում անգործների, անբարիշտների, հիմար ու անբան կանանց շրջանում, ամեն տեսակի անմտություններ ենք խոսում ու լսում — մի՞թե այդ պատշան չէ»¹:

Միանգամայն պարզ է, որ Բեկիկովը մի մեծ ընդհանրացում է, համառուսաստանյան մասշտաբի խոց, ինքնակալութեան ստեղծած հեղձուցիչ մթնոլորտի կատարյալ մարմնավորում:

Բեկիկովի կերպարի մեջ թաքնված հարուստ կարեւորությունները ցայտոնորեն հայտաբերվեցին Լենինի երկերում: Առաջին ռեուլյուցիայի ժամանակաշրջանում Լենինը «պատշանի մարդ» էր անվանում կադետներին, մենշևիկներին, որովհետեւ սրանք բոլորը, չտեսնելով կամ չկամենալով տեսնել իրականութեան ընթացքը, որ տանում էր դեպի սոցիալիստական ռեուլյուցիա, սարսափելով այդ ընթացքից, երեսները շուռ էին տալիս իրականությունից ու անխուսափելիորեն կծկվում իրենց մեջ, ամփոփվում իրենց պատշանում:

«Որ պատմությունը,— ասում է Լենինը,— սովորաբար զիգադաձե ուղիով է ընթանում, և որ մարքսիստը պետք է կարողանա հաշվի առնել պատմութեան ամենախճճված և քմահաճ զիգադաձեները, այդ անվիճելի է: Բայց այդ անվիճելի ծածմոցը բոլորովին չի վերաբերում այն հարցին, թե ինչ պետք է անի մարքսիստը, երբ միևնույն պատմությունը պայքարող ուժերի լուծմանն է դնում ուղիղ կամ զիգադաձե ուղու ընտրությունը: Այնպիսի մոմենտներում կամ այնպիսի ժամանակաշրջաններում, երբ այդ լինում է, բավականապես պատմութեան սովորական զիգադաձեութեան մասին դատողություններով, նշանակում է հենց դառնալ պատշանավոր մարդ և

¹ А. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, էջ 265:

խորանալ այն ճշմարտությանը վերաբերող հայեցողությունների մեջ, թե ձիերը վախճակ են ուտում»¹:

Ակնհայտ է, որ պարոն Կարապետը Բելիկովի մանրացած ներկայացուցիչն է: Ռեուլյուցիան, չնայած իր պարտության, ուժեղ հարված հասցրեց բելիկովներին, հանեց նրանց ժանիքները, նրանք այլևս չէին կարող առաջվա պես լիիշխան տիրել: Նրանք դարձան պարոն Կարապետներ: Նրանք խածում էին, այժմ միայն շանկոտում: Չնչին էին նրանք, այժմ առավել չնչին դարձան:

Ու միանգամայն հասկանալի է, որ մինչդեռ Բելիկովը մեծ դայրույթ է առաջացնում ու դուրս կորզում իվան իվանիչի հոգու խորքից բողոքի մոնշոց՝ «ո՛չ, այլևս այսպես ապրել չի կարելի», իսկ նրա մահը գոհունակություն պատճառում բուրրին, Կարապետը լուր հակակրանք է առաջացնում, իսկ նրան հիշելիս հեղինակը պատմվածքի վերջում բացականչում է՝ «խեղճ «Ջերմաչափ»... Արդյոք ո՞րտեղ ես հիմա: Ես այժմ պատրաստ եմ ամեն ինչ ներել քեզ...», այն հեղինակը, որ հնավ էլ մտադիր չէր պախարակելու աշակերտներին դաժան վրեժխնդրության, աղ լցնելու համար պարոն Կարապետի եփած կերակուրի մեջ:

Համեմատենք, վերջապես, միևնույն «Պատյանով մաքդը» «Պրոպոս»² պատմվածքի հետ:

Պրոպոսը ըստ ամենայնի նման է իր նախորդներին, ռեուլյուցիայից առաջ, 1914—1916 թվականներին պատկերած «տխուր մարդկանց»: Բաքվեցի հաշվապահի պես Պրոպոսը երկար տարիների ընթացքում անփոփոխ մնացել էր միևնույն՝ հաշվակալի թե տոմարակալի պաշտոնում, ծեր Պողոսի պես միևնույն ժամին էր քնում, պարոն Քելեկյանի պես երբեք չէր ուշանում աշխատանքից: Համարելով հովանոցը աշխարհի ամենամեծ գլուտերից մեկը, Պրոպոսը, նույն բաքվեցի հաշվապահի պես, երբեք չէր անջատվում նրանից, դրանով երկուսն էլ նմանվում են Բելիկովին: Բելիկովին էր նա նման-

¹ Լենին, Երկեր, հ. 13, Երևան, 1950, էջ 10:

² Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1946: Գրված է 1919 թ.:

վում նաև իր ղեկավարութեամբ և ծայրահեղ կատկածամտութեամբ:

Պրոպոստը կասկածում էր, որ հարեանուհու անուշադրութեան պատճառով իրենց տանն ամեն մի բոլակ կարող է հըրդեհ առաջանալ, հենց դրա համար էլ նա պարտք էր պահում հրդեհի ժամանակ երկրորդ հարկից առաջին հարկ իջնելու համար: Նա կասկածում էր, որ հեշտութեամբ կարելի է վարակել հացից, խաղողից, մարդկանց հետ շփվելուց, գիրք ընթերցելուց, դրա համար էլ հացն ուտելուց առաջ պահում էր նավթավառի վրա, խաղողի հատիկները պոկուում էր ու վախում եռման ջրով, խոսափում էր մարդկանց հետ լինելուց, գիրք չէր կարդում: Նա կասկածում էր, որ կրծքի վանդակի վրա գոյացած փոքրիկ, և ըստ էութեան անվտանգ, խուլ քաղցկեղ էր, դրա համար էլ ինքնասպան եղավ, մահ ընդունելով այն պարանով, որը սահմանված էր պարգևելու նրան կյանք, և այլն և այլն: Պրոպոստի ամբողջ կյանքը վախ էր, հրաժարում իրականությունից, ամփոփում իր փոքրիկ կեղևի մեջ, ներփակում:

Ակնհայտ է, որ հուշակալոր «չլինի» թե մի բան դուրս գա»-ն, որ Բելիկովին բնորոշում էր ամբողջութեամբ, բնութագրական էր նաև Պրոպոստի համար: Բայց մինչդեռ Բելիկովի պարհուրելի կասկածամտությունն ուղղված էր հասարակության վրա, Պրոպոստի կասկածամտությունն ուղղված էր միայն իր վրա, սոսկ անձնական բարեկեցության խնդիր էր: Դրա համար է, որ բելիկովներն ահեկիորեն վնասակար են, ի վիճակի են կանգնեցնելու, մեռցնելու կյանքը, փոքրիկ կրծողներ են, որ մեծ աղետ կարող են առաջացնել: Պրոպոստներն էլ նույն ցեղիցն են, բայց նրանք ատամնաթափ են եղել արդեն, նրանք աղետավոր են գերադանցորեն իրենց համար, նրանց հասարակական ընդգրկման շառավիղը հասել է զրոյի:

3

Ամփոփելով մեր շարադրանքը, ասենք, որ մինչդեռ Չեխովի «տխուր մարդկանց» կերպարներով ոմբակոծվում էր

ուստ ինքնակալության ամբողջներից մեկը, Զորյանի «տխուր մարդիկ» կրակ էին բաց արել 1905 թվականի փոթորիկներից հետո ամբողջից մնացած առանձին կետերի վրա:

Թերևս սրանով պետք է բացատրել այն, որ մեր քրն-նադատական դրականության մեջ մի ժամանակ շատ է խոս-վել Ստ. Զորյանի այսպես կոչված «պասսիվության» մա-սին: Զորյանը, իբր, վերաբերմունք չունի դեպի իր նկարա-դրած կյանքը, իր ստեղծած կերպարները: Մենք տեսանք, որ դա ճիշտ չէ: Զորյանը վերաբերմունք ունի, դա ակնհայտ է: Նրա հումորը՝ հենց ինքնին արդեն վերաբերմունք է:

Դուրս ել Զորյանի «պասսիվությունը» դիտել այն բանի մեջ, որ նա, Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրեին, երբ հրկիրն ալեկոծվում էր ստորերկրյա ուժերից, գերազանցա-պես տեսավ այն, ինչ մի կողմ էր կանգնած կյանքի ահեղ ջրապսուլտից, այն, ինչ դատապարտված էր մահվան:

Բայց այդ ևս ճիշտ չի լինի: Հեղինակն իրավունք ուներ իր ուշադրությունը դարձնել, դատավճիռ կայացնել իրակա-նության հենց այս և ոչ թե մի այլ խորշի վրա, ուսումնասի-րել, պատկերել այն, մահավանդ, հեղինակի սկզբնական այդ ստեղծագործությունները դարձան այն մեկնակետը, որը հնա-րավորություն տվեց նրան թևակոխելու իրականության շատ տվելի բարդ և կարևոր ոլորտները:

Բնավ չպետք է թերագնահատել Ստ. Զորյանի «տխուր մարդկանց» պատկերող երկերի գեղարվեստական-ճանաչո-ղական նշանակությունը: Հանձինս «տխուր մարդկանց» Զոր-յանը բացահայտել էր բուրժուական միապետական գորշ իրա-կանության կողմերից մեկը—սանորություն էր, սա արդեն ծա-ռայություն էր հայ գրականությանը: Զորյանը գերազանցորեն կարեկցանքով է նկարագրել այդ իրականությունից տրոհված մարդկանց—սա, հետևապես, մեղադրանք էր, բողոք այդ իրա-կանության դեմ: Զորյանը հանդես է գալիս իբրև հումանիստ գրող, դեմոկրատ գրող, ռեալիստ գրող, մի այնպիսի գրող, որ անթերի գիտե իր պատկերած աշխարհը: Նա կարողանում է անմիջապես գտնել նկարագրվող երևույթի հիմնական

երակը, ամենաբնորոշը, ու տատանումների մեջ չընկնելով, մի քանի համարձակ շտրիխներով ստեղծել կերպար:

Այդ արվեստը նա սովորել է Չեխովից—քրտնաջան աշխատանքով, հաճախ չվախենալով անգամ ընդօրինակելու նրան (օրինակ՝ մեղ ծանոթ «Կամաց խոսեք...» պատմվածքը կամ «Զինգերի գործակալի հուշատետրից»-ը, որ շատ հիշեցնում է «Из дневника помощника бухгалтера» պատմվածքը), ինչպես նկարիչները վարժվելու համար պատճենավորում են իրենց մեծ նախորդներին՝ Լեոնարդո դա Վինչիին, կամ Ռաֆայելին, Ռեպինին կամ Սուրիկովին: Չեխովի պես Զորյանն էլ քշախոս է: Հայ գրականության պատմության մեջ նա հանդես եկավ, կարելի է ասել, պատրաստի վիճակում, իր հետ բերելով կարճ պատմվածքի կուլտուրան ու սկզբից ևեթ իրեն ի հայտ բերեց իբրև այդ ժանրի վարպետ:

Վերհիշել Չեխովի «Պատենավոր մարդը», այդ նշանակում է վերհիշել Բելիկովին, և, ընդհակառակը, վերհիշել Բելիկովին՝ այդ նշանակում է վերհիշել «Պատենավոր մարդը»։ Կարծես նրանք համընկնում, լրիվ ծածկում են իրար։

Բայց դա այդպես չէ։ Դա այդպես է թվում այն պատճառով, որ Բելիկովի կերպարը, հասարակայնորեն շատ նշանակալից լինելով, ճշում է կամ, թերևս, իր մեջ է վերցնում այն ամենը, ինչ ուղեկցում է նրան։

«Պատենավոր մարդը», իրոք, չի սպառվում Բելիկովի պատմությամբ, այլ բացի այդ պատմությունից պարունակում է նաև երեք պատմություն, երեք, կարելի է ասել, տրագիկոս, սրունք, ճիշտ է, վերջիվերջո, այս կամ այն կողմից առնչվում են Բելիկովի շնչին անվան հետ կապված հասարակական մեծ ու բացասական երևույթին, բայց միաժամանակ նաև ինքնություն են։

Առաջինը Մավրայի պատմությունն է, առողջ ու խելոք մի կնոջ, որը երբեք դուրս չի եկել իր գյուղի սահմաններից, երբեք չի տեսել ոչ քաղաք, ոչ էլ երկաթուղի, իսկ վերջին տաս տարվա ընթացքում միայն գիշերներն էր դուրս գալիս փողոց։

Ճիշտ է, գիմնադիպյի ուսուցիչ Բուրկինը հենց Մավրայի կապակցությամբ է սկսում իր պատմությունը Բելիկովի մասին՝ երկուսի մեջ իրենց կեղևում պարփակվելու ընդհանրությունը տեսնելով։ Բայց դա լոկ արտաքին ընդհանրություն է։

Մաւրան ոչ թե առնչւած է, այլ, ընդհակառակը, նրան պետք է հակադրել Բելիկովին: Մաւրան այն հասարակութեան զոհն է, ուր տիրապետող է հանդիսանում հենց բելիկովների ոգին: Դա միանգամայն ակնհայտ է դառնում վերջում, երբ անասնաբույժ Իվան Իվանիչի ցասկոտ խոսքից հետո՝ ուղղված իր ժամանակվա հասարակական նողկալի մթնոլորտի դեմ, գիշերային լուսթյան մեջ հանկարծ լսվում է Մաւրայի քայլերի խորհրդավոր, թերեւ չարագուշակ ձայնը՝ տուպ, տուպ..., որն առիթ է հանդիսանում մի նոր, առավել ցասկոտ խոսքի նույն Իվան Իվանիչի կողմից:

Երկրորդը Վարենկայի պատմութունն է, գեղեցիկ, վայելչակազմ, կենսուրախ, հոգով ազատ, երգն ու քրքիջը բերնին մի ուկրաինուհու, որը, չնայած իր այդ հատկութիւններին, այնուամենայնիւ, պատրաստ է ամուսնանալու փոքրիկ, շորացած, կուչ եկած, ճիշտ իր հակապատկերը հանդիսացող Բելիկովի հետ, երջանիկ է զգում իրեն թատրոնում նրա կողքին, անգամ լաց է լինում նրա թաղման պահին, որովհետեւ Վարենկան սոսկ լավ նշույթ է, որը դեռ պիտի կազմակերպվեր և որը չկազմակերպվելու դեպքում հեշտութեամբ կարող էր ենթարկվել և իսկապէս ենթարկվեց իր ժամանակի զարհուրելի իրականութեանը:

Մոտավորապէս նույնը կարելի է ասել Վարենկայի եղբոր, պատմութեան և աշխարհագրութեան ուսուցիչ Միխայիլ Սավվիչի մասին, որն իր քրոջ պէս առողջ էր, խոշոր ու անմիջական: Միխայիլ Սավվիչն օրգանապէս տանել չէր կարող Բելիկովին, բայց նրա հակադրվելը պատենավոր մարդկանց իրականութեանը՝ հայրենի խռտորոտ պարփակվելուց ու երկխաներին այնտեղ գրագիտութիւն սովորեցնելուց դեմը չէր անցնում: Որքան ապարդշուն էին եղբոր ու քրոջ վեճերը: Պարզ երևում է, որ գրքերի այն կապուցները, որ նրանք տանում էին տուն, շատ էլ չէին հարստացնում նրանց ներքին աշխարհը: Դարաշրջանն իր ծանր դրոշմը դրել էր նաև այդ լավ մարդկանց վրա:

Երրորդն Իվան Իվանիչի և Բուրկինի պատմութունն է, հատկապէս Իվան Իվանիչի, որին անհրապույր իրականութիւն-

ներ մի առանձին ուժով էր ճնշում և որին պատկանում է հայտնի խոսքը. «ո՛չ, այսպես ապրել ալկա անհնարին է»:

Չեխովի «Պատենավոր մարդը», «Հաղարջենի» և «Սիրո մասին» պատմվածքների հետ միասին կազմում են մի սերիա, որը, ըստ հեղինակի սկզբնական մտադրության, շատ ավելի ընդարձակ պիտի լիներ:

«Պատենավոր մարդու» պես «Հաղարջենի» և «Սիրո մասին» պատմվածքները ևս ունեն իրենց կողմնակի պատմությունները: Մասնավորապես իվան իվանիչի և Բուրկինի պատմությունը շարունակվում է նաև այս պատմվածքներում:

Ռուս մեծ գրողի երեք այդ պատմվածքներից յուրաքանչյուրը մի—մի խոշոր ընդհանրացում է, մի—մի ջահ, որի լույսով ճանաչում ենք այն ժամանակվա քստմենելի իրականությունը: Բայց երեք այս պատմվածքներում էլ ջահերին կից համեստորեն պլպլում են սովորական լույսեր, գլխավոր ճանապարհներին զուգահեռ ընթանում են կողմնակի ուղիներ, հիմնական պատմությունների ու թեմաների շուրջը արբանյակների պես պտտվում են բազմաթիվ ենթապատմություններ և ենթաթեմաներ: Այդ ենթապատմություններից ու ենթաթեմաներից յուրաքանչյուրը, — թեև հաճախակի սոսկ ի միջիայլոց ասված, սոսկ ակնարկված, հիմնական պատմության մի խորշում համեստորեն պարփակված, — իրենից, այնուամենայնիվ, երկայացնում է վերջավորված, էական ճանաչողություն պարունակող մի պատմություն, կամ սկիզբ նման մի պատմության:

Հայտնի է, որ վեպերում ու պատմվածքներում հիմնական սյուժեին զուգահեռ հաճախակի ծավալվում են նաև կողմնակի սյուժեներ: Սակայն այնպես, ինչպես այն կատարվում է Չեխովի մոտ՝ դա, թվում է, հատկապես Չեխովին է պատկանում: Չեխովի այդ զուգահեռ սյուժեները, ենթապատմությունները չեն փաթաթվում ընթերցողի վզին, աննկատելիորեն են հրամցվում նրան, այնպես, ինչպես քիչ ուտող մանկանը օտեցնում են՝ զբաղեցնելով նրան կողմնակի երեույթով: Ընթերցողն առանձին ուշադրություն չի դարձնում այդ պատմությունների ու նրանց կերպարների վրա, բայց խորն են

տպավորվում նրանք ու վերհիշվելու դեպքում այլևս չեն մոռացվում:

Նման մի երևույթ կարելի է դիտել Ստեփան Զորյանի պատմվածքներում:

2

«Տխուր մարդիկ» ժողովածուում Ստեփան Զորյանն ունի «Շաքարաման»¹ վերնագիր կրող մի պատմվածք այն մասին, թե ինչպես բանտից դուրս եկած մի երիտասարդ (գող) ուղղում է ծանոթ մի մանրավաճառից, որի անունը Աբել էր, փող վերցնել, բայց ստիպված է լինում վերջին կոպեկներով՝ նույն մանրավաճառից իր համար միանգամայն անհարկալիոր մի շաքարաման գնել:

Սա կատակ է, ծիծաղաշարժ անցքի պատմություն: Ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացված է հատկապես այդ պատմության վրա, սյուժեի վրա, վերնագիրն էլ օգնում է դրան: Բայց հետաքրքրաշարժ սյուժեից այն կողմ փոքրիկ այս պատմվածքը պարունակում է մի լուրջ և կարևոր բովանդակություն: Դա ինքն Աբել վաճառականն է, «բարի և ուսմիկ դեմքով» այդ «խսկական լոռեցին», որը, կատարելապես անտարբեր դեպի «մեր քեռի խնչանի» տղան, այսինքն երիտասարդը, անհաղորդ անցյալի հետ կապված որևէ հույզի, հանգիստ ու դործնական համառությամբ առաջ է տանում իր գործը, վաճառում շաքարամանի:

Աբելի յուրաքանչյուր խոսքն ու շարժումը տիպիկ են մի մանրավաճառի փոքրիկ էությունը սպառիչ բնութագրելու համար, նրա սակարկությունը, «առքի» վիպակոչումը և այլն: Պակաս տիպիկ չէ՝ ընդամենը մի քանի խոսքով բնութագրված, խանութի փոքրիկ տղան իր ծամոհնով, իր ժրությամբ, իր անդուրեկան համարձակությամբ ու ամբարտաւան հայացքով: Եթե այս բոլորին ավելացնենք խանութում տիրող իրա-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1916, № 82: Տե՛ս Ս տ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

չորությունը, այն, որ ճաշի ժամանակ էր, որ Աբելն ապրում էր հենց խանութի հտեում, որ նա ներս մտաւ ձեռքերն իրենից հեռու բռնած՝ յուզոտ լինելու հետեանքով, ու այդպես էլ պահեց նրանց մինչև վերջը և այլն, և այլն, կատաղւի մի մտնդամաճառի կյանքի ամբողջական ու ախար պատկերն իր բոլոր պարագաներով՝ աշկերտով, առետրով, կենցաղով և այլն: Կինելով իրական, այդ պատկերը, գիտակցվելու դեպքում, իրենով փակում է, հտ մղում, նսեմացնում բուն պատմվածքը, որի հերոսը, փ դեպ, մի քանի բնորոշ գծեր տեսնալով (անհամարձակություն, ամաչկոտություն և այլն), աճնում են այնքան ոչինչ առանձին տիպական չի կրում իր մեջ:

Այսպիսով, ի միջի այլոց, անփուլթ կերպով առվածը, աննկատելին, հանկարծ ավելի քան նկատելի է դառնում, դուրս բարձրացնում և ետին շարքից անցնում առաջին շարքը:

Միևնույն երևույթի մի այլ օրինակ կարող է հանդիսանալ «Վճռական մարդը»¹, պատմվածք այն մասին, թե ինչպես ուսանող Արշամը վճռական քայլերով գնում է վաճառական Թևոս Պողոսյանի մոտ դատագիրն պահանջելու, բայց ինքն է ստիպված լինում պարտք տալ նրան իր վերջին 1ռ. 50 կոպեկը:

Արշամն ամբողջովին անեկդոտ է: Անեկդոտային է և նրա «Վճռականությունը», և նրա սպառնալիքը վաճառական Թևոս Պողոսյանի հասցեին, և նրա ղայրույթը նույն մարդու նկատմամբ (իհարկե, վերջինիս բացակայության ժամանակ), և նրա ճիգը թարցնել իր կարկատած, թելով կապկպած կոշիկով ոտը և այլն, և այլն: Պատմվածքում ամեն ինչ ենթարկվում է այդ անեկդոտին՝ և սյուժեն, և վերնագիրը: Դա պատմվածքի առմիջականորեն տեսանելին է, շոշափելին: Բայց այդ անմիջականորեն տեսանելիից այն կողմը դռնվում է անտեսանելին, որն արդեն անեկդոտ չէ, այլ իրականություն: Այդ իրականությունը ինքը Թևոս Պողոսյանն է:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 1: Զրված է 1917 թ. Տե'ս Ս տ. Զ ո ո յ ա ն, Ը ն տ ի ռ երկեր, հ. 1:

Թեոս Պողոսյանը հանգիստ, իր հաշիվները հասկացող ու խորամանկ մի վաճառական է, որը լրիվ քմբոնեկով Արշամի հոգեբանությունը, իր երկու հարցով, նախ՝ յուզ ու պանիր ծախող գեղջկուհուն (դրամը «հիմա ես ուզո՞ւմ»), ապա իրեն, Արշամին («Պարոն Արշամ, մի երեք ուրբի չեք ունենա՞»), կարողանում է միանգամից շուռ տալ գործի ընթացքը հակառակ, իրեն ձեռնտու կողմը։ Նթե սրան ավելացնենք Զորյանի՝ մի քանի բառերով ու փոքրիկ տեսարաններով տրված Թեոս Պողոսյանի ընտանիքի նկարագիրը, որդուն, որն ամաչկոտ և «ուռած աչտերով մի տղա» էր, ամուսնուն, նահապետական մի կնոջ, որը մի բառ անգամ չի արտասանում, բայց որի կեցվածքից, շարժ ու ձևից կարելի է եզրակացնել, որ նա ամաչում էր իր ամուսնու արարքներից, ապա կրստացվի վաճառականի ամբողջական տիպարը, որի դասվածությունն ու արտաքին քաղաքավարությունն տակ թաքնված է դեպուտն ու գիշատիչը։

Այսպիսով, մշուշը ցրվեց, անտեսանելին դարձավ տեսանելի, անշոշափելին՝ շոշափելի և իրականությունը, նման ջրով բացվող մանկական նկարների, իր խակական դուլներով, վառ, հասակովը մեկ կանգնեց մեր առջև ու, մի կողմ նետելով սյուժեի և վերնադրի կապալքները, լցրեց իրենով ամբողջ պատմվածքը. յանեկդոտը վերածվեց կյանքի անհրապույր, թերևս վտանգավոր կողմերը բացահայտող նովելի։

Զորյանի՝ մեր կողմից վերլուծված այս երկու պատմվածքների սյուժեն ու կառուցվածքը շատ ավելի պարզ են, քան այդ մենք տեսանք Չեխովի մոտ։ Բայց կարևորը տվյալ դեպքում սյուժեի բարդ կամ պարզ լինելը չէ, այլ այն, որ Չեխովի ու Զորյանի այս պատմվածքներում կողմնակի սյուժենները, թեմաները և կերպարները լռելյայն հանդես գալով, հանկարծ դուրս են գալիս շատ կարևոր, սոցիալականորեն հնչուն ու երբեմն, — լինչպես, օրինակ, Զորյանի մոտ, — մինչև անգամ հիմնական կերպարը նսեմացնող։

Թե՛ Աբելը և Թե՛ Թեոս Պողոսյանը վաճառականներ են, բայց մանր վաճառականներ, մանր սեփականատերեր: Սակայն մանր սեփականատեր լինելը չի խանգարում նրանց բացահայտելու առհասարակ սեփականատիրոջ հատուկ նկարագիրն իր ամբողջությամբ: Նրանք խորամանկ են, խարող, կեղծող, նրանց համար ոչ մի սրբություն գոյություն չունի, նրանք պատրաստ են կորզելու մարդու վերջին կռակներ, ստրկացնելու նրան, շահագործելու, նրանք կաշուն են և կառչուն: Հեղինակը, որ մինչև այժմ գործ ուներ փոքր, անվնաս և տարօրինակ մարդկանց հետ ու ծիծաղաշարժ պատմություններ էր անում, հանկարծակիի է գալիս ու մի տեսակ դարմացած և թերևս վախեցած կանգ առնում իր իսկ սեփական դյուտի առջև: Հեղինակը զգում է, որ գործ ունի արդեն հասարակական լուրջ շարիքի հետ ու որ այդ շարիքի հետ հաշիվները փակել բարեհոգի մի ծիծաղով, ինչպես, ենթադրենք, այդ կարելի էր անել ծեր Պողոսի հետ, — այլևս անհնարին է: Հեղինակը լրջանում է, ժպտալով թռչում է նրա դեմքից, ու հեղինակի վերաբերմունքի փոփոխման հետ միասին դեպի նոր հասարակական երևույթը՝ փոխվում է նաև նրա պատմելաձևը:

Հետաքրքրական է, որ դեռևս 1915 թվականին, «Շաքարամանը» և «Վճռական մարդը» պատմվածքներից առաջ, Զորյանը գրել է իր լավագույն գործերից մեկը, «Ժամկոչ Անտոնը»¹, որի հերոսը, ճիշտ է, ոչ մանր, ոչ էլ խոշոր վաճառական է, ոչ էլ առհասարակ սեփականատեր է, այլ մի խեղճ ու կրակ ժամկոչ, բայց որի մեջ ռեալիստական մեծ վարպետությունը ցույց է տրված, թե ինչպես սեփականատիրական կիրքը այլանդակում է մարդու, անգամ հասարակ մարդու նկարագիրը, աղճատում նրան:

Ժամկոչ Անտոնը ոչ ավազակ է, ոչ էլ գող: Ընդհակառակը, գերեզմանը փորելիս նրան սարսափեցնում էր այն միտքը,

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1915, № № 83—84: Տե՛ս Ս. Զ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

որ իրեն կարող են կասկածել թալանի մեջ: Ու հենց այդ միտքն էլ նրա մահվան պատճառ հանդիսացավ: Բայց նա կծծի էր, ժլատ, ամբողջովին տոգորված կուտակելու կրքով, որը կոպեկներից ու ամենաշատը մի քանի ուրբլիներից, կցորած կոդպեքներից ու դեղի շշերից այն կողմը չէր անցնում: Նրա սենյակի անկյունները, թախտի, ներքնակի ու բարձի տակերը ամբողջովին լցված էին նման անպետք իրերով: Մաշված կոշիկ կամ ժամգոտած մեխ գտնելու հետամուտ՝ նա պատրաստ էր ժամերով քրքրել դարշահոտ աղբանոցը: Նա ոչնչից չէր վզվում, ոչնչից չէր խորշում: Կեղտոտ լաթը կամ դեն ձգած արյունոտ վիրակապը հավասար իրավունքով տեղ էին գրառում ժամկոչ Անտոնի սենյակում նրա թեյի ու շաքարի հետ: Մեռելների դագաղի համար սահմանած երկար սեղանը, որ պահվում էր ժամկոչ Անտոնի սենյակում և որի տակը նույնպես լցված էր անպետք իրերով, այդ սեղանը միաժամանակ նաև նրա ճաշասեղանն էր: Շատ վաղ ժամանակներում նա ամուսնացել էր, բայց կինը՝ տասը կոպեկի համար յոթ ամսվա ընթացքում անընդհատ նախատինք կրելով ամուսնուց՝ թողել էր նրան ու զնացել հորանց տուն: Ժամկոչ Անտոնն ուներ միայն մի կիրք, աննպատակ, անմտության, արսուրդի հասցրած մի կիրք՝ անպետք իրեր հավաքել, ապավերածել այն կոպեկների ու թաքցնել նրանց սենյակի պատի ճեղքերում: Մանր-սեփականատիրական շնչին այդ կիրքը մեռցրել էր ժամկոչ Անտոնի բոլոր այլ ցանկություններն ու զգացմունքները, հոգեպես ներքինիացրել էր նրան:

Ժամկոչ Անտոնի շահագրգռություններն այնքան են շնչին, նա այնքան փոքր է ու մենակ, որ մի պահ թվում է, թե նրան կարելի է դասել տխուր մարդկանց շարքը: Բայց դա ճիշտ չի լինի: Ինքը՝ Զորյանն այդ չի արել, ցուցաբերելով դեպի ժամկոչ Անտոնը միանգամայն այլ վերաբերմունք, քան դեպի տխուր մարդիկը: Նրա կերպարն ստեղծելիս՝ կիրառել է պատմելու միանգամայն այլ ձև, քան իր նախորդ, մեղ ծանոթ պատմվածքներում: Ճիշտ է, թե՛ տխուր մարդիկ և թե՛ ժամկոչ Անտոնը միևնույն հասարակական կարգերի արդյունք են, բայց հարցն այն է, որ ժամկոչ Անտոնն արտահայտում է այդ

կարգերի ավելի էական կողմը: Ու այդ էական կողմը, այդ իրականությունն այնքան խիտ է դրոշմված պատմվածքում, որ նա, կարծես, դառնում է էպոխայի դեկլամենտ: Ժամկոչ Անտոնն իսկական դեղարվեստական ընդհանրացում է ու նրա քստմենտի կերպարը հուզում է ընթերցողին այն իմաստով, որ ընթերցողը մտահոգվում է մարդու ճակատագրով ընդհանրապես, մտածմունքի մեջ ընկնում նրա ապագայի մասին:

Այդ մտահոգությունը նկատվում էր արդեն Աբելի և Թևոսի կերպարներում, որոնք, իհարկե, կերտվել են ժամկոչ Անտոնի կերպարի որոշ ազդեցությունից ու մի գեղեցիկ օր դուրս թուել հեղինակի ստեղծագործական ընդերքից ու փառավորապես տեղավորվել նրա՝ այլ միտումով գրած պատմվածքներում:

Այդ մտահոգությունը արդեն միանգամայն ակնհայտ է «Յանկապատ»¹ պատմվածքում:

Ժամկոչ Անտոնն ամփոփված էր իր մեջ, ապրում էր մեկուսացված, ինքն իր համար: Նա ոչ վեճ ուներ մարդկանց հետ, ոչ էլ բարեկամություն: Այդպես էլ նա մեռավ՝ անհաղորդ մարդկանց: Հեղինակը պատմում է, որ նրա մահը ոչ ոք չկարողացավ բացատրել, ու ինքն էլ այն դասեց իբր անհասկանալի երևույթների շարքը:

«Յանկապատ»-ում սեփականատիրական կիրքը պատկերված է արդեն իր հասարակական ներգործության մեջ:

Մինասի և Թևոսի վեճը երեկվա վեճ չէ: Դարերի պատմություն ունեցող մի վեճ է դա, որին մասնակցել են հայեր ու պապեր, որ արմատված է հայ գյուղի հետամնաց և մանրսեփականատիրական հարաբերությունների խորքում: Որքան ապարդյուն ուժ է մոխրվել դրա շուրջը՝ քանի—քանի անդամ դատարանն զբաղվել է այդ աննշան հարցով, տասնյակ տարիների ընթացքում որքան մաղձ է կուտակվել դրա առնչությունների ընթացքում որքան մաղձ է կուտակվել դրա առնչությունում երկու ընտանիքների մեջ՝ սկսած ամենափոքրից՝ վերջացրած ամենամեծով: Զորյանը բացում է մանրսեփակա-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1919, № № 14, 16: Տե՛ս Ս. Թ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

շատիրական կրքի ամբողջ աշխարհակոթյունը, որ ծայրագույն վտանգի վայրկյանին անդամ, տաճիկների ներխուժման պահին, Նորից բռնկվում է շտեմնված ուժով: Գյուլ, հող, երկիր, հայրենիք՝ ոչինչ են այդ կրքի առջև: Անգամ ֆիզիկական անվտանգության խնդիրը տեղի է տալիս նրա հանդեպ: Ու որքան մանր, որքան շնչին է թվում մեկ Մինասի կատաղությունը ցանկապատը քանդելիս և նրա հանգստությունն այդ գործողությունը կատարելուց հետո:

«Յանկապատ»-ում վեճը վերաբերում է ոչ թե մի, թեկուզ և շատ փոքր, կտոր հողի, որտեղ կարելի է վարել, ցանել, որից առհասարակ կարելի է որևէ օգուտ քաղել, այլ մի թիզ հողի, մի քանի ոտնաչափ հողի, որտեղ ոչինչ չի կարելի անել, որի վրայով կարելի է միայն ցանկապատ անցկացնել:

Մանր սեփականատիրական հարաբերությունները հասել էին անհեթեթության, կանգ առել փակուղու առջև: Նրանցից կարող էին սկիզբ առնել ոչ միայն «Յանկապատ»-ում նկարագրվածի նման, այլև ավելի աշխարհակ ու հակահասարակական երևույթներ:

Լենինը, խոսելով նոր հասարակական կապեր ստեղծելու մասին, ասում է. «Սա հենց այն բարքերի վերամշակման գործն է, որ երկար ժամանակ ապակառնված, փչացված են արտադրության միջոցների անիժյալ մասնավոր սեփականությունը և դրա հետ միասին միմյանց զդեկու, անվստահություն, թշնամանքի, մանրատվածություն, փոխադարձ դարանակալության ամբողջ մթնոլորտով, որն անխուսափելիորեն ծնվում է, և շարունակաբար նորից վերածնվում է, մանր մեկուսացած տնտեսությունից, սեփականատերերի տնտեսությունից՝ նրանց միջև «աղատ» փոխանակության սլայմաններում»¹:

Այդպիսով, մանր առանձնացած տնտեսությունը ոչ միայն ծնում է հասարակական վայրագ ու ապակառնված մթնոլորտ, այդքան վառ բնութագրված Լենինի այս հատվածում, այլև անընդհատ սնում է այդ մթնոլորտը, վերածնում ալ:

¹ Լենին, Երկիր, հ. 31, Երևան, 1952, էջ 138—139:

Մենք տեսանք, որ Մինասի ու Թևոսի վեճը չի պատկերված իբրև անցողակի մի էպիզոդ, պատահական մի կոնֆլիկտ: Լնդհակառակը, նա պատկերված է իբրև մի երևույթ, որը բխում է տիրող հասարակական հարաբերություններից, որն անընդհատ սնվում է այդ հարաբերություններից ու բորբոքվում, որը բաղմիցս կրկնվել է ու այլևայլ վարիանտներով կարող է նորից ու նորից կրկնվել:

«Ցանկապատ»-ն օրյեկտիվորեն անում է, որ Մինասի ու Թևոսի վեճը և առհասարակ նման վեճերը կարող են վերանալ միմիայն նրանց առաջացնող հասարակական հարաբերությունների վերացման հետ միասին:

4

Սեփականատիրական հասարակության առավել ծավալուն քննադատությունը Ստեփան Զորյանը տալիս է «Ծովանը» պատմվածքում¹:

Զորյանն իր պատմվածքն այսպես է սկսում.

«Եղբայրների մեջ կռիվ էր ընկել:

Երկու ամիս առաջ, այսինքն հոր մահից անմիջապես հետո, երբ նրանք իրենց ունեցածը բաժանեցին երկու հավասար մասի—ավելացավ մի կով հորթը հետը: Մեծ եղբայրը գտնում էր, որ կովն իրեն կհասնի, որպես ավագի, որ ավելի աշխատանք ու երախտիք ունի տան վրա: Փոքրն, ընդհակառակը, պնդում էր, որ կովը պիտի մնա իրեն իբրև կրտսերի, որ ավելի քիչ է օգտվել հայրենական տնից:

— Էղպես ես հարգում մեծիդ հա*, ասում էր ավագը:

— Բա դո՞ւ, պատասխանում էր կրտսերը:

Մեծը զարմանում էր փոքրի ազահույթյան վրա, փոքրը մեծի սաքածակության: Ու վեճը՝ շարունակվում էր այսպես երկու ամիս, և երկու ամիս շարունակ նրանք կովը խլում էին իրար ձեռքից ու փախցնում ամեն մեկն իր գոմը...»²:

¹ Սուաջին անգամ լույս է տեսել «Ցանկապատ» ժողովածուում, Երևան, 1923: Դրված է 1918 թ.:

² Ս տ. Զորյան, Բնտիր երկեր, հ. 1, էջ 323:

«Ցանկապատ»-ում մենք տեսանք, որ սեփականատիրական աշխարհում մարդկային հարաբերությունները հասել էին անհեթեթության:

Եթե ուշադրությամբ դիտենք «Ծովան»-ից մեջբերած առաջին այս տողերը, կհամոզվենք, որ նրանք ևս խոսում են այդ անհեթեթության մասին:

Եվ իսկապես: Նղբայրների փոխադարձ մեղադրանքը ազահույթյան և աչքածակության մեջ անբովանդակ է, որովհետև երկուսն էլ հավասար չափով թե՛ ազահ են և թե՛ աչքածակ: Նրանց փոքրիկ դիալոգում տրամաբանությունը լրիվ բացակայում է. բավական է հենց հիշել կրտսեր եղբոր անմիտ բացականչությունը: Ինչ վերաբերում է նրանց փաստարկումներին, ապա նրանք միայն համոզիչ լինելու տեսք ունեն, քստ էության անհիմն են և ծիծաղաշարժ, ինչպես անհիմն ու ծիծաղաշարժ են Հ. Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղր» հեքիաթի երկու հարևան թագավորների հրովարտականքը միմյանց երկրորդները բնաջինջ անելու մասին՝ արդարության անունից:

Այսպիսով, «Ծովանի» սկզբնական այս տողերը շեղոք, անտարբեր տողեր չեն: Ընդհակառակը, սրանք միտումնավոր տողեր են՝ կանչված, ճիշտ է, աննկատելիորեն, բայց անմիջապես մտցնելու ընթերցողին թեմայի էության մեջ, որը բացահայտվում է Ծովան անունով մի կովի միջոցով:

Կենդանական աշխարհը Զորյանը սիրում է ու շատ լավ գիտե, որի ապացույցն է նրա մի շարք պատմվածքները կենդանական աշխարհից՝ մանուկների համար: Բայց «Ծովան»-ում կենդանու սովորությունների ու հակումների նկարագրելը չէ Զորյանի հիմնական նպատակը, թեև այդ ևս անհրաժեշտորեն արվում է ու այն էլ մեծ վարպետությամբ, այլ՝ ինչպես մեզ հայտնի է՝ անբան այդ անասունի միջոցով՝ հայտաբերելու հասարակական կյանքի անհեթեթության հասած բացերը:

Զորյանն այդ անում է հումորով և դեղարվեստական մեծ տակտով, հենվելով այն հակասության վրա, որ կա Ծովանի պարզ «ըմբռնումների» և մարդկանց խճճված հարաբերությունների միջև:

Օրինակ. ինչ գարունը բացվել է, Ծովանը ոչ մի այգի, ոչ մի բանջարանոց չի մտել, երեխայի հարու չի տվել, որեւէ խոտի դեղից չի կերել: Բայց տես որ իրեն ծեծում էր թե՛ մեծ եղբոր կինը, երբ փոքրի կինն էր Նրան կթում և թե՛ վերջինս, երբ առաջինն էր նույնը անում: Ինչո՞ւ համար էր այդ բոլորը: Ծովանը «մտածում էր, մտածում և ոչինչ չէր հասկանում»:

Տեսնելով, թե ինչպես երկու սահմանակից գյուղերի տավարածներն իրար քիթ ու պուռնգ են արյունոտում խոտատեղի համար, Ծովանը մտածում է. «Ձե՛ որ խոտը բսնում է իրենց՝ կովերի համար, իրենք էլ կերել են... էլ ի՞նչ կարիք կա կովելու...»

Ծովանը բազմաթիվ անգամ ձեռքից ձեռք ընկավ, որովհետև յուրաքանչյուր տեր, գնելուց խաբված լինելով Ծովանի հղիության մասին, ինքը միևնույն խաբեբայությամբ ծախում էր նրան մի նոր տիրոջ: Ծովանը «քանի երորդ անգամն էր տեսնում ահա, որ մարդիկ ավելի շեղածի մասին են խոսում, բան եղածի...», այսինքն՝ սուտ են խոսում:

Ստեփան Զորյանը ըստ ամենայնի պսակալերծ է անում սեփականատիրական իրականությունը: Ոչ գյուղն է մի բանինման, ոչ էլ քաղաքը (Ծովանը, իր միջադեպերով հարուստ կյանքում, առիթ ունեցավ լինել նաև քաղաքում — ու խորապես հիասթափվեց նրանից): Ամենուրեք կեղծիք ու չարություն: Անհրապույր են թե մեծերը և թե փոքրերը (հիշենք Ծովանի բազմաթիվ տերերից մեկի այն շար երեխաներին, որոնք անխնա տանջում էին նրան), թե տղամարդիկ և թե կանայք (հիշենք սուտասան հարսին, որի պատճառով Ծովանին անարդարացի կերպով ծեծեցին): Սեփականատիրական աշխարհը իր սև կնիքն է դրել անգամ հասարակ մարդկանց վրա (Մոսո), անգամ երեխաների վրա: Ամեն ինչ անհեթեթ ու անմիտ է այնտեղ:

«Օ՛, տխուր է մարդկանց աշխարհը» — եղբափակում է իր «կենսափորձը» Ծովանը:

Այս տխրությունը մի առանձին ուժով արտահայտվում է Ծովանի ճանապարհորդության նկարագրության մեջ գյուղի քաղաք:

«Բոլորն էլ տխուր, տխուր էին» — ասում է Զորյանը շորս հարյուր գլխից բաղկացած նախիրի մասին, որ քշում էին սոլանդանոց. «Բոլորն էլ խորթ էին զգում իրենց և չէին մոտենում միմյանց՝ խաղալու կամ լիզ տալու... Տխուր էր... Եվ ամբողջ ճանապարհը փոշի, փոշի էր... Բարձրացած փոշին նստում էր բոլորի գլխին, մեջքին, մտնում էր աչքերն ու լիթածակերը: Ո՛ւր էին դնում, ո՛ւր էին քշում իրենց՝ Ծովանը չէր իմանում... Ու գնո՛ւմ, գնում էին անվերջ... Աշուն էր. արտերը հնձած, դաշտերն ամայի, ճանապարհը երկա՛ր ու փոշոտ... Ոչ կանաչ կար, ոչ լավ ջուր... Ու հոգնածությունից գլուխները կախ գցած, իրար հրհրելով, իրար դիպչելով, միմյանց առաջելով՝ քայլում էին նրանք փոշոտ, ուղիղ ճանապարհով, որ չէր վերջանում, չէր վերջանում...»¹:

Արեւի ու Թևոսի գիշատիչ կերպարները, Ժամկոչ Անտոնի վանող նկարագիրը, Մինասի ու Թևոսի քսամենի վեճը, առհասարակ՝ սեփականատիրական աշխարհում տիրապետող կարգերի ու բարքերի անմտությունն ու ապագուկը կարծես չձկվել, խտացել են այս անիմաստ ու սքսամաշ ճանապարհի մեջ, որի նկարագրությունը համակված է անհուն մի թախիծով, ծայրահեղ հուսահատություն հասած մեծ մի տխրություն:

Սա տխրության երկրորդ ալիքն է, որ հորձանք է աալիս Զորյանի սահլծագործության մեջ: Մեծ տարբերություն կա այս և նախորդ ալիքի միջև: Նախորդ ալիքի տխուր մարդիկ էամ դուքս էին մղված հասարակական կյանքի շրջանառությունից, կամ էլ — լավագույն դեպքում — ազդեցություն չունեին այդ կյանքի վրա: Այժմ խոսքը վերաբերում է հասարակության սոցիալական կառուցվածքին, նրա հիմքերին, սեփականատիրական աշխարհին ընդհանրապես, ճիշտ է մանր սեփականատիրական, թերևս նահապետական, բայց և այնուամենայնիվ սեփականատիրական, հասարակական այն փոխհարաբերություններին, որոնք ամեն մի քայլափոխում ծնում, խեղաթյուրում են մարդուն: Տխուր մարդկանց նկարագրելիս

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 346:

Զորյանն իրեն թեթև էր զգում, այժմ նա հեռում է: Հումոր կար թե՛ տխուր մարդկանց նկարագրության մեջ և թե՛ այժմ: Բայց առաջին դեպքում այն կարող էր արտահայտվել մինչև իսկ անեկդոտի միջոցով, երկրորդ դեպքում այն հանված է տրագիկայի վերածվելու: Եվ իսկապես. Մովանի հուսակառուր տխրությունն այն անտեսանելի արցունքներն են, որոնց մեջ բեկվում է պատմվածքի ծիծաղաշարժ դեպքերի շարանը:

Բայց Մովանը բարեբախտաբար հուսակառուր այս տխրությանը չի սպառնում: Մարդկանց աշխարհը Մովանը մտնում է առողջ կենսաղգացողությանը ու դրա բարձունքից է հենց, որ նա ներողամտորեն դիտում է մարդկանց մեջ տիրող կարկերը և զարմանում նրանց անմտության վրա:

Զորյանը տալիս է Մովանի այդ առողջ կենսաղգացողության մի քանի վառ պատկեր: Ահա դրանցից մեկը: «Դուրեկան օր էր,— նկարագրում է հեղինակը,— երինջները խնդմոքում էին հաճույքից... Մովանն արածում էր պառավ Զեյրանի կողքին և երբեմն—երբեմն պոչը գավակին ու կողերին խփելով՝ բարձրացնում էր ծանր գլուխը և իր խոր, վճիտ աչքերով նայում էր հեռո՛ւ—հեռո՛ւ—մշուշապատ հորիզոններին, ապա՝ աչքերը փակելով՝ դունչը թեթևակի բարձրացնում էր դեպի արևը, կարծես նրան իր սրտի գոհունակությունը հայտնեւոջերմության և առատ կանաչի համար...»¹:

«Մովան»-ում Ստ. Զորյանը մեծարում է աշխարհը, բնությունը, արևը, կյանքը, ազատությունը, մայրությունը: Այս ամենը նա համարում է մեծ բարիք, այս ամենի մեջ նա մեծ պոեզիա է տեսնում: Թումանյանն ասել է.

Ազատ օրը, ազատ սերը, ամեն բարիք իր ձեռքին,
Տանջում, տանջվում, որոնում է ու դժբախտ է նա կրկին:
Է՛յ անխելը մարդ, երբ տի թողնես ապրողն ապրի սրտալի,
Ծ՛րբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհը շեն ու լի:

Թումանյանի պես Զորյանն էլ այս աշխարհը համարում է շեն ու լի, բայց հասարակական անարդար կյանքի կապանքները կաշկանդում են մարդուն, ճնշում նրան, զբկում

¹ Ստ. Զորյան, Բնտիր երկեր, հ. 1, էջ 341:

աղատ օրից ու աղատ սերից, գրվանի տակ պահում նրա լավատեսությունը:

Գորկին առանձին ուշադրություն է դարձրել կապիտալիզմի պայմաններում մարդու աղճատման փաստի վրա, անախընթաց ուժով և ծավալուն վերարտադրել այն իր գործերում: Ինչպես տեսնում ենք գորկիական այդ սկզբունքը հատուկ էր նաև մեր գրողներին ու կարելի է ասել, այս կամ այն չափով, առհասարակ ժամանակի բոլոր առաջավոր գրողներին:

Ինչո՞ւ վերջացավ «Ծովանը»:— Նրանով, որ երկու տիրոջ փոխարեն, այժմ, բազմաթիվ փորձանքներից հետո, նա ունի արդեն երեք տեր:

Ծովանի դրությունը, ուրեմն, առավել վատթարացավ: Բայց հարցը հենց այն է, որ չնայած այս ամենի, Ծովանը, այնուամենայնիվ, չկորցրեց իր կենսասիրությունը ու սպանախոցում նա մահվանից աղատվեց հենց այն պատճառով, որ իր արգանդում փայփայում է մի նոր կյանքի սկիզբ:

Այդպիսով, կյանքը հաղթանակեց մահվան, ու եթե Զորյանի ստեղծագործության մեջ տխրության առաջին ալիքը համաստարած մշուշ էր ու գորշություն, ապա տխրության երկրորդ ալիքը մեծ ու ղգալի էլ լինելով՝ ունեւ արդեն այդ հեռանկարը:

5

«Ցանկապատ»-ում նկարագրած դեպքը կարող էր խանգարել գաղթին, վտանգի ենթարկել ընտանիքներ, առհասարակ ողբերգական հետեանքներ ունենալ: Պատմվածքում այդ մասին ոչինչ չի ասված, բայց դա ինքնին հասկանալի է, բխում է նրա ողջ բովանդակությունից:

«Ծովան»-ում, ընդհակառակը, պարզ ասված է, թե չարչարանքների այն բովը, որով անցավ Ծովանը, շատ բացասաբար անդրադարձավ նրա ճակատագրի վրա—երկու տիրոջ փոխարեն այժմ նա ունի երեք տեր:

Սեփականատիրական կարգերից ելնող այլանդակ իրա-

կանության աղետավոր լինելը շատ ավելի խոր ու ծավալուն է հանդես գալիս Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» մեջ¹:

Այդ այլանդակ իրականության, բաժանքի («Ծովան»-ում էլ բաժանք կար) հերոսը՝ Զորյանի վեպի գլխավոր անձի՝ Սուրենի, փայլուն կերպով բնութագրված հորեղբայրն է:

Հորեղբայրը իր սե միրուքով փոքրիկ Սուրենին ահռելի հսկա էր թվում: Սպառնալից էր և ինքնավստահ նրա անձայն ծիծաղն ու հեղնանքը: Բայց ամենից բնութագրականը ու հիշողության մեջ գամվողը նրա շար, կանաչ աչքերն են: Այդ կանաչ աչքերը փայլում էին Սուրենին գտնելու պահին պահա-րանում՝ շաքար ուտելիս, փայլում էին նրան հանդիմանելու պահին: Նրանց մասին խոսվում է՝ միշտ սերտ կապված հորեղբոր շար ներքինի հետ: «Տանը ամենից շատ ես այդ աչքերից եմ վախենում,— պատմում է Սուրենը,— հացի սեղանի մոտ էլ, երբ այդ աչքերի հայացքն ընկնում է վրաս—ևս ուտելը թողնում եմ ու մորս կողմը նայում»²:

Հորեղբոր չկամությունը, շարախնդությունը, նրա ամբողջ անհրապույր նկարագիրը, կարծես, կենտրոնացած են այդ կանաչ աչքերի մեջ ու բխում են նրանցից:

Հետաքրքրական է, որ թեև հորեղբայրը հաճախ է հիշատակվում, բայց նրա անունը ընթերցողը շատ ուշ է իմանում, համարյա գրքի վերջում: Այդ ունի իր պատճառը: Հորեղբոր անունը տրված է շատ բնորոշ կապակցությամբ, երբ Սուրենը, երկու տարի մնալուց հետո Թիֆլիսում, նույն տաղավալի բաժանքի կապակցությամբ, ստիպված այցելում էր իր ծննդավայրը ու նրան ցույց են տալիս հորեղբոր խանութը: Պարզ-

¹ Ստ. Զորյանի իսկ վկայությամբ «Մի կյանքի պատմություն»-ը հղացել է ու նրա գլուխները նախագծվել են 1919 թվականին: Այս հանգամանքը, ինչպես նաև այն, որ «Մի կյանքի պատմությունը» նկարագրում է հատկապես մինչև 1917 թվական իրականությունը՝ հնարավորություն են տալիս աշխատության մեջ ներգրավելու Ստ. Զորյանի այդ պորձի այն գլուխներն ու հատվածները, որոնց թեմատիկան ընդհանուր է հեղինակի 10-ական թվականների գործերի թեմատիկայի հետ:

² Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1948, էջ 12:

վում է, որ հորեղբայրը խանութը տեղափոխել է ավելի հարմար տեղ, ընդարձակել է առևտուրը, ցուցանակը մեծացրել: «Ամենից առաջ աչքի է ընկնում այդ ցուցանակը, խոշոր սովեզույն տառերով գրած ցուցանակը, որ բռնում էր խանութի ամբողջ ճակատը, Гастрономический магазин և ապա անունն աղղանունը—նույնպես սովեզույն տառերով՝ Авак Манасян...»¹:

Պարզ է, որ հորեղբոր տնտեսական բարգավաճումն իր ցայտուն արտահայտությունն է գտնում ուռանալի այդ սովետառ ցուցանակի մեջ: Այսու՝ նրա անվան առաջին անգամ հենց այստեղ հիշատակման հանգամանքը այդ ցայտունության գեղարվեստական վերապատկերման բաղադրիչ մասերից մեկն է հաղմում:

Հորեղբայրը մենակ չէ բաժանքի խնդրում, նա ունի կուտակիցներ հանձինս պապի և տատի: Մի քանի բառով Զորյանը տալիս է այդ երկուսի ուրվագիծը. «...Պապս (տերտերի նման մեծ միրուքով մարդ)... տատս (սև գլխաշորը կապած կին)...»: Փակագծերի մեջ առածները բավական են, որպեսզի նկարիչը տար սրանց էսքիզները:

Պապը բնորոշվում է հատկապես տերողորմյալի անդադրում չխկոցով և անվրդովությամբ, որում ղգացվում է իր անարդարացի լինելու դիտակցությունը: Ի դեպ, պապի, ինչպես նաև հոր անունները ընթերցողը իմանում է ի միջի այլոց, կարծես պատահաբար: Սուրենը բավարարվում է ասելով՝ պապս, հայրս, մայրս: Ընդհակառակը, հորեղբոր կնոջ անունը հաճախ տրվում է՝ Սանամ զիզի—հավանորեն այն պատճառով, որ հեղինակն այդ անվան մեջ բնորոշ մոմենտ է տեսնում: Նախ հենց ինքը Սանամ անունը շատ բնորոշ է անցյալի համար, երկրորդ, «զիզի» մակդիրն էլ բնորոշ է այն տեսակետից, որ քնքշանք պարունակելով իր մեջ՝ հակադրվում է հորեղբոր կնոջ շար նկարագրին (սա ևս բաժանքի կատարի կողմնակից էր և ատելով ատում էր Սուրենին), որով և ամուր գամվում ընթերցողի հիշողության մեջ:

¹ Ս. Մ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1938, էջ 451:

Բաժանքը նահապետական բնույթի քայքայումն էր նշանավորում: Սուրենի հայրը շարունակում էր մնալ աշխատասեր հողագործ, հորեղբայրը խանութպան էր արդեն և լավ դրամ էր վաստակում: Բնական է, որ հորեղբայրը բաժանքի կողմնակից էր, իսկ հայրը հակառակ էր դրան: Բնական է նույնպես հորեղբոր լիարի ինքնալստահությունը՝ անիրավացի լինելով անգամ և, ընդհակառակը, վստահության բացակայությունը հոր մոտ, արդարությունը նրա անընդհատ վկայակոչումը և անգոր նրա գլմադրությունը, թեև բնավ թույլ մարդ չէր նա:

Տնտեսական այն պրոցեսը, որ ստիպեց Համբոյին քաղաք տանել Գիքորին, տնտեսական միևնույն պրոցեսը հարկադրեց Սուրենին՝ բաժանքի կապակցությամբ ստեղծված բնույթների ծանր մթնոլորտի հետևանքով՝ տեղափոխվել նույն քաղաքը, Թիֆլիս:

Իհարկե տարբեր են Սուրենի և Գիքորի ճակատագրերը, տարբեր նրանց բնույթների գոյավիճակը, բայց Գիքորի պես Սուրենն էլ մտահոգված էր օգնելու իր ծնողներին, երազում էր ազատել նրանց տնտեսական գերությունից, դրամ ուղարկել, որպեսզի հայրը հրաժարվի ժառանգությունից և «այլևս պապիցս հող, գոմ, մարազ ու դանադան բաներ չուղի»¹:

Սուրենի հայրը, մայրը և տատն այն անհողդողդ համոզմունքն ունեին, որ եթե մի կտոր շաքարը չուտվեր՝ բաժանքի ինդիրն առաջ չէր գա, «և ես զգում եմ, ավելացնում է հեղինակը, որ եթե, իսկապես, ես շաքար չուտեի, մեր տանը, երևի, ոչինչ չէր պատահի...»²:

Հեղինակը ցույց է տալիս միայն, իբր համաձայն է իր ծնողների ու տատի հետ: Ըստ էության նա բարեսիրտ կերպով ծիծաղում է նրանց միամտության վրա: Հեղինակը, իհարկե, չունի բաժանքի հետ կապված տնտեսական պրոցեսի անխուսափելիության տեսություն, բայց դիտելով կյանքը,

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 258:

² Նույն տեղում, էջ 27:

ռեալիստ գրողը տալիս է պատկերների մի այնպիսի շարք, որը հաստատում է այդ տեսությունը:

Փոքրիկ Սուրենի համար բաժանքը նշանավորվել էր իրենց և հորեղբոր սենյակների միջև գտնվող դռան փակումով: Որպիսի՞ անձկությամբ էր սպասում երեխան այդ դռան բացմանը: Չէ՞ որ այդ դեպքում նա նորից հնարավորություն կունենար նայելու հորեղբոր սենյակները՝ զարդարող գեղեցիկ նկարներին: Բայց ապարդյուն էին այդ սպասումները: Անգամ հոր հիվանդությունը, պապի, տատի հաճախումը չօգնեց: «Ինձ թվում է, — պատմում է Սուրենը, — թե միջի դուռը նորից կբացվի, և ամեն ինչ առաջվա նման կլինի... Բայց օրերն անցնում են ու ոչինչ չի փոխվում...»¹:

Բաժանքը մտնում է կյանքի երկաթե ընթացքի մեջ, անդարձ է նա, վերադարձ չկա: Հարևան Պետրոսի ցանկությունը, որ մարդիկ հուսախաբվեն երկաթուղու մեջ, նույնն է, ինչ փոքրիկ Սուրենի տենչը, որպեսզի դուռը բացվի: Երկուսն էլ անիրականանալի են, երկուսն էլ երազ են:

— Եվ իսկապես, օրերն անցնում են, բայց միջին դուռը չի բացվում.....

Բաժանքը, որպես անխափանելի պրոցես, անողոր է, ամեն մի երազ տրորող, դաժան: Սա. Զորյանի վեսում այդ սրված է իր ամբողջ սրությամբ: Երկու եղբայրներն առմիշտ դարձել են ոխերիմ թշնամիներ, տատը անբարյացակամ է վերաբերում իր թոռանը, պապն ու տատը բացահայտորեն չեն սիրում իրենց հարազատ զավակին, Սուրենի հորը, այնքան բացահայտորեն, որ տարօրինակ է թվում վերջինիս հիվանդության պահին նրանց այցելությունը: Բաժանքը ավերում է ընտանեկան կյանքը, համատարած գծություն բերում իր հետ, առեկություն սերմանում մարդկանց մեջ:

«Ծովան»-ում տիրող տխրությունը «Մի կյանքի պատմության» մեջ ավելի ծավալուն է հանդես գալիս: Այդ տխրությունն այնքան է խորը, որ ծածկում է մանկության հետ կապված բոլոր քաղցր հուշերը: «Երբ հիմա, — ասում է Սա. Զորյանը, — հեռու — հեռվից ետ եմ նայում այդ օրերին, — բաժան-

¹ Սա. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 46:

դնելով ամփոփում է պատմվածքը Ստ. Զորյանը, — Ղաչաղանի աղբյուրը ծածկված է դարձյալ նույն փլվածքով, որի վրա հեղեղները միշտ ավելացնում են նոր խիճ ու ավազ: Ղաչաղանցիք այժմ իրենց ջուրը բերում են Զորագետից: Շուտ-շուտ համայնքի մեջ խոսք է լինում աղբյուրը վերաշինելու և ամեն անգամ տրոշվում է — ո՞վ քանդել է, նա էլ շինի: Ու մատնացույց են անում դուրգարին ու Արշույին: Բայց Արշոն ամեն անգամ վրդովված հայտարարում է, որ քանդողը դուրգարն է, նա էլ պիտի շինի: Իսկ դուրգարը դայրացած կրկնում է.

— Ի՞նչ, ես աղբյուրը շինեմ, Վառոյի աղեն խմի՞...¹»:

Նույն նեղ մտայնությունը, ինչ և «Յանկապատ»-ում ու «Մովան»-ում, չնչին կրքերի նույն բռնկումը նախ մի թիղ հողի, ապա մի կովի, վերջապես, աղբյուրի շուրջը, մարդկային փոխհարաբերությունների նույն ալլանդակությունը:

Բայց ինչո՞ւ «Յանկապատ»-ի ընթերցանությունը, օրինակ, ծանր տպավորություն է թողնում, իսկ «Ղաչաղանը» ընթերցվում է հեշտ: Ինչո՞ւ «Ղաչաղան»-ում անպակաս են կատակները, կոմիկական դրությունների նկարագրությունն ու նրանց սրումը, իսկ «Յանկապատ»-ի միակ կատակը — տանուտերի մասին ասված է, որ «այսօր առանձնապես նրա տրամադրությունը վատ էր, որովհետև կինը նորից աղջիկ էր բերել» — անտեղի է թվում, Զորյանի ծիծաղաշարժ պատմըվածքներից արհեստականորեն բերված անհամապատասխան մի մթնոլորտ: Ինչո՞ւ «Յանկապատ»-ի ֆոնը մռայլ է, իսկ «Ղաչաղան»-ի ֆոնը՝ պայծառ:

Դրա պատճառն այն է, որ եթե «Յանկապատ»-ի դորժող անձերը նայում են միմյալին անցյալին, ապա «Ղաչաղան»-ի դորժող անձերը, տակավին կապված լինելով անցյալի հետ՝ իրենց հայացքը դարձրել են Ն.Է.Է. առաջ, ապագային:

Հետաքրքրական են այն կարճ խոսքերը, որոնցով փոխանակվում են կռվող կողմերը՝ մի կողմից երկար Վառոն, մյուս կողմից հարուստ դուրգար Մովսեսի կինը:

— Լեզուդ քեզ քաշի, հուզս զլուխդ, — գոչեց հանկարծ

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 271:

վառոն, — հիմի էլ չի թագավոր կա, որ մենձ-մենձ բըրթըրը-
թացնում եք...

— Թագավոր չկա, դրա համար ես լեզուդ երկարացրել
եմ...»¹:

Ռեսուցուցիայի ալիքները հասել են գյուղ: Եվ իսկապես:
Եթե օրինակ, Մինասի և Թևոսի համար աշխարհն ուկտում
էր ու վերջանում ցանկապատի մի թիզ հողով, ապա երկար
վառոն տեսնում էր արդեն աշխարհում հաստատվող նոր
կարգերը, որոնք նրան թե էին տալիս, ոգևորում:

Հակակրեկի են Մինասի ու Թևոսի կերպարները՝ իրենց
մեջ ամփոփված, չարախնդությունքամբ լցված: Հակակրեկի են
Թևոսի իծահաղը, Մինասի կուղեկուղ փախուստը տուն՝ ցան-
կապատը գաղտագողի քանդելուց հետո: Փոքր են նրանք ու
երկչոտ: Հակակրեկի է ագահ և ընչաքաղց հորեղբայրը իր
կանաչ աչքերով:

Եվ ընդհակառակը: Թեև հենց երկար վառոն էր աղբյու-
րի շուրջը վեճ հրահրողը, թեև հենց նա էր կովի կենտրոնա-
կան անձնավորությունը, բայց տղամարդու իր ձայնով ու
չարժումներով, իր համարձակությունքամբ ու վճռականությամբ,
իր կտրուկ խոսքով ու անհաշտվողականությամբ, նա համա-
կրեկի է ընթերցողին: Ինչ-որ վեհություն կա լեռնաբնակ այդ
կնոջ մեջ, աղատասիրություն՝ նրա անկաշկանդ քայլվածքի,
նրա ասածի ու արածի մեջ:

Դժվար չէ դիտել, որ «Ղաչաղան»-ի բովանդակությունը
շատ ավելի հարուստ է, քան նրա՝ վերևում ամբողջությամբ
մեջ քերված վերջաբանը: Վերջաբանն ամփոփում է այն, ինչ
վերաբերում է Ղաչաղանի հին կյանքին, իսկ այն նոր
կյանքը, որի բողբոջումը—մասամբ նաև ծավալումը—պատ-
կերվում է պատմվածքում, այդ նորը չի անդրադառնում վեր-
ջաբանի մեջ, անցնում է նրա կողքով:

Պատմվածքի լուսավոր գույներին ներդաշնակում է Ղաչա-
ղանի բնությունը ու նրա նկարագրությունը: Թեև Ղաչաղանն
տնվանվում է «անծառ ու անղարդ», բայց անծառ ու անղարդ

¹ Ս. Մ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 264:

էլ լինելով, նա, այնուամենայնիւ, գեղեցիկ է ու կենսութա-
«Լեռնային ջինջ օր է,— նկարագրում է գյուղը Զորյանը,—
արեւ հուր է տեղում նոր կանաչած բլուրների վրա, սարալան-
ջերին, գետափի ճահճուտներին ու Ղաչաղանի գլխին: Կանաչ
թավշի պէս փայլում են նորածիլ խոտերը, որոնց մեջ ցրիվ
եկած աստղերի նման պսպղում են գոմշածաղիկներն իրենց
դեղին գլուխները վեր պարզած: Ղաչաղանի ապակիներն ասես
բոցավառ կրակով բռնկված՝ հուրհրատում են արևի դիմաց:
...Եվ ամեն տեղ՝ գյուղում, բլուրներին ու գետափին—ամեն
ինչ հրճվանքի մեջ է ասես ու գոհ իր կյանքից»¹:

Բնությունը Ստ. Զորյանի դործերում հառնում է մարդու
հետ միասին: Այնտեղ, որտեղ չկա մարդու ուժերի փթթում,
նրա հարուստ կարեւրությունների դրսևորում, ուր մարդը
ճնշված է ու ջարդված,— ինչպես այդ տեսանք «տխուր» կամ
թևոսի ու Մինասի պէս մարդկանց նկարագրող պատմվածք-
ների շարքում,— այնտեղ էլ բնությունը բացակայում է, անու-
շադրության է մատնված: Բայց հենց որ մարդը քաջահայ-
տում է իր մեջ նիրհած կարեւրությունները, թե առնում, այն-
տեղ էլ բնությունը խսկույն ծաղկում է,— ինչպես «Ղաչա-
ղան»-ում կամ «Ծովան»-ում,— երփներանգ ելնում մեր առջև,
ոգևորության աղբյուր հանդիսանում: Հնարավոր էր, արդյոք,
հորեղբոր քստմենի նկարագիրը զուգորդել բնության վեհու-
թյան հետ. իհարկե ոչ:

Ժողովրդին հատուկ լավատեսությունը, որ դրվանի տակ
էր «Ծովան» պատմվածքում (այնտեղ ուռլուցիւնյի սոսկ
շորշոփն էր նկատվում) այժմ դուրս է ժայթքել: Մոռյլ ամպե-
րը հրվել են, արեն առատորեն թափում է իր կենսաբեր ճա-
ռագայթները: Խոսք չկա այն մասին, թե կյանքը ինչ կոնկրետ
ձև կրնգունի վաղը, բայց որ երջանիկ պիտի լինի այն, դա
միանգամայն ակնհայտ է: Աշխարհը ոչ միայն քանդվում է,
այլ արդեն քանդվել է, բայց պարզ է, որ այն միաժամանակ
վերաշինվում է նոր, արդար սկզբունքներով: Այս տրամա-
դրությունն է ցոլում «Ղաչաղանը» պատմվածքում:

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 259.

Սեփականատիրական կարգերը, ստեղծելով այնպիսի ճիշտագիտություններ, որպիսին է հորեղբայրը և միաժամանակ բացասաբար անդրադառնալով նաև հասարակ մարդու հոգեբանության շրջապատին, ի վիճակի չէին, այնուամենայնիվ, դիմադրկելու ժողովրդին, մեռցնելու նրա մեջ լավ ապագայի մասին երազելու, առհասարակ իդեալներ փայփայելու ունակութունը։ Ուզարմանալի չէ, որ անցյալի խոցերի բացահայտման հետ միասին Ստ. Զորյանի գործերում դժագրվեց նաև հասարակ մարդու նկարագիրը իր ազնիվ հատկություններով հանդերձ։ Նման հասարակ մարդ էր, օրինակ, երկար Վառոն։

Բայց միայն այս կապակցությամբ չէ, որ Ստ. Զորյանի գործերում երևան եկավ հասարակ մարդը։ Հասարակ մարդու, ժողովրդի թեման զբաղեցրել է Զորյանին նրա ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից։ Բնորոշ է, որ այդ թեման նախորդ թեմայի պես գրողի երկերում հանդես եկավ նույնպես անաղմուկ և աննկատելի։

Պատերազմի առաջին ամիսներին «Մշակ»-ում լույս տեսավ Ստ. Զորյանի «Ընթերցողներ» պատմվածքը¹։

«Ընթերցողներ»-ի մեջ Զորյանը մի կոմիկական պատմություն է անում այն մասին, թե ինչպես կիսագրագետ խանութ-

¹ Առաջին տեղամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1914, № 220։ Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2։

պան Մինասը, ակնոցները քթին, իր խանութի առջև նստած, շրջապատված մի շարք մարդկանցով, նույնպես կիսազրագետ կամ անզրագետ, լրագիր է կարդում պատերազմի մասին, ինչպիսի ծրծաղաշարժ բացատրություններ է տալիս նա անհասկանալի տեղերին, կամ օտար բառերին, ինչպես նա իր բացատրությունների ճշմարտությունը հիմնավորում է վկայակոչելով լրագիր ստանալու իր ստածը, որ հավասար է վեց տարու, ինչպես ունկնդիրները անընդհատ պատերազմի մասին լսելով, բայց ոչինչ չհասկանալով, միշտ էլ հարցնում են նրան, թե երբ պիտի կարգես պատերազմի մասին և այլն, և այլն:

Սա է «Ընթերցողներ»-ի բովանդակությունն առաջին հայացքից:

Սակայն, վեց էջի վրա փոքրիկ, հար ծրծաղ առաջացնող այս պատմվածքի հյուսվածքը պարբերաբար ճեղքվում է մի հարցումով, որը կոմիկական լինելով, որովհետև հիմնված է լրագրի ֆոնկցիաների մասին ճիշտ պատկերացում չունենալու վրա, միաժամանակ, խորապես տրագիկական է:

— Մինաս, Մինաս, քե մատաղ,— վիզը ծռելով առում է շոր-շոր դեմքով պառավը խանութպանին,— մի տե՛ս Ներսեսիս մասին բան կա՞ գրած...

Պառավը Մինասի ունկնդիրներից է, որ պայտար Պողոսի, Ժամկոչ Անտոնի, անտառապահ Վանոյի, դարբին Թորոսի, Տոլստոյի նման ծերունու և մի քանի այլ գյուղացիների հետ, ձեռքերը կրծքին խաչած, միամիտ աչքերով շուրջը նայելով, ուշադրությամբ լսում էր նրան:

Պատմվածքում չի սսված, բայց միանգամայն պարզ է, որ Ներսեսը պառավի որդին է, և որ այժմ նա գտնվում է պատերազմում:

— Մինաս, թե արեդ սիրես,— ընթերցանությունն ընդհատելով նորից ասում է պառավը՝ ձեռները կրծքին խաչած,— մի տես Ներսեսի մասին բան կա՞...:

Քիչ հետո նույնը կրկնվում է՝ զուսպ անհամբերությամբ: Իսկ պատմվածքի վերջում, թեև թույլ արտահայտած

հանդիմանական շեշտով, բայց արդեն հուսահատված ու համակերպված՝ պառավն ասում է.

— Ներսեսի մասին բան չկարդացիր, Մինաս...¹:

Պառավի խոսքերի մեջ ցոլում է խոր մի վիշտ, որ թաքնված լինելով համատարած ծիծաղի պատմուճանի ծալքերում, բայց կաղմելով պատմվածքի ներքինը, պատմվածքի կռթվունը, միանգամից շուռ է տալիս նրա բովանդակությունն ու նոր իմաստ հաղորդում նրան, այն, որ պատերազմը ժողովրդի համար դժբախտություն է, աղետ:

Պառավի հարցումները, ռիթմիկորեն կրկնվելով, կարծես սյուններ լինեին, որոնց վրա բարձրանում է պատմվածքի ամբողջ շենքը. երկի իմաստը, այդպիսով, հանդես է դալիս միահյուսված նրա կառուցվածքի հետ:

Պատմվածքի ուղիղ կենտրոնում կարգում ենք.

— Լսեցեք,— կարգում է Մինասը,— «Լոնդոն: Ճապոնիան զորքեր է ուղարկում Ռուսաստան... Եռ...յակ համա... ձայնու...թյանը...օգնելու...» դա՛ էր պակաս: Գիտե՞ք ինչ է ասում: Ասում է՝ Ճապոնացիք դալիս են Ռուսաստան կռվելու: Հը՛րմ... Ի՞նչ կարան անեն: Ճապոնացիք չէ, թեկուզ նրանց պապի պապն էլ դա, ոտսին բան չեն կարող անել: Էն վաղ էր, որ էջը կաղ էր... էն ժամանակ ուի զորքի մեջ հայեր չկային, հիմի ինչքա՞ն ուզես..

— Դրուստ է, հիմի շատ կան,— ասում են մի քանի դյուղացի միասին հառաչելով և հոգնությունից հենվում են մյուս ոտքերի վրա:

— Էն ժամանակ իմ Ներսեսին էլ շտարան,— ասում է պառավն ինքն իրեն²:

Հարկավոր է այս հատվածի առաջին մասը համեմատել երկրորդի հետ, համոզվելու համար, թե ինչպես մի ակնթարթում կոմիկականը վերածվում է տրագիկականի, ինչպես առաջին հայացքից ի միջի այլոց ասած խոսքը, բառը, որ հաճախ աննկատելի է մնում, իրականում այն ճրագն է դառնում, որը լույս է սփռում ամբողջ երկի վրա:

¹ Ս. ա. Զորյան, Երկերի ժողովածու հ. 2, էջ 210, 211, 214:

² Նույն տեղում, էջ 211—212:

Այս անգամ պառավի խոսքը Մինասին չէ ուղղված, այլ ինքն իրեն։ Բայց հենց այդ «ինքն իրենն» է, որ պառավի ցավն արտահայտում է մի նոր ուժով։ Անանուն պառավը Զորյանի վեց տարի հետո գրած՝ «Պատերազմ» պատմվածքի Մարան նանու սկզբնատիպն է։

Միանգամայն ծիծաղաշարժ է հնչում Մինասի միամիտ սնապարծությամբ արտասանած. այն խոսքը, թե «էն ժամանակ ոսի ղորքի մեջ հայեր չկային, հիմի ինչքան ուղեւ», որ և ուստաց ղորքի անպարտելիության առհավատչյան է հանդիսանում նրա կարծիքով,— բայց այս կոմիկականը իր անմիջական արձագանքի մեջ արդեն, գյուղացիները խոսքի մեջ, թե «գրուստ է, հիմի շատ կան»— շրջվում է տրագիկականի։ «Հառաչանքով» ու «միասին»— այսպես է ասված պատմվածքում— արտասանած այս խոսքի հետևում թաքնված է արդեն ոչ թե մի մարդու, մի պառավի, մի մոր ցավը, այլև՝ հարկադրաբար անիմաստ պատերազմ մղող՝ մի ամբողջ ժողովրդի ցավը։

2

«Ընթերցողներ»-ի պառավը դատողություններ չի անում պատերազմի մասին, նա իր բնազդի, իր հուզական աշխարհի թելադրանքով է, որ վերաբերմունք է ցուցաբերում պատերազմի նկատմամբ։

«Զրույց» գրվածքի¹ ծեր հովիվը (այս գրվածքը երեք հովիվի միջև տեղի ունեցող մի՝ գերադանցորեն պատերազմի մասին զրույցի նկարագրություն է լեռներում, գիշերվա պահին, ոչխարի հոտը պահպանելիս) դատողություններ է անում արդեն, որոշակի տեսակետներ է արծարծում պատերազմի մասին։

Ահա թե ինչ է ասում ծեր հովիվը. «Մեծել եմ, ծեծվել, համա էնպես բան, ինչ որ ես կոխվեմ են ասում, իսկի չեմ տեսել։ Ասում են Ղարսի կոխվը սրա առաջ հեչ։ Սաղ աշխարհըն, ասում են, իրար գլխով է դիպել. կնիկ, մարդ, երեխա սուր ու թուր են վեր կալել ու դուրս եկել իրար դեմ։ Տալիս

¹ «Մշակ», 1914, № 236:

են ու տալիս... ո՞վ տալիս է՝ տուր է տալիս. սպանում են, կոտորում իրար ու գնում հողին հավասար: Տալի՞ս են ու տալիս. ոչ երեսի են մտիկ անում, ոչ գլխի. ոչ էլ ասում են թե՛ էս մարդը կնիկ ու երեխա ունի, ոչխարը կմնա հանգում, տավարն անտեր... Ո՞վ է հարցնողը...»:

Սա հիշեցնում է «Պատերազմ»-ի Մարան նանու՝ պատերազմի, իբրև աղետի, էպիկական — հիպերբոլիկ պատկերացումը:

Հովիվներից մեկի հարցին, թե «մարդ խմանա էդ կռիվն ո՞վ է մոգոնել», նույն ծեր հովիվը պատասխանում է. «ո՛վ պետք է մոգոնել. կռիվը մարդիկ իրենք են մոգոնել»:

Վերջապես, հովիվներից մյուսի վախին, թե թշնամիները հանկարծ գան ու «մեզ վրա տան», ծեր հովիվը հանգիստ բացատրում է, որ այդ չի կարող տեղի ունենալ. «Մենք ինչ գործ ունենք նրանց հետ. նրանց ի՞նչ մի՞ վնաս ենք արել, որ գան մեզ վրա... կռիվ ունեն թագավորի հետ անեն. մենք, չորքան մարդիկ, նրանց ի՞նչ ենք արել...»: Իսկ եթե հակառակ դեպքում գան, ինքը կգնա նրանց քնդառաջ. «Բարով եք եկել, ասածու բարին: Համեցեք, կասեմ, սոված եք, հաց կերեք, ծարավ եք՝ ջուր խմեցեք, թե մրսում եք՝ կրակ անեմ... Որ էսպես բաներ ասեմ, նրանք էլ ինձ ի՞նչ պիտի անեն...Չէ՞ որ նրանք էլ ինձ ու քեզ պես մարդ են՝ կնկա ու երեխի տեր, միս ու արին...»:

Այս խոսքերի հետ միասին, որոնց մեջ արտահայտվում է ժողովրդի բացասական վերաբերմունքը դեպի իմպերիալիստական պատերազմը, նրա խաղաղասիրությունը, նրա եղբայրական վերաբերմունքը դեպի այլ ժողովուրդները, «թագավորի» ու «չորեանի» շահերի տաբերությունն ու նրա բնազդական ըմբռնումը, — ծեր հովիվն ունի նաև խոսքեր, որոնք գալիս են ոչ թե ժողովրդի իմաստությունից ու դարերի ընթացքում կուտակված փորձից, այլ նրա նախապաշարմունքից:

Ինչպես «Շաքարաման»-ի կամ «Վճռական մարդու» մեջ կա անեկդոտ, զավեշտ, նույնը տեսնում ենք նաև «Զրույց»-ի մեջ (օրինակ, «Ղարսի կռիվը» բացատրվում է այն բանով, որ ռուսների այծերը անցել են Օսմանլուի սահ-

մանը...), որը, սակայն, չի նսեմացնում այդ փորձիկ ու մո-
ռացված գրվածքի վերը նշած ուշադրութեան արժանի կողմե-
րը:

3

Ժողովրդի մուտքը Զորյանի ստեղծագործության մեջ
նշանավորվում է ոչ միայն ժողովրդի վերաբերմունքի հայտա-
բերումով դեպի պատերազմը, այլև «տեր» ու «ծառայի» և
նրանց փոխադարձ հարաբերությունների բնութագրումով:

Այս տեսակետից ուշադրավ է «Փորձանք» պատմվածքը¹,
գրված Ստ. Զորյանի ստեղծագործության հենց սկզբնավոր-
ման շրջանում, այն է 1913 թվականին:

«Փորձանք»-ը, իհարկե, կատակ է, պատմություն այն
մասին, թե ինչպես ծառան, տիրոջ խի հանցանքով, չիմա-
նալով ջարդում է Ելերջինիս գլուխը:

Կատակի ծածկոցի տակ, սակայն, «Փորձանք»-ում նրբո-
րեն բնութագրվում է երկու հասարակական շերտ՝ տերն ու
ծառան: Ծառան, Դավիթը, ժողովրդի մարդ է, աղնիվ, պար-
տաճանաչ ու ճշմարտախոս: Տերը, Պետրոս աղան, իր
միամտությամբ հանդերձ, ծառային չհավատող, կասկա-
ծոտ մարդ է, հաշիվների մեջ մեղանչող (հիշենք, օրինակ,
խնձորենու խնձորների քանակի ծիծաղելիորեն անարդարացի
հաշվառումը), իր մեղքն ուրիշների վրա փախալից: Ծառա-
յին իրականությունը ներկայանում է այնպես, ինչպես որ այն
էա. նա ունիլիստ է: Տիրոջն իրականությունը ներկայանում է
խեղաթյուրված (նա, օրինակ, մինչև վերջ պարզ չի պատկե-
րացնում, որ իր գլուխը ջարդվելու մեջ ինքն է մեղավոր,
մինչև վերջ ծառան մնում է նրա համար «լիրբ, լրբի ուրդի»,
մեղավոր), որի հետևանքով էլ նա ծիծաղելի է: Տերն առավել
ծիծաղելի է դառնում այն պատճառով, որ այս բոլոր անցու-
դարձերի մասին ինքն է պատմում, ինքն է պատկերում թե՛
ծառայի, կամ «պարոն ծառայի», ինչպես հեղնանքով ասում

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1914, № 297: Տե՛ս Ստ.
Զորյան, Բնաիր երկեր, հ. 1:

է ևա, գերազանցությունն իր նկատմամբ, և թե՛ իր թուլությունները:

Դժվար չէ նկատել, որ իր պարզությամբ ու հումորով, ակնհայտ համակրանքով դեպի ծառան ու նրա խելացիության ընդգծումով տիրոջ հանդեպ՝ «Փորձանքը» առնչվում է Հ. Թումանյանի «Տերն ու ծառա»-ին:

«Փորձանք»-ում պատկերվում է դավառը, իր՝ համարյա դեռ նահապետական հարաբերություններով հանդերձ: Տիրոջ ու ծառայի թեման շոշափող Զորյանի մի ուրիշ պատմվածքը, «Ճաշ»-ը¹, պատկերում է արդեն մեծ քաղաքը, Թիֆլիսը:

Իր ոբոշ կողմերով «Ճաշ»-ը հիշեցնում է «Բարեկամներ»-ին:

«Բարեկամներ»-ի ծեր Պողոսի «կոնֆլիկտը» կատվի հետ կրկնվում է «Ճաշ»-ի պարոն Լևոնի «կոնֆլիկտում» խոհարար Գրիգորի հետ: Երկուսն էլ քրոնիկական են, բայց օր կրկնվող: Երկուսն էլ ավարտվում են խաղաղ, պսակվում են հաշտությամբ: Երկուսն էլ, թե՛ ծեր Պողոսը և թե՛ պարոն Լևոնը, վկայակոչում են հանգուցյալների՝ մեկը մորը, մյուսը կնոջը: Երկուսի համար էլ մոտիկների մահը վաղուց դադարել է «տրագիկական» լինելուց: «Հանգուցյալները» դարձել են նրանց կենցաղի սովորական ակսեսուար, պատկանելություն:

Բայց այս նմանություններն ընդգրկում են «Ճաշ»-ի սոսկ մակերեսը: Ներքուստ նա ունի միանգամայն այլ նկարագիր:

«Ճաշ»-ի «հերոսը» պատվավոր քաղաքացի Լևոն Աղիզյանն է, կյանքից հագեցած, կյանքի հրեույթների նկատմամբ անտարբեր դարձած, անգործ և ծուլ ունեորի մի տիպ: Պատմվածքում պարոն Լևոնն անընդհատ պախարակում է իր խոհարար Գրիգորին, որ նա վատ մթերքներ է գնում ու անհաջող կերակուրներ պատրաստում: Պարոն Լևոնն այդ անում է ոչ թե նրա համար, որ չար է, կամենում է հեռացնել Գրիգորին: Բնավ ոչ: Նա ո՛չ չար է, ո՛չ էլ բարի: Այդ բոլորը պարոն Լևոնն անում է ձանձրույթից, կուշտ, անհոգ ու անիմաստ կյանքից: Ավելին: Լևոնը ոչ միայն չի ուզում հեռացնել Գրիգորին, այլև

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1916, № 288: Տե՛ս Ծ տ. Զ տրյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

անկարող է ապրել առանց նրան, ինչպես Օբլոմովը առանց
Ջախարի:

Պարոն Լեոնը խոսում է երկար ու բարակ, հանգամանու-
րեն, անլրդով, ինքնավստահ ու խրատական տոնով: Նա խո-
սում է այնպես, իբր դատում է, բայց այդ «դատողություն-
ների» մեջ տրամաբանության հետք, խելքի մի կաթիլ
անգամ չկա: Նա խոսում է իբրև նահատակ, իբրև զոհ մի
անհասկացող մարդու ձեռքին, խոսում է վշտալի դեմքով
ու հառաչանքով, բայց այդ հառաչանքի կամ վշտալի դեմ-
քի հետևում չկա ոչ մի զգացում կամ վիշտ: Նրա «մտածո-
ղությունը», խեղապես, մտածողություն չէ, այլ մտապատկեր-
ների պատահական զուգորդությունների մի շարան: Նրա
ափածներն անոսկոր են, անկիրք, կակղամորթի պես լարծուն,
ու վերջին հաշվով սուտ, կատարյալ սրտ: Սուտ է, իբր միսը
յուղոտ է, յուղը կծված, կատլետը անալի: Միսը բնավ յուղոտ
չէ, յուղը միանգամայն թարմ է, կատլետի աղը տեղը: Սուտ
է, իբր պարոն Լեոնը կուրբի խոհարարին կասի, որ Գրիգորին
մի քանի կերակուր սովորեցնի եփել: Նա ոչ ոքի ոչինչ չի ասի:
Սուտ են պարոն Լեոնի խոսքերը վրաց և հայ ազգերի
մասին: Դրանք ասվում են հենց այնպես, մի բան ասելու հա-
մար: Պարոն Լեոնն ապրում է սուտ ու ինքնահենար մի աշխար-
հում: Դժվար է մեջբերումներ կատարել «Ճաշ»-ից այս ամենը
ակնառու դարձնելու համար, որովհետև այդ դեպքում հարկ
կլինեք արտագրել ամբողջ պատմվածքը, այնպիսի կուռ ու
գեղարվեստականությամբ է տրված գործը և մասնավորապես
պարոն Լեոնի ճղճիմ խոսքերի անիմաստությունը:

Ստ. Զորյանը լրիվ մերկացնում է պատվավոր քաղաքացի
Լեոն Աղիվյանի ներքին ամբողջ դատարկությունը, նրա ան-
բովանդակ նկարագիրը:

Նույնը Զորյանն անում է ելնելով Լեոն Աղիվյանի արտա-
քինից:

Ընթերցողը պարոն Լեոնի ֆիզիկականի մասին գաղափար
է կազմում Գրիգորի միջոցով: Գրիգորը, նկարագրում է Զորյա-
նը, պարոն Լեոնի ճաշելու ժամանակ նրա հետևում «անշարժ
կանգնած նայում է տիրոջ ալեխառն մազերով գլխին, շարժվող

ծնոտներին...»¹: Հետեւյալ էջում համարյա նույնը կրկնւում է: «Գրիգորը նորից նայում է տիրոջ գլխին, շարժւող ծնոտներին...»: Վերջապէս, որան հաջորդող էջում կարդում ենք. «Պարոն Լեոնը մի քանի րոպե լուռ ճաշում է: Սպասւմորը, նրա հետեւը կանգնած, դարձյալ նայում է նրա թիկունքին, գլխին ու ծնոտներին, որոնց շարժումից շարժւում են և նրա ականջները»:

Շատ քիչ բան է ասւած պարոն Լեոնի տեսքի մասին, ու այն էլ ի միջի աչլոց, թիկունքից կամ կողքից դիտւած, միակողմանի, բայց այսքանն էլ բավական է, որպէսզի ընթերցողը ոչ միայն պատկերացնի նրա արտաքինը, այլև հակակրանքով լցւի դեպի այն, դեպի այդ շարժւող ծնոտներն ու ականջները:

Միևնույն հղանակով, ականարկներով, անփութորեն ասւած խոսքերով, որոնց մեջ անմիջապէս զգացւում է դիտող սուր աչք, գաղափար է տրւում նաև Գրիգորի մասին, որը միաժամանակ նաև դռնապան էր:

Ընթերցողը տեսնում է Գրիգորի ստրուկ վիճակը: Այդ արտահայտւում է այն բանի մեջ, թե ինչպէս է նա ճաշի ժամանակ կանգնում իր տիրոջ հետեւ՝ «աջ ոտքի վրա հենւած», պատրաստ հրամաններ լսելու: Ինչպէս է նա խոսում տիրոջ հետ՝ զգուշաբար, կոկորդը նախապէս մաքրելով կամ հազալով: Ինչպէս է կերկերուն ձայնով առարկում նրան: Ինչպէս՝ տիրոջ անընդհատ կշտամբանքները լսելուց, դողում են նրա շրթունքները՝ «հայտնի չէ երկյուղի՞ց թե հուլմունքից»: Ինչպէս է նրա դեմքի գույնը րոպե առ րոպե փոխւում:

Բայց միայն այդ չէ, որ տեսնում է ընթերցողը: Կարճ ու հարեանցիորեն է ասւում այն մասին, որ Գրիգորը քաղաքում կուտակել է 150 ու. իր պարտքը գյուղում վճարելու և մի կով գնելու համար, և որ այդ դրամը գտնւում է պարոն Լեոնի մոտ, բայց դա բաց է անում մի ամբողջ տրագեդիա: Պարոն Լեոնն անվերջ ձգձգում է 150 ու. հատուցումը, և հայտնի չէ, թե երբ նա կհատուցի այդ դրամը ու առհասարակ կհատուցի՞ արդոք, թե ոչ, իսկ դա Գրիգորի վերջին հույսն է:

¹ Ս տ. Զ ուրյ ա ն, Ը նտիր երկեր, հ. 1, էջ 35:

Տիրոջ յուրաքանչյուր խոսքը 150 ո. մասին դաշույնի պես ցցվում է սպասավորի սրտում, մինչդեռ ինքը տերը դրանից հետո վայելում է հանգիստ քուն: Գրիգորն ուրախ է ազատվել պարոն Լևոնից, բայց առանց դրամի ո՛ւր դնա նա: Նրա ձեռն ու ոտը կապված են, ու թեև զգում ես, որ նրա մեջ կուտակվում է ցասումը, բայց և այնուամենայնիվ նա հուսահատ վիճակի մեջ է: Նա ընկել է մի ճահիճ, որտեղից դուրս գալու ճիգերից առավել թաղվում է նրա մեջ:

Այգալիսով, «Ճաշ»-ը առաջին հայացքից միայն սպառվում է պարոն Լևոնի հումորիստական պորտրետով: Իսկ ըստ էության պարոն Լևոնի ճաշելուց ծայր առած խոսակցությունը, մի կողմից մերկացնելով պարոն Լևոնին, մյուս կողմից անսպասելիորեն բացահայտում է մի նոր աշխարհ՝ գյուղացու չարքաշ կյանքը գյուղում ու նրա տագնապը քաղաքում:

Վերը ասվել է, որ «Փորձանք»-ի և «Ճաշ»-ի թեմաները նույնն են: Դա, իրոք, այդպես է: Բայց «Փորձանք»-ը սպառվում է տիրոջ ու ծառայի սոսկ թեթեակի բնութագրմամբ, մինչդեռ «Ճաշ»-ում այդ բնութագրումը՝ ձրիակեր, անբովանդակ և հավակնոտ տեր ու բարեխիղճ աշխատող, առողջ դատող և իրականությունը ռեալիստորեն ըմբռնող սպասավոր, շատ ավելի խորն է ու բաղմակողմանի:

Վերը ասվել է նաև, որ իր ուրոշ կողմերով «Ճաշ»-ը հիշեցնում է «Բարեկամներ»-ին: Դա էլ, իրոք, այդպես է: Այդ երկու պատմվածքներն անգամ միակերպ են ավարտվում: «Եվ այսպես ամեն օր...» — ասվում է «Ճաշ»-ի վերջում: «Այսպես է անցնում նրանց կյանքն ամեն օր» — ասված է «Բարեկամներ»-ի առաջին հրատարակության մեջ¹:

Բայց, իհարկե, դրանք արտաքին նմանություններ են: «Բարեկամներ»-ի «կոնֆլիկտը» չակերտավոր կոնֆլիկտ է, «Ճաշ»-ի կոնֆլիկտը իսկական կոնֆլիկտ, առանց չակերտների: Առաջինում տրված է կապիտալիստական քաղաքի սոսկ մի անվնաս խորշը, երկրորդում տրված է այդ քաղաքի հենց տնօրինողի, բուրժուազի բնորոշ կերպարը, քաղաքի և

¹ «Տխուր մարդիկ», էջ 24:

գյուղի փոխհարաբերությունը, գյուղից քաղաք եկած մարդու բարդ հոգեբանությունը: «Ճաշ»-ը սոցիալականորեն խիստ հագեցված պատմվածք է:



Այս հատվածն ավարտենք «Ճաշ»-ի սկզբի մեջբերությամբ: Ահա այդ սկիզբը.

«Ժամը շորսն է:

Սուղլակ թաղը ճաշում է:

Սուղլա այս պահին Թիֆլիսի այդ հարուստ թաղի արտաքին տեսքը խաղաղ է, ինչպես գյուղը հնձի ժամանակ: Փողոցների և գրասենյակների ծանրախոհ կյանքն ու շարժումը անցել է սեղանատները, ուր, մարդկանց ձայներից բարձր՝ հնչում է ափսեների, սլառառաքաղների և դանակների զրնգոց: Սպասավորները մեկը մյուսի հետևից ել ու մուտ են անում խոհանոցից սեղանատուն, սեղանատնից խոհանոց: Տիրում է մաքրություն, լիություն և ձևականություն: Մարդիկ ուտում են ծանր և խոսում անվրդով»¹:

Սա, իհարկե, մի շատ հաջող սկզբնավորում է կեռն Ալիպյանի: Կերպարը լրիվ պատկերելու համար: Բայց այդ սկզբնավորումն ինչի մի հատված, որը նրան առավել շեշտակի է դարձնում: Դա՝ հենց առաջին տողերն են, ուր Սուղլակի արտաքին տեսքը ճաշի պահին իր խաղաղությամբ նմանեցվում է գյուղին հնձի ժամանակ: Այդպիսով, մի կողմից խաղաղություն, որն արդար ու ծանր աշխատանքի հետևանք է, մյուս կողմից՝ նորից խաղաղություն, որն արդեն անվաստակ վայելումի հետևանք է: Սրանք, արտաքուստ մերձեցվելով (այսպես է առում ինքը հեղինակը), ներքուստ թաքնված հեգնանքով հակադրվում են միմյանց, նախաբան

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 34:

դառնալով այդպիսով ամբողջ պատմվածքի համար, ուր
պորտաբույծը հակադրվում է աշխատավոր մարդուն:

Հենց այս աշխատավոր մարդն է, ժողովուրդն է, որ
ռևոլյուցիայի նախօրեին ամուր նստում է Ստ. Զորյանի գոր-
ծերի մեջ ու դառնում նրա հետագա ստեղծագործության հիմ-
նական թեման:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ն Չ Ո Ր Ր Ո Ր Դ

1

Սկսած իր սկզբնավորումից հայ նոր գրականությունը հարուստ է ժողովրդի շարքաշ կյանքի պատկերումով: Սակայն, նույն հայ նոր գրականության մեջ Խ. Աբովյանի, Պ. Պռոշյանի, Հ. Թումանյանի և ուրիշների մոտ, հայ հասարակ մարդու ծանր ասլոուտի հետ միասին տրվում է նաև նրա ներքին կյանքը, բարձր նկարագիրը: Շարունակելով այս տրադիցիան, Ստ. Զորյանը առանձին ուշադրությամբ բացահայտել է այդ հասարակ մարդու ազնիվ ու վեհ կերպարանքը:

Վերցնենք հենց «Պապն ու Թոռը» իդիլիան¹ (այսպես է անվանում հեղինակը իր նովելը). դա հասարակ մի մարդու, Եփրեմ պապի մահվան պատմությունն է, բայց ըստ էության այս դորժը ոչ թե մահվան պատմություն է, այլ կյանքի հավերժացման պատմություն:

Եփրեմ պապը զառամ, ատամները թափված ծերունի էր: Երբ նա հազում էր, թվում էր թե չոր տերևներ են խշխշում նրա կրճքի տակ: Եփրեմ պապի ամենամեծ հաճույքը արևի դիմաց նստելն էր կամ արև օրերին այգում, թոռան՝ փոքրիկ Աստղիկի ուղեկցությամբ, հանգիստ քայլերով ման գալը:

Բայց ահա արևոտ մի օր պապը պահանջեց, որ իրեն հագցնեն, դուրս եկավ պատշգամբ ու նստեց թախտի վրա:

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

Եփրեմ պապը չէր տեսնում այլևս: Սակայն տեսողութեան փոխարեն նրա մոտ սուր զարգացել էր լսողությունը, որով և նա իր ներսն էր առնում ամբողջ աշխարհը: Պատշգամբից Եփրեմ պապը լսում էր մեղուների երգը, բարդիների տերևների ուրախ ճըճըոցը և երեխաների զվարթ աղմուկը: Գյուղի եկեղեցու զանգերի զողանջը արթնացնում էր նրա մեջ անցյալի հիշողություններ՝ մանկությունը, երիտասարդությունը, շափահաս տարիները ու նա տեսնում էր իրեն հասակն առած տղամարդ, որ գերանդին ձեռքին խոտ էր հնձում դաշտի մեջ. «Զնգում էր գերանդին, լորերը թռչում էին խոտերի միջից, խոտը լաս—լաս դարսվում էր շարքով և այսօրվա պէս դարձյալ զողանջում էին ժամի զանգերը...»:

Աշխարհը իր ամբողջ խնդությունը, իր ուրախ ձայներով ու զվարթ աղմուկով ներս թափանցեց Եփրեմ պապի հոգին՝ կապված աշխատանքի պոեզիայի հետ:

Սակայն պատշգամբը նեղ թվաց Եփրեմ պապին. աշխարհը շտեմեկելով Եփրեմ պապը ոչ միայն լսում էր, այլև իր ամբողջ էությունը զգում նրան: Եփրեմ պապը խնդրեց, որ իրեն տանեն այգի ու թեև այստեղ նրա սիրտը բերկրանքով լցվեց՝ իմանալով թոռնից ծառերի ծաղկման ու պտուղների երևալու մասին, այնուամենայնիվ, այգին էլ նեղ թվաց նրան ու այգուց թոռը տարավ պապին հանդ:

Հանդի անծայրությունը մեջ Եփրեմ պապը զգաց իրեն առավել հարազատ տարերքում: Սրված ուշադրությամբ նա սկսեց ունկնդրել աշխարհին: «Եվ ահա պարզ ահանջին էր հասնում հինավուրց անտառի խշշոցը, որ նմանում էր դետի շառաչունի: Անտառը խշշում էր այնպես, կարծես բոլոր ծառերը միասին երգ էին ասում: Ի՞նչ լավ է խշշում անտառը, մտածեց պապը: Այդ խշշոցը նույնն էր, ինչ որ շատ-շատ տարիներ առաջ: Այդպես էր խշշում նա, երբ ինքը երիտասարդ էր. այդպես էր խշշում մերին, երբ նա հասակն առած տղամարդ էր... Այդ խշշոցը նույնն է, առաջվանը, նույնը կլինի և միշտ...»:

Եփրեմ պապը հասավ աշխարհի և կյանքի հավերժության դադափարին:

Բայց Եփրեմ պապը այստեղ էլ կանգ չառավ: Մի փոքր էլ ահանջ դնելով այդ ծանոթ, հարազատ ձայներին, «պապք հանկարծ կռացավ և գլուխը խոնարհեց գետնին... Երկար համբուրում էր նա կանաչով ծածկված հողը և անդուսալ արյունքներն առատորեն թափվում էին նրա աչքերից... Մի փոքր էլ, մի փոքր էլ, և նա ուժաստատ ընկավ կանաչների վրա...»¹: Եփրեմ պապը մեռավ:

Այդպիսով, Եփրեմ պապի ճանապարհը դեպի մահ՝ աշխարհի անդադրում ընդլայնման ու պայծառացման հաղթական մի երթ դարձավ. մահվան ճանապարհը վերածվեց կյանքի ճանապարհի:

Եփրեմ պապը մեռավ լցված աշխարհով, հմայված նրա գեղեցիկությամբ, ահանջը անտառի խշռոցին և աղբյուրի քըշքըշոցին, այն աղբյուրի, որի մոտ՝ հնձից վաստակած, քանիցս նա հաց էր կերել:

Եփրեմ պապը մեռավ, երկյուղածությամբ համբուրելով այն հողը, որը նա իր ամբողջ կյանքի ընթացքում մշակել էր:

Եփրեմ պապը մեռավ հաստատելով կյանքը, մեռավ դվարթ, ազատ, այնքան ազատ, որ նրա մարմնի պարփակումը եկեղեցու անձուկ պատերում սրբապղծություն է թվում, որովհետև Եփրեմ պապի համար եկեղեցին ինքը անհզոր աշխարհն էր:

Եփրեմ պապն իր մահվամբ ժխտեց ամեն մի ժամ ու պատարագ, Քրիստոս ու սրբեր: Մահվան պահին նրա միտքըն աղոթքի խոսքեր չէին գալիս, որովհետև ինքն ամբողջությամբ աշխարհին ուղղած մի աղոթք էր: Անդամ եկեղեցու ղանգերը ոչ թե կրոնական ղգացմունքներ արթնացրին նրա մեջ, այլ, ձուլված աղբյուրի և անտառի ձայնին, սոսկ խանդաղատանք դեպի նույն աշխարհի հմայքն ու վեհությունը:

Որտեղից էլ վերցնում ես Եփրեմ պապին՝ հանգում ես

¹ Ս տ. Զ ո ղ ա ն, Ը ն տ ի ռ երկեր, հ. 1, էջ 290:

աշխարհին: Աշխարհի և կյանքի մեծարման մի հիմն է Եփրեմ պապի մահը:

1918 թվականին հրատարակելով «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն, Ստ. Զորյանը «Շաքարաման», «Բարեկամներ», «Ջերմաչափը» և այլ նման պատմվածքների հետ միասին այնտեղ ղետեղել է նաև «Պապն ու թուր» նովելը: Պարզ է միանգամայն, որ այդ հարևանությունը անբնական է և որ Եփրեմ պապը իր մեծ բովանդակությունը ու կենսասիրությունը տխուր մարդկանց կատարյալ ժխտումն է:

Բայց դրոշմելով Եփրեմ պապի պայծառ ճակատը «տխուր մարդ» անունով, Զորյանն առիթ է տվել անտեսելու Եփրեմ պապի ու Եփրեմ պապի պես կյանքը ըմբռնողների էությունը և ենթադրել տալու, իբր իր ստեղծագործության սկիզբն ու ամենաբնորոշ բովանդակությունը հենց տխուր մարդն է, մինչդեռ, ինչպես տեսանք, «Տխուր մարդկանց» ժողովածուի մեջ ամենաբնորոշը հենց այդ տխուր մարդկանց հակադրվելն է:

2

Եփրեմ պապն ունի մեծ ընտանիք ու հենց իր թոռան ներկայությունը նա վախճանվեց: «Սպիտակ տան բնակիչները»¹ նովելի ծերունին ու պառավը (այդպես է նրանց անվանում հեղինակը, մի անգամ միայն տալով ծերունու անունը՝ քեռի Վարոս) անդավակ էին: Ծեր ամուսիններն իրենց կնճռոտ դեմքով, խոսելու եղանակով, շարժ ու ձևով այնքան նման էին իրար, — ասում է Ստ. Զորյանը, — որ «կարելի էր կարծել, թե խստասլուհ կրոնավորից դաստիարակված քույր ու եղբայր են»: Երկուսն էլ խոսում էին ծոր տալով և իրարից ակնածելով, ինչպես նոր պսակված ժամանակ, ու չլստահանալով իրար անուն տալ, միմյանց կանչում էին «այ տո»: Նրանք ապրում էին անտառապատ սարի ծայրին շինած մի տան մեջ, որ նախկին ծծմբահանքի բանվորների հանրա-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Գրական-գեղարվեստական ամսական», 1917, № 3—4: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1: 160

կաշարանն էր: Տերերը սնանկանալով, փակել էին հանքը, ծերունուն նշանակել այնտեղ պահակ ու իրենք տեղափոխվել քաղաք:

Ծեր ամուսինների ամենամեծ ցավը անդավակութունն էր: Դա մի անգունդ էր նրանց հոգում, որ ոչնչով չէր լցվում: Այդ մասին նրանք քիչ էին խոսում, ու խոսելով՝ խորը հառաչում:

Ծեր ամուսիններն ապրում էին գեղեցիկ բնության ծոցում, անտառում: Սակայն նրանց հոգու անդունդն այդ գեղեցկությամբ էլ չէր լցվում ու մինչդեռ Եփրեմ պապի համար անտառի խշռոցը չքնաղ մի երաժշտություն էր, «Սպիտակ տան բնակիչները» նույնիսկ այդ խշռոցը բնավ լսելի չէր: Խշռոցի փոխարեն, աչստեղ, լնդհակառակն, տեսնում ենք փոթորիկ, երբ վիթխարի ծառերը շառաչում էին, անտառը դրնդում, իսկ քամին «ծղրտում հալածական դեի պես»:

Անտառը ոչ թե հմայքի, այլ վախի առարկա էր ծեր ամուսինների համար:

Ամուսինների ցավը փառատվեց միայն մի կապակցությամբ, երբ ծերունին անտառում գտավ եղնիկի մի ձագ ու բերեց տուն: Ծերերը խնամքով խոտ էին մոտեցնում փոքրիկ եղնիկի դնչին, գուրգուրում էին նրան, սովորեցնում ման գալու եղանակը: Եղնիկի ձագը պառավին թվում էր որք մի երեխա, որին պետք է խնամել և փայփայել: Պատահում էր, որ եղնիկը անհետանում էր ու նրան գտնում էին շան մոտ նստած կամ նրա հետ խաղալիս. «Ինչպես որդին կորցրած ծնողը գտնի զավակին, այդպիսի գեպքերում մեծ էր լինում ծերերի ուրախությունը, — ասված է նովելում, — փոխեփոխ համբուրում էին եղնիկին և գրկած տանում տուն՝ ժպտալով, հանդիսաւոր, ինչպես մի նորակնունքի»¹:

Սակայն աղետավոր մի օր եղնիկը իսկապես որ անհետացավ, ու այս անգամ անդարձ: Նրան գտնելու բոլոր ճիգերը անցան ապարդյուն: Ծեր ամուսինների հոգու անդունդը

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տ ի ռ երկեր, հ. 1, էջ 280:

առավել խորացավ: Եղնիկին փնտրելու պահին բարձրացած խող փոթորիկն ալեկոծում էր անտառը: Տուն վերադառնալով, պառավը խոր մի դատարկութուն զգաց թե՛ տան մեջ, և թե՛ սրտում: Ամեն ինչ նսեմացավ, կորյրեց իր հմայքը:

Յողը միշտ եղել է պոետական ներշնչման առարկա: Բայց ահա թե ինչ մետամորժողի է այն ենթարկվում նովելում, մի էջից պակաս տարածության վրա՝ եղնիկին որոնելու ժամանակ: Սկզբում ասված է. «խոտերի և ծառերի վրա փայլում էր ցողը, աշնանային այն առատ ցողը, որ երբեմն հիշեցնում է դիշերը տեղացած անձրև»: Առատութունը չի ազդում ցողի պոետականության վրա, բայց համեմատությունը անձրևի հետ արդեն որոշ չափով զրկում է նրան իր նրբությունից: Քիչ հետո ասված է. «Անտառի մեջ շարժում չէր լսվում: Միայն ծառերից կաթում էր ցողը՝ հատ-հատ, ծանր կաթիլներով»: Այս «հատ-հատի» ու «ծանրի» մեջ ինչ որ շարագուշակ բան է զգացվում, Վերջապես, կարգում ենք. «Յողը շարունակում էր կաթել անտառում, ինչպես խախտա տանիք ունեցող բնակարանը անձրև ժամանակ»¹: Սրանով արդեն հեղինակը վերջնականապես պսակադերժ է անում ցողը ու նրա պոետականության փոխարեն բազմեցնում ծանձրույթն ու տաղտուկը, այսինքն այն, ինչ զգաց պառավը, ապարդյուն որոնումներից հետո:

Անտառի փոթորկումով ու նրա մի հատվածի՝ ցողի երես դարձումով ծերերից, շուպավեց շարագուշակ հանգամանքների այն կուտակումը, որ սլիտի ավարտվեր դժբախտությամբ: Պառավը, որ միշտ էլ հակված էր սնահավատության, այժմ առավել սնահավատ դարձավ. «ես ասի երազ տեսա, ա՛յ տո... Հիմի դու ինձանից վախեցիր...»: Պառավի նախազգացումն իրականացավ. կարոտից նա պառկեց ու երկու օրից մահացավ:

Շատ կողմերից «Սպիտակ տան բնակիչները» նովելի ծերունին ու պառավը նմանվում են Ն. Վ. Գոգոլի «Հին օրերի կալվածատերերի» Աֆանասի Իվանովիչին ու Պուլխերիա Իվանովնային: Երկու զույգն էլ ֆիզիկապես նմանվել էին ի-

րար, երկուսի էլ վերաբերմունքը իրար նկատմամբ զգույշ էր և ուշադիր: Ինչպես Աֆանասի Իվանովիչը վախեցնում էր Պուլխերիա Իվանովնային այն բանով, որ տաճիկներն դեմ պատերազմի կդնա, այնպես էլ ծերունին վախեցնում էր պառաւիրն մատնանշելով պատից կախած հրացանը, որով նա պիտի կռվեր գողերի ու ավազակների դեմ, Պուլխերիա Իվանովնան մեռաւ՝ ենթակա նախապաշարմունքին, պառաւիր մահւման մեջ ևս նախապաշարմունքը որոշ դեր խաղաց: Վերջապես, երկու զույգն էլ անդաւլակ էին:

Սակայն, անդաւլակությունը Աֆանասի Իվանովիչի և Պուլխերիա Իվանովնայի համար ճակատագրական չշանակություն չունեցաւ, մինչդեռ ծերունու և պառաւիր, հասարակ այդ մարդկանց համար այն ունեցաւ մահու և կենաց նշանակություն:

Հասարակ այդ մարդիկ կյանքը իմաստուն կերպով հաստատում էին սերունդով: Սա ամենամեծ կենսասիրությունն է: Ու երբ այդ սերունդը չկա, կյանքը նրանց համար դառնում էր դատարկ, անբովանդակ: Այդ իսկ պատճառով Եփրեմ պապը մեռաւ երանության ալիքներում լողալիս, իսկ պառաւիր՝ ապերջանիկ ու երկմիտ այս աշխարհից:

Նույնպես ու թերևս ավելի ապերջանիկ մեռաւ ծեր Սոսին, նույնանուն նովելի հերոսը¹: Նա ուներ երեք որդի, սրոնցից երկուսը սպանվեցին պատերազմի դաշտում, իսկ մեկը մահացաւ տիֆից: Ծեր Սոսին երեք ծառ տնկեց ճանապարհի եզերքին այն դարավոր կաղնու ուղղությամբ, որ թե՛ տապ օրերին և թե՛ անձրևին հովանի էր հանդիսանում եկող-գնացողի համար: Ծեր Սոսին խնամում և հսկում էր այդ ծառերը, որ նրանք ևս մեծանան ու կաղնու պես օգտակար լինեն մարդկանց համար: Ծառերի դալարելու հետ միասին ծեր Սոսնի հոգին լցվում էր հրճվանքով:

— Ծառերը կանաչում են...

Բայց ինչպես եղնիկն անհետացաւ, այդպես էլ մի գի-

¹ «Ծեր Սոսին» առաջին անգամ լույս է տեսել «Հրապարակ» ժողովածուում, Ա. գիրք, 1918, ՏԵ՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

շեր ինչ որ ձիավորներն եկան, կանգ առան ծառերի մոտ ու տրորեցին նրանց:

Ծեր Սոսնի ճիգերը փրկելու ծառերն ապարդյուն անցան, ինչպես ապարդյուն անցավ եղնիկին որոնելը:

— Ծառերը չորանում են...¹:

Որոշ ընդմիջումներից հետո իրար հաջորդող այս ակորդանման հակիրճ բացականշությունները նովելի սյուժեի վարձացման հանգուցավոր կետերն են, որոնք հանդիսանում են ծեր Սոսնի ապրումների դինամիկայի արտացոլումը և որոնցով որոշվում է նաև նովելի կառուցվածքը:

Վերջին բացականչությունը այն վերջին ալիքն էր, որն իր տակն առավ ծեր Սոսնին: Ծեր Սոսին անկողին մտավ ու նրա վերջին խոսքն այն էր թե՛ ինչպես երևում է, տերը չի ուղում, որ մի ժառանգ, մի հիշատակ թողնեմ աշխարհում. «Որդիներս խլեց... ծառերն էլ շատ համարեց»:

3

Ժառանգ ունենալու խնդիրը շարունակում է վերադեցնել Ստ. Զորյանին նաև «Անհայտ թելեր» նովելում², որի հստակ իմաստին ու բովանդակությանը չի համապատասխանում անհայտության մասին խոսող նրա վերնագիրը:

«Անհայտ թելեր» նովելը մի պատմություն է այն մասին, թե ինչպես գեղջկուհի Սանամը և իր ամուսին Երեմը, երկար տատանումներից հետո, համաձայնվում են հինգ աղջիկներից մեկին տալ իրենց կենվորներին՝ Երեանից ամուսնուց եկած անզավակ և տարեց ամուսիններին, բայց վերջին թուլեին, երբ Երեմը աղջկան անզավակ ամուսինների հետ միասին արդեն տարել էր կայարան, Սանամը վաղեվազ վրա է հասնում ու աղջկան ետ վերցնում:

Սանամի ապրումները Ստ. Զորյանը վերլուծում է մեծ վարպետության մեջ ու նրբության մեջ: Ցնցող տպավորություն է

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 295, 298:

² Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Գեղարվեստ», 1917, № 6: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

Թողնում այն էջը, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես Սանամը գլխապատառ մտավ կայարանի դահլիճը, «մայրական սուրբ աչքերով»¹ տեսավ իր երեխային ու խելագարի պես սկսեց համբուրել նրան և կրկնել՝ «ես քեզ ուրիշի չեմ տա, չէ՛: Չեմ տա, չեմ տա...»:

Քաղաքից եկած անզավակ և ունևոր ամուսիններն իրենց հանգստությունը, իրար նկատմամբ ունեցած հոգատարությունը և այլն, Ն. Գոգոլի պատմվածքի ու «Սպիտակ տան բնակիչները» նովելի զույգերի վարիանտներն են, բայց շատ ավելի մոտ Աֆանասի Իվանովիչին և Պոլխերիա Իվանովնային, քան ծերունուն և պառավին: Ծիշտ է, զավակ ունենալու ցանկությունը մեծ էր նրանց մոտ, այնուամենայնիվ, այն տրագեդիայի չվերածվեց, ինչպես այդ տեղի ունեցավ պառավի ու ծերունու հետ:

Քաղաքացի ամուսինների ցանկությունը, որքան էլ այն ուժեղ լիներ, այնուամենայնիվ, չէր կարող հասնել Սանամի զգացմունքներին ու նովելում հակադրվում է այդ զգացմունքներին, որոնք, հանգամանքների աննպաստ դասավորման դեպքում, իրենց մեծություն հետևանքով, կարող էին, իսկապես, վերածվել տրագեդիայի:

Շատ նուրբ, համարյա աննկատելի հումորով շաղախված հակադրություն կա նաև, մի կողմից, քաղաքից եկած զույգի նիստ ու կացի՝ իր ուսերին գցած անբաժան շալերով, բարեկեցությունը, պատառաքաղներով ու դանակներով հանդերձ ու, մյուս կողմից, Սանամի ու Երեմի քնտանիքի շունեորության, ճաշը բրդած ուտելու և առհասարակ գյուղացիական պարզ կենցաղի միջև. նկարագրելով այս, հեղինակը կարծես ուզում է ասել, թե ծեր ամուսինների նշված առավելությունները ոչինչ են Սանամի հոգեկան հարստության, նրա մեծ զգացմունքի համեմատությունը:

Հարկավոր է կանգ առնել նաև մի բնորոշ մանրամասնության վրա: Երբ Սանամը շնչակտուր ներս է մտնում կա-

¹ Մ. Գոգոլու խոսքերն են: Տե՛ս «Рождение человека» պատմվածքը, М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Москва, 1951, էջ 13:

յարանի դահլիճը, բոլորն էլ զարմացած նայում են նրա վրա. «Պակաս զարմացած չէր և Երեմը, — ասում է հեղինակը, — նա մորթե փափախի տակից ամոթահար նայում էր մերթ կնոջը, մերթ կենվորների, և չգիտեր ինչ անել»¹։ Հետեյալ էջում կարդում ենք, որ Երեմը, ծեր ամուսիններին զնացք նստեցնելուց հետո, «ամոթահար, ասես հանցանքի մեջ բռնված, սայլը լծեց ու շտապեց տուն»։ Ճանապարհին, վերջապես, Երեմը «ամոթից բան չէր գտնում ասելու»։

Չի կարելի ասել, թե Երեմը չէր սիրում իր աղջկան։ Բնավ։ Նա էլ Սանամի հետ միասին երկար տատանվեց՝ տա՞լ իր երեխային ծեր զուգին, թե ոչ։ Սակայն, դրամայի վերջին մասն ամբողջովին պատկանում է Սանամին, երբ նա, իր մայրական ծով զգացմունքից կենելով, ոտնատակ տվեց ամեն մի հանգամանք ու վաղեց երեխայի հետևից, մինչդեռ Երեմի զգացմունքները տեղի տվեցին միայլ, համեմատաբար շատ երկրորդական հանգամանքի առջև, անհարմարություն զգացմունքի, ամոթի առջև՝ իրենց խոստումնադանց լինելու համար։

Այս մանրամասնությունը, հակադրություն լինելով, նորից բարձրացնում է Սանամին, ընդգծում նրա զգացմունքների խորությունը։

Բուսական ու կենդանական աշխարհը լավ ճանաչող Ստ. Զորյանը բնությունը զանազան կդանակներով է մտցնում իր նովելների մեջ։ Այս անգամ բնությանը տրվում է առաջին և վերջին խոսքը։

Ահա նովելի սկիզբը.

«Սկսվել էին տխուր, ձանձրալի կդանակներ։

Թեև օգոստոսը նոր էր, բայց լեռնային այդ գյուղում աշունն արդեն ցույց էր տալիս իր բոլոր դույնները. անտառը պարուրող կաթնագույն մշուշը երեկոյից իջնում էր գյուղի վրա և մինչև անավոտ ծածկում նրան իր պարզ, թափանցիկ քողով, հաճախ տեղում էր մանրահատ անձրև, մի այնպիսի անձրև, որ ծակծկում է մարդու երեսի մաշկը, սարսուռ է ազ-

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 305։

գում մարմնին և թվում է, թե ոչ վերջ է ունենալու, ոչ վախ-
ճան:

Տխուր էր. արևածաղիկները զլխակոթ նայում էին գե-
տին, ծառերն այգիներում թրջված հսկաների պես մնացել
էին համր ու անշարժ...»:

Սա նախերգանքն է նովելի առաջին մասի, ուր նկա-
րագրված են Սանամի ու Նրեմի մտատանջությունը, աղջիկ-
ների միջև ընտրություն կատարելու դժվարությունները, ծեղ
ամուսիններից ծորող տաղտուկը, անհրապույր վճիռը՝ աղ-
ջիկն ուրիշին հանձնելու և այլն:

Ահա նովելի վերջը.

Սայլում նստած Սանամը «ժպտում էր ինքն իրեն, և
ամեն բան այժմ պայծառ, ուրախ էր թվում նրան. թրջված
այգիները կարծես լիացած, գոհությամբ նայում էին երկինք,
ծառերը շողշողում էին ցողակալած տերևներով, իսկ արևածա-
ղիկները ժպտում էին իրենց դեղին աչքերով և գլխով
անում»¹:

Բավական է հենց համեմատել արևածաղիկի նկարա-
գրությունը առաջին հատվածում և այստեղ՝ տեսնելու հա-
մար բնության այս երկու նկարագրությունների իրար հակա-
դիր լինելը, համոզվելու, թե ինչպիսի հարազատությամբ է
վերջին հատվածն արտահայտում Սանամի ուրախությունը,
նրա մեծ սերը, այդ մեծ սիրո լիակատար հաղթանակը:

«Անհայտ թելերի» հերոսը հենց այդ մեծ սերն է, մայ-
րությունը: Սանամի հաղթանակը ու ծեր Սոսնի և «Սպիտակ
տան բնակիչների»՝ ծերունու ու պառավի պարտությունը,
որը, վերջին հաշվով, նույնպես հաղթանակ է, ըստ էության
բխում են միևնույն ակունքից ու բացահայտում են հասա-
րակ մարդու առողջ վերաբերմունքը դեպի կյանքը, կյանքի
հաստատումը ու ամուր հիմքերի վրա դնելը նրա կողմից,
նրա կենսասիրությունը, կյանքի բարգավաճման անհաղթա-
հարելիությունը:

¹ Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 299, 306:

Հասարակ մարդու կենսահաստատ աշխարհայեցողությունը ալիքի բազմակողմանի արտահայտվել է Ստ. Զորյանի «Խնձորի ալգին» պատմվածքում¹։ Պատմվածքի կենտրոնական անձնավորությունը Մարտին ապերն է՝ կենդանի մի կերպար, նկարակերտված այնպես, որ երբեք չպիտի մաշվի ընթերցողի հիշողության մեջ։

Օրան ավանում Մարտին ապերը ունի խնձորի մի ալգի, որ թե՛ իր և թե՛ բոլոր գյուղացիների պարծանքն էր, մի իսկական ալգի, որի ծառերը կանոնավոր շարքեր կազմած, հավասար հեռավորության վրա, գրեթե հավասար բարձրությամբ «կանգնած էին ինչպես պարի պատրաստված, ձեռք-ձեռքի տված՝ գարնանը կրով ճերմակած բներով, ամառը՝ ժպտուն ու լուրջ խնձորներով բեռնված, իսկ աշնանը՝ տերեւաթափ ու հոգնած՝ քաղից ասես վրաւոր»²։

Այս նկարագրությունը միանգամայն ներդաշնակում է Մարտին ապոր ունեցած վերաբերմունքին դեպի ալգին։

Խնձորի ալգին, իհարկե, Մարտին ապոր ասլոուստի միակ աղբյուրն էր, բայց «Մարտին ապերն, իսկապես, արդար լինենք, — ասում է հեղինակը, — շահով, առևտրով քիչ էր հետաքրքրվում. նրան շահագրգռում, ասլոեցնում էր միայն իր ալգու կյանքը, նրա բազմադան կյանքը՝ վաղ գարնանից մինչև ուշ աշուն»։ Մարտին ապերը «գիտեր ալգու յուրաքանչյուր ծառի կենսագրությունը, ինչպես հայրն իր դավակների, նրանց պատահած դժբախտությունը. ծառի առաջին ծաղկումը նրան պատճառում էր դարմանալի հրեշմանք, ինչպես դավակի հարսանիքը ծնողներին, նրանց հիվանդությունը նրան տխրեցնում էր և ստիպում իր հոգածությունը կենտրոնացնել հիվանդ ծառի վրա. կոտրված ճյուղը, կարկտահար ծառը նրա սիրտը լցնում էին դառն վշտով,

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1։ Գրված է 1917 թ.։

² Նույն տեղում, էջ 381։

խակ նոր պատրուսներ ի առաջին կանաչն ու ընձյուղումը՝ անասելի բավականությամբ ու հրճւանքով...»¹

Ճիշտ այնպես, ինչպես Մարտին ապերը նայում էր իր այգուն ու ծառերին, ճիշտ այդպես նա նայում էր ամբողջ աշխարհին ու կյանքին՝ անշահագրգիռ, ազատ և անկաշկանդ։ Այդ լռակյաց և խստահայաց մարդու հոգում խլրրտում էր բանաստեղծական ոգի։

Մարտին ապերը նոր էր կորցրել իր կնոջը, Սաբեթ նահուն, ու այդ կորուստը նա տանում էր մեծ կսկիծով։ Կյանքի ընկերուհին Մարտին ապոր համար նույնն էր, ինչ որ արևը, լույսը, ջուրը։ Ինչպես ամպոս օրը կյանքը մռայլ էր թվում, այդպես էր թվում այն Մարտին ապորը առանց կնոջ։ Ու ճիշտ այնպես, ինչպես զվարթացնում է մարդուն արևի ճառագայթը, ճիշտ այդպես Նունուֆարը զվարթացրեց Մարտին ապոր կյանքը։ Մարտին ապորը թվում էր, թե իր տան բոլոր իրերը, կնոջ մահից հետո, անշարժացել էին, խունացել կամ մեռել, բայց Նունուֆարը հանկարծ կարծես կենդանություն տվեց դրանց. «Ամանները զնգացին ու փայլեցին, ծածկոցներ երևացին այս կամ այն բանի վրա և տունը կարծես լուսավորվեց...»։

Ամուսնանալով Նունուֆարի հետ, Մարտին ապերը, խախտեց մի շարք օրենքներ. Նունուֆարը «գաղթական» էր, իրենից շատ երիտասարդ էր, վերջապես Սաբեթ նահուն մահվանից հետո դեռ մի տարին չէր բոլորել։

Սակայն ոչինչ չկանգնեցրեց Մարտին ապորը— ոչ աղջիկների վայնասունը, ոչ էլ մի որևէ ուրիշ բան։ Նրա վճիռը անհողդողդ էր, կամքը՝ անընկճելի։ Նրա համար նվիրական էր իր հանգուցյալ կնոջ հիշատակը, բայց նա խղճի խայթոց չլզաց ու նրա ձեռը չդողաց, երբ հաջորդաբար Նունուֆարին տվեց Սաբեթ նահուն զխաշորը, ապա շորերը, վերջը՝ վերահյուսն ու ամբողջ տունը։ Մարտին ապոր սերը ողջախոհ էր, մաքուր ու ազնիվ։ Նրա արածը սրբապղծություն չէր, այլ սրբազործություն։ Աշխարհը լույս է ու ստեղծագործություն,

¹ Ստ. Զոբյան, Բնտիր երկեր, հ. 1, էջ 411—412։

ու Մարտին ապերն ընթացավ աշխարհի հետ միասին, խոնարհվելով նրա օրենքների առջև: 7

5

Մարտին ապերը բարձր հասակ ունի ու մեջքն էլ քիչ կորացած: Այս հանգամանքը Ստ. Զորյանը բազմիցս նշում է. պատմվածքի սկզբին, երբ ընթերցողը դեռ նոր է ծանոթացել Մարտին ապոր հետ. Մարտին ապերը՝ «իր բարձր հասակով զգույշ, հաճախ կռանալով, անցնում էր ծառերի տակով», կամ՝ նա գնում էր, ինչպես միշտ հանդարտ քայլերով, «բարձր հասակը երբեմն կռացնելով՝ ծառերի ճղներին չդիպչելու համար»: Պատմվածքի հետագա էջերում, երբ Մարտին ապոր հոգու պայծառ կացությունը արդեն սկսել էին պղտորել իր աղջիկները, Մարտին ապերը, տերողորմյա՛ն ձևի մեջ ճմրթելով, հեռացավ բարկացած, «բարձրահասակ ու փոքր ինչ կորացած» կամ՝ նա մտածում, խոսում էր ինքն իրեն և, սկսած աշխատանքը թողնելով, «երբեմն գնում-գալիս ծառերի տակ—բարձրահասակ ու փոքր ինչ կորացած»:

Մարտին ապոր բարձր հասակը ու խնձորենիների հետ զգույշ վարվելուց առաջացած մեջքի կորուժյունը,— արտաքին նկարագրի տվյալներ, որոնք մնում են անփոփոխ հոգեկան բոլոր վիճակներում,— այս կրկնությունների շնորհիվ, որոնք յուրաքանչյուր անգամ պատշաճ հանգամանքներում ասվելու հետևանքով երբեք չեն ձանձրացնում, սկզբից ևեթ մեխվում են ընթերցողի հիշողության մեջ և սկզբից ևեթ էլ պատկանանք ներշնչում դեպի Մարտին ապերը:

Սակայն, փակագծում ասենք, որ նույն այդ հնարը, երբ Զորյանը գործադրում է քավոր Ամբակումի նկատմամբ, շեշտելով քանիցս, որ տեղացիք նրան կիճատ Ամբակ էին ասում, արդեն տպավորություն չի թողնում: Պատճառն այն է, որ Ամբակումի մասին ընթերցողը միայն այդ գիտի ու դրա կրկնությունը ոչինչ չի ավելացնում նրա իմացողությանը:

Զորյանը հաջողությամբ գործադրում է մի հնար ևս, որը վերև նշածի վարիանտն է: Հաճախ իր հայացքը նա սևեռում

է մարմնի մի մասի վրա, դիտում այն զանազան պարագաներում ու ապա ընդհանրացումներ անում հոգեկան ամբողջ կացութեան մասին, անգամ խարակտերի մասին:

Ե Նունուֆարի հղիանալը բացվելուց հետո, Մարտին ապերը խորհուրդ է տալիս նրան իրեն լավ պահել ու իր խկ խոսքերից «ինքը ապերը ուրախութեան պես մի բան չգաց. թաշկինակը հանեց և գոհութեամբ սրբեց բեղերը:—Ուրեմն՝ նոր երեխա պիտի ունենանք,— ավելացրեց նա ու ժպտաց մի խաղաղ ժպտով, որը նրա բեղերը բարձրացրեց բերանից, երևան հանելով նրա իրարից հեռացած, բայց տակավին պինդ ատամները»¹:

Բնորոշ է ատամների մասին արած դիտողությունը, ըստ որում Մարտին ապերը, ծեր լինելով հանդերձ՝ տակավին մնում էր առույգ և ամուր: Բնորոշ է նաև այն, ինչ երկու անգամ ասված է բեղերի մասին, յուրաքանչյուր անգամն էլ հայտաբերելով Մարտին ապոր հոգեկան անդորր կացությունը, նրա լավ տրամադրությունը:

Հետագայում, հարազատների հետ ունեցած կոնֆլիկտի խտացման բոլոր էտապների նկարագրության մեջ, Մարտին ապոր բեղերը շարունակում էին խաղալ որոշ դեր:

Դեռ ամուսնանալուց առաջ, օրինակ, երբ Նոյեմբը պահանջում էր հորից՝ Նունուֆարին տնից հեռացնել, Մարտին ապերը բարկացած հեռացավ աղջկանից ու «նրա բեղերը շարունակ դողում էին» կամ, երբ Սահակից Մարտին ապերն իմացավ Նունուֆարի հետ պատահած դժբախտության պատճառը, «նրա երեսը բեղերի հետ դողաց մի վայրկյան» և այլն:

Բոլոր այս դեպքերում էլ Մարտին ապոր բեղերի այս կամ այն դրությունը հայտաբերում են ոչ միայն նրա հոգեկան կացությունը, այն է՝ հուզմունքը, ցասումը, այլև նրա բնավորությունը, այն է՝ կամքը, ինքն իրեն կառավարելու ուժը:

Մարտին ապոր խարակտերը մեծապես հայտաբերվում է նաև դիալոգի միջոցով:

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Բնախր երկեր, հ. 1, էջ 430:

Նոյեմի հարցին, թե գլխաշորը նունուֆարը որտեղից է վերցրել, աղջկա և հոր մեջ տեղի է ունենում հետեւյալ խոսակցութիւնը.

— Ես եմ տվել,— ասավ հայրը հանդարտ և հանդարտ
ու անտարբեր շարունակեց իր գործը:

Հոր պատասխանը և անտարբեր տոնը զինաթափ արին
Նույնին:

— Իսկ ես կարծեցի զողացել է,— ասով նա, շուրջը նայելով:

— Ինչո՞ւ պիտի գողանա,— առանց տոնը փոխելու շա-
րունակեց հայրը, միշտ ուշն իր աշխատանքի վրա:

— Ինչո՞ւ չե. խնտեր, դադիթաւան կնիկ է:

— Բայց նա մաքուր կնիկ է երևում:

— Մաքր՛ւր... Որտեղից գիտես մաքուր է. հրե՛ Պետ-
րենց տան ծառայողը պանիր է գողացել, դուրս են արել:

— Ամենքը մեկ չեն, — նույն անտարբերությամբ շարունակեց հայրը և թիկունքը դարձրեց նեղուկն ամրացնելու և նոյեմն այդ շարժումից զգաց, որ հայրն այլևս տրամադիր չէ խոսելու...¹:

Այստեղ ամեն ինչ բնորոշ է: Մարտին ապուր հանգստությունը, նրա անտարբերությունը, որ արտաբուստ է միայն ու թաքցնում է իր մեջ սուր հետաքրքրություն դեպի խոսակիցը, նրա կտրուկ պատասխանները, որ մուրճի պես իջնում են Նոյեմի վրա, նրա շարժումները, որոնցից յուրաքանչյուրը մի վճռի նշանակություն ունի,— այս ամենը հայտաբերում է Մարտին ապուրը, իբրև ուժեղ կամքի տեր մարդու, որ տատանումներ չգիտի ու որի սրտշումը՝ սրտշում է:

Այդպիսով, Մարտին ապերը անշահասեր մի գյուղացի էր, որ սիրում էր իր ազգին, սիրում էր աշխարհը և կյանքը՝ վայելելու ու այն բարգավաճելու և բեղմնավորելու անընկճելի կամք ունեւր։

Մարտին ասոր սերը Նունուֆարն է: Ոչ մի կանխա-
մտածված գիծ չկա այդ կերպարի մեջ, ամենը անմիջական

¹ Ս. Թ. Ջոնսոն, *Բնութիւն երկրաբ.*, հ. 1, էջ 397:

է այնտեղ, աղբյուրի պէս կյանքից բխող: Նունուֆարը գեղեցիկ էր, ունէր վառ աչքեր, ինքը ամբողջովին կրակ: Նա մեծահոգի էր, պռաքինի ու հեզ: Ինչպէ՞ս անարտունջ նա տարավ իր դժբախտությունը, ինչպէ՞ս նա թաքցնում էր իրեն մահացու հարվածներ տվողների անունները, ինչպիսի՞ հանդստությամբ նա բաժանվեց այս կյանքից: Նունուֆարը ամոթխած էր, նահապետական, բայց կյանքի առողջ բնազդը, սիրելու և սիրվելու բնազդը նրա հոգու խորքում էլ եռում էր ու նա էլ խախտեց սահմանը և Մարտին ապոր հետ միասին հաստատեց մի սկզբունք, որը երևում էր կյանքի մշտնջենականության հավիտենական օրենքից:

(< Ինչպէս յուրաքանչյուր հայ նահապետական կին, այնպէս էլ Նունուֆարը գերազանցորեն բնորոշվում էր իր աշխատանքով: Աշխատանքով նա փայլեցրեց Մարտին ապոր տունը, աշխատանքը արևի այն ճառագայթն էր, որ կենդանացրեց Մարտին ապոր: >)

Ահա թե ինչպէս է նկարագրում Ստ. Զորյանը Նունուֆարի աշխատանքի մի դրվագը՝ Մարտին ապոր գլուխը լվանալը. «Ու մի քանի լոսպե անց՝ նա արդեն փեշերը գոտին խրած, թևերը քշած կաթսայով ջուր էր եռացնում կրակի վրա և տաշտ ու ցամփիչներ պատրաստում, իսկ երբ ջուրը տաքացավ՝ նա ձեռք առավ ծերունու կեսից ավելի ճերմակած կարճ մազերով գլուխը. մերթ կորցնում էր այն սապնաջրի փրփուրի մեջ ու տրորում թափով, կարծես իր հաստ բազուկներով ուղում էր խեղդել նրան, մերթ զգուշությամբ ջուր լըցնելով՝ լիքը ձեռքով շփում էր նրա գլուխն ու երեսը, թվում էր՝ շոյում էր և ներսդություն խնդրում կոպիտ վարվելու համար»¹:

Աշխատանքի նման հյուսիսեղ նկարագրության կարելի է հանդիպել նաև Դ. Դեմիրճյանի «Սաթո» հրաշալի նովելում:

Սակայն իր էությունը Նունուֆարը առավել լրիվ հայտաբերեց հղիության կապակցությամբ: Եկեղեցում, ժամերգության ժամանակ ահա թե ինչ աշխարհներ էր թևակոխում

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 393—394:

Նունուֆարը. նա «տարվեց իր մտածումներով, որոնք նրան փոխադրում էին մի ուրիշ աշխարհ, ուր Նունուֆարն զգում էր անանձնական մի երանություն, որի մեջ նա մոռանում էր իրեն և պատկերացնում մի էակի, մի մաքուր, լուսե էակի, որ լցնում էր նրա էությունն ու շրջապատը, իշխում էր նրա մտքերին ու սրտին: Ու այդ վերացած գրության մեջ Նունուֆարը հաճախ չէր նկատում, թե ինչպես է սկսվում, շարունակվում ու վերջանում ժամերգությունը...»¹:

Մարտին ապոր ու Նունուֆարի հոգեհարադատությունը միանգամայն ակնհայտ է: Երկուսն էլ փառաբանում են ծնունդը, ստեղծագործությունը ու հենց այդտեղ որոնում մարդու երջանկության սկիզբը: Երկուսի աշխարհադպրման հիմքը՝ ժողովրդին հատուկ կենսահաստատ օպտիմիզմն է:

6

Մարդկանց ու գեպքերի պատկերման ելակետը՝ նրանց բնորոշ առանձնահատկություններն են: Այդ առանձնահատկությունների գեղարվեստական վերհանման պրոցեսում, Զորյանը դիմում է բոլոր հնարավոր միջոցների՝ յուրաքանչյուր անգամ շեշտելով դրանցից որևէ մեկը: Նկարագրությունն ու հոգեբանական վերլուծությունը, օրինակի համար, մեծ տեղ են գրավում Նունուֆարի կերպարը կերտելիս: Նույն հոգեբանական վերլուծությունը շատ քիչ դեր է խաղում Մարտին ապոր կերպարը ստեղծելու ժամանակ. Մարտին ապոր բնութագիրը հայտաբերվում է գերադանցորեն նրա խոսակցության ու գործողության պահին: Հաճախ արտաքինը պատկերող մի շարիխը բավական է լինում մի ամբողջ պատկեր տալու համար. Մարտին ապոր այդում աշխատող կանանց մասին Զորյանն ասում է, որ նրանցից «երկուսը գյուղի չքավոր կանայք էին՝ տարեց ու խեղճ և այնքան իրար նման, ասես քույրեր լինեին»². քույրերի պես նման լինելու դիտողությամբ բացվում է երկու այդ՝ չարքաշ աշխատանքից իրար համանմանվող կանանց էությունը: Գործող անձերի խոսքն

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, 435—436:

էլ, իհարկեւ, խոշոր տեղ ունի այս դեպքում: Մարտին ապոր փեսան, Արտուշը, օրինակի համար, հիմնականում բնութագրւում է իր խոսքով, որ, ինքն ըստ ինքյան, ամենասերտ կերպով կապւած է նրա մտադրությունների ու արարքների, առհասարակ նրա ամբողջ նկարագրի հետ:

— Մի քաշվի, պապաշա, եթե մի բան կա — ասա: Ես կանեմ, կաջողացնեմ: Ինքը պրիստաւը գիտես, ինձանից է առուսուր անում: Տանուտեր, բան — բոլորը... եթե մի բան լինի — ասա, եթե խնձոր մնա — իմացրու. իսկույն մուշտարի դտնեմ...»¹:

Այս բառերով է հանդես գալիս պատմվածքում Արտուշը, ու նման շաղակրատանքը (Մարտին ապերը նրան «չաշանակ» էր անվանում) շարունակվում է մինչև վերջ՝ յուրաքանչյուր անգամ հարմարեցրած տեղին ու ժամանակին:

Արտուշը խառնութպան էր ու գինեվաճառ: Հագնում էր երկարավիզ փայլուն կոշիկներ, ձմեռը բուխարու փափախ էր դնում, դյուղից այգի գալիս էր կառքով: Գյուղի տիպիկ տղերուկ էր նա: Սկզբից եթէ իր աչքը նա տնկել էր խնձորի այգու վրա ու սեփականատիրական հասարակության կարգերը հնարավորություն տվին նրան՝ անցնելով ուրիշի երջանկության վրայով՝ տիրանալ այդ այգուն: Արտուշը խորամանկ է, աշակուրջ, լկտի: Իր մտադրությունն իրագործելու համար նա բաց չէր թողնում ոչ մի առիթ ու անհրաժեշտ դեպքում միշտ ցցվում Մարտին ապոր առջև: Դեպքերը ծավալվում էին, վերջին հաշիւով, նրա ղեկավարութեամբ: Նրա ներշնչմամբ սպանվեց Նունուֆարը, նրա դեմ էր ուղղված Մարտին ապոր վերջին վճիռը՝ կտրտել խնձորի այգին: Նա կեղծավոր էր, անինքնասեր, ազաս:

Սակայն, հետաքրքրականը միայն այն չէ, որ Արտուշը գյուղական տգրուկի վերջավորված տիպ էր: Մարտին ապերն ու Նունուֆարն էլ լիավարտ տիպեր են: Հետաքրքրականն այն է, որ Արտուշը, մնալով անձնավորություն, իրենով, կարծես, մի ամբողջ միջավայր է պատկերում: Միշտ մենակ

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 383—384:

գալով Մարտին ապոր մոտ, նա, կարծես, հետը բազմաթիվ մարդիկ էր բերում, մի ամբողջ աշխարհ: Արտուշին պատկերացնելով, նրա հետ միասին անմիջապես պատկերացնում է նրա խանութն ու առևտուրը, և գլուղի տանուտերին, և պրիստավին, որ Արտուշից Արտաշատի գինի էր վերցնում ու հատուկ շնորհակալություն հայտնում նրան, և այն, որ այդ երկուսն էլ՝ ցարական պետական ապարատի ամբողջ ուժով նեցուկ են կանգնած Արտուշին, թեև այս ամենի մասին Զորյանը խոսում է միայն ակնարկներով, կամ բնավ էլ չի խոսում: Նորից կրկնում ենք՝ մնալով անձնավորություն, Արտուշը, կարծես, ճեղքում է նրա սահմանները, ու ծավալվելով՝ վերածվում մի ամբողջ սոցիալական շրջապատի:

Եթե հարկ կա խոսել պատմվածքի բոլոր գործող անձերի մասին, ապա պիտի ասենք, որ Նոյեմբ դժագրված է բավական հստակ՝ կամքի ուժի տեր կլին լինելով, նա հետաքրքիր կերպով միացնում է նահապետական սկզբունքները իր միջավայրից ելնող սոցիալական նախապաշարմունքների ու շահադիտական միտումների հետ: Նոյեմբ Արտուշի շարունակությունն է: Բնորոշ է Վանեսը իր լռությամբ, մարդկայնությամբ և ուրիշների անձնական գործերի մեջ չխառնվելու սկզբունքով: Արտուշի հակապատկերն է նա ու կյանքում բարոյական ամուր հիմքեր ունեցող արհեստավորի լավ տիպար: Դրական տիպ է նաև Սահակը, բնորոշ գծեր է պարփակում նա իր մեջ, նրա սարսափը՝ Մարտին ապոր համբույքից Նունուֆարին, նրա կոտրվելը՝ խնձորի այգու շուրջը տեղի ունեցած պատմությունից հետո և այլն. բայց նա չի գծագրվում ընթերցողի երևակայության մեջ իբրև ավարտված կերպար: Մոտավորապես նույնը կարելի է ասել նաև Անգինի մասին. Անգինը դուրս է բերված իբրև Նոյեմբի գործիք, մինչդեռ նրա մեջ տվյալներ կան, որոնք կարող էին նրան դարձնել ավելի շուտ հոր կողմնակից և ոչ թե հակառակը: Անգինի մեջ, կարծես, հակասություններ կան ու համեմայն դեպս հակասական են և չհիմնավորված երկու քուլքերի, Անգինի և Նոյեմբի, փոխհարաբերությունները:

Կարիք չկա մի առ մի հետամուտ լինել պատմվածքի խարակտերների, փոխհարաբերությունների ու դեպքերի դարդացմանը: Պատմվածքում տիրում է ստեղծագործական հասարակչութուն, ամենը ծավալվում է օրինաչափ կերպով ու տրամաբանորեն, առանց հապճեպի: Կոնֆլիկտը, մի կողմից՝ Մարտին ապոր ու Նունուֆարի, մյուս կողմից՝ Նոյեմի ու Արտուշի միջև եղած ներհակությունը ավելի ու ավելի սրվելով ու խորանալով, վերջ ի վերջո հասնում է իր դրամատիկական ավարտին—Մարտին ապերը որոշում է արմատից կտրել խնձորի այգու բոլոր ծառերը: Սա պատմվածքի մի բարձրակետն է, ուր՝ սեփականատիրական հասարակարգի սրացմաններում խորտակվում է աշխատավոր մարդու կյանքի իդեալը:

Պատմվածքի մյուս, առաջինին նախորդող բարձրակետը Մարտին ապոր ու Նունուֆարի փոխհարաբերությունների փթթումն է, որ իր ուժեղ արտահայտությունն է գտնում Նունուֆարի Մարտին ապոր տանը գիշերելու տեսարանում: Այստեղ տողերը դարմանալիորեն խտանում են, բառերը լցվում իմաստով, պատկերի շոշափելիությունը հասնում իր գագաթնակետին: Սա Մարտին ապոր ու Նունուֆարի աշխարհադեպացման, սիրո լայն ու խոր ըմբռնման հաղթանակն էր:

Բնորոշ է, որ Զորյանը այս տեսարանը տալիս է՝ դիտված ուրիշի, այն է Սահակի աչքով: Ամենապատասխանատուրոպելին հեղինակը դիմում է իր փորձված մեթոդին,— հիշենք «Մովանը» կամ հետագայում «Դրադաբանի աղջիկը»,— կարծես ստուգելու, վերջնականապես համոզվելու համար իր ասածի ճշմարտության մեջ:

«...Այդ երեկո լույս խաղաղություն էր տիրում խնձորի այգեում,— այսպես է սկսվում Զորյանի այս տեսարանի նկարագրությունը.— այդ գուցե նրանից էր, որ լիալուսինը փայլում էր պարզ երկնքում և կաթնագույն լույս էր թափում դաշտի, գյուղի և այգու վրա. դրանից էր գուցե, որ գորտերը մոտիկ ճահճում ու գետափին կռկռում էին խմբով իրենց թախծալի

երգը, շները չէին հաշում, խնձորենիները կանգնել էին անշարժ, ասես լուսնով հմայված, իսկ առուն կարծես երազում ծիծաղում էր խոտերի մեջ ու մեկ-մեկ ժպտում լուսնին...»¹։

Հուանյալի գլշերվա թուլչանքը, առվի երազկոտությունը, խնձորենիների կախարդված անշարժությունը՝ այս ամենը, կարծես, Մարտին ապոր ու Նունուֆարի նույն խոր սերն է, աշխարհի ու կյանքի նույն պայծառ լմբռնումը՝ կերպարանավորված բնության, նյութականացած։

Խոսելով «խնձորի այգու» մասին, չի կարելի անտեսել Ստ. Զորյանի՝ այդ պատմվածքից մի տարի առաջ, 1916 թվականին գրած «Գաղտնիք» հրաշալի նովելը², որը, միտնդամայն ինքնուրույն գործ լինելով, իր բովանդակությամբ ու գաղափարով նախապատրաստել է «խնձորի այգին»³։

Ծեր Ներսեսը հասակով Մարտին ապորից մեծ էր, նա ուներ սև և կնճռապատ դեմք, բայց նրա աչքերը տակավին սուր էին ու շարժուն։

Ծեր Ներսեսի սերը այրի լվացարարուհի Նազոն էր։ Անընդհատ ակնարկելով Նազոյին ամուսնություն անհրաժեշտության մասին ընդհանրապես ու միշտ էլ դեմ առնելով այրու անտարբերությանը կամ մերժումին (Նազոն երեխա ուներ ու չէր ուզում նրան դռնեղուռ քցել), ծեր Ներսեսը մինչև վերջն էլ չի խնայ հայտնել նրան իր ցանկությունը, լրվով «չբացատրվեց» նրա հետ, իսկ Նազոն էլ մինչև վերջը չհասկացավ, որ ծեր Ներսեսի ակնարկները հենց իրեն էին վերաբերվում։ Տխրությունից ծեր Ներսեսը մեռավ ու Նազոյի համար միանգամայն անսպասելի ու անհասկանալի կերպով (այստեղից է գալիս «Գաղտնիք» վերնագիրը) կտակեց նրան իր ամբողջ կարողությունը։ Նազոն լաց եղավ ու այրու խիղ-

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 401։

² Առաջին անգամ լույս է տեսել «Յանկապատ» ժողովածուում։ Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1։

³ Այդ մասին վկայում է ինքը Ստ. Զորյանը իր ինքնակենսագրության մեջ։

Ճը տանջեց, երբ հիշեց, որ վերջին անգամ ներսևը նրան կանչեց իր մոտ գտնուիլու նա չգնաց:

Ծեր ներսևսի դուստը վերաբերմունքը դեպի նազոն, նրա տանընդհատ երթևեկությունը այրու տունը շորերը լվանալ տալու պատրվակով, բայց և չհայտնելը երեսնամյա կնոջն իր մտադրությունների մասին՝ մի կողմից, ներսևսի ակնարկների այրու շրջոցները՝ մյուս կողմից, այս ամենը ցույց է տալիս նույնիսկ պատկերած զգացմունքների և հարաբերությունների առողջությունն ու ողջախոհությունը, նահապետական մաքուր բարքերի տիրապետությունը:

Դիմելով նազոյին ծեր ներսևսը «Բաղդասարի աղջիկ» էր անվանում նրան, զուսույ ու հարգալից վերաբերմունքի մի նոր արտահայտություն՝ ժողովրդական մի ձև, որ շատ ընդունված լինելով անգամ, Ստ. Զորյանը չնահագործելով, դործ է անում, որքան հիշում ենք, միայն այս նովելում, դարձնելով այն նովելի պարզության և գեղարվեստականության կաղմակերպող տարրերից մեկը և չի կարելի ասել՝ երկրորդականը:

Ծեր ներսևսի ու Մարտին ապուր կյանքի ուղիները տարբեր էին, սակայն նրանց միացնում էր այն, որ երկուսի մոտ էլ խորապես արմատացած էր ասյրեկու առողջ ձգտումը:

Հետաքրքիր է, որ ծեր ներսևսը նազոյին այցելելիս՝ հաճախակի բերում էր նրա համար մի քանի խնձոր: Խնձորը, խնձորենին, խնձորի այգին դառնում են կենսահաստատ աշխարհայեցողության մի տեսակ սիմվոլ: Իսկ ահա թե ինչ է ասում Ստ. Զորյանը «Մի կյանքի պատմության» մեջ. «Հիշում եմ,— մայր մանող արևն իր հրաշեկ շողերով ողողել է այգին, խնձորները անրևների մեջ վառվում են ոսկու և նարնջի փայլով: Աշխարհի գեղեցիկ տեսարաններից մեկը մի թե խնձորները չեն՝ մայրամուտի շողերով ոսկնորված: Եվ ո՞վ կարող է անտարբեր անցնել նրանց մոտով...»¹: Իդուր չէ Շիրվանզադեն ասում, որ ամենամեծ ընդհանրացումների մեջ անգամ պետք է արտացոլվի ոչ միայն աղղային հատկանիշները, այլև այն գալառը, որտեղ ծնվել է հեղինակը:

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 104:

Միենույն «Մի կյանքի պատմութեան» մեջ հանդիպում ենք հասարակ մի մարդու, որը ոչ միայն լրացնում է ու նոր փայլ տալիս, այլև, կարելի է ասել, ամփոփում կերպարների հոյակապ այն շարքը, որ սկսվում է Եփրեմ պապով ու վերջանում Մարտին ապերով: Հասարակ այդ մարդը Մադաթ բիձան է:

Մադաթ բիձան տավարած է: Գլխին նա կրում է «ծլավոր» մեծ փափախ: Մոխրագույն ահագին միրուք ունի կրծքին ու մի յափնջի, որը ման գալիս ձգում էր ուտերին, նստելիս՝ դնում տակը, իսկ անձրեկին կանգնեցնում էր վրանի պես և ինքը մտնում մեջը:

Պարզ, սրտագին, սակավապետ մարդ էր Մադաթ բիձան: Խորը նստած երազուն աչքերը սևեռած տավարին, նա խոսում էր չիբուխը բերնին՝ հանգիստ, իմաստուն, ծոր տալով, մատներով սանրելով խոպան միրուքը:

Անսահման էր բնության, տավարի, խոտի, ծառերի նրա իմացությունը: Նա գիտեր բոլոր բույսերի անունը, գիտեր ո՛ր ամպն էր անձրևաբեր, ո՛ր քամին ինչի նշան էր: Նա անվերջ պատմություններ էր ասում ու միաժամանակ շվի կամ դրդալներ շինում շիշմիբից ու վայրի տանձենուց:

Ոչ ոք այնպիսի հմտությամբ չէր վարվում տավարի հետ ու իշխում նրա վրա, ինչպես Մադաթ բիձան, հմտութուն, որի հիմքը նորից կենդանական աշխարհի բացառիկ ճանաչողությունն էր: «Երբ կովերն ուղում են հեռանալ, — պատմում է Ստ. Զորյանը, — նա այնպիսի ձայն է հանում, որ նրանք իսկույն կանգ են առնում: Իսկ երբ երկար «հո-հո-հո» է անում, անտառ մտնող կովերը ետ են դառնում: Առաջ քշելու համար առանձին ձայն ունի, ջրելու համար բոլորովին այլ: Իսկ երբ գալիս է տավարը տուն տանելու ժամաճաճը, նա ձայնը գլգլացնում է մի այնպիսի հանդուրժող ձայնով, որ կովերն ու երինջներն ընդհատում են արոտը և բռնում տան ճամփան, և իսկ երբ պատահում է երկու կով կովուհիների կտրուկ հան-

ծայն է տալիս միայն՝ «հե՛-հե՛...» և կովերը, հնազանդ երեխաների պես, հեռանում են իրարից»¹:

Իդուր չէ, որ Մադաթ բիձան այն համողմունքն ուներ, թե տավարին նայելու համար էլ խելք է հարկավոր. «խելք որ չունեցար—տավար էլ չես կարող պահել: Բա՛...»:

Բա՛րձր էր դասում իր համեստ գործը Մադաթ բիձան ու սրբազան համարում ամեն մի աշխատանք:

Բայց խելք ունեն ոչ միայն մարդիկ, այլև բոլոր կենդանի արարածները: Մադաթ բիձան, օրինակ, կռունկներին լմաստուն թռչուններ էր համարում, որովհետև նրանց վարքագծի մեջ օրինաչափություն կա. «Երբ դալիս են՝ նշանակում ա գարունք ա. երբ գնում են՝ աշունք...»:

Ապրելով բնության ծոցում, ոգեշնչված բնությանմբ, Մադաթ բիձան տեսնում էր նրա մեջ մեծ խմաստ և ամբողջականություն: Խորհուրդ տալով ահեղի դիմբոց առաջացնող «Օ՛, հո՛...» զոչումներով շժաղրել «անտառի մարդուն», նա բացատրում էր վերջինիս ով լինելը. «Անտառի մարդը,—ասում էր այս դարմանալի ծերունին,— այ էս բոլորին—ծառին, խոտին, մկծեռին, ալապաստրակին, սլախրին, շունչ տվողն ու պահողն ա...»: Աշխարհը տոգորված է մի միասնական սկզբունքով ու այդ սկզբունքը, ըստ Մադաթ բիձայի պայծառ հայեցողության, կյանքն է, կենդանությունը: Ահա թե ինչ մեկնաբանություն պետք է տալ «անտառի մարդը» պրիմիտիվ, բայց խորիմաստ հասկացողությանը:

Բնության և կյանքի նման օպտիմիստական ընկալման հետ էր կապված Մադաթ բիձայի ընդգծված հումանիզմը, այն մարդկայնությունը, որ կազմում էր նրա էությունը:

Պատահում է այնպես, որ որսի ժամանակ Մադաթ բիձան, կրակելով հրացանը, սպանում է մի սլախրա: Պախրան ընկնում է ցից քարի վրա ու նրա արգանդից դուրս է գալիս հորթի գլուխը: Այդ դեպքից հետո Մադաթ բիձան դադարում է որսի գնալ: Պատմելով այս մասին, նա ասում է.

— Երբ տեսնես ծառի ճուղը բնից ընկել ա—տեղը դիր. սո-

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 101:

ված շուն տեսնելիս—մի կտոր հաց տուր: Հաց չունես—թող
գնա... ձեռ չտաս, դադեն, ոչ մի կենդանու, ամենքն էլ լաշ-
խարհ են եկել ապրելու. էն էլ ի՞նչ պիտի ապրեն— միմեջ
ամիս, մեկերը—մի տարի, շատ-շատ տասը տարի...»¹:

Կենսասիրուիթյունը հանդիսանում էր Մադաթ բիձայի աշխարհըմբռնման հիմքը, այն ելնում էր աշխարհի շարի և բարու խոր վիճադուիթյունից ու նրանց ճշմարիտ գնահատականից:

Նրա սերն ընդգրկում էր ամբողջ աշխարհը: Նա սիրում էր արտ ու հանդ, ծառ ու անտառ, սիրում էր իր կովերին ու ճղներին, սիրում էր իր տավարած փոքրիկ ընկերներին: Ահա եկավ մի նոր, նույնպես փոքրիկ տավարած, Սուրենը. անարգել նա զրավում է իր բնական տեղը: Մազաթ բիճայի լայն հոգու մեջ:

Առաջին նվագ կարող է դարձանալի թիվը, որ այս բարեմիտ և երազկոտ մարդը իր փոքրիկ ընկեր-տավարած-ներին ուղարկում էր խնձոր, կարտոֆիլ կամ դադար գողա-նալու։ Բայց միայն առաջին նվագ։ Դա մտնում է նրա այն վերաբերմունքի մեջ դեպի աշխարհը, ըստ որում այն բոլորին է պատկանում, ապրելու քաղցրության քաղելը բո-լորի իրավունքն է։ «Ազահ մի ըլիք, աղերք—զգուշացնում էր Մադաթ բիձան երեխաներին զոգովյան ուղարկելիս,—ինչ-քան պետք աս, էնքան քաղեցեք»։ Ուրեմն, միայն կշտանալու համար, կյանքը շարունակելու համար, ոչ ավելի։ Բռնվելու դեպքում Մադաթ բիձան խորհուրդ էր տալիս իր անունը տալ. «ասա՛ ինձ համար աս, Մադաթ բիձի համար»։ Մադաթ բիձային ամեն ինչ ներվում է, նա վատ միտումով ոչինչ չի անի։ Նախնադարյան համայնքի մարդ լինի կարծես Մադաթ բիձան՝ հասած մեր օրերին։

2ի զգացվում, թե Մադաթ բիձան տուն ու տեղ ունի, կին ու ընտանիք: Նրա ստեղծ, կարճես, հենց այդ յափնջին է, իսկ ընտանիքը իր եզներն ու կովերը: Մադաթ բիձայր

¹ Ստ. Զորյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, էջ 102—103:

պէս տխար մեկ էլ հանդիպում ենք Ա. Բակունցի գործերի մեջ:

Մաղաթ բիձան բնության մարդ էր, բնության անդամա-
ձան ընկերը: Նա թվում է,— գրում է Զորյանը, տալով այդ
մարդու կլասիկ բնութագրումը,— «...բրոնզաձուլ մի արձան,
որի համար ոչինչ են անձրեն: ու քամին, և՛ փոթորիկ և՛ կայ-
ծակ: Կամ՝ թվում է երբեմն բոխի մի կոճղ, որ արմատներն
ամուր տարածել է հողում և խլխլոտ իրանը ծածկել բրջոտ
ձղներով: Փոթորիկից հարշուրավոր ծառեր են տապալվում
արմատահան, բայց նա միշտ մնում է կանգուն—այդ Մաղաթ
բիձան. ասես հողից է դուրս եկել ու փնքը բնության մի մա-
սըն է, և ինչ որ կա այդ բնության մեջ՝ բոլորի լեզուն հաս-
կանում է»¹:

Մաղաթ բիձայի այս հոյակապ պատկերը, միանգամայն
կոնկրետ լինելով, միաժամանակ յոր ընդհանրացմամբ այն-
քան ուժեղ է, որ այս կամ այն կողմից՝ բնութագրական է
դառնում նաև մնացած մեզ ծանոթ հասարակ մարդկանց
համար: Նա բնութագրական է և՛ Նփրեմ պապի համար, որի
արմատները նույնպես խոր ու ամուր տարածված էին հո-
ղում, և՛ Մարտին ապոր համար, որը մի բրոնզաձուլ արձան
լինել կարծես, և՛ Սանամի համար, որը դիմացավ փոթոր-
կին ու շարունակեց մնալ կանգուն:

Այս մարդիկ, կրելով իրենց մեջ ժողովրդի մեծություն-
ը, վեհությունը ու հոգեկան ամբողջությունը, միաժամանակ
բնավորությամբ, մարդկային իրենց հատկություններով
խիստ տարբերվում են միմյանցից: Նրանցից ամեն մեկը մի
մի վառ և վեճավորված անհատականություն է: Բավական է
համեմատել, օրինակ, Մարտին ապորը Մաղաթ բիձայի հետ,
որպեսդի համոզվենք այդ բանի մեջ. մեկը լռակյաց է, մյու-
սը զրուցասեր, մեկի դեմքը խիստ սրտահայտություն ունի,
մյուսինը՝ մեղմ, մեկն ինքնամոխի է, մյուսը՝ անմիջական:
Ստ. Զորյանի ուժը հենց այս կոնկրետի և ընդհանուրի միաս-
նական վերարտադրման մեջ է:

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 101:

Ավելացնենք, որ եթե բոլոր վերը հիշած անձնավորութ-
յունները՝ Նփրեմ պապը, Մարտին ապերը, Սանամը, դրանց
ավելացրած ծեր Սոսնին և ուրիշներին — հայտաբերում են
իրենց որևէ մասնավոր կապակցությամբ, մեկը՝ մահվան,
մյուսը՝ ամուսնության, երրորդը՝ սերնդի պահպանման և այլն,
ապա Մադաթ բիձան հայտաբերում է իրեն անկախ որևէ
հանգամանքից, պատահարից կամ դիպվածից, հայտաբերում
է, եթե կարելի է այսպես ասել՝ ունիվերսալ կերպով, իր
առօրյա աշխատանքային գործունեության ընթացքում, որով
և նա, իրոք, իր մեջ է առնում բոլոր հիշվածներին, վերջա-
վորում և ամփոփում հասարակ մարդու ազնիվ կերպարը:

Ստ. Զորյանի հասարակ այդ մարդիկ՝ բացառությամբ
Սանամի, ծերունիներ են: Կենսահաստատ աշխարհայեցողու-
թյունը, ծերունիների մոտ արտահայտվելով, ոչ թե վարկա-
բեկվում է դրանով, այլ, ընդհակառակը, առավել արժեքա-
վորվում, որովհետև կյանքը տեսնում ենք փայլատակած
այնտեղ, որտեղ, թվում է, սոսկ անկում պիտի լիներ կամ
լավագույն դեպքում ծերունական մարմաջ:

Հետագայում, 20-ական թվականներին, նման երևույթ
մեկ էլ տեսնում ենք Ակսել Բակունցի ստեղծագործության
մեջ. ժողովրդի հոգեկան հարստությունը նա ցույց է տալիս
նաև ծերունիների միջոցով:

Հասարակ մարդու կերպարը քննարկելիս, տեսանք, որ այդ մարդկանց մեջ կան նաև կանայք: Համակրելի է Նու-
նուֆարն¹-ի պարզությամբ և մեղմությամբ, Սանամը՝ «Ան-
հայտ թեկեր»-ի հերոսուհին, մայրական իր խոր սիրով: Բայց
«Անհայտ թեկերի»-ից դատ, Ստ. Զորյանն ունի նաև այլ
գործեր, որոնց մեջ հերոսուհին հատկապես կինն է հանդի-
սանում: Նման գործերից է «Շուշան» պատմվածքը²:

Շուշանն «ամրակաղմ էր ու լեցուն. ցորնագույն դեմքից
սուս արյուն էր կաթում» — նկարագրում է Ստ. Զորյանը՝ մի
ինչ որ ասահովագրության գործակալ Զաքարյանի տանը
աղախնություն անելու համար գյուղից քաղաք բերած այս
աղջկան: «Չնայած ամուր ու պինդ՝ ուսերն ու կուրծքը բա-
րեձև էին և կուսական անդամադրելի մի հրապույր ունեին, —
շարունակում է հեղինակը: Երբ գործի էին դնում — էլ չէր մտա-
ծում կարծես ինչպես սկսի այն. անմիջապես նետվում-հար-
ձակվում էր գործի վրա և թվում էր ոչ թե բան է անում, այլ
կոխ է բռնում բանի հետ կամ ուզում էր խեղդել նրան: Եվ
ամեն բանի մոտենում էր այդպես թափով: Երբ ման էր
զալիս, իրերը դողում էին սենյակում, ամանեղենը զնգզնգում
էր բուֆետում...»²: Երեխաների հետ տապկնոցի խաղալիս,

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովա-
ծու, հ. 2, 1946: Գրված է 1919 թվականին:

² Նույն տեղում, էջ 92—93:

նա այնպես էր քրքջում դեռատի աղջկա իր զրնգում. ձայնով, որ սենյակները «ողողվում էին առողջ ծիծաղի ալիքներով...»:

Ֆիզիկականի այս նկարագրությունն արդեն գաղափար է տալիս Շուշանի առողջ ներքինի մասին: Եվ իսկապես, բարոյական աշխարհի բոլոր գանձերի տեր էր Շուշանը: Նա աշխատասեր էր և կենսուրախ, ազնիվ էր ու հավատարիմ, ողջախոհ էր ու ամաչկոտ, ամբողջական էր, համարձակ ու մեղակա, պատվասեր էր ու մարդասեր, անկաշառ էր, անշահասեր, հպարտ, բնավորությամբ ուժեղ, արհամարհում էր վատը, դարձում սպախանությունից: Բնության հարազատ զավակ էր Շուշանը, անմիջականության մարմնավորում. բնագրը ուժեղ էր նրա մեջ, որը չէր շեղում նրան, այլ, ընդհակառակն, ցույց էր տալիս ուղիղ ճանապարհ:

Բարոյական այս հարստությունը միանգամից ու նկարագրությամբ չի բացահայտվում, այլ հետզհետե ու պատմության վածքի բովանդակության ծավալման զուգահեռ: Իսկ պատմության վածքը շատ պարզ բովանդակություն ունի. ապահովագրության գործակալը (այսպես կամ պարոն է արհամարհանքով անվանում նրան հեղինակը, միայն մի անգամ, պատմության վածքի սկզբում, տալիս նրա ազգանունը, իսկ անվան մասին ոչ մի խոսք), որ սուր միրուք ունի կղակի ծայրին ու վեր գցած բեղեր, փորձում է բռնաբարել, ապա և վատաբանել Շուշանին, իսկ Շուշանը ծանր մի ապտակ է հասցնում ու հետո մերկացնում նրան, թողնում քաղաքն ու վերադառնում պոռ:

Շուշանի ապտակը իրոք ծանր էր. այն վայրկյանին, երբ ապահովագրության գործակալը առաջ նետվեց բռնելու և համբուրելու աղջկան՝ նրա աչքերում տեսավ մի տարօրինակ փայլ, թե հուր և մեկ էլ «տեսպասելի, ինչպես կայծակ տրամի— պարոնը ձախ այտի վրա զգաց մի շշմեցնող հարված, որից նրա ականջը դժժաց, հետո կարծես գլուխը ցնցվեց»: Շուշանի ապտակը ոչ միայն ֆիզիկական ուժի, այլ առավել բարոյական հզորության արտահայտություն էր: Ու այդ հզորության ճնշման տակ է, որ ամեն անգամ, երբ պարոնը տես-

նում էր Շուշանի ձեռնարկը, «թվում էր, թե ձախ աչտն այրվում է»:

Պարոնի խոստումին՝ նրա համար շորեր գնելու, միայն թե տիկնոջը ոչինչ չասի, Շուշանը հուզված ու դայրացած պատասխանեց.

— Ինձ բան էլ հարկավոր չի...

Նույնքան հակիրճ էր նրա պատասխանը, երբ պարոնը նրան փող խոստացավ.

— Քո փողն ինձ հարկավոր չի...

Շուշանը տիկնոջը, իրոք, ոչինչ չասաց, բայց ոչ թե, իհարկե, այդ խոստումների ազդեցության տակ, այլ նլնելով, մի կողմից, իր ծայրահեղ մարդկայնությունից՝ նա խղճում էր տիկնոջը, մյուս կողմից, իր նույնպես ծայրահեղ ամոթխածությունից՝ բա «էգպես բանը կասվի...»:

Այս հակիրճ պատասխանների մեջ բացահայտվում է Շուշանի անկողտրում ամբուլթյունը, կարծես այդ դեռատի, հաղիվ տասնվեց—տասնյութ տարեկան աղջկա մեջ կենտրոնացել է ժողովրդի ընդերքում դարերի ընթացքում կուտակված բարոյական ուժը:

Եթե Մադաթ բիձային համեմատենք կաղնու հետ, ապա Շուշանն այն ջահել ծառն է, որն ազատ ու համարձակ բարձրացել էր արևի դիմաց ու թևե իր բարակ մեջքը կռանում էր բամու ու փոթորկի առջև, բայց երբեք չէր կոտրվում: Նրկար լարումից ու մտատանջությունից Շուշանը, ճիշտ է, լացնղավ, բայց այդ լացին նախորդեց վարպետորեն կերտած այն դիալոգը, ուր Շուշանի ծանր հայացքի ու ուռմբի պես պայթող խոսքերի ազդեցության տակ պարոնը վերջնականապես մերկացվեց: Այդ լացը Շուշանին ոչ թե թուլացրեց, այլ առավել անընկճելի դարձրեց:

Շուշանի մասին հեղինակն ասում է, որ նորությունները նա դժվարությամբ էր ընդունում, համառ էր ու ավանդապահ: Այս բառերը ոչ թե այն իմաստով պիտի ըմբռնել, որ Շուշանը կոնսերվատիվ էր, այլ այն, որ նա անվերապահորեն կառչում էր ժողովրդի՝ դարերի ընթացքում մշակած տրադիցիաներին, բարոյական իմաստուն նորմաներին: Հայտնի չէ բո-

լորովին, թե ինչ էֆեկտ կատարվեր, եթե պատահաքաղ գործածելու կամ բարձրակրթման կոշիկ հագնելու փոխարեն, որոնց Շուշանը կամ դժվարությամբ ընտելացաւ, կամ բնավ չընտելացաւ, Շուշանին սովորեցնելին գրագիտություն, իսկ դա, ըստ երևույթին, ապահովագրության գործակալի ու նրա տիկնոջ Նպրաքսյայի գլխով բոլորովին էլ չէր անցնում:

«Անհայտ թելեր» նովելում տեսանք, թե ինչպէս Սանամի մեծ ղգացմունքը հակադրվեց ու գերադասվեց քաղաքից եկած ծեր ամուսինների արտաքին կուլտուրային: Բայց այդ մասին նովելում միայն ակնարկվեց, տողերի մեջ կարգացվեց այդ: «Շուշանը» պատմվածքում Շուշանի հակադրությունը գործակալին և մասամբ նրա կնոջը ոչ միայն կատարելապէս ակընհայտ է, այլև կազմում է պատմվածքի բովանդակության հիմնական բաղադրիչ մասերից մեկը:

Նովելում գեղջկուհու հոգեկան հարստությունը հակադրվում է քաղքենու հոգեկան աղքատությանը: Առաջինի վեհությունը՝ երկրորդի ստորությանը: Ձկնորս Լևոնը նույնանուն պատմվածքում Պարսամին արհամարհանքով անվանեց «գյաղա». ապահովագրության գործակալը հենց այդպիսի մի «գյաղա» է: Այս տեսակ անձնավորություններին չպետք է շփոթել «տխուր մարդկանց» հետ: «Տխուր մարդիկ» հիմնականում բարոյական մարդիկ էին, միայն կյանքից տրորված. մեր գործակալը անբարոյական էր, անազնիվ, խաբեբա ու վախկոտ: Նրա կնոջ, Նպրաքսյայի ամուսնուն ուղղած բացականչությունից՝ վերջինիս մերկացման պահին՝ «բավական է...» և հեղինակի խոսքից, որ «այդպէս աղախին նրան դեռ չէր պատահել», կարելի է եզրակացնել, որ գործակալը հին կնամուլի ու վավաշոտի մեկն էր: Հակակրեկի է նա իր կեղտոտ կրքով, արհամարհելի, երբ անմեղության պողա ընդունած՝ փորձում էր վարկաբեկել աղջկան: Ապահովագրության գործակալը մի սողուն էր, շնչին մի ճանճ, որ ուղեց խայթել Շուշանին, բայց նրա բռնուցքի տակ ջարդվեց:

Մեզ հայտնի է, որ Ստ. Զորյանը կարողանում է փոքրիկ մանրամասնությամբ լույս սփռել մի ամբողջ երևույթի վրա, բացահայտել քնորոշ մի գիծ, անգամ խարակտեր: Դրա մեջ

համոզվեցինք, քննարկելով այն եղանակները, որոնցով Զոր-
յանը բնութագրում էր Մարտին ապուրը: «Շուշանը» պատմե-
լածքի մեջ էլ կան նման մոմենտներ:

Այդպիսին է, օրինակ, պարոն գործակալի հողաթափերի
հետ կապված պատմությունը: Այն երեկո՝ երբ տիկինը
գնացել էր թատրոն, իսկ պարոնը բռնկվել էր կրքով, նա, փա-
փուկ հողաթափերը հագին, մոտեցավ խոհանոցին ու դռան
մեջ կանգնելով, նայեց Շուշանին, կաբժես տեսնելու, թե ինչ
է անում, ապա «հանդարտ ու հետաքրքրված առաջ եկավ,
հողաթափերը քստացնելով»: Քիչ հետո, երբ պարոնը, իբր
հետաքրքրվելով, թե Շուշանի սնդուկում ինչ կա, պինդ բռնեց
Շուշանի ձեռքը ու քաշեց դեպ փրեն, իսկ աղջիկը, ձեռն ազա-
տելով, հեռացավ պարոնից, վերջինս «նորից, հողաթափերը
քստացնելով, դնաց դեպի նա»: Վերջապես, ապտակից, պա-
րոնի ապարդյուն խոստումներից ու կատարյալ պարտությու-
նից հետո Շուշանը զգաստացավ այն ժամանակ միայն, երբ
տեղը ծածկվեց խոհանոցի դռան ետև, ու նրա «ոտների քրտո-
քրտուցը լսվեց միջանցքից այն կողմ...»¹: Հողաթափերի
այս քստացնելու մեջ թաքնված է գործակալի ոչնչութունը,
որ դանազան պարագաներում լրիվ բացահայտվում է երեու-
թյնի նկարագրության կրկնությունը:

Ինչ վերաբերում է գործակալի ամուսնուն, տիկին Նա-
րաքսյային, ապա ճիշտ է, պարկեշտ մի կին է նա ու մա-
սամբ էլ հակադրվում է իր ամուսնուն, բայց, այնուամենայ-
նիվ, նա ևս քաղքենիական միեռնույն շրջապատի հարազատ
արտահայտությունն է: Այս առիթով, մենք հենվում ենք հե-
ղինակի այն նուրբ, դժվարությամբ նշմարելի հեգնանքի վրա,
որով նա նկարագրում է, թե ինչպես է տիկինը խոսում «ամ-
տաշ» Շուշանի մասին, ինչպես էր նա փորձում սովորեցնել
նույն Շուշանին գործածել դոլ ջուր, որովհետև «սառը ջուրը
կոշտացնում է երեսի և ձեռների մաշկը» և այլն:

Այդպիսով, ամուսինների հակադրությունը լիար ոչինչ
է համեմատությամբ այն մեծ հակադրության, որ գոյություն

¹ Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 99, 100, 102:

ունի, մի կողմից, քաղքենի ամուսինների և, մյուս կողմից, ժողովրդի պարզ գավակ Շուշանի միջև:

2

Կնոջ ներքին էությունն առավել բացահայտվում է «Ձաքարի հարսը» մեծ պատմվածքում¹, որ Ստ. Զորյանի լավագույն գործերի շարքին է պատկանում: Պատմվածքն ունի շատ պարզ բովանդակություն: Տաճիկները գրավում են Կաղնուտ գյուղը ու ծերունի Զաքարի հարսին, զեղեցկատես Եսթերին, ուղում են բռնի տանել «փաշայի համար սենյակ սարքելու»: Ճանապարհին Եսթերը փախչում է: Սակայն ոչ ոք չէր հավատում, որ հայ կինը կարող է անվնաս ազատվել տաճիկների ձեռքից. «տաքած մի հարս» — այսպես էր անվանում Եսթերին Գարան սղին, որի մոտ նա պատրասարվել էր փախուստի ժամանակ, «փախա՛ր... էն էլ թուրքերը թողին, որ դու փախչես...» — այս դաժան խոսքերով դիմավորեց նրան ամուսինը, Սրամբ: Եսթերը, հուսահատված, կախվեց:

«Ձաքարի հարսը» պատմվածքը սկսվում է հետևյալ տողերով. «Երկու օր շարունակ տխուր լուրեր էին գալիս ճակատից, թե մեր գործերը նեղվում են և թուրքերն առաջ են շարժվում, ու երկու օր շարունակ այդ փոքրիկ գյուղը՝ Կաղնուտը դողում էր ահեղ, ինչպես մի թռչուն, որ սպասում էր որսորդի զարկին»:

Այս լարված վիճակի նկարագրությամբ է սկսվում պատմվածքը, ուր զեպքերը այնպես են ծավալվում, որ մի լարված վիճակին փոխարինում է մի այլ լարված վիճակ ու այդպես անընդհատ մինչև վերջին տողը, մինչև կախված Եսթերի ծառի տակ ընկած ոտնամանները: Պատմվածքի գեղարվեստական հյուսվածքը ամբողջությամբ ենթարկվում է հենց այս լարվածությանը:

Պատմվածքը բաղկացած է չորս համաչափ գլուխներից:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2: Դրված է 1919 թվականին:

Առաջին գլխում նկարագրված է այն տաղնապը, որը, թշնամու գալու կապակցությամբ, տիրում է գյուղում, ապա նաև Զաքար ապու թոնրատանը, ուր թաքնվել էին ժերուհու և նրա հարեանների ընտանիքները, մոտ քսան հոգի կին ու տղամարդ, ծեր ու ևերխա: Երկրորդ գլուխն ամբողջությամբ լցված է Եսթերին տաճիկ զորքի կողմից պահանջելու մղձավանջին: Երրորդ գլխում Եսթերին տանում են ու նա փախչում է: Չորրորդ գլխում, վերջապես, Եսթերը վերադառնում է ու դեմ առնելով բոլոր անհավատությունները՝ վերջ տալիս իր կյանքին:

Պատմվածքն սկսվում է գյուղական հասարակությանը համակած տագնապի նկարագրությամբ ու վերածվում հասարակական բնույթ կրող այդ տագնապի հիման վրա ծավալվող անձնական տագնապի կամ տրագեդիայի նկարագրության: Դժվար չէ դիտել, որ պատմվածքի առաջին գլուխն ընդգրկում է հասարակական այդ տագնապը, իսկ երկրորդ, երրորդ և չորրորդ գլուխները անձնական տրագեդիայի զարգացման ու վախճանի առանձին էտապները. Եսթերին պահանջում են, նա փախչում է, ապա և մահանում:

Այդպիսով, պատմվածքի սկիզբն ու վերջը, մասերը, կառուցվածքը լրիվ արտացոլում են նրա բովանդակության ծավալման հաջորդականությունը, բխում նրա մեջ տիրող լարված կացությունից:

Պատմվածքի համեմատությունները ևս շատ ցայտուն կերպով բացահայտում են նրա համատարած լարվածությունը: Դրվածքը, ինչպես մեզ հայտնի է, սկսվում է հենց նման մի համեմատությամբ. թուրքերի առաջխաղացման կապակցությամբ Կաղնուտը ահից դողում էր, ինչպես որսորդի զարկին սպասող մի թռչուն: Նույն սահից մարդիկ սակավ էին հեռանում իրարից և, ինչպես կենդանիները վտանգի ժամանակ խմբվում են մի տեղ, «այնպես էլ այն բոլոր մարդիկ, որ թշնամու՝ գյուղը մտնելու առաջին օրը հավաքվել էին իրար մոտ, մնում էին դարձյալ նույն տեղերում»: Զաքար ապու թոնրատանը հավաքված մարդիկ նոր լուրի էին սպասում «արտակարգ հայտարարության սպասող բանտարկյալների նման»: Զաքար ապուն վախից չէին թողնում դուրս գալ թոն-

յատնից տեսնելու, թե ինչ է կատարվում իր տան հետ. այդ բոլորին նա «նմանում էր հարկի պարտք ունեցող այն մարդուն, որին անիրավությամբ փակում էին՝ տունը վեր գրելու և ինքը չի կարող տեսնել ի՞նչպես են վարվում իր ասլրանքի հետ»։ Եսթերի տանելու մասին լուրն առնելուց հետո բոլորն էլ խոսում էին ցածրաձայն ու կամացուկ, «կարծես դավադիրներ, որ վախենում են ձերբակալումից»¹։

Առավել պերճախոս են այն համեմատությունները, որոնք կապված են Եսթերի տրագեդիայի հետ։ Ասկյարները եկան Եսթերին տանելու. «Եվ այն, ինչ հետո տեղի ունեցավ թոնրատանը, լինում է միայն մեռելը դերեզմանատուն տանելու միջոցին»։ Փախուստի պահին Եսթերը վազում էր ինչպես «հագուստները վառվող անդիտակից մեկը, որը շտապում էր իրեն ջուրը գցելու, այլևս ակամջ չգնելով որևէ ձայնի»։ Իր հետևից արձակած հրաքանի ճայթյունից Եսթերը «թուլացավ, ինչպես ձգված լարը կտրվի հանկարծ»։ Պատմվածքի վերջում նորից հանդիպում ենք որսորդի և իր ղոհի համեմատությանը, բայց այս անգամ այն վերաբերում է արդեն ոչ թե գյուղի ամբողջ հասարակությանը, այլ, համաձայն պատմվածքի բովանդակության ծավալման, հատկապես Եսթերին։ Գնդակից աղատվելուց հետո Եսթերը որսչեց պահվել ու ծեծեց առաջին պատահած դուռը, բայց երբ այնտեղից լսեց թուրքերեն «ո՞վ է»՝ նա մի ակնթարաթ կանգ առավ դողահար, անելիքը չիմանալով, «բայց հետո մեկեն, ինչպես որսորդի հանդիպած նապաստակ, մի երկու ոտայունով նետվեց դեպի ցանկապատը և, առանց հտ նայելու, սլացավ առաջ»²։

3

Հեղինակը շատ հետաքրքիր եղանակով է կազմակերպում պատմվածքի հանգուցային կետերի (առևանգում, փախուստ,

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 352, 353—354, 359, 374։

² Նույն տեղում, էջ 366, 370, 371, 372։

անբիծ վերադարձ ու դրան չհավատալը) գեղարվեստական պատկերումը:

Մենք գտնվում ենք առաջին դիսի սահմաններում, դեռ ոտք չենք կոխել թոնրատունը, կարդում ենք պատմվածքի առաջին էջերը, ուր շատ կոնկրետ ու պատկերավոր նկարագրված է գյուղի ընդհանուր կացությունը. նախիրը արոտ չէր տարվում, տավարը սովից բառաչում էր, ձիերը, մատնելված անտերության, կռծում էին փողոցների ելքերին կամ ցանկապատների արաճքում բուսած կանաչները...

Գյուղը տապնալի մեջ էր: Տղամարդիկ ճակատումն էին, ծերունիները ձեռները գոտիները խրած, կանայք կռները խաշած այս ու այն փողոցի անկյունում կամ բակում, սպասում էին նոր լուրերի: Ունևոր կաղնուտցիներից ոմանք գաղթում էին՝ լծած իրենց ճաղավոր սալերը: Մնացողները հեռացողներին նայում էին արհամարհանքով:

— Մենք մեր հողը չենք թողնի. էստեղ ծնվել ենք, էստեղ էլ կմեռնենք,— ասում էին հանդիսավորապես, կարծես երգվելով:

Հեռացողները արդարանալու համար ասում էին.

— Կնանոնց, երեխաներին տանենք՝ անօրենների երեսը չտեսնեն, մենք մի քանի օրից ետ կգանք...¹:

Ի միջի այլոց ասված, որևէ կոնկրետ անձնավորության չպատկանող այս խոսքերի մեջ՝ «կնանոնց, երեխաներին տանենք՝ անօրենների երեսը չտեսնեն...» — թաքնված է արդեն հետազայում ծավալվող տրագեդիայի սաղմը: Ընթերցողը կարդում է այս տողերը ու անցնում, հեռավոր կերպով անգամ չկասկածելով այդ մասին: Բայց անփութորեն ասված այս խոսքերը անհետ չեն անցնում, նրանք թերևս չէ՛ն առաջնորդված՝ նստում են ընթերցողի հիշողության մեջ ու նպաստում հետագա դեպքերի թե՛ առավել խոր պատկերմանը հեղինակի կողմից, և թե՛ առավել խոր նրանց ընկալմանը ընթերցողի կողմից:

Բայց հեղինակը սրանով չի բավարարվում: Ընդհուպ

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 346:

մոտենալով վերահաս ողբերգական այդ դեպքերին, նա մի նոր պատկեր է տալիս՝ լի խոր նախազգացումով:

Կամենալով սիրտ տալ թոնրատան հավաքված կանանց, որոնք սկսեցին, ծունկները ծեծելով, արտասուել, ծերունի: Զաքարն ասաց.

— Հանգի՛ստ կացեք. հե՛շ բան էլ չի պատահի:

— Ասվել չի, սանահեր,— խոսեց մշտապես զվարթ տատմերն ընկճված ձայնով:— Կավ կլինե՞ր էս ջահելներին մի տեղ պահելը,— ասավ նա ձեռը Զաքարի հարսի ու աղջիկներին կողմը պարզելով»:

Այս ատղերն էլ ընթերցողը կարդում է ու անցնում: Բայց նրանք, այնուամենայնիվ, տարբերվում են նախորդ փոփոխությունից: Առաջին դեպքում շատ ընդհանուր էր խոսվում՝ «կնանիք, երեխաներ», այժմ շատ ավելի կոնկրետ. տատմերը ձեռքը ուղղում է Զաքարի հարսի ու նրա աղջիկներին կողմը: Սերմը ծիլ է տվել արդեն: Հետո, խոսքերը պատկանում են մի կնոջ, որը, իրոք, մշտապես զվարթ լինելով, այժմ ընկճված է: Դրուժյունը մնում է նույնը այն իմաստով, որ այս խոսքերն էլ նստում են ընթերցողի հիշողության մեջ, բայց արդեն կրկնակի նպաստում հետագայի էլ ավելի խոր պատկերմանը և տպավորմանը:

Պատմվածքի կարևոր հանգուցային կետերից մեկն էլ Եսթերի անարատ վերադառնալուն. չհավատալն է: Այս ևս նախապատրաստվում է հեղինակի կողմից, սրա պատկերը ևս տրվում է սաղմնային վիճակում դեռ այն ժամանակ, երբ ընթերցողի համար տակավին պարզ չէ ծավալվող դեպքերի ընթացքը:

Հայտնի է, որ Եսթերը պատասպարվեց Գարան ազու ու նրա անդամալույծ ամուսնու մոտ: Երբ նա, հեկհե ներս մտնելով Գարան ազու տունը, մի փոքր հավաքեց իրեն ու սկսեց պատմել իր գլխով անցածը, «ամուսինները,— զրված է պատմվածքում,— մինչև վերջն անխոս լսեցին նրան և ապա, երբ Եսթերը բոլորովին վերջացրեց, երկուսը միասին տնքացին.

— էհ, ինչ որ է: Աստված խնայել է՝ սպանել չեն...»¹:

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 373:

Եսթերը, իհարկե, հասկացաւ, որ իրեն չեն հաւատում: «Զեն հաւատում — չհաւատան», մտածեց նա ու կարեւորութուն չտւեց դրան: Եսթերը չէր էլ կասկածում, — ու նրա հետ միասին նաև ընթերցողը, — որ այս իբրև թի փոքրիկ միջադեպը նրա ապագա տրտման ճիշտ նախապատկերն է:

Անձրևը խոշոր տեղ է գրավում գրվածքի մի այլ հանգույցային կետի, այն է՝ Եսթերի հերոսական ակտի՝ փախուստի պատմության նկարագրության մեջ: Անձրևը սոսկ պեղծած չէ, գրվածքի բնական ֆոն, տխուր պատմության դուզահեռ ընթացող նույնքան տխուր մի մեղեդի, այլ նաև, հասկացելու փախուստի կապակցութեամբ, այդ փախուստի կարեւորագույն կոմպոնենտներից մեկը՝ անխղելիորեն միահյուսված նրա հետ:

Եսթերի փախուստը մի տենդագին, խելագար վազք էր ու բնութեան արհաւիրքներից մորիկի վերածվող անձրևը լրիվ ներդաշնակում էր մարդկային կյանքի այդ արհաւիրքին: «... Անձրևը խփում էր երեսանց և անխնա թրջում Եսթերի ու սակյարների դեմքը, կուրծքը, մեկը կարծես ցնցուղով շուր էր ցանում նրանց երեսին...» — սա այն կրիտիկական մոմենտն է, երբ Եսթերը պատրաստվում էր փախչելու «Իսկ անձրևը շարունակում էր առաջվա պես, ու նրա ուժգին թափից ամբողջ գլուխ՝ իր պարտեզներով թնդում էր խոնավ խավարում...»¹ — սակյարների մոլեգին հետապնդման ժամանակն էր սա, երբ Եսթերն ուշաթափ ընկած էր փողոցում:

Բայց սրանով չի սպառվում անձրևի դերը: Փախուստի պատկերման օրգանական մի մասը կազմելով, անձրևը ակնարկվում է, պակաս կամ ավելի ընդարձակութեամբ նախորդում ու հաջորդում վերև նշած սուր մոմենտներին, պարփակվում նրանց արանքում:

«Եվ սակյարները Եսթերի երկու կողմը բռնած՝ աներևութացան իրիկվա մթնում, ավելի շուտ անձրևի մառախուղում: Իսկ անձրևը շարունակվում էր խուլ ու միակերպ թնդչունով... Եվ անձրևի պատճառով մութն ավելի թանձր էր

¹ Ս. Ս. Զ ո Ր Վ յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 369, 371:

թվում» — ուս այն մոմենտն է, երբ Եսթերին դուրս են բերում թոնրատնից. այդ տրադիկ մոմենտը, ինչպես մեզ հայտնի է, հեղինակը համեմատում է մեռելին գերեզմանատուն տանելու պահի հետ: Այնուհետև, մինչև փախուստի պատրաստվելը, անձրևի մասին մի քանի անգամ խոսվում է: Եսթերին տանելիս ասկյարները չէին խոսում ու «դժար է ասել անձրևն էր նրանց լուսթյան պատճառը», թե մի այլ հանգամանք: Դիմացից գալիս էին երկու գիշերապահներ. նրանցից մեկը, «չնայած անձրևին, պապիրոս էր ծխում»: Փախչելու մոմենտին «Եսթերը թափ տվեց իրեն, կարծես անձրևաջուրը վրայից թափելու»: Բիշ հետո Եսթերը «մթան մեջ, անձրևի տակ վազում էր այնպես արագ, որ իր վազքը չէր զգում...»: Երբ, գետնին փռված, ինքնամոռացության պես մի բան սլաշարեց նրան, «անձրևը թրջում էր իր ձեռներն ու երեսի աջ կողմը»: Ինքնամոռացման պահին արդեն նա «չէր զգում անձրևը»: Եսթերը «ուշքի եկավ շների հաշոցից, գուցե և անձրևից, որ շարունակում էր թրջել նրան»: Նա շարունակեց իր մոլեգին վազքը ցեխերի ու ջրերի միջով, բայց այլևս անձրևի մասին խոսք չկա. Գարան աղու տունը մոտ էր արդեն ու նրա հետ միասին նաև Եսթերի փրկությունը:

Անձրևի մասին այդքան խոսվում է թեև մի շորս — հինգ էջի վրա, բայց ընթերցողը այդ չի նկատում: Դրանք այնպիսի կրկնություններ չեն, որ ձանձրացնեն ընթերցողին, դրանցով հեղինակը ընթերցողի վրին ոչինչ չի փաթաթում: Հեղինակը այնպես է նկարագրում, որ ընթերցողը հեիհե, ճիշտ Եսթերի պես, հետամոտ է միմիայն կնոջ փրկվելու ճիգին, իսկ թե ինչպես է ստեղծվում իր գիտակցության մեջ այդ փրկության պատկերը, որի կարևորագույն կոմպոնենտներից մեկն է կաղմում անձրևը, այդ մասին նա իրեն հաշիվ չի տալիս ու դրա կարիքն էլ ամենևին չի զգում: Այստեղ է թաքնված հեղինակի հաղթանակը:

Եսթերի տռևանգման ու նրա անարատության չհավատալու պատկերումների պես զրվածքում նախապատրաստվում է նաև խիզախ այդ կնոջ փախուստի, ավելի ճիշտ՝ փախուստի հիմնական կոմպոնենտի, անձրևի, պատկերումը:

Ինչպէս կարկուտին նախորդում է հեռւից լսվող մի խուլ որոտ, այնպէս էլ փախուստի մասին դեռ խոսք չկա,— վերհիշենք, որ այն գրավում է երրորդ գլուխը,— բայց պատմվածքի տակավին երկրորդ էջի վրա ասված է, որ գլուղացիների տագնապն ավելացնում էր մանավանդ անձրևը, որ «մերթ վարար, մերթ մանրամաղ իջնում էր երկինքը պատող մոխրագույն ամպերից»:

Այդպիսով, անձրևը անմիջապէս, սկզբից ևեթ կապվում է տագնապի հետ: Տրագեդիայի ամբողջ ընթացքում՝ մինչև Նսթերի Գարան ազու տուն մտնելը՝ նա կա ու կա: Նսթերին տանելու նախորդ մոմենտին, երբ դրսից լսվեց «անձրևի խուլ միօրինակ խշշոցը» — սա երկրորդ գլխի վերջն է, անձրևի առաջին հիշատակումից բավական հետո — տատմոր հարցին թոնրատանը՝ «կարծես անձրև է գուլիս, հը՞» — նրան պատասխանում են՝ «հա, էլի սկսեց»: Այդ «էլի սկսեց»-ի էլին ամեն ինչ սուտ է:

Հեղինակը ստեղծել է իսկական պատկերներ: Նրանք լին մեծ համակրանքով դեպի հալածվող ու հերոսական Նսթերը, կազմակերպված են հմտորեն, կառուցված անտես ու տեսանելի սղջուաններից այնպէս, որ անտես սղջուանները տեսանելիներին դարձնում են առավել տեսաւելի:

4

Թոնրատան մասին ասվեց, որ այնտեղ հավաքվել էին քսանի չափ կին, տղամարդ ու երեխա: Այնտեղ էին Զաքարային իր ընտանիքով հանդերձ, հարեւան կաղ Մարտիրոսը հիվանդ կնոջ հետ միասին, դարբին Դավիթը, դարբնի մայրը, կույր մուրացկան աշուղը: Նրանք բոլորը համակված էին վերահաս վտանգի ահով:

Համաձայն հեղինակի և մասնավորապէս տվյալ պատմվածքի ռեալիստական ոգուն, այդ ահը տրվում է միանգամայն իրականորեն, առանց ռոմանտիկական սարսափների, հիմնված մարդկային հոգեբանության, խարակտերների ստույգ իմացության վրա:

Դրությունը, իրոք, ծանր էր: Տիրում էր մի «խուլ անհանգստություն»,— ինչպես ասում է հեղինակը: Թուրքերը կարող էին հիմնահատակ անել ամբողջ դյուղը, սրի առնել քսլորին, Բալյ տյո դեպքում էլ,— պատկերված է գրվածքում,— մարդը շարունակում էր մարդ լինել, իր պահանջներով ու բնավորությամբ հանդերձ: Տատմիրն, օրինակ, «կարճիկ-գնդիկ» կատակասեր այդ կինը, շարունակում էր իր սրամտությունները, չէր վհատվում: Նա ոչ միայն գյուղի տատմերն էր, այլև միակ գարի գցողը: Երբ նրան հարցրեցին, թե դարիդ ի՞նչ է ասում, նա պատասխանեց, որ քանի օր է գարիս լեանգարվել է, ինչպես երևում է թուրքերից վախեցել է... կամ կադ Մարտիրոսը. հրե հարկ է առաջանում մեկնումեկին՝ դուրս գալու թոնրատնից իմանալու, թե ի՞նչ է կատարվում չորս կողմը, նա հրաժարվում է, ասելով՝ ես կերթայի, բայց «էս անտեր ոտս հետս չի գալիս»:

Տաղնապալից վիճակում լինելով հանդերձ, մարդիկ շարունակում էին դատել ու եզրակացություններ հանել ստեղծված իրադրությունից: Երբ կույր աշուղը հիշատակեց սոսոժո անունը, կադ Մարտիրոսը, երեսը շուռ տալով, ասաց՝ «է, քու աստվածն էլ», իսկ տատմերը վրա բերեց, որ եթե աստված օգնող լիներ՝ թուրքն այստեղ չէր գա. «Հըն՝ տերտերի կովերը տանում ևն—դե թող առաջը կտրի, տերտերի՞ցն էլ աղոթասեր մարդ...»: Իր «աստվածամարտություն» մեջ անգամ տատմերը կոմիկական տարր է մտցնում:

Կույր աշուղը, մասնավորապես, շատ իրական է տրված կույրին հատուկ իր շարժումներով և առհասարակ ամբողջ փարթազծով: Բնորոշ է, որ երբ դրությունը վտանգավոր էր քնդհանուր սոսոժոյ, աշուղի ասոժո ապավինելու հրավերը գիմարություն էր հանդիպում, իսկ երբ այդ վտանգը կոնկրետացավ, մասնավորվեց, երբ թոնրատան հասարակույթյունը կանգնած էր թուրքերին. հայ կին հանձնելու սարսափի տալիս, կույրի նույնանման խոսքը, որ հանկարծ հնչեց՝ «աստված ողորմած է»՝ այս անգամ,— ասում է հեղինակը,— լարված լուսության մեջ, տաղնապալվ բռնված հոգիներին

համար «թվացին մի տեսակ սփոփիչ ու հուսադրիչ»։ Ստ. Զորյանը միշտ ելնում է հսկելու սխառացիացից։

Տաղնապը, սրբան էլ այն ուժեղ լինելը, ունելը, այնուամենայնիվ, իր ելիէջները, անգամ իր դադարը, իհարկե, դադար հարարերական իմաստով, թեկուզ և շատ կարճ ժամանակով։ Այդ չի վրիպել հեղինակի դիտող աչքից։ Նման դադար է, օրինակ, երբ թուրք սպան գալիս է թոնրատուն, խուղարկում ու թողնում։ դնում, երբ սպան դուրս դնաց,— տալած է դրվածքում,— «յուրաքանչյուրի սրտից կարծես մի բար ընկավ և մրոտ թոնրատունը լուսավորվեց կարծես»։ ԱրամտովՅյուններն անմիջապես առատացան ու բոլորին համակեց ուտելու ցանկություն. թոնրատան հատակին փռված կարպետների վրա բացվեց «սուփրա-սեղան», որ կարող էր բավարարել մի ամբողջ կնունք։

Քանի որ խոսք եղավ թուրք սպայի մասին, նշենք, թե ինչպես է նկարագրում թշնամուն Ստ. Զորյանը։ «Դռան առջև,— դրում է նա,— շեմքին բոլորովին մոտ, կանգնած էր մի ջահել թուրք սպա, մի բարակ ու միջահասակ տղամարդ՝ կիպ ու կարճ զինվորական բաճկոնով, թուրք կողքից կախ, գառան մորթուց փափախը գլխին»¹։ Նա եկել էր թոնրատունը խուղարկելու ու խոսում էր հանգիստ, բայց սառարկություն չվերցնող տոնով, մի փոքր էլ հեգնանքով։ Սա այն սպան է, որ թոնրատնում նկատեց ու խոսք բացեց Նսթերի մասին. այս ևս, ասենք փակագծում, առևանգման պատկերի նախապատրաստում է։ Երիտասարդ ու բարակ սպան ոչ միայն նկատեց Նսթերին, այլև հրամայեց տանելու նրան փաշայի «սենյակը սարքելու»։

Հեղինակը նկարագրում է նրան պարզ ու հանգիստ, առանց «արյունարբու» կամ որևէ նման բառ գործածելու։ Թուրք սպայի այդ հատկությունները բացահայտվում են սոսկ նրա կատարած գործով։

Նսթե թուրք սպան, իր նրբությամբ հանդերձ, հակահրանք է արթնացնում, ապա միանգամայն այլ վերաբեր-

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 355։

մունք են առաջացնում նրան ուղեկցող ասկյարները: «Արևառ դեմքերի վրա նրանց,— նկարագրում է հեղինակը, երբ ասկյարները զալիս են Նսթերին տաճելու,— սև աչքերի սպիտակուցներն ավելի էին աչքի ընկնում, քան որևէ բան նրանց վրա, և դրանց փայլը ահ էր ազդում»: Բայց «ահը» այստեղ էլ կանգ է առնում: «Ամեն ինչ սափայն նրանց վրա,— շարունակում է հեղինակը,— մորթե գլխարկները, հնամաշ, վրաները չնստող զգեստներն ու ոտնամանները, վկայում էին, որ նրանք գոհ չեն իրենց վիճակից»¹:

Վերջին այս հատվածը հետաքրքիր է ոչ միայն այն տեսակետից, որ ցույց է տալիս ասկյարներին որպես հասարակ մարդկանց, որոնք ստիպմամբ են եկել պատերազմելու ու, հակառակ իրենց կամքի, վայրագություններ կատարելու, այլև այն առումով, որ այստեղ հեղինակը մարդու ներքին աշխարհի վերաբերյալ եղրակացություններ է հանում արտաքին այնպիսի հանգամանքների հիման վրա, որոնք առաջին հայացքից շատ հեռու են գտնվում այդ ներքինից: Դա ցույց է տալիս հեղինակի դիտողականության ծայրահեղ նրբությունը:

Ասկյարների մասին դրվածքում երկրորդ անգամ խոսվում է Նսթերին տաճելու ժամանակ. «Նրանք... չէին խոսում. դժվար է ասել անձրեն էր նրանց լուծյան պատճառը, թե ուրիշ մտքեր էին զբաղեցնում տնից-տեղից կտրված այդ մարդկանց»²: «Տնից-տեղից կտրված այդ մարդկանց...» — սա արդեն ակնհայտ համակրանքի նշան է հեղինակի կողմից դեպի այդ բռնի հավաքված աշխատավոր մարդիկ:

Դառնանք թոնրատուն:— Թոնրատունը գրվածքում ներկայացվում է երկու անգամ, մեկ սկզբում՝ ընդարձակ, մեկ էլ վերջում, Նսթերի վերադառնալուց հետո, երկու—երեք էջի վրա ընդամենը: Բայց այստեղ այլևս ոչ տեսնում ենք կույր աշուղին՝ նա անհետացել էր, ոչ էլ լսում տառամոր կատակները: Նրանք այլևս հարկավոր չեն, թոնրատունն էլ կորցրել

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 366:

² Նույն տեղում, էջ 369:

էր իր ֆունկցիան, թուրքերը գնալու վրա էին: Այժմ հեղինակը դբադլած է միմիայն Եսթերի ողբերգությամբ: Պետք է ստեղծ առհասարակ, որ շորրորդ գլխում, երբ ամբողջ ժողովրդին համակած աղետը, կարծես կենտրոնացել էր սոսկ Եսթերի վրա, հեղինակը այլևս չի դիմում որևէ այլ միջոցի, քան իր՝ Եսթերի բախումների վարպետորեն կատարած նկարագրություններին՝ նախ թոնրատան հասարակության, հետո յուրայինների՝ Զաքար ապու ու նրա կնոջ, վերջապես, ամուսնու, Արամի հետ, ըստ որում շփումների այս շրջանը նեղանալով, ընդհակառակն, առավել մեծ շափերի էր հասնում ու խորանում Եսթերի տարակուսանքը, որ իրեն չեն հավատում: Այս ամենը տրված է հոգեբանական ճշմարտացիությամբ, կացության ողբերգականության խոր զգացումով:

Վերևում ասվեց, որ տաղնապը, ուժեղ լինելով հանդերձ, այնուամենայնիվ, ուներ իր դադարը ու բերվեց նման մի դադարի օրինակ: Մի այլ այդպիսի օրինակ կա նաև վերջում, երբ հեռվից տեսնելով, որ Արամը վերադառնում է տուն, լուռ, բաց համառ հանդիմանությամբ պաշարված Եսթերը ներշնչվում է վառ հույսերով: Այդ հույսերը բացահայտվում են հետևյալ պատկերի մեջ. «Իրիկնաժամ էր. արևը վաղուց մայր էր մտել, և արևածաղիկները Զաքարի պարտեզում գլուխները դեպ արևմուտք թեքած ասես կարոտով թե անհամբեր սպասում էին նրա վերադարձին...»:

Սակայն, այս դադարն ավելի կարճատև եղավ, քան առաջին դադարը, տրագեդիան գահավեժ ընթանում էր դեպի իր վախճանը: Մի քանի բույսից հետո Արամը մոտեցավ ու հանդիստ և կենսուրախ այս պատկերին փոխարինեց միանգամայն այլ պատկեր. Արամը «կանգ առավ և տրտում մի հայացքով նայեց կնոջը: Իսկ երբ Եսթերի նայվածքն ընկավ ամուսնու դեմքին—նա ինքն ևս կանգ առավ. օտարոտի թվաց նրան Արամի մի տեսակ զսպված հայացքն ու մռայլությունն այդ բույսին»¹:

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 378:

Այս պատկերի ուժը ոչ միայն բնությունը մարդու լեզվով խոսեցնելու մեջ է, ըստ որում Եսթերի հուշարի և արևմուտք քերված արևածաղիկների միջև ստեղծվում է մի այնպիսի զարմանալի ներդաշնակություն, երբ չգիտես՝ ուր է բնությունը և ուր մարդն իր ապրումներով, ոչ միայն նույն այդ արևածաղիկների սլաքածառության և Աբամի մուսլուկյան վարդիտորեն հյուսված հակադրության մեջ, ոչ միայն Աբամի լուս. բայց շատ բան ասող հայացքի արտահայտչականության մեջ, այլև գեղարվեստական այն եղանակի մեջ, որը Ստ. Զորյանը հաճախակի գործադրում է. դա լուսկյան ֆիգուրն է, դա այն է, որ հեղինակը ոչինչ չի ասում, բայց պատկերի կանտեքստից եզրակացություններ կստանում. տվյալ գեպքում հակացվում է, որ Աբամին արդեն լուր եմ տվել կնոջ մասին ու նա էլ արդեն լցվել է անհավատությանը դեպի նա:

«Լուսկյան ֆիգուրը» լի է խոր բովանդակությամբ. այն սահմանված է նախորդ խոսքում շուծվածը լուծելու հաջորդում, իսկ լուծողը հենց երկու այդ խոսքերի միջև փոխվող դասարկ տարածությունն է՝ խոսքի բացակայությունը:

Այս եղանակը մատչելի է այն դրոշին, որը կարողանում է քիչ խոսելով շատ բան ասել, կարողանում է գեղարվեստորեն հագեցած պատկերներ տալ, կարողանում է հակիրճ լինել: Ստ. Զորյանը պատկանում է նման դրոշների շարքին:

Ի դեպ, Ստ. Զորյանի հակիրճ լինելու կարողության կապակցությամբ կարդանք հետևյալ տողերը. Զաքար ապին, — պատմում է հեղինակը, — շէր թաքնվի, եթե ինքն ու պառավը լինեին. բայց իրենց հետ էր հարսը՝ Եսթերը. «ծերունին բարվոք համարեց թաքցնել նրան, որ թուրքերը չտեսնեն, մանավանդ որ գեղեցկատես էր...» (այստեղ էլ նախապատրաստվում է Եսթերին տանելու պատկերը, բայց շատ նուրբ կերպով, այնքան նուրբ, որ նկատվեց միայն հիմա, երբ այս հատվածը մեջ է բերվում բոլորովին այլ ճպատակով. այդպիսով, Ստ. Զորյանի տեքստը միշտ ունի իր ենթատեքստը, հարկավոր է միայն կարողանալ ժամանակին կարգալ այն): «Իսկ Եսթերը ոչ միայն ծերունու, այլև գեղացիների

կարծիրքով դեղնցիկ էր,—շաքունակում է հեղինակը,— սպիտակ ձվաձև դեմքի վրա թուխ աչքերը վառվում էին աստղերի պես, և շնայած գլխաշորին, որ ծածկում էր հրետի ու ձախատի որսը մասը՝ այնուամենայնիվ տեսնողը չէր կարող անտարբեր լինել»¹։

Ոչ միայն Ստ. Զորյանն է այստեղ հակիրճ, այլև Եսթերի դեմքը ցույց է տված «հակիրճ», ոչ իր ամբողջովյաժմբ, և այնուամենայնիվ լրիվ պատկերացում է կազմվում Եսթերի դիմագծերի աղնվույթյան ու սև աչքերի արտահայտչականության, դեղնցկության հմայքի ու թուլիչ կանաչիության մասին։

Եսթերը, շատ երիտասարդ լինելով, սկզբից ևեթ ներկայանում է մեզ որպես վճռական ու համարձակ մի կին։ Ասկյարների իր ետևից գալու պահին, երբ տիրում էր ընդհանուր վայնասուն, նա տարօրինակ հանդիստ էր, հանդիստ էր, որովհետև արդեն վճռել էր փախչել ու մահ ընդունել թուրքի զնդակից՝ իր պատիվը փրկելու համար։ Երբ թուրքի զնդակը վրաբեց, նա սրուշեց պահվել—ու պահվեց՝ նորից պատիվը փրկելու համար։ Նա այնքան ուժ ուներ, որ մինչև վերջը կարողացավ դիմադրել շրջապատողների անհավատությունը։ Բայց երբ իր ամուսինը նրան չհավատաց, այլևս դուրսացի կնոջ համար շարժվելու տեղ, ասպարեղ չմնաց, ու նա նույնպիսի վճռականությամբ կախվեց։

Պատմվածքի վերջում հեղինակը կախված Եսթերի մասին գրում է, որ այս տեսարանը, «թե անոպասելի էր, թե ահաբեկու»։

Կանանց նկատմամբ վերապահությունը մտածող ու նախապաշարունակներով լի շրջապատողների համար, որոնց թուլամորթությունը (չէ՞ որ թեթև դիմադրություն անգամ չարվեց Եսթերին փրկելու առևանգումից) արժանի է ամենախիստ մեղադրանքի, այդ տեսարանը, իսկապես, անսպասելի էր. սրտեղից կարող էր կինն այնքան ուժ ունենար, որպեսզի կախվի։ Այդպես հանցավոր կերպով էին մտածում նրանք

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 348։

նաև նախնի փախուստի կապակցութեամբ. ո՞վ կարող էր տալ այդ համեստ ու անխոս հարսին սխրագործելու նման մեծ ընդունակութիւն:

Տեսարանն ահարկու էր, որովհետև միանգամայն անմեղ տեղից, վայրագ վերաբերմունքի հետևանքով, այդպիսի տխուր վախճան ունեցաւ իր պատիւը մահու գնով պաշտպանող, մաքուր, հասարակ, հերոսական մի հայ կին:

5

Հայ կնոջ սխրագործութեան մասին է խոսում նաև «Կրակ» պատմվածքը¹:

«Կրակ»-ի հերոսուհին հասարակ ու սովորական մի հայ կին է, ծնված գավառական փոքրիկ քաղաքի ռանչպարների թաղում: Սակայն, սովորական այդ հայ կինը, Մարիամը, կրում է իր մեջ հոգեկան մեծ ուժ, շարիքի դեմ բողոքելու մեծ վճռականութիւն: «Յիվիլիդատորի» նվերը փոքրիկ քաղաքին, անառակատունը (երկաթուղուց հետո, — ասում է Ստ. Զորյանը, — երկրորդ խոշոր երևույթը այդ տունը եղաւ փոքրիկ քաղաքում) առիթ հանդիսացաւ, որպեսզի այն կինը, որին, հաւանորեն, վիճակված պիտի լինէր ապրելու և ծերանալու սոսկ լնտանեկան կյանքի պայմաններում, դուրս գար այդ անձուկ սահմաններից ու կատարէր հասարակական նշանակութիւն ունեցող (իհարկե, յուրովի ըմբռնմամբ) հանդուգըն մի քայլ: Նա հրդեհեց այն տունը, որին գերվել էր նաև իր ամուսին Օհանեսը:

Զորյանը նշուիթը մշակում է իր ուժերի մեջ վստահ վարպետի համարձակութեամբ: Յուրաքանչյուր տողի մեջ զգում ես իրականութեան շունչը: Փոքրիկ քաղաքի միատեսակ կյանքին, նրա բնակիչներին, Մարիամի ծնողներին ու բարեկամներին, Օհանեսի ընկերներին, ինչպես, օրինակ, մանրավաճառ Ալեքսանին, անառակատան տիրոջ Սիւլանին, դիւնետանը իր հաճախորդներով՝ այս ամենին ընթերցողն

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1: Գրված է 1919 թվականին:

ընտելանում է իբրև իրականության հետ: Ընթերցողին Զոր-
յանը չի մտցնում անառակատուն, «ղարաբաղցու նոմերնե-
րը», բայց ինչպես փոքրիկ քաղաքի բնակիչներն են զգում,
այնպես էլ Զորյանն է զգացնել տալիս այդ տան ճակատա-
գրական լինելը, որ ստիպում էր նրա մասին շշուկով խո-
սել:

«Կրակ»-ի սյուժեն ծավալվում է բնականոն, անարգել,
միանգամայն համոզիչ: Վիպակի գլխավոր գործող անձիք,
Մարիամն ու նրա ամուսին դերձակ Օհանեսը, տրված են գե-
ղարվեստական սպառիչ կոնկրետությամբ: «Աշկերտ» Թա-
թոսն էլ, «փոքրիկ դերձակը», իր տեղն ունի Զորյանի այս
գրվածքում, բայց նրա մասին մի փոքր հետո:

Մարիամի ու Օհանեսի փոխհարաբերությունների ծա-
վալման ընթացքում ամբողջովին հայտարարվում են ամու-
սինների խարակտերն ու նրանց բարոյական—կամային աշ-
խարհը: Իր նյութին, գեղարվեստորեն մշակվող իրականու-
թյան տվյալ հատվածին լիապես տիրելով, Զորյանը ձեռք է
բերում ստեղծագործական այն ազատությունը, որը հնարա-
վորություն է տալիս նրան դիտելու թե՛ մեծը, և թե՛ փոքրը,
բայց միշտ բնորոշը, թե՛ ամուսինների կյանքում տեղի ունե-
ցող որոշիչ իրադարձությունները և թե՛ այնպիսի մանրա-
մասնություններ, այնպիսի Երանգներ, որոնք պակաս կարևոր
դեր չեն խաղում ամբողջ գրվածքն անշեղորեն տանելու դեպի
իր վախճանը:

Ամուսինների բացահայտ բախումներից սկսած մինչև
նրանց խոսքի ինտոնացիայի ելևէջները, մինչև նրանց շարժ
ու ձևերը, մինչև նրանց աչքերի արտահայտությունը՝ այս
ամենը բնութագրում է մի կողմից Օհանեսի կամազրկույնու-
նը, մյուս կողմից՝ Մարիամի բարոյական ուժը:

Սիրելով կնոջը, Օհանեսը, այնուամենայնիվ, չի կարո-
ղանում հաղթահարել իր կիրքը. և կիրքը տարավ նրա կամքը,
ասում է Զորյանը, «ինչպես վաչրի ձին հեծվորին»: Ցանկա-
նալով ներողություն խնդրել՝ նա չի վստահանում այդ անել:
Մեղավոր զգալով՝ նա ոչ թե մեղմանում է, այլ, ընդհակառա-

կը՝ դադաղում, ծեծում կնոջը, քաշում նրա մազերից, որ
նորից թուլութեան և ոչ ուժի արտահայտութիւնն է:

Մարիամի անհուղդու դրոշումը փրկելու ամուսնուն, նրա
պատրաստակամութիւնն ամեն մի զահաբերութեան՝ հանուն
աղնիլ և անբասիր կյանքի, սրանցով են բացատրւում թե՛
նրա սպառնալիքն Օհանեսին, որը և դրվածքի հիմնական բու-
վանդակութիւնն է կաղմում, և թե՛ նրա աղերսանքը նույն
Օհանեսին, որը միայն առերևույթ է թվում կանացի թուլու-
թեան, բայց որը, իրոք, նորից Մարիամի մեծ ուժի արտա-
հայտութիւնն է:

Մինչդեռ թուլամորթ Օհանեսը տարուբերւում էր սիրո և
կրքի արանքում, Մարիամը յուրաքանչյուր անգամ կանգնեց-
նում էր նրան նոր, միանգամայն անսպասելի փաստի առջև:
Մարիամի միտքն անընդհատ գործում էր, նա առաջ էր դնում
առանց հետ նայելու, առանց տատանումների:

Մարիամի հենց առաջին, շեշտակի դրած հարցերը՝ «դու
ի՞նչ ունիս լրբերի հետ... դու ի՞նչ ունիս զարաբաղցու «նո-
մերներում», շմեցրին Օհանեսին իրենց անակնկալութեամբ.
նա կարմրեց, նորից գունատւեց և վորձեց ծիծաղել, բայց
«ժպիտը ծամածռեց նրա դեմքը տգեղացնելու աստիճան»:

Առավել շմեցուցիչ էր Օհանեսի համար Մարիամի հե-
տևյալ քայլը, երբ, առաջին բախումից որոշ ժամանակ անց,
Օհանեսն ուշ երեկոյան հենց ուղում էր ոտք կոխել Սիլվանի
տուն այգին, հանկարծ լսեց Մարիամի հետապառ կանչը՝
«Օհանես...»: Օհանեսը ճանաչեց կնոջ ձայնը, նրա ոտները,
«առեւ կայծակնահար, ընդարմացան, ու մնաց անշարժ»:

Նույն համարձակութեամբ է ներշնչւած ու նույնքան,
գուցե և ավելի, անակնկալ էր Օհանեսի համար Մարիամի
երրորդ քայլը, երբ Մարիամը հայտարարեց ամուսնուն
(Օհանեսը շատ ուշ եկաւ տուն, պարզ է, Սիլվանի տանն էր),
որ այժմ իր հերթն է քեֆի գնալու և վճռականորեն դուրս
եկաւ տնից, իսկ հետո, վերադառնալուց, նրան համակեց այն
լռութիւնը, որ զարհուրեցրեց Օհանեսին, վերջնականապէս
զինաթափ արեց նրան, ստիպեց նրան չոքել կնոջ առջև, գրը-
կել նրա ծնկները և գալարւելով ներում խնդրել. Մարիամը

դսողում էր, «նրա սեղմած ատամները ղարկվում էին իրար և շիկնած աչտերը վառվում էին ալավի պես...»:

Թվում է թե ամեն ինչ վերջացավ. Օհանեսը դարձի եկավ, Մարիամը հասավ իր նպատակին, ամուսնական խաղաղ ու սիրով լի կյանքն ապահովվեց: Բայց դա միայն թվում է: Գրվածքի սուաչին ութ գլխում նկարագրվածը սուսկ սկիզբն է այն դրամայի, որ սլիտի ավարտով տառերորդ գլխում: Գործողության դադարժնակետն առաջիկայումն է:

6

Մեզ հայտնի են Զորյանի հետևյալ խոսքերը. «Երկաթուղուց հետո երկրորդ խոշոր երևույթն այդ տունը եղավ փոքրիկ քաղաքում»: Սկզբից եթ Ջորյանն զգացնել է տալիս, ոչ Միլվանի տունը ոչ թե սուանձին անհատների վերաբերող շարիք է, այլ մի այնպիսի շարիք, որ վերաբերում է փոքրիկ քաղաքի ամբողջ հասարակությանը: Մեջբերենք «Կրակ» զբրվածքից մի պարբերություն, որ վարպետուն տրված է այն անհանգստությունը, որ առաջ բերեց քաղաքի հասարակ բնակիչների մեջ անառակատան երևան դալը.

«Հենց որ մութն ընկնում էր, — նկարագրում է Զորյանը, — և մեկը մյուսի հետևից փակվում էին խանութներն ու արհեստանոցները, Միլվանի տան ու պարտեզի մուտքերի առաջ նկատվում էին կասկածելի ստվերներ, որ շրջում էին դավադիրների պես՝ զգուշ ու անձայն քայլերով: Դժվար էր ասել — ո՞վքեր են դրանք. դավաճան ամուսիններ, անխոհեմ երիտասարդներ, թե՛ վատ ճանապարհի զնացածներին հետամուտողներ... Այսքանը հաստատ է միայն, որ հենց փակվում էին խանութները, շատ կանայք, թեյը պատրաստած, դուրս էին գալիս տներից, փողոցի մուտքի դռանը կանգնում և ձեռները կրծքներին խաչած՝ անհամբեր սպասում ամուսիններին. — «Ինչ նազով ու դանդաղ են տուն գալիս այդ մարդիկ. ի՞նչ կա դուրսը խանութը կողպելուց հետո, խանութը փակեցիր — տուն արի. էլ ի՞նչ ես սպասում կամ ո՞ւմ ես որոնում. կնոջ ու երեխոց տեր մարդն էլ այսքա՞ն կուշանա. թեյը սառավ հիմի սեղանի վրա...» Ու քրթմնջալով նայում էին ճանպիհ

և հանգստանում ու աղատ շունչ էին քաշում այն ժամանակ միայն, երբ, վերջապես, տուն էին գալիս մարդիկ և թեյի նստում: Կանայք երազում միշտ տեսնում էին, որ ամուսինները դավաճանում են իրենց, իսկ տղամարդիկ շշունջով պատմում էին, թե ուրեք իրենց կանանց դավաճանելով՝ «այնտեղ» են գնում»¹:

Մարիամը դարձավ հենց այդ պարզ կանանց (որոնց հոգեկան տազնապը նրբությամբ տալիս է Զորյանը) տրամագրոս: Թյունների արտահայտիչը, անհասարակ փոքրիկ քաղաքի բոլոր այն բնակիչների տրամադրությունների արտահայտիչը, որոնք խորապես վրդուված ու լճայացած էին Սիլվանի տան կապակցությամբ:

Հոգեկան ու ֆիզիկական հսկայական ուժ մսխելուց հետո Մարիամին, ճիշտ է, հաջողվեց տուն բերել, փրկել Օհանեսին, բայց նրա լարված միտքը կանգ չառավ դրա վրա, այլ շարունակեց, մանավանդ հիվանդության օրերին, իր տենդադին աշխատանքը, ու Մարիամը վերջի վերջո եկավ այն եզրակացության, որ իր ամուսնուն ճանապարհից հանողը բնավ էլ նրա հարեան մանրավաճառ Ալեքսանը չէր, ինչպես միամտորեն նա մտածում էր մինչ այդ, այլ դրա բուն պատճառը հենց ինքը «ղարաբաղցու նոմերներն» են, և որ Օհանեսի փրկության հարցը բնավ էլ վերջնականապես չի լուծվում, քանի դեռ գոյություն ունի այդ տունը:

«Մտածելով այդ տան, այդ «նոմերների» մասին, — նկարագրում է Զորյանը, — «Սիլվանի տունը», «ղարաբաղցու նոմերները» նրա երևակայության մեջ մեծանում, մեծանում էին հսկայական չափերով, մեծանում, դառնում էին ահուկ մի բան և ցցվում քաղաքի մեջ, ինչպես անխորտակ մի բերդ, որ լիքն է թշնամիներով, որոնք քաղաքի բոլոր մարդկանց քաշում, գերում, տանում են դեպի իրենց, դեպի այդ տունը... և դժբախտացնում...»²:

Ու այն կինը, որը ամուսնուն տուն բերելու համար վճռական քայլերի հետ միասին դիմում էր նաև գրբացի ու քա-

¹ Մ տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 463:

² Ն ու յ ն տեղում, էջ 516:

հանայի օգնութեանը մի բուռ լոբի վերցնելով «այո-ոչ» անում, այն կինը, որ, թվում է, մինչև իր կյանքի վերջը պարփակված պիտի մնար ընտանեկան նեղ սահմաններում, այդ կինը, իրերի ընթացքի բերումով, ճեղքում է այդ անձուկ սահմանները, զարգացնում անձնական իր բողոքի մեջ անհրաժեշտորեն թաքնված հասարակական տարրը ու դառնում հասարակական բողոքի կրքոտ ու ցասկոտ ներկայացուցիչ:

Մարիամի քայլը, անառակատան 'հրդեհումը, գիտակցելված, մտածված քայլ էր (հիշենք թեկուզ օրվա ընտրությունը՝ թաթախման դիշերը, երբ մարդիկ տարված են տոնով) ու սահմանված էր արմատախիլ անելու շարիքն իր ամբողջութեամբ, ոչնչացնելու դադանին հենց իր բնում՝ փոքրիկ քաղաքի մարդկանց նրանից ազատելու համար: Իր համարձակութեամբ, իր հանդեպնութեամբ այդ ակտը անհունորեն գերազանցում է Մարիամի՝ անձնական զրդումներից մինչ այդ կատարած բոլոր քայլերը, ու միանգամայն անսպասելի լինելով՝ զարմացրեց այս անգամ արդեն ոչ միայն Օհանեսին, այլև ամբողջ քաղաքը:

Զորյանի գրվածքի արժեքը հենց պայմանավորված է այս անցումով անհատականից հասարակականին, որի միացումով ունալիստական վարպետության հետ ստացվում է գեղարվեստական բարձր գործ:

Իհարկե, Մարիամի որոշման մեջ հրդեհելու Սիլվանի տունը, հիվանդագին, պաթելոգիկ տարր էլ կա: Իհարկե, Մարիամի գտած պատճառը, իսկապես, պատճառ չէ,— Զորյանը գիտե այդ մասին,— անառակատան հրդեհումով տակավին չեն հրդեհվում նրան առաջացնող պայմանները, ինչպես իր ժամանակ մեքենաների ոչնչացումով չվերացավ կապիտալիզմը: Բայց Մարիամը գերում է ընթերցողին իր ամբողջականութեամբ, իր բուռն բողոքով ընդդեմ մարդկանց այլանդակող շարիքի, իր պատրաստակամութեամբ ամեն ինչ զոհաբերելու հանուն շարիքի ոչնչացման, իր անդիշող, կոմպրոմիս չճանաչող բնավորութեամբ, իր համառութեամբ բարձր նպատակ հետապնդելու դեպքում, իր բարոյական մեծ ուժով:

Այն ամենը, ինչ պատմված է «Կրակ» գործում, գերա-
զանցորեն վերաբերում է փոքրիկ քաղաքի դեմոկրատական
խավերին, արհեստավորներին: Իսկ ինչպե՞ս ընդունեցին
Սիլվանի տան երեւալը քաղաքի մեծամեծները, նրա տեր ու
տնօրենները:

Զորչանն այս հարցին տալիս է շատ հակիրճ, բայց պեր-
ճախոս պատասխան:— Երեք օրվա մեջ,— ասում է Զոր-
չանը, ակնարկելով «ղարաբաղցու» առաջին գալուստը փոքրիկ
քաղաք,— շատերն արդեն իմացան Սիլվանի ով լինելը և նրա
ձեռնարկելի գործի մասին. զորամասի ամուրի հրամանատարը
դա գտնում էր միանգամայն անհրաժեշտ «այս ամայի, հո-
րանջող քաղաքում», վաճառականները՝ շահավետ առևտրի
համար: «Տան բացման լուրը տհաճություն պատճառեց միայն
ձեր քահանային, որը, սակայն, իր հարուստ ծխականին
(որի տունը վարձել էին) օգուտից չզրկելու համար, բավա-
կանացաւ միայն օտարականի գործը իր մտքում նզովելով»¹:

Փոքրիկ քաղաքը տակավին «փոքրիկ» է, երկաթուղին
դեռ նոր է անցնում նրա մոտով, հանքերը դեռ նոր են
սկսել շահագործվել նրա շրջակայքում, մի խոսքով կապի-
տալիստական հարաբերությունները դեռ նոր-նոր են հա-
տատվում, իսկ այդ հարաբերություններին հատուկ «բարոյա-
կանությունը» արդեն միահեծան տեր է հանդիսանում այն-
տեղ: Ամեն ինչ որոշվում է օգուտով, ամեն ինչ ուղղատակ է
արվում հանուն օգուտի՝ պատիվ, խիղճ, ամոթխածություն:
Որքան բնորոշ է քահանայի «մտքում նզովելը», կամ «Սիլ-
վանի տան» տիրոջ «ավանդապահության» հաղթահարումը,
երբ տան վարձն ավելանում է մի քանի հարյուր ուրբով,
որի մասին Զորչանը պատմում է նախորդ էջում, կամ, վեր-
ջապես, գավառական այդ յուրահատուկ տրիումփրատի՝
զորապետի, առևտրականի ու «հոգևոր» գործերի տիրոջ տե-
սակետների սրտառուչ միասնությունը:

Այսպիսով, մինչդեռ Սիլվանի տան երեւան դալը քաղա-

¹ Ս տ. Զ ո Ր չ ա ն, Ը ն տ ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 462.

ի տերերի համար միանգամայն հանդուրժելի ու անգամ ողջունելի հանգամանք էր, բնակչության ստվար մեծամասնության համար մղձավանջ էր դա, իսկական մի պատիժ: Տիրող խավի առևտրական կամ իր խղճի հետ կնքած գործարքը գրվածքում հակադրվում է ժողովրդից ելած պարզ մի կնոջ աղնիվ ցասման պոռթկումին, կրքին, որը նույնքան էր մեծ, որքան այն հրեղեն լեզունները, որ մոխրացրին Սիլվանի նզովյալ տունը: Զորյանն իր գրվածքի անունն հավանորեն դիտավորությանմ է «կրակ» դրել, որովհետև այդ բառը ժողովրդական դործածությանմ էր թե՛ հրդեհի նշանակություն ունի, որին հանգում է դեպքերի արտաքին ընթացքը, և թե՛ թշվառության, պատուհասի նշանակություն, որով բնութագրվում է գրվածքի ներքին բովանդակությունը:

Դժվար է ասել, թե ինչով կվերջանար Մարիամի անձնական կյանքը: Կարող է պատահել, որ Մարիամն անհույս հիվանդանա, անգամ հոգեկան հիվանդությանմ, նրան կարող են և ձերբակալել: Բայց անկախ անձնական այդ ճակատագրից, Զորյանը ցույց տվեց իր գրվածքում, թե որպիսի հսկայական ուժ է թաքնված ժողովրդի մեջ, որքան թարմ է նրա հոգին բողոքելու ճնշման, անարդարության ու հասարակական շարիքի դեմ:

Այժմ մի քանի խոսք Թաթոսի մասին:

Թաթոսը տասներկու-տասներեք տարեկան գյուղից եկած մի տղա է, դերձակ Օհանեսի «աշկերտը»: Ուստայի և ուստակնոջ վերաբերմունքը դեպի Թաթոսը բարեմիտ հեգնական է: Երեկոները թեյի սեղանի շուրջը նրանք կատակով ծաղրում էին Թաթոսի լեզուն, խոսելու եղանակը ու գյուղական սովորությունները: Զորյանը շեշտում է Թաթոսի միամտությունն ու անմիջականությունը՝ և հաճախ դնում նրան կոմիկական դրության մեջ:

Տնտեսական դարգացման այն պրոցեսը, որ հեղաշրջեց «փոքրիկ քաղաքը» թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին, բարքերի տեսակետից, ստիպեց նաև Թաթոսին (ինչպես և Սուրենին «Մի կյանքի պատմություն»-ից) թողնել գյուղն ու

գալ քաղաք: Թաթոսը Գիքորի մինոր տարբերակն է: Գիքորի ողբերգությունը, իհարկե, շատ խորն էր: Թաթոսը ոչ սովածություն էր զգում, ոչ էլ նա գործ ուներ այնպիսի վերջավորված գիշատիչների հետ, ինչպիսիք են բազազ Սյուտեմը ու աղջիկ պարոն Նատոն: Բայց Թաթոսն էլ մտահոգված էր հոր բազմամարդ ընտանիքի օգնության հարցով: Նրա գլխին էլ իջնում էր դերձակի փայտե արշինը ու նա էլ վախենում էր, որ ուստային այս կամ այն պատճառով դուր չգալու դեպքում՝ կարող է զրկվել աշխատանքից: Մի տեղ Զորյանն ասում է, որ Թաթոսն իր ննջարանի՝ խոհանոցի կեղտոտ ապակիները միջից ասես տեսալ մոր մեղմ ու սիրալիր, բայց տխուր դեմքը. այդ «տխուր դեմքը» շատ բան է ասում:

Մի խոսքով, հանձին Թաթոսի կրկնվում է Գիքորը, միայն մեղմացած վիճակում: Բայց ինչո՞ւ Զորյանը կոմիսորեն է նրան պատկերում, ինչո՞ւ Թաթոսը մասամբ հիշեցնում է հայ հին ողբիչների գյուղից նոր եկած ու քաղաքի սովորություններին, վարք ու բարքին անծանոթ շինականներին, որոնք ամեն քայլափոխում ընկնում էին ծիծաղելի դրուժյան մեջ: Մինչդեռ Գիքորի հայրը Գիքորին մնաք-բարով ասելիս «խանձված ձայնով» իր սրտաճմլիկ խրատներն էր տալիս նրան՝ «Օրեր են, կմթնեն անց կկենան», ինչո՞ւ Զորյանը Թաթոսի հորը ստիպում է մնաք-բարովի նույն պահին մի խրատ միայն տալու իր որդուն, այն է՝ որ Թաթոսը հաց քիչ ուտի և կամաց-կամաց ուտի, «չունքի այս քաղաքում պետք է քաղաքավարի ըլնել», որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Թաթոսի հետագա կոմիկ դրուժյունների նախապատրաստումը, այդ դրուժյունների նախադուրը:

Թաթոսի կերպարը Զորյանը ճիշտ չի մեկնաբանել: Հեղինակն օժտել է այդ կերպարը կենդանի գծերով, բայց միևնույն ժամանակ անտեղի կերպով մասամբ ծիծաղաշարժ դարձրել նրան: Կոմիկական դրուժյան մեջ է ընկնում նաև Գիքորը (բալի պատմությունը), բայց այդ կոմիզմն ամբողջովին թափանցված է տրագիզմով:

Զորյանը նսեմացնում է Թաթոսին նաև այլ կողմից: Նա ստիպում է Թաթոսին մոտենալու դռան ճեղքին ու թաքուն

դիտելու, թե ինչպես դերձակը ծեծում է իր կնոջը,— դեպքը նկարագրելու հարմար եղանակ է սա հեղինակի համար,— քանի որ, ասում է Զորյանը, խանութների և արհեստանոցների աշխերտների պես Թաթոսն էլ սիրում էր ականջ դնել զռների և լուսամուտների ետև։ Սա արդեն գյուղացի միամիտ տղայի փշանալու առաջին աստիճանն է քաղաքում։ Իհարկե, այդ ևս կարող է պատահել (մոտավորապես այդպիսին էր, օրինակ, «Շաքարաման» պատմվածքի մանրավաճառ Աբելի խանութի «փոքրիկ տղան»), բայց մի նոր Վասո (հիշենք նորից «Գիքորը») գեղարվեստորեն վերարտադրելու հանգամանքը չի մտնում տվյալ գրվածքի խնդիրների մեջ, իսկ վերև նշած մոմենտը ոչ միայն անհրաժեշտ չէ Թաթոսի կերպարը ամբողջացնելու տեսակետից, այլև աղճատում է նրա մեզ արդեն հայտնի նկարագիրը։ Զորյանը չպետք է Թաթոսի հաշվին նկարագրեր ամուսինների գժտության թեկուզ և շատ կարևոր միջադեպը։

Թաթոսի կերպարում արտահայտվում է Զորյանի առաջին գործերին հատուկ մի գիծ, այն է՝ մեկ-մեկ կատակ անել կատակի համար։ Այդ տեսիլ ենք «Յանկապատ»-ում։ Օրինակներ կարելի է բերել նաև հինց նույն «Կրակ»-ից. մեզ հայտնի տանտիրոջ առարկությունը վարձով իր տունը անառակատանը տալու դեմ՝ քանի որ «մեր օջախում եպիսկոպոս է եղել...» և այլն։

Բերած օրինակներն Բպիղոդիկ են, առանձին օտար տարրեր են հիշված գրվածքների մեջ. դրանք այն աղյուսներից չեն, որոնցով կառուցվում է տվյալ տունը։ Նրանք չեն ներդաշնակում ընդհանուրի հետ։

«Կրակ»-ի փոքրիկ քաղաքում, որ Հայաստանի արևով առատ քաղաքներից մեկն է, կարծես արեգակ անգամ չի ծագում։ Պատմվածքն սկսվում է անձրևով, որ գալիս էր «հանգարտ ու մանրահատ կաթիլներով», շփշփում «անընդհատ, միավար»։ սա այն օրն էր, երբ Մարիամն իր առաջին անգուրեկան խոսակցությունը պիտի ունենար ամուսնու, Օհանեսի հետ։ Թանձր խավար էր. «բարձրացած քամին նորանոր ամպեր էր կուտակում երկնքի երեսին» այն երեկոյան, երբ

Մարիամը հետապնդեց Օհանեսին մինչև «դարաբաղցու նոմերները»: «Մրրկալից երեկո էր: Քամին սուլելով թռչում էր փողոցների ու տանիքների վրայով: Թափում էր կղմինդրները, շրխկացնում բաց դռները և կիսամերկ ծառերը թեքում մինչև դետին, դեղին տերևները անձրևի նման զարկում լուսամուտներին և, իբրև հաղթանակի ավար, դրանց գրկած վազում դեպի մութ հեռուները, նորից վերադառնալու և նորից սկսելու նույն շրխկոցն ու թրխկոցը...»¹ — սա այն գիշերն էր, երբ ամսից ավելի խաղաղ կյանքից հետո Օհանեսը նորից գնաց հայտնի տունը և ուշ վերադարձավ: Վերջապես, այն գիշերը, երբ Մարիամը ինքը դուրս գնաց տնից ու հիվանդացավ, այդ գիշերը «խոնավ էր, մռայլ ու ամպամած» և ձյունն այնպես հորդալիր էր իջնում, որ ամուսնուն սրտնոդ Օհանեսը «մինչև տուն հասնելը դարձավ շարժվող ձնամարդ»: «Կրակ»-ում լուսինը միայն մի անգամ է երևում, այն էլ կարծես նրա համար, որպեսզի փայլեցնի կնոջը ծեծիլուց հետո քնած Օհանեսի արյունից շառագունած գլուխը:

«Կրակ»-ում աշնանային և ձմեռային անհրապույժ պեյզաժն ու եղանակները դրսևորվում են նպաստելու Մարիամի ծանր դրամայի առավել խոր բացահայտմանը:

8

Ինչպես հասարակ մարդկանց բնութագրումը ավարտեցինք «Մի կյանքի պատմություն» վեպի Մաղաթ բիձայի հոյակապ կերպարով, այդպես էլ հերոսուհի կանանց բնութագրումը ավարտենք Վառո քիքիրի նույնքան հոյակապ կերպարով միևնույն վեպից:

«Վառո՞ոն. ոսկրոտ, բարձրահասակ կին է, — գրում է Ստ. Զորյանը, — լայն չոր երեսին բազմաթիվ սև խալեր. խոսում է տղամարդու ձայնով և այնպիսի հեղինակավոր շեշտով, որ ոչ ոք չի համարձակվում առարկել նրան: Հասարակ կին է, անգրագետ, բայց չզիտեմ՝ իր ինքնավստահ տոնի՞, ծանրա-

¹ Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 497:

խոհության, թե՛ ավանդական սովորութիւնները լավ իմանալու շնորհիւ՝ վայելում է բոլորի հարգանքը...»¹:

Հետագայում, Վառոյի մասին խոսք բացվելիս, հեղինակը անընդհատ շեշտում է նրա բարձր հասակը, երեսի սև խաւերը, որ բարկության պահին, կարծես, առավել ևս սևանում էին ու տղամարդու ձայնը, որին հաճախակի ավելանում է «խղած» բառը: Այդպես էլ ընթերցողի հիշողության մեջ դրոշմվում է այդ խրոխտ և խիզախ հայ կնոջ կերպարը՝ բարձրահասակ, խալոտ, տղամարդկային ձայնով:

Վառոն էր, որ գլխավորեց կանանց բողոքի երթը ընդդէմ ցարական կառավարութեան կողմից եկեղեցական կալվածքների գրավման: «Մեր ուսումնարանները փակեցին, մեր բնական աշխարհի սեփն ու սպիտակին կարոտ թողին, հմի էլ ուզում են մեզ հոգեց-հոգի կորցնեն, հողեմ դրանց գլուխը», — ասում է նա, բռնեցքը թափ տալով ու դիմելով կանանց ցասկոտ բաղմութեանը. «Ավղանիստա՛ն... կմենենք — մեր ոտը մեր հողից դենը չենք դնի: Կենդանի չենք դնա, թող մեռած տանեն...»²:

Այն թափը, որով ընթանում էր կանանց բաղմութիւնը, այն ցասումը, որով նա համակված էր, աղմուկը, որ ելնում էր նրանից՝ սկզբում նման ահուելի մրմռոցի, իսկ հետագայում, — զուգընթաց բաղմութեան աճման, — հեղեղից աղմկող գետի, այդ ամենը ցույց է տալիս, որ Վառո քիքիրին հետևող թափորը բաղկացած էր նրա ոգուն, նրա համարձակութեանն ու անվախութեանն հաղորդված կանանցից, որոնցից մի քանիսի նկարագիրը տալիս է Ստ. Զորյանը:

Այդ կանանցից մեկը հենց Սուրենի մայրն էր: Մասնակցելով թափորին, նա գիտակցում էր միապետական կառավարութեան ռուսացման քաղաքականութիւնը, գիտեր, որ հայ ժողովուրդը պետականութիւն չունի, «անտեր» է, ինչ-որ սպասելիքներ ունենալագայի նկատմամբ, որովհետև նրա պատմելով — դա, ըստ երևույթին, տարածված էր ժողովրդի

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 147—148:

² Նույն տեղում, էջ 149:

մեջ,— վերջին հայ թագավորի կրտսեր տղան տակավին կենդանի է, նրա «չներն էլ իրա մսիցն» են... Ուրեմն, նա ինչոր անելիքներ ունի:

Ինքը թափորը շատ կենդանի է տրված վեպի մեջ: Հետաքրքիր են թափորին ուղեկցող եկեղեցու զանգերը՝ տի՛ն-դի՛ն... տի՛ն-դի՛ն..., որ սկզբում ղողանջում էին աղիողորմ և ողբաձայն, իսկ վերջում, ժողովրդի—կանանց ու եկեղեցում հավաքված տղամարդկանց—բողոքի ուժեղացման ղուգընթաց՝ խրոխտ ու համարձակ, ճիշտ Վառո քիքի լի պես:

Վառոյին բանտարկեցին, ապա արսորեցին: Բանտից կայարան տանող ճանապարհին նույն խրոխտ, բարձրահասակ Վառոն էր, սեղգեկատ ու խստադեմ, նույն խալտո թուխ դեմքը. «Վառոն, ինքը պահակներից բարձրահասակ, համարձակ նայում է աջ ու ձախ հավաքված մարդկանց, կանանց, և երբ մեկը բաղմոխյան միջից հանկաղժ կանչում է— «Վառո քիր»—նա կանգ է առնում, հայացքը պտտելով ու հարցնում.

— էդ ո՞վ էր, ախչի:

Այն ժամանակ պահակը հրացանը դիպցնում է նրա թեկին, որ չկանգնի, ու ինչ-որ բան է ասում: Վառոն ձեռքը բարձրացնում է անխոս, դնում պահակի գլխին ու հրում նըրան:

Պահակը ետ-ետ է գնում, դիպչում է իր ընկերոջը և կանգ առնում՝ հանկարծակիի եկած¹:

Վառո քիքի ղողանջում է «Ղաչաղանը» պատմվածքի հերոսուհուն՝ նրա անունն էլ Վառո էր, երկար Վառո, որը ցույց է տալիս նրա բարձրահասակ լինելը ևս, նա էլ տղամարդու ձայն ունեւր, նա էլ խրոխտ էր ու վճռական, ասլուկով հեղափոխության օրերին, նա ղգում էր արդեն նրա մեծ նշանակութունը ժողովրդի համար:

¹ Ստ. Զորյան, Նրկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 166—167:

Գ Լ ՈՒՄ՝ Վ Ե Յ Ե Ր ՈՐ Դ

1

Շուշանը, տասնվեց — տասնյոթ տարեկան գյուղացի ան-
փորձ աղջիկ լինելով, մերժելով մերժեց քաղքենիական ապա-
կանված բարքերը ու անհողդողդ կանգնած մնաց իր պատվի
պաշտպանության բարձրության վրա: Եսթերը ջահել հարս
էր, նա սխրագործեց հանուն իր պատվի, որ կամենում էին
վայրագորեն տրորել: Իր ընտանիքի պատիվը փրկելով ու
տարված մարդասիրության, Մարիամը որոշեց փրկել բոլոր
իր նմանների պատիվը: Առաքինի են ու հերոսական այս կա-
նաչք, բայց նրանց կատարած գործը տակավին դուրս չի
գալիս կնոջ պատվի պաշտպանության սահմաններից: Մա-
րիամը, իհարկե, տարբերվում է այդ տեսակետից Եսթերից,
բայց նրա արածն էլ, թեև հասարակական բնույթ էր կրում,
բայց դեռ միամիտ էր ու տարերային: Այլ է Վառդ քիքիրը:
Նրա արածը ոչ մի կապ չունի անձնականի հետ, այն հասա-
րակական նշանակություն ունի սկզբից ևեթ, անգամ քաղաքա-
կան: Նա պայքարում է ցարական կառավարության անվերջ
ճնշումների դեմ հայ ժողովրդի նկատմամբ, պաշտպանում
է հայ ժողովրդի շահերը: Այն համարձակությունը, որով նա
գլխավորեց բողոքի երթը, նույն համարձակությամբ, — ինչ-
պես կարելի է եզրակացնել վերջին մեջբերված հիանալի
պատկերից, — նա աքսորի գնաց, անվախ ու անընկճելի մինչև
վերջը:

Վեհ են Ստ. Զորյանի կերտած հայ հասարակ մարդկանց՝

տղամարդկանց ու կանանց տիպարների այն շարքը, որով
զբաղվեցինք վերջին երկու գլխում: Նկատելի է, որ կանայք
ավելի ակտիվ են, հաճախակի ավելի հանդուգն, քան տղա-
մարդիկ: Բարձրացնելով կնոջը, հումանիստ գրողը դրանով
առավել բարձրացնում է ընդհանրապես մարդու արժեքն ու
նշանակությունը, որովհետև կինը միշտ ճնշված է եղել, դարե-
րի ընթացքում հանված հասարակական կյանքի ջրապտույտից:

«Խնձորի այգին», «Ձաքարի հարսը» կամ «Կրակ»
պատմվածքներում ծավալվում է ամուսնության թեման՝
այլևայլ առումով և այլևայլ պարագաներում վերցված: Սի-
րո զգացմունքը բնականորեն ներկա է այդ գործերում, — հա-
ճախ շատ ուժեղ, — բայց ոչ որպես միակ մոտիվ, այլ որպես
բաղադրիչ տարր: Սիրո մոտիվը ինքնուրույնորեն հանդես է
գալիս Ստ. Զորյանի մի շարք այլ գործերում, որոնցից առա-
ջին հերթին քննարկենք հատկապես «Սերը» վերնագիր կրող
պատմվածքը¹:

Պատմվածքի գործողությունը տեղի է ունենում ծառա-
մրդի այգիներով շրջապատված Բոլես գյուղում: Արամը,
երեսունն անց մի տղամարդ, որ նոր էր կորցրել իր կնոջը և
ունեւր մայր ու ներսիկ անունով տիֆ—իներ տարեկան տղա,
սիրահարվել էր նույն գյուղի՝ քսան տարին հաղիվ բոլորած
մի աղջկա, Շողերի վրա:

Ստ. Զորյանը վարպետորեն տալիս է Արամի սիրո մե-
ծությունն ու խորությունը: Այդ նա անում է, նախ՝ դրսից,
թե ինչպես երկու ղեռառի կին, այգում նստած, բոցկլտող
աչքերով նայում են հարևան այգում «նախշուն զգեստներով»
բազման անող Շողերին ու նրան մոտեցող Արամին, հետևում
երկուսի շարժումներին ու քանի որ նրանց խոսակցությունը
չէր լսվում՝ յուրովի մեկնաբանում այն: Ապա Զորյանը տալիս
է հենց այդ խոսակցությունը, Արամի այրված սրտի զեղում-
ները: Վերջապես, մի կողմ թողնելով դիալոգը, հեղինակը
սկսում է իր խոսքերով պատկերել երիտասարդ սիրահարի
ապրումները, որով և բոլորում է Արամի սիրո նկարագիրը:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու,
հ. 2, 1946: Գրված է 1919 թվականին:

նոր, գեղեցիկ մաքուր հագուստներով էր, կարծես գալիս էր տոնահանդեսից. երկնագույն գլխաշորի տակից երևում էին առողջ, կարմիր ու ճերմակ—ձյուն ու արշուն իրար խառնված աչտերը և թուխ ցոլուն աչքերը, որ շողում, ժպտում էին կարծես առողջությունից, գոհունակությունից, և նրա համար, որ լավ օր է, և նրա համար գուցե, որ նոր հագուստների մեջ է՝¹

Իհարկե, կարելի է ասել, որ Շողերի այս սլառները, որից կարծես լույս և երջանկություն է ծորում, կոնտրաստի մեջ է նրա վերահաս մահվան հետ ու սահմանված է այդ մահը առավել ընդդժեռու:

Բայց անաուսրկելի է և այն, որ աղջկա տոնական նման պատկերումը, նրա սրբազան գոհունակությունը իրենից, փր առողջությունից, հրաշալի օրից՝ այս ամենը միաժամանակ կյանքի, աշխարհի հաստատումն է:

Աղջկա աչքերի մեղ ծանոթ առկայծումը, նրա շարժումների թեթևությունը, նրա հուրն ու կրակը, նրա կենսախիռը, զնգուն ծիծաղը. որ այնքան ներդաշնակում է նրա արծաթե ապարանջանի կոճակների ղիգոցին, նրա ջուխտ ծամերը, որոնցից մեկը, անհնադանդը, կրծքի վրա ընկած, նման էր ուսից իջնելու անհաջող փորձեր կատարող ճապուկ օձի—մի՞թե այս ամենը՝ Շողերի կենդանի կերպարը ստվերի մեջ չի թողնում նրա անկենդան պատկերը:

Այնքը այնպիսի առատությամբ էր հորդում Շողերից, նրա կերպարն այնքան էր լուսաշող, որ մահը անհարիր է թվում նրա էությանը, թվում է թե կենդանի և մեռած Շողերը տարբեր էակներ են:

Հետ դնալով պատմվածքի էջերով, կանգ առնենք նրա երրորդ գլխի հետևյալ հատվածի վրա. «Պայծառ առավոտ էր, տների ապակիները հուրհրատում էին նոր ելած արևից և դրանից գյուղում ամեն ինչ թվում էր զվարթ և ուրախ՝ գյուղացիները գերանդիներով ու եղաններով շտապում էին դաշտը կամ այգիները, նոր զարթնած երեխաներն իրար կան-

¹ Ս ա, Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 55:

շում էին խաղալու. ճերմակ ու մոխրագույն սագերի երամ-
ները, գոշգոշալուր, արդեն մեծացած ձագերն ետևներն առած,
շորտրում էին դեպի գետափի ճահճուտները, ճանապարհի եզ-
րի կանաչներն արածելով. հարևանուհիներից մեկը կռվն էր
քշում դաշտը, մյուսը հորթն էր տանում այգի, ... մի երրորդը
վաղում էր մկկացուղ ուլի ետևից...»¹:

Երբորդը, ինչպես հիշում եմք, այն գլուխն է, ուր նկա-
րագրված է, թե ինչպես Արամը և Ներսիկը հենց այդ առա-
վոտ, հենց այդ ժամին քայլում էին դեպի գետափ:

Նորից, իհարկե, կարելի է ասել, որ այս պատկերը իր
պայծառ գույներով և անդորրությամբ հանգերձ սահմանված
է ընդգծելու Արամի հոգում կատարվող դժոխային իրարան-
ցումը: Սակայն հենց այս պայծառ գույների և անդորրու-
թյան մեջ ցոլում է նաև մի ուժեղ, մի հզոր միտք, այն, որ
ինչ ուղիներով էլ ուղում ես դնա, կյանքն ունի իր ընթացքը,
իր օրինաչափությունները, որոնք տիրական են: Լինի Ներ-
սիկը թե՛ ցավոք՝ չլինի, աշխարհի կենարար եռուղեուր շարու-
նակվելու է, արևը՝ շարունակելու է զվարթություն ներշնչել
մարդկանց... Սա նորից ու նորից կյանքի հաստատում է:

Էլի թերթենք պատմվածքի էջերը: Ծանոթանանք պառավ
Եթարի մտքերի և աստիճանների հետ՝ մահամերձ Ներսիկի ան-
կողնու շուրջը. «...հիվանդության շորտրոդ թե հինգերորդ օրը
լուսաբացին, այն պահին, երբ եկեղեցու առավոտյան զան-
գերն սկսեցին քաշել՝ երեխան գիտակցությունը կորցրեց:
Աչքերը բաց, կարծես վերացած ունկնդրում է զանգերի ձայ-
նին: Իսկ պառավ Եթարին այնպես էր թվում, թե ժամհար
Կիրակոսը, որ մի կաղ ծերուկ էր, զանգերը քաշում է այն-
պես, կարծես այդ զանգերով զրուցում է երկնքի հետ և
նրանից գութ ու շնորհ է խնդրում գյուղի համար, ամբողջ
աշխարհի համար, բոլոր խեղճերի ու հիվանդների համար,
ու դրանց թվում իր Ներսիկի համար, իր խեղճ ու որբ Ներսի-
կի համար»²:

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 48:

² Նույն տեղում, էջ 53:

Այս խոհերի մեջ ոչ թե կրօնական զգացմունքն է խոսում, այլ ժողովրդի բայնախոհությունը, մեծահոգությունը՝ նրա աշխարհըմբռնման խորությունը։ Աշխարհը, այս՝ ցավով լցված է, բայց աշխարհում կա նաև շնորհ ու պառավեթարը ցանկանում է, որպեսզի այդ տիեզերական շնորհը լայնածավալ թեկըր փռելով աշխարհի վրա, իր մի փրկարար փեսուրը հասցնի Ներսիկին... Պառավեթարն էլ ընդունում է աշխարհը։

Նորից ու վերջին անգամ հետ դնալով պատմվածքի էջերով, հասնում ենք նրա սկզբին, ուր նկարագրված են հենց այն այգիները, որտեղ տեղի են ունենում մեզ հայտնի դեպքերը։

«Իրիկնադեմ էր, — գրված է պատմվածքում. — գյուղը ողողված էր արևի թեք ճառագայթներով, առանձնապես նրա այգիներն ու բանջարանոցները, ուր մեկ մի ծառ ու բույս թվում էր հմայված մնացել է անշարժ, ցանկանալով կարծես վայելել նրա հաճելի տաքությունը՝ քանի դեռ երեկոն ու ամութը վրա չեն հասել»¹։

Վերհիշենք, որ «խնձորի այգում» ևս երեկոյան դեմ խնձորենիները հմայված կանգնել էին անշարժ ու ժպտում էին լուանյակին։

Այդպիսով, աշխարհը որպես հրաշալիք է ճանաչվում հենց այն երկում, ուր սերը թեև նույնպես մեծարվում է, բայց և խորտակվում։

Ի՞նչ է նշանակում այս ամենը։ Ինչպե՞ս է պատահում, որ «Սերը» պատմվածքի մոտորում մեզ դիմավորում է պայծառ բնություն, իսկ նրա ելքում մեր առջև փռվում Շողերի ասնունչ դիակը։ Պատմվածքի չորս գործող անձերից երկուսը մահանում են, մեկը նստում հանցագործների աթոռին, իսկ ի՞նչ կյանք պիտի ունենար պառավեթարը իր սիրելիներին կորցնելուց հետո։ Եվ, այնուամենայնիվ, արևը շարունակում է շողալ, կյանքն իր ամբողջության մեջ չի շեղվում ճանապարհից, եթարի հավատը մնում է անսասան, Շողերի տեսքը չի նսնամանում։

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 32։

Այս ամենը ասում է, որ իրեն պարզ պատկերացնելով կյանքի խորդուբորդությունները, այն վիհերը, որ կարող են բացվել և բացվում են մարդու առջև, ռեալիստ գրողը չի ընկճվում դրանց առջև, չի հուսահատվում դրանց ճնշման տակ, չի մոլորվում կյանքի հակասական ուղիներում, այլ ղնենելով իրականությունը իր ամբողջության մեջ, կարողանում է գտնել այն հաճախակի դժվար նշմարելի արահետները, որոնք տանում, հասցնում են լայն ճանապարհին, այն բարակ աուուները, որոնք իրար մեջ թափվելով, վերածվում են շրջապատը կենդանացնելու ընդունակ վարար դետի: Ստ. Զորյանը չի կորցնում հեռանկարը:

«Սերը» պատմվածքի ողբերգական վախճանը էլ ավելի է շեշտում կյանքի հմայքը, ինչպես Կարմենի մահը առավել շեշտում է նրա կենսախնդությունը:

2

Խնդիրը նույն կերպ է լուծվում նաև «Զինորս Լևոնը» պատմվածքում¹:

Զինորս Լևոնը ամբողջական բնավորություն է, համարձակ է, մարմնով և հոգով առողջ: Լևոնի «ոսկրոտ ու պինդ մարմինը ինչ-որ ըմբոստ մի բան ուներ իր մեջ»: Այդ երևում էր անգամ «նրա բաց ոտներից ու մինչև արմունկը քշտած թևերից»: Լևոնը ողջախոհ պատանի էր ու ժպտում էր այն ամոթխած ժպիտով, որ հատուկ է գյուղացի երիտասարդներին: Մեզ հայտնի չէ գրագետ էր Լևոնը թե ոչ, գյուղից ու ծովից զատ նա ուրիշ ոչինչ չէր տեսել իր կյանքում, բայց նրան հատուկ էր ներքին մի ազնվություն, բնատուր մի տակտ, որոնց նա մինչև վերջը մնաց հավատարիմ իր մեծ սիրո մեջ, թեև ընկերները մեկ-մեկ մղում էին նրան դեպի զգացմունքների գոհակայում:

Լևոնը, նրա մայրն ու ընկերները խոսում էին Նոր Բա-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1946: Գրված է 1920 թվականին:

չազետի սովորական բարբառով, բայց Ստ. Զորյանը նրա ասածների մեջ չէր դնում այդ բարբառին հատուկ որոշ կոպիտ շեշտերը: Մինչդեռ, օրինակ, Լևոնի ընկերները Փառիկի հասցեին ասում էին՝ «երևում է, էդ աղջկա հոսկից շատ ես մտիկ տալիմ», կամ՝ «լավը կերևա հա՛... Մարգ գրկա ու համբուրա...» և այլն—Լևոնը ոչ միայն սաստում էր նրանց այդ արտահայտությունների համար, այլև նման ձևեր, որքան էլ նրանք լինեն հյուսիսի և բնորոշ, երբեք չէր կարելի նկատել նրա խոսքի մեջ առհասարակ:

Լևոնը հուցե ինքը չնկատեց, թե ինչպես ամբողջովին համակվեց սիրո կրքով: Կարող է պատահել, որ այդ կրքի մեծությունը նա առանձնապես սուր զգաց ու գիտակցեց միայն այն րոպեին, երբ կառքի մոտ ել ու մոտ անող երիտասարդի մասին ասացին, որ նա «օրիորդի նշանածն» է: Բայց համակվելով սիրո կրքով, նա տարվեց ամբողջովին, անթերի, մինչև վերջը: Նա չհարմարվեց և զիջումներ չարեց:

Լևոնի մանկության մասին Զորյանն ասում է, որ նա անհամբեր սպասում էր, թե երբ ինքն էլ ձկնորս կդառնա, որից դուրս նա ուրիշ փափագ չունեի: Նա հաիշտակությամբ լսում էր պատմություններ «ծովի վտանգների, փոթորկի կամ ձուկ որսալու հնարքների մասին... Հիշում էր, որ երբ հայրը տանը ծանր էր զգում իրեն կամ նեղացած էր լինում՝ ծովափ գնալով կամ ծովը մտնելով՝ մոռանում էր ամեն ինչ ու զվարթանում...»¹: Լևոնը նույնպես իր վերջին սփոփանքը ծովի մեջ դտավ: Զի երևում, թե նա ինքնասպանություն գործելու համար նետվեց ծովը: Դա անհնարին էլ էր, որովհետև նա լավ լողորդ էր: Նա նետվեց ծովը նորից և նորից տեսնելու համար իր հոգու մեջ այնքան խոր նստած աղջկա պատկերը: Նա մտավ ծով, իր սերը, կյանքը հաստատելու համար:

Մինչդեռ Լևոնի բնութագրումն ավարտվում է պատմելով ծրի հետ միասին ու քանի դնում նրա կերպարն ավելի ու ավելի է խորանում ու մեծանում, իսկ տրագիզմը բացա-

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 14:

հայտնում, աղջիկը, Փառիկը սպառնիչ բնութագրվում է առաջին իսկ մի քանի էջերում: Փառիկը երիտասարդ էր ու թրթրոուն, կենսուրախ ու անմիջական: Մի քիչ էլ չարաճճի: «Ամեն ինչի նայում էր ժպիտով, ճերմակ ատամները կիսաբաց» — Լևոնին, լճին, երկնքին: Պատմվածք նա մտավ ծիծաղը երեսին: Հենց որ մակույկը Լևոնի ուժեղ հարվածներից առաջ շարժվեց, Փառիկն ուրախությունից ճչաց, նրա դեմքը խանդավառվեց, նա ծափ տվեց, ագահորեն սկսեց նայել մոտիկահոու ջրերին ու հրճվանքից շարունակ բացականչում էր, դիմելով եղբորը՝ «ի՛նչ լավ է, Պարսամ, տե՛ս, տե՛ս...»: Փառիկը համարձակ աղջիկ է, Լևոնի հետ միասին մագլցում էր ժայռերը՝ ճայերի բներն ու նրանց ձագուկներին տեսնելու, իսկ ալեկոծության պահին շիրտը իրեն, քաջ եղավ և անընդհատ հուսադրում էր եղբորը:

Այդ եղբայրը... Ընդամենը տասերկու-տասերեք տարեկան է նա, բայց արդեն ավարտված մի բնավորություն, ապագայում՝ վերջավորված երկշոտ ու շնչին մի քաղքենի: Ա. Գերցենի խոսքերը՝ «ինձ համար ամերիկացի տաս և հինգ տարեկան տարեց մարդիկ ուղղակի զզվելի են»¹ — կարծես հատկապես Պարսամի մասին է ասված: Փառիկն ու իր եղբայրը, Պարսամը, պատմվածքում միշտ միասին են երևում ու այդ պատճառով էլ՝ հակադրվելով՝ միասին բնութագրվում: Եթե Փառիկը միշտ զվարթ է, Պարսամը, ընդհակառակը, միշտ լուրջ է ու մռայլ. հեղինակն առանձնապես շեշտում է նրա այդ մռայլությունը: Եթե Փառիկն անվախ մակույկ էր նստում, Պարսամը, ընդհակառակը, վախենում էր, առարկելով՝ «բայց քեռակինը չի բարկանա»: Երբ մակույկում Փառիկը կռանում էր, ձեռք դրում ջրերի մեջ ձուկ բռնելու, Պարսամը նրա փեշը քաշելով զգուշացնում էր՝ «Փառիկ, կրնկնես...» կամ գունատված, նստարանի տախտակը պինդ բռնած շարունակ կրկնում էր՝ «Փառիկ, բավական է: Արի էստեղ: Բավական է...» — սա արդեն այն ժամանակ, երբ քույրը Լևոնի մոտ նստած թիավարում էր: Մեզ հայտնի է,

¹ А. Герцен, Былое и думы, ОГИЗ, 1946, էջ 81:

որ Փառիկը իրեն շատ լավ պահեց ալեկոծության ժամանակ։ Պարսամին, ընդհակառակը, մակուշկից դուրս բերեցին ուշակորույս... Եթե ինքն ու Փառիկը սկզբից եւթ բարեկամացան իրար հետ, ապա նույն ինքն ու Պարսամի միջև սկզբից եւթ, ընդհակառակը, զգացվում է մի ինչ-որ խուլ թշնամություն։ «Օրիորդը ո՞նց ա, ադա» — հարցրեց ինքն Պարսամին ալեկոծությունից հետո հիվանդացած Փառիկի մասին։ Ի դեպ, սա միակ կոպիտ դարձվածքն է, որ թույլ է տալիս իրեն ինքն ամբողջ պատմվածքի ընթացքում։ Պարսամը, հոնքերի տակից նայելով ինքնին, չպատասխանեց նրա հարցին, ու երկրորդ անգամ հարցումից հետո միայն՝ «Քեզ ինչ, — նետեց տղան ու հեռացավ»։

Դյունեի ղրոսանքը, որ կապված էր ալեկոծության հետ, Փառիկի աշխույժի արտահայտության առաստաղն էր։ Փառիկի հիվանդության, նրա կառք նստելու ու դրա պարագաների, նշանածի գալու ու միասին վերադառնալու և այլն, նկարագրությունից ցայտող ակնարկն ասում է մեզ, որ աղջիկը հետադայում ոչ միայն չէր գերազանցի այդ առաստաղը, այլև դժվար թե մնար անգամ նրա մակարդակին։ Վերջի վերջո Փառիկը մի սովորական քաղքենի կին պիտի լիներ, իր շրջապատի անդավաճան կրկնությունը, սկզբունքորեն՝ իր եղբոր, Պարսամի, մի վարիանտը։ Նա շատ գրավիչ հատկություններ ուներ — երիտասարդ էր, կենդանի, վառվռուն, տապալորությունների ծառավ։ Եվ վերջ։ Որովհետև այս ամենը կարող էր քամհարվել, անկանալ, որովհետև մենք չենք տեսնում նրա մեջ ներքին բովանդակություն։ Փառիկը ձգձգված չէր, կոպիտ չէր, ընդհակառակը, պարզ ու հասարակ աղջիկ էր, բարեկամաբար և ընկերաբար էր վերաբերվում ինքնին, բայց ինքն նրա համար սոսկ գյուղացի մի լավ տղա էր, որին ծառայությունների համար կարելի է մեկ ուրիշ առաջարկել և ղարմանալ, թե ինչու նա մերժում է այդ ուրիշին։ Ոչ մի այլ զգացում Փառիկը չի տածում դեպի ինքն և կզարմանար, եթե ասեին նրան, որ ինքն դեպի իրեն տածում է ինչ-որ զգացմունքներ, ու ոչ միայն կզարմանար, այլև չէր հասկանա այդ։ Նման զգացմունքները, նման սերը, որը մեծ

է ու անվերապահ, անհաղորդ է Փառիկին: Հանձին Լեոնի ու Փառիկի իրար բախվեցին մի կողմից ժողովրդի զավակը իր կուռ և միաձուլ հոգեբանությունը, իր խիղախ և ըմբոստ բնավորությամբ, կյանքն անվերապահորեն հաստատող իր աշխարհընկալումով, մյուս կողմից՝ քաղքենի մի աղջիկ, թեկուղ աշխույժ և պարզ, բայց վերջին հաշվով թուլամորթ, երկշոտ ու սահմանափակ միջավայրի ծնունդ: Պարզ է, որ Լեոնը երջանկության չհասավ ու չէր էլ կարող հասնել:

«Ալագյաղի մանիկներ»-ում Սվ. Խաչակյանն ասում է, որ սիրո հեքիաթը վերջ չունի: Բայց սերն էլ, կատար հանդիսանալով, այնուամենայնիվ ամպ ունի իր գլխին: Կարելի* է երևակայել ավելի քնքուշ սեր, քան հովիվի ու լճակի փերիի սերը: Իսկ ո՞րը եղավ նրա վերջը. մենավոր ծառի տակ թաղված սիրահար մի սիրտ: Կա՞րողյոք ավելի մեծ կերպարանափոխում, քան քար սրտի վերածումը վարդի թերթի պես քնքուշ սրտի: Բայց ինչո՞ւ դա նշանավորվեց. խելագար թոխչքով անդունդ: Չքնաղ է Զարոյի սերը. ամբողջովին քնքշանք, երգ ու խոստում: Դրա հետևա՞նքը. քողիկի գոց դուռ...

Ինչպես տեսանք, այդպես է լինում սերը նաև Ստ. Զորյանի երկերում:

Ողբերգություն ապրեց Մարտին ապերը, կտրտեց իր խնձորի այգին, նրա շար աղջիկները սպանեցին Նունուֆարին: Արամը բահի մի հարվածով գետին փռեց իր սիրած Շողերին: Լեոնը խեղդվեց Սեանի ալիքներում ու Փառիկը հավիտյան մնաց նրա համար երազանք: Կատարի և Ալու սերը, ինչպես կտեսնենք, մնաց անկատար: Անգամ փոքրիկ Սուրենի անարատ սերը դեպի Սիրանը հանդիպեց բաղմաթիվ խոշընդոտների:

Այդպիսով, սեփականատիրական, հակառակություններով ի և կյանքը աղճատող իրականության մեջ սերը հաղթանակ չի տանում: Սակայն, ինչպես ժողովուրդը, փայփայելով արդարության գաղափարը, բայց դարերի ընթացքում ի վիճակի չլինելով իրականացնելու այն, այնուամենայնիվ չէր մեր-

ժում, շարունակում էր հավատալ նրա վերջնական հաղթանակին, այդպես էլ Ստ. Զորյանը չի դադարում փայփայել և երբ, այն սերը, որը անվախ և դիմացկուն է դարձնում մարդուն, խիղախորեն տրորում է ամեն մի խոչընդոտ, կարող է անթեղված մնալ տասնյակ տարիներ, բայց երբեք չմարել, դառնալ հոգին տոչորոդ, բայց և միաժամանակ նրան կյանք տվող հավիտենական կրակ։ Սերը բարձրացնում է մարդուն ու վեհացնում կյանքը, այսօր տրորված ու պարտված, վաղը նա ճանապարհ կգտնի իր համար ու անխուսափելիորեն կհաղթանակի։

3

Եթե մենք վերցնենք «տխուր մարդկանց» վերարտադրող պատմվածքների շարքը՝ սկսած ամենավաղերից մինչև սովետական շրջանում գրվածները («Կասկած», «Օրիորդ Մարիամը», «Կատակ», «Կամաց խոսեք...», «Հոգաբարձուն», «Վերակացուն», «Զերմաչափը» և այլն, ապա «Պրոպոս» ու «Անփոխարինելին»), կտեսնենք, որ դրանց մեջ բնությունը միանգամայն բացակայում է։ Բնությունը բացակայում է անգամ «Կատակ»-ում, որի գործողությունը կատարվում է հենց բնության ծոցում, ամառանոցում։ Ըստ երևույթին, այդ պատմվածքների հերոսները, ճշմված լինելով կյանքից, այնպիսի բարգուծյուններ չեն կրում իրենց մեջ, որպեսզի անհրաժեշտություն դառնա, բացի սովորական արտահայտչական միջոցներից դիմելու այդ խմաստով նաև բնությանը։ Ինչ վերաբերում է բնությանը՝ որպես ոգևորության աղբյուրի, ապա այդ մասին խոսք անգամ լինել չի կարող, որովհետև իրենք՝ «տխուր մարդիկ» համատարած վհատություն են և հուսահատություն։

Բայց եթե «տխուր մարդկանցից» անցնենք թեկուզ սպիտակ տան բնակիչներին, որոնք շատ բարդ հոգեբանություն չունենալով, իրենց ապրումներով համենայն դեպս անհամեմատ հարուստ են «տխուր» մարդկանցից, կտեսնենք, որ

դրությունը փոխվում է: Հեղինակը ղգաց բնության օգնության կարիքը ու դրա լավագույն ապացույցն է այն վախը, որով համակված էին ծեր ամուսինները հանդեպ անտառը և այն մետամորֆոզը, որ տեղի ունեցավ ցողի հետ պատմըվածքում: Նրանք ընդգծեցին ամուսինների հուսահատ կացությունը:

Բավական է հիշել աշնանային այն դալուկ պեյզաժը, այն փոշոտ ճանապարհը, որով Ծովանին և նրա հարյուրավոր բախտակիցներին քշում էին քաղաք, որպեսզի յուրաքանչյուրիս համակի հոգեմաշ տխրություն, այն տխրությունը, որով համակված էր ինքը, մարդկային հասարակությունից հիասթափված Ծովանը և որին այնքան ներդաշնակում էր սպանդանոց տանող հիշված ճանապարհը:

Նույնը հետագայում կտեսնենք «Պատերազմ»-ում, պատմվածքի հերոսի՝ Դավթի, ծանր ապրումների կապակցությամբ:

Հետաքրքիր կերպով են հանդես գալիս բնության տեսաբանները «Անհայտ թիւեր» սլատմվածքում՝ սկզբում և վերջում, արձագանքելով Սանամի բարձր տրամադրությանը վերջում և նախապատրաստելով սկզբում նրա ծանր, վերջնական հաղթանակին նախորդող ապրումները:

«Կրակ»-ում բնությունն այլ կերպ է երևում: Շարունակելով լինել, — ինչպես և նախորդ սլատմվածքներում, — արտահայտչական միջոց, այն ոչ թե մեջընդմեջ է նկարագրվում, այլ կարելի է ասել ամբողջ սլատմվածքի համար, ծայրերիծայր, դառնում է ֆոն՝ իր քամիներով, բքով ու սառնամանիքներով ընդգծելով քաղաքում և Մարիամի հոգում կատարվող տրագիկ դեպքերն և ապրումները:

Վերջապես, «Զաքարի հարսը» սլատմվածքում բնությունը ելնում է մեր առջև էլ ավելի յուրահատուկ տեսքով: Անձրևը ոչ էպիզոդիկ երևացող մի հանգամանք է այստեղ, ոչ էլ սոսկ ֆոն, այլ կոմպոնենտ, բաղադրիչ մաս, մերված ծաթերի ամբողջ վարքագծի և ապրումների հետ՝ փախուստի և նրան նախորդող դեպքերի ժամանակ: Այդ, բաղմիցս և ամեն անգամ յուրահատուկ կերպով հիշատակվող անձրևը,

բնավ չգիտակցվելով ընթերցողից և, թերևս, նաև հեղինակից, բայց անընդհատ կուտակվելով նրանց ներքին աշխարհի խորքում, վերջիվերջո երևան է գալիս միանգամայն գիտակցված վիճակում, բայց ոչ որպես անձրև, այլև կերպարանափոխված, ուրիշ մի շարք այլ հանգամանքների հետ միասին՝ Նսթերի ավյառանքի գեղարվեստորեն վերջավորված պատկերը կալմավորող մի տարր:

Բայց բնությունը Ստ. Զորյանի երկերում դրսևորվում է ոչ միայն որպես արտահայտչական միջոց, այլև առավել բարձր աստիճանի հասած, ինքնուրույն, որպես հիացմունքի առարկա, որպես ոգևորության աղբյուր, ստեղծագործության խթանող հանգամանք:

Որպիսի՞ բերկրանքով էր Մովսեսն իր վճիտ աչքերով նայում հեռու-հեռու մշուշապատ հորիզոններին, ձուլելով կարծես իր էությունը այդ անհունության հետ, որպիսի՞ նույն անհունները թևակոխող հաճույք էր ապրում նա, երբ դունչը բարձրացնելով դեպի արևը, կարծես փառաբանում էր նրան, իր զոհունակությունը հայանում առատ ջերմության, լույսի և կանաչի համար:

Իսկ այն խնդությո՞ւնը, որով լցված է ամբողջ Ղաչաղանը: Արևը հուր է թափում սարալանջերի, բլուրների և գետափի վրա, լեռնային վճիտ օդը վետվետում է, նորածիլ խոտերը փայլում, գոմշածաղիկները պսպղում, տանիքները ժրպտում, գյուղի տների ապակիները բռնկվում բոցավառ կրակով: Սմենը հրճվանքի մեջ է, ամենը դոհ է կյանքից, ամենը Մովսեսի պես փառաբանում է արևը:

«Ռոմանտիկ պատմության» մեջ կարելի է լսել, թե ինչ պիֆիրամբ է երգում հեղինակը աստղերին և նրանցից ներշնչված երազներին, ապա խնձորին, որ տերևների մեջ վառվելով ոսկու և նարնջի փայլով, կարծես երկնքից իջած աստղ լիներ:

Վերհիշենք, թե ինչպես «խնձորի այգում» լուսինը սլարդ երկնքից կաթնագույն լույս էր թափում երկրի վրա, ինչպես խնձորենիները կանգնել էին անշարժ՝ լուսնով հմայված, ինչպես ատուն ժպտում էր երանության մեջ: Իսկ ի՞նչ է տաված

«Սերը» պատմվածքում, որի հետ հենց նոր ծանոթացանք: Ծառերն ու բույսերը նույնպես անշարժացել էին հաճույքից, այս անգամ արդեն հմայված իրիկնադեմի արևի թեք ճառագայթներով:

Ամենուրեք անճառ հմայք և դոհունակություն: «Ձկնորս լեռներ» պատմվածքում այս ամենը դրսևորվում է մի առանձին թափով և ուժով: Սիրտ փթթման հետ միասին՝ առավել ընդգրծված է ելնում բնության վեհությունը: Կարգանք պատմը՝ վածքից հետևյալ հատվածը. «Պայծառ իրիկնադեմ էր, օգոստոսի խաղաղ եղանակ: Շրջակա լեռները երևում էին իրենց բոլոր ձորակներով, թփուտներով, անգամ փոքրիկ կնճիռներով. և ծովը դարձյալ հանդարտ էր. արևը ցնցուղի պես իր կարմիր ու նարնջի ճառագայթները կարծես բազմապատկել էր լճի վրա, որի մեն մի կոհակն ու ալյակը ցնծում էին, շողշողում. մեն մի կաթիլ ասես երանության մեջ էր: Թվում էր լճի վրա սկսվել է մի խաղաղ ու հանդիսավոր տոն: ...Օղից լսվում էր ճերմակալանջ ճայերի և սև ձկնկույների երբեմնակի ճիչը: Վայրի բաղերն ու սագերը փոքրիկ երամների կապած՝ ծովի վրայով անշտապ թևածելով գնում էին չգիտես ուր... Ծիծեռնակներն իրենց սուր, սև դանակի նման թևերով դիպչում էին փայլփլող ջրերին և մեկեն սլանում վեր՝ ասես խաղով թև լճի ընդհանուր տեսքով հարբած...»¹:

Արևը, լիճը և թռչունները, կենդանական և բուսական աշխարհը ինքնամոռացության մեջ են կարծես, արբել են անփական հմայքից, ժպտում են, երազում, լողում երանության մեջ, նմանվում հայելուն նայող գեղեցկուհուն, որ հիանում է ինքն իրենով: Ամբողջ բնությունը բռնկված է երջանկության դողով ու լեռնի երջանկությունը դառնում է այդ մեծ, տիեզերածավալ երջանկության սոսկ մի արտահայտությունը: Պատմվածքից մեջքերած նկարագրությունը՝ աշխարհի գեղեցկությունից գինովյած՝ նույն աշխարհը փառաբանող մի հիմն է: Այն, ինչ սկսած «Ծովան»-ից, ասել է բնության մասին Զորյանը՝ այստեղ դտել է իր լավագույն արտահայտու-

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 22:

Թշուհը: Սա ժողովրդի՝ գոյութիւնը մեծագոյն բարիք համա-
րող աշխարհայեցողութեան վերջավորված դրսևորումն է,
հասարակ մարդուն՝ աշխարհն ընդգրկող օպտիմիզմի հաղ-
թանակը: Գոյութեան այս վեհ ըմբռնման յուրաքանչյուր ծալ-
քի մէջ լսվում է Եփրեմ պապի ազնիւ սրտի տրոփումը:

Գ Լ Ո Ւ Խ Յ Յ Ո Ր Ե Ր Ո Ր Դ

1

Մենք տեսանք, որ հին կյանքում սիրո վեհությունը զուգորդվում է նրա խորտակման հետ: Դա հասկանալի է, որովհետև հին այդ կյանքը շատ խոշորագույններ էր ծառացնում սիրո առջև՝ սոցիալական տարբերություններ, ազգային-կրոնական խտրություն, այլևայլ արմատացած նախապաշարմունքներ:

Բայց հին կյանքը ոչ միայն մոխրացնում է սիրո բոցավառ բռնկումները, այլև խնդում սիրո զգացմունքն առհասարակ, ծռում կնոջ և տղամարդու փոխհարաբերությունները, նրանց զրկում մարդկայնությունից, ումանտիկական երանգից ու հաճախակի վերածում այն սոսկական սեռական կապի, որի հիմքում ընկած է կամ անասնական բնազդը, կամ բռնությունը, կամ էլ մինչև իսկ հանցագործությունը: Սեփականատիրական աշխարհը նորից ու նորից ցույց է տալիս իր այլանդակ նկարագիրը:

Մանր սեփականատիրական շնչին կրքի մեղ հայտնիքնադատական վերապատկերմանը զուգահեռ Ստ. Զորյանը մի շարք պատմվածքներում իր արգահատանքն է արտահայտել նաև կնոջ և տղամարդու փոխհարաբերությունների վերը հիշած աղճատումների կապակցությամբ:

Այդպիսի պատմվածքներից է, օրինակ, «Սատանա»-ն¹:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Գրական-գեղարվեստական ամսագիր», 1917, № 2: Գրված է 1914 թվականին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

Թեև «Սատանա» պատմվածքի վերնագրի տակ փակագծերի մեջ գրված է՝ «գլուղացու պատմած» ու հեշանը, այդ գործի հերոսը, իսկապես գլուղացի է, այն էլ նոքար, բայց նրա նկարագիրը շունի այն համակրելի գծերը, որոնց հանդադրումարը հնարավորություն է տալիս Զորյանի գործերի հիմնական հերոսներին անվանել հասարակ կամ ժողովրդի մարդ:

Խեչանը խոստում է ժողովրդական լեզվով, նա գործ է ածում ժողովրդական դարձվածքներ և առածներ, բայց նրա բերանում դրանք մի տեսակ նսեմանում են, չեն հայտարերում իրենց քաղցրությունն ու իմաստությունը:

Խեչանը ձևացնում է իրեն միամիտ, բայց իրոք միամիտ չէ: Անվերջ շաղակրատելով, նա մեկ-մեկ այնպիսի արտահայտություններ էր թույլ տալիս, որով լրիվ մատնում էր իրեն: Խեչանը, օրինակ, շատ ճարակորեն խմացավ աղա Հակոբի կնոջից, թե ում է կամենում նա սպանել: Կամ՝ քննիչն ինչ որ հարց է տալիս ու նայում Խեչանի աչքերին. «Համա Խեչանը էնքան էլ երեխա չի, որ շփոթվի,— ասում է նա ինքր իր մասին:— Խեչանը գիտի, թե ինչ պիտի ասի»: Ղուկասը գիտի իրա ղիասը...

Զլինելով միամիտ, Խեչանը նաև անկեղծ չէր: Ճշմարտությունն ուղղակի չէր ասում, այլ ծուռումուռ ճանապարհներով այս ու այն կողմ էր ընկնում: Իր պատմությունն սկսելով սատանաների ու կանանց հավասարեցումով, բայց ի միջի այլոց, կարծես դա կապ չունի ասածի հետ, Խեչանը մի երկու էջ անց միանգամայն հակառակն է ասում հենց այն կնոջ մասին, որը նման հավասարեցման աղբյուր է հանդիսացել, այսինքն՝ աղա Ակոբի կնոջ, իր սիրուհու մասին. «Բարի հանաքչի կնիկ է, ասում եմ ինքս ինձ: Ում տանը ծառայել եմ, էսպես բարի կնիկ չի եղել: Սա ասածու հրեշտակն է, որ կա»:

Թեև ուղղակի չի ասվում, բայց գեպքերն այնպես են դասավորվում, որ լրիվ համոզիչ է դառնում աղա Ակոբի թունավորումը իր կնոջից: Պատմվածքի «Սատանա» վերնագիրն էլ այդ մասին է խոսում, բայց տեսեք թե ինչ է ասում Խեչանը նույն խնդրի վերաբերյալ պատմվածքի վերջում.

«Հիմի դուք կհարցնեք թե՝ «ո՞վ էր դեղել»:

Էդ բանը, պետք է ասեմ, մինչև օրս էլ չիմացան: Շատերն ասում էին թե ընկեր մարդիկ են դեղել. մի քանիսն էլ թե ինքն է դեղ կերել: Իսկ թե ինչի՞ համար է նա իրան դեղել, էդ ըսկի չէին ասում... նա ինչի՞ պիտի դեղ ուտեր, հարցնում եմ, բանի որ տունը լիքն էր ամեն բանով...

Մինչև էսօր էլ, մեղքս ինչ թաքցնեմ, միտքս ինձ տանջում է նրա կնկա վրա... Թե չէ, միտք եմ անում, նա ինչի՞ պիտի դեղեր իրեն... Միտք եմ անում, միտք, ու բան չեմ հասկանում...»¹:

Այո, միտք է անում խեղանը միտք ու բան չի հասկանում, որովհետև վաղուց արդեն ամեն բան հասկացել էր:

Խեղանը խորամանկ, խնքն իր դործը հասկացող մարդ էր: Իհարկե, նա հեռու էր մարդասպան լինելուց, բայց ծագումով հասարակ մարդ լինելով, այնուամենայնիվ, խելված էր արդեն, սեփականատիրական աշխարհի ոլորտում կորցրել էր իր անմիջականությունը ու մարդկային ամբողջականությունը:

«Հանես» պատմվածքը, հիանալի մի գործ է, ուր հեղինակն ի հայտ է բերում մանկական զգայուն ու տպավորվող հոգու խորքերը թափանցելու մեծ ունակություն, նույնպես վերաբերում է կնոջ և տղամարդու հանցավոր կապերի խնդրին:

Փոքրիկ Հանեսի առջև դրված էին մեծ պրոբլեմներ. պետք էր որոշել, թե ինչ է «սիրեկանը», որի վատ բան լինելը նա բնագլուխ զգում էր, պարզել, ճիշտ է արդյոք, թե անտառապահ քեռի Սսեփը իր մոր սիրեկանն է, ինչպես այդ ծաղբանքով ասում էին վերին թաղի երեխաները և գող Մարգարիտը, իմանալ, նա՞ է, իրոք, սպանել իր հորը — գյուղում տարածված կարծիք էր դա, — թե ոչ:

Հանեսը լուծեց այդ պրոբլեմները գիշերները չքնելով,

¹ Ս տ. Զ ու ը յ ա ն, Բնաիր երկեր, հ. 1, էջ 167:

² Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Գործ», 1917, № 4, դրված է 1916 թվականին Տե՛ս Ս տ. Զ ու ը յ ա ն, Բնաիր երկեր, հ. 1:

հետեւելով քեռի Օսեփի վարքագծին, հարցումներ անելով մորը, իր մանկական տրամաբանությունը համադրելով կատարվող փաստերը ու հետեւություններ անելով նրանցից:

Յուրաքանչյուր փաստ, յուրաքանչյուր տպավորություն խոր արձագանք էր ունենում ինքնասեր և անհայր երեխայի վիրավորված սրտում ու համապատասխան ունակցիա առաջացնում:

Հոգեբանական ճշմարտացիությունը ու կատարվող դեպքերի համոզիչ հաջորդականությունը փայլուն է, օրինակ, պատմվածքի սյուժետի զարգացման բարձրակետ հանդիսացող դռան ճեղքից նայելու տեսարանը:

Հանեսը տեսավ ճեղքից, թե ինչպես քեռի Օսեփը գրկեց իր մորը ու համբուրեց նրան: Երեխան, վերջապես, հստակացավ, թե ինչ է «սիրեկանը»... Նա ամբողջ մարմնով սկսեց դողալ, կորցրեց դռան ճեղքը ու որքան էլ փորձեց գտնել այն՝ չկարողացավ: Այս բանը սաստիկ զրդուեց Հանեսին և նրան «պաշարեցին վախ, զայրույթ ու կատաղություն...»: Հայտնի է, որ այդ զայրույթը և կատաղությունը կենտրոնացան քեռի Օսեփի ձիու վրա, որը Հանեսից մի քանի քայլ հեռու հանգիստ կռծում էր ծառի տերևը: Գրգռված ու մոռացված, Հանեսն սկսեց հարվածներ հասցնել ձիուն: Կենդանին ծառ էր լինում, փնչացնում, ոտքերը վարկում գետին, բայց հարվածները շարունակում էին անողորմաբար տեղալ նրա գլխին, դնչին, ոտներին: Հանեսին առանձնապես առելի էին թվում ձիու ատամները, որոնք դեղնած լինելով՝ ստեղծված պարադաներում թվում էին ժանգոտ:

Դռան ճեղքից նայելու տեսարանը, ինչպես ասվեց, փայլուն լինելով փաստական ու հոգեբանական-գեղարվեստական իմաստով, ունի, այնուամենայնիվ, մի բաց:

Պատմվածքի սկզբնական մասից հայտնի է դառնում, որ Հանեսը, ճիշտ է, հանգստանում է, մի կողմից լսելով մոր բացատրությունները վերի թաղի երեխաների ասածների կապակցությամբ քեռի Օսեփի մասին և մյուս կողմից՝ հետեւելով հենց նույն քեռի Օսեփի վարքագծին, բայց ընթերցողի

համար պարզ է արդեն, որ Հանեսի մայրը, իրոք, քեռի Օսեփի սիրուհին է, որ քեռի Օսեփն է սպանել Հանեսի հորը և որ, վերջապես, — սա շատ կարևոր է, — երեսայի հոգու խորքում, չնայած նրա հանգստանալուն՝ մնում է թաղված մի ինչ-որ կասկած, մի ինչ-որ տակավին չփառատված երկմտություն:

Թվում է թե պատմվածքի սյուժետը հետաքայտած պետք է զարգանար հենց այս երկմտության հիման վրա ու զգոնություն և նրբազգացողություն թելադրող բնազդն ինչ ինչ ճապարհներով պետք է տաներ Հանեսին ուղիղ դեպի դռան ճեղքը:

Սակայն, դեպքերն այդպես չծավալվեցին: Դեպի դռան ճեղքը Հանեսին մղեց ոչ թե բնազդը, այլ նրա հետաքրքրությունը՝ իմանալու թե ինչ կա քեռի Օսեփի բերած կապուցում, թերևս ուտելու պարագաներ, որ քեռի Օսեփը և մայրը իրենից թաքցնում էին մենակ վայելելու նպատակով, կամ մի որևէ ուրիշ բան:

Այդպիսով, Զորյանը հոգեբանական խոր հունի մեջ հոռու պրոցեսի ընթացքը վճռական կետում փոխում է և ճշմարտությունը բացահայտվում է Հանեսի առջև ոչ թե, ինչպես կարելի էր սպասել, ներքին ազդեցիկների զրդումով, այլ արտաքին, թերևս պատահական, հանգամանքի հիման վրա, մի այնպիսի հանգամանք, որը կապ չունի ոչ քեռի Օսեփի ու մոր հարաբերությունների և ոչ էլ երեսայի հոգում կուտակված ապրումների հետ:

Կարծես այդ «շրջադարձը» ամրացնելու համար պատմվածքում ոչ միայն կապուցի դերն է անընդհատ շեշտվում, այլև, — լրիվ արդարացնելու համար նրա ֆունկցիան, — ասվում, որ Հանեսը, լսելով մոր բացատրությունները, տեսնելով քեռի Օսեփի լավ վերաբերմունքը ու տաքված մանկական խաղերով, բոլորովին մոռացել էր իրեն ճնշող հարցերը: Մինչդեռ նույն պատմվածքի ենթատեքստը, ինչպես տեսանք, ասում է միանգամայն հակառակը:

«Սատանա»-ում աղա Ակոբի կնոջ արատավոր նկարագիրը պարզ է սկզբից ևեթ: Ճիշտ է, այն ծածկված է հեշանի

«միամտության» քողով, բայց այդ քողը, շատ թափանցիկ լինելով, բնավ սահմանված չէ վարագուրելու աղա Ակոբի կնոջ հանցադործությունը: Նրա պաշտոնը Խեչանին բնութագրելն է:

«Հանեսը» պատմվածքում գործը մի փոքր այլ կերպ է առաջ դնում:

Հանեսի մայրը սովորական մայր է. նա և սիրում է իր երեխային, և անիծում ու ծեծում նրան, երբ հարկավոր է պտնում, ինչպես շատ ու շատ մայրեր: Արտառոց, կարծես ոչինչ չկա: Բայց ինչո՞ւ նա անհանգստանում է, բարկանում և անդամ չաբանում, երբ Հանեսը հարցեր է տալիս նրան հոր մասին, նրա սպանության պարագաների մասին:

Նույնը կարելի է ասել նաև քեռի Սսեի մասին: Նրա մեջ էլ առաջին հայացքից արտառոց ոչինչ չկա: Նա սովորական անտառապահ է, երկար, ծայրերը սուր բեղերով, սև փափախով: Թերևս մոտավորապես այդպիսի արտաքին է ունեցել նաև Հանեսի հայրը: Բայց ինչո՞ւ նրա լավ վերաբերմունքի մեջ դեպի Հանեսը մի ինչ որ միտում է նկատվում, ինչո՞ւ նա անընդհատ քաղցր բաներ է բերում երեխայի համար, միշտ խոսում է ժպիտով, ծիծաղելով, կատակներ անելով:

Այդ նուրբ, շատ նուրբ ճանապարհներով է Ստ. Զորյանը բնթերցողին ներշնչում համոզվածություն ոչ միայն այն բանի մեջ, որ գյուղում առարածված կարծիքը, թե Հանեսի հորը սպանել է քեռի Սսեի՝ կատարյալ ճշմարտություն է, այլև որ Հանեսի մայրը տեղյակ է այդ սպանությանը ու թերևս նաև մասնակից, թեև այս ամենը վարագուրված է մի կողմից հենց իրենց, հանցադործների ջանքերով, իսկ մյուս կողմից՝ Հանեսի մանկական հոգեբանությամբ:

Տարբեր են «Սատանա»-ի և «Հանեսի» բնութագրման ուղիները, մեկը ուղղակի, մյուսը անուղղակի, բայց արդյունքը նույնն է. սպառիչ տիպադրում: Այդ արդյունքին Ստ. Զորյանը և՛ այստեղ, և՛ առհասարակ՝ թերևս չհասներ, եթե միշտ բնթանար միևնույն ճանապարհով: Բայց չէ՞ որ տարբեր ճանապարհներով բնթանալով միայն կարելի է

առավել առատորեն դիտել բնորոշը ու չէ՞ որ հենց այդ բնորոշի վրա է հիմնվում տիպագրումը:

Կնոջ և տղամարդու փոխհարաբերությունների գոհակա-
ցումն է վերապատկերում այս շարքի երրորդ՝ «Շոակայում»
պատմվածքը¹, որի գործողությունը վերաբերում է առաջին
համաշխարհային պատերազմի վերջին կամ իրան տնօրջա-
կանորեն հաջորդող սարկիններին:

Բախվում են երկու անձնավորություն. երիտասարդ մի տղամարդ ու երիտասարդ մի կին: Կինը, տիկին Մարին, անփորձ մի աչրի է, ամուսնուն կորցրել է պատերազմում, ունի երկու երեխա, նյութական ծանր վիճակի մեջ է գտնվում ու շուկայում տնային իրեր է վաճառում օրական ապրուստը հայթայթելու համար: Տղամարդը, ընդհակառակը, փորձված է և, ըստ երևույթին, հեծելազորի պաշտոնախոյ սպա, որը այժմ զբաղվում է առևտրով, սպեկուլյացիայով: Նրա անունը հեղինակը չի տալիս, ինչպես «Սատանա» պատմվածքում չի տալիս աղա Ակոբի կնոջ անունը: Նա անգիր գիտե շուկան, այնտեղ տիրող օրենքները: Հանգիսելով տիկին Մարինին, նա անմիջապես հասկացավ իրադրությունը ու հայտաբերեց հարկադրաբար իրեր վաճառող կնոջ հոգեբանության մանրամասների կատարյալ իմացություն: Ու ինչպես կատուն, բռնելով մկան, մինչև խեղդելը խաղում է նրա հետ, մի րոպե անգամ չկասկածելով, որ զոհը իրենից չի ազատվի, այդպես էլ հնավաճառը վարվեց տիկին Մարինի հետ, անշեղորեն հետապնդելով իր նպատակը՝ իրեր գնելու պատրվակով տիրանալ կարիքավոր կնոջը:

Երկու օր էր, ինչ հնաժամաբուն նկատել էր տիկին Մարիրին շուկայում սփռոցը ձեռքին, բայց չէր մոտենում նրան, սպասում էր, որպեսզի սփռոցը վաճառելու ապարդյուն ջանքերը հուսահատ վիճակի մեջ ձգեն կնոջը: Վերջապես նա մոտեցավ. «...Երկու քալից աչքը գցեց սփռոցին և նայեց տի-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Վերելք», 1924, № 1: Գրված է 1921 թվականին: Տե՛ս Ս տ. 2 րդ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2:

կին Մարին»։ Մյի քանի տողից հետո համարյա նույնն ենք կարդում. հնավաճառը մի քայլ ևս առաջացավ և «...նորից խորազնին նայվածք ձգեց սփռոցի ու տիկնոջ վրա»։ Բայց այս անգամ տիկին Մարին բնուղղաբար թեթևակի շիկնեց։ Այնուհետև, սփռոցը շոշափելու ժամանակ, հնավաճառը դիպավ տիկնոջ ձեռքին, հենց այնպես, պատահաբար։ Իսկ դրամը հաշվելուց պինդ բռնեց կնոջ ձեռքը. օտարոտի էր այդ հպումը, բայց տիկին Մարին մտածեց, թե թերևս դա ընդունված է առևտրական աշխարհում...

Այսպիսով, քայլ առ քայլ, մտածված ու խորամանկ, խաղաղով տիկին Մարին հոգու հետ, հնավաճառը հասավ համբույրին։ Միամտություն կլինի ենթադրել, իբր նրան նախօրոք հայտնի չէր տիկին Մարին ռեալիստն։ Հնավաճառը գիտեր այդ, բայց և այնպես արեց վճռական այդ քայլը, որը շշմեցրեց տիկին Մարին, բայց և ճանապարհ հարթեց հնավաճառի համար։ «Շուկայում» գործը մեկի հաղթանակի պատմությունն է՝ կառուցած մյուսի տրագեդիայի վրա. ներքուստ մնալով պարկեշտ և անաղարտ, տիկին Մարին, ըստ էության, դարձավ «սիրունի»։

Տիկին Մարին սպրումները տրվում են նրբությամբ և վարպետորեն. ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել, որովհետև հենց այդ վերլուծությունների ճշգրտության վրա է հիմնված հնավաճառի անվրեպ հաշվումներն ու գործողությունները։

Հնավաճառը պատկերվում է արտաքուստ ու նույնպես վարպետորեն։

Նրա ձեռին կար «... մի կակուղ ձողիկ, որով շուս-շուտ խփում էր սլափալապատ սրունքներին։ Այլ քունքին ուներ կուպեկանոցի չափ և կուպեկանոցի պես կլոր կուշ եկած սպի, որ կարծես հենց կուպեկանոցով խարանած լինեին։ Թե՛ այդ սպին, թե՛ սուր-սուր բեղերը, թե՛ ձեռի ձողիկը և թե՛ պատիշապատ սրունքները նրան տալիս էին հեծելազնդի պաշտոնաթող սպայի կերպարանք»¹ — որ մեզ հայտնի է արդեն։

Խոսելիս հնավաճառը ժպտում էր, որի ժամանակ «բաց-

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Նրկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 248։

վում էին նրա սպիտակ, դառան ատամների պես մանր ակ-
ռաները»:

«Ենձորի այգին» պատմվածքում ևս Ստ. Զորյանը, Մար-
տին ապուր ներքին աշխարհը բնութագրելիս, հատուկ ուշա-
դրություն է դարձնում նրա ատամների վրա: Բայց այստեղ
սպիտակ, դառան ատամների մանրություն ունեցող աղւանի-
րը սահմանված են բնութագրելու հնավաճառի հակակրեկի
ներքինը, միեւնու Մարտին ապուր ծերությունից իշտրից հե-
ռուցած, բայց պինդ ու առողջ ատամների ընդգծումը պատկե-
րում է, ընդհակառակն, նրա համակրելի ներքինը, նրա ոգու
ամբողջությունը:

Հնավաճառի թև՝ սրունքներին ձողիկով խփելու սովորու-
թյունը, թև՝ երեսի կոպեկանոցի չափ սպին և թև՝ մանա-
վանդ դառան ատամները մերկացնող ժպիտը հաճախակի հի-
շատակվում են նաև հետազայում:

Շուկայում, առաջին անգամ տիկին Մարիին նա մոտե-
ցավ «տաքօրինակ ժպտով»: Ուշադիր շոշափելով սիրտը,
նա «երկին ժպտաց»: Նա «էլի ժպտաց», երբ հայտնեց, որ եր-
կու օր է տեսնում է տիկնոջը այստեղ: Վերջապես, սիրտցի
գնի մատին հարցրեց «դարձյալ ժպտալով»:

Հնավաճառը ժպտալով դիմավորեց տիկին Մարիին, երբ
նա մի քանի օր անց նորից նրեաց շուկայում ու ժպտալով
էլ ճանապարհեց կնոջը, խոստանալով երեկոյան դեմ դալ
նրա մոտ վաճառելիք իրերը տեսնելու համար:

Հնավաճառն անընդհատ ժպտում է, ամեն անգամ նոր
պարագաներում ու նոր երանգով:

Ժպտալով էլ նա նայեց տիկին Մարիի երեխաներին, երբ
էկավ նշանակած ժամին տիկնոջ սուներ ու ժպտալով էլ ասաց
«տեսնում եմ», երբ տիկինը գովելով ցույց էր տալիս նրան
իր իրերը:

Միանգամայն այլ կերպարանք բնդունեց հնավաճառի
ժպիտը հայտնի համբույրից հետո, որ տեղի ունեցավ հենց
նույն երեկոյան:

Երբ տիկին Մարին հուզմունքից խեղդված ձայնով անա-
մոթ անվանեց հնավաճառին ու հայտարարեց, որ ծախելու

ուշինչ չունի, վերջինս «խնդուն ներողամտությամբ նայում էր տիկնոջը...»

— Չեք ծախում, ձեր բանն է,— ասաց նա, ապա մոտենալով տիկնոջը, ցածրաձայն ու ժպիտով ավելացրեց. «դուք այնքան ջահել եք, տիկին...»

Երբ տիկին Մարին վերջնականապես մերժեց հնավաճառին ու դուրս արեց նրան իր սենյակից, նա «ժպտում էր, և նրա աչքերը փայլում էին...»:

Այդպես էլ ժպտը դեմքին հնավաճառը դուրս եկավ տիկին Մարիի սենյակից ու պատշգամբում տեսնելով երեխաներին՝ նորից ժպտաց:

Եթե սկզբում հնավաճառի ժպտը արտահայտում էր ապագա հաղթանակի կատարյալ հավատ, այս նոր ժպտն արդեն կարելի էր ասել հաղթանակի ժպիտ էր:

Հետաքրքրական է, որ հետագայում, երբ տիկին Մարին տիրանալու խնդիրը հոգեբանորեն արդեն որոշված էր, հնավաճառը ժպտաց միայն մի անգամ, այն էլ թեթև. ժպտը այլևս ոչ նրան էր հարկավոր, ոչ էլ հեղինակին, որովհետև այժմ նրա լպիրշ ու նողկալի նկարագրի համար բնորոշը հենց ժպտի այդ բացակայությունն էր:

Մենք հասանք պատմվածքի վախճանին: Իմաստ ունի այժմ անդրադառնալու նրա սկզբնավորումին կամ էքսպոզիցիային:

Պատմվածքն սկսվում է Երեանի շուկայի նկարագրությամբ: Շուկան տնքում է, նվում, եռում ու զեռում: Մարդկանց և իրերի ժխտի մեջ ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացվում է վաճառողների մի կատեգորիայի վրա, որոնք հակառակ շուկայում տիրող մթնոլորտին՝ լուռ են, լուրջ և մտախոհ: «Սրանք վաճառքի են հանել,— նկարագրում է հեղինակը,— ամեն տեսակ իր, որոնք մի ժամանակ—գուցե հենց երեկ— նվիրական սրբություններ են եղած ընտանիքի համար կամ հենց ավանդներ՝ անձեռնմխելի... Բայց կարիքը դրանց բոլորին՝ այդ հին բաղմոցներին, այդ նրբանկար գորգերին, հախճապակյա, նկարադարձ վաղերին, այդ փառակազմ գրքերին, սամավառներին՝ բոլորին, բոլորին տեղահան»:

է արեւ ու բերեւ շուկա, իբրեւ մեծ ավերի ավար: Եւ դրանք բոլորը նայում են ձեզ իրենց տերերի պես տխուր, տերերի պես նրանք էլ իրենց անհարմար են զգում շուկայում...»¹:

Ծանոթ լինելով տիկին Մարիի ապրումներին, գովար չէ կռահել, որ այս նկարագրութեան մեջ անդրադարձվում է նրա ամբողջ հոգեկան կյանքը: Անկենդան իրերի միջոցով Ստ. Զորյանը կարողացել է հմտորեն տալ կենդանի մարդու տրագիկ կացութիւնը ու սյուժեի հետագա զարգացման ճշմարիտ մեկնակետ դարձնել այն:

Երեք փոքրիկ այս պատմվածքներում հին կյանքի ծամածուծութիւնները, նրա հակամարդկային բնույթը դրսևորվում են մի նոր կողմից, որով խորանում և ընդլայնվում է անցյալի այլանդակ երևութների գեղարվեստական մեր իմացութիւնը:

2

Սիրո թեման են շոշափում նաև Ստ. Զորյանի «Մեղքը» և «Քնարիկը» պատմվածքները:

«Մեղքը» պատմվածքում² նկարագրվում է, թե ինչպես երիտասարդ ու գեղեցիկ մի կին, Սիմա անունով, տարվում է իր տարիքոտ ամուսնու եղբոր որդով, Ռուբենով: Վերջինս Սիմայի ցանկութիւններին ընդառաջելը համարում է ընտանեկան պատվի խախտում ու փախչում է հորեղբոր տնից: Երիտասարդ կինը թոնավորվում է:

Ռուբենը նոր է ավարտել Պետերբուրգի Տեխնոլոգիական ինստիտուտը ու եկել է իր ծննդավայրը, հորեղբոր, երկաթուղային ինժեներ Զաքար Նազարիչի մոտ, որն անզավակ լինելով շատ սիրել և կրթութեան էր տվել նրան: Ռուբենը բացահայտվում է համարյա սոսկ իր հարաբերութիւնների կապակցութեամբ Սիմայի հետ: Նրա մտավոր կյանքի մասին դիտենք միայն այն, որ զբաղված էր «դիպ-

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 245—246:

² Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1946: Դրված է 1920 թվականին:

լումային» աշխատանքով: Այդ աշխատանքը, սակայն, սահմանված էր սոսկ սյուժետային խնդիրներ հարգարելու կամ կարգավորելու համար (օրինակ, այն պատրվակ հանդիսացավ փախչելու Թիֆլիս և այլն):

Զաքար Նազարիչը... Ինչպես ասվեց, տարիքն առած բարեմիտ մի մարդ էր նա, որ սիրում էր կեսօրից հետո անպայման հանգստանալ, իսկ երեկոները շուտ պառկել: Զաքար Նազարիչը հյուրասեր էր ու բարեխիղճ աշխատող: Շատ ոգևորված էր իր ամուսնությամբ: Նա սիրում էր սրամտել. մի գավաթ կոնյակին «կաղզուրիչ» էր անվանում ու յուրաքանչյուր անգամ այն պաբպելիս այդ սրամտությունը կրկնվում էր:

Սակայն, սրբան էլ լավ մարդ լինե՞ր Զաքար Նազարիչը, այնուամենայնիվ ծեր էր նա: Լինում են հիսնամյա, թերևս վաթսունամյա ու ավելի տարիքով աշխույժ, ավյունով լի տղամարդիկ: Զաքար Նազարիչը աչդպիսի տղավորություն չի թողնում: Հոգեպես նա քարացած էր արդեն: Նրան երևակայում էս մարմնեղ, բայց փխրուն: Նա մոտենում էր դառամության: Պարզ է, որ նրա և Սիմայի կենակցության մեջ ինչ որ բռնադբոս բան կար: Բնական չէր այդ կապը: Դա նկատել է անգամ Ռուբենը, որը չէր կարողանում հաշտվել այն մտքի հետ, թե դրանք ամուսիններ են. կարծես հայր ու աղջիկ լինեն, — մտածում էր նա: Սովորին: Նույն Ռուբենը հենց առաջին իսկ զրույցների ընթացքում Սիմայի հետ հորեղբոր մասին նկատել էր կնոջ ակնհայտ ձանձրույթն իր ամուսնուց, «դժգոհության նոտաներ» նրա խոսքի մեջ:

Ինչ վերաբերում է Սիմային, ապա նա երիտասարդ և աշխույժ, ապրելու և հուզվելու ցանկությամբ տոգորված կին էր: Կյանքի նկատմամբ նա տածում էր ինչ որ ազահ հետաքրքրություն, կարծես սպասում էր պայծառ մի անակրնկալի, որն ազատեր նրան շրջապատի գորշությունից: Հասկանալի է, որ գավառական փոքրիկ բամբասող քաղաքի ու մեծահասակ և տաղտկալի ամուսնու մթնոլորտում գեղեցկադեմ, կրթված ու երիտասարդ Ռուբենը կարող էր նրան գրավել, թվալ մի անակնկալ:

Ստ. Զորյանը բնական ու արդարացնող գծերով է տալիս Սիմայի հակումը դեպի Ռուբենը, այդ հակման ավելի ու ավելի շեշտված արտահայտությունները։ Սիմայի խոսքերից, նրա շարժ ու ձևից էլ երևում է, որ երիտասարդ կինը այդ հակման մեջ հանցանք չէր տեսնում. դա կյանքի թելադրանք էր նրա համար։ Վերին աստիճանի հետաքրքիր է, որ երբ Ռուբենը վճռականապես (նման դեպքերում նա վճռական էր) մերժեց Սիմային, ասելով, թե «դուք ինձ համար սրբություն եք, ինչպես մայրը, ինչպես քույրը», Սիման զարմացած պատասխանեց. «Ինչո՞ւ համար են այդ խոսքերը. մայր, քույր... թողեք»։ Սա չի նշանակում, թե երիտասարդ կինը սրբություններ չի ընդունում։ Սա նշանակում է, որ տվյալ իրավորության մեջ դրանք չոր ու ցամաք, մեռած, հետևապես և ավելորդ դատողություններ են։ Սիմայի այս խոսքի մեջ կշտամբանք է հնչում, դառն հեգնանք։ Նա սպասում էր կենդանի խոսքի ու դեմ առավ մեռած սենտենցիայի։

Ռուբենի ղենքերը մեռած այդ սենտենցիաներն էին։ Նա չըմբռնեց Սիմային, կյանքի նրա ծարավը։ Երիտասարդ կինը մի բողոք էր տափակ, սահմանափակ իրականության դեմ։ Ռուբենը ոչ միայն այդ չհասկացավ, այլ լինքն էլ դարձավ այդ տափակության մի օղակը։ Ռեակցիայի տարիներին ինքնասպանություն են կատարել Սիմայի նման հիասթափված ու կյանքում բավարարում չգտնող հաղարավոր աղջիկներ ու տղաներ։ Ռուբենն այնքան փոքր էր, որ չկարողացավ այդ հաղարավոր դոհերից փոխ մեկին փրկել։ Նա չկարողացավ ձեռք մեկնել Սիմային, համակիր լինել նրա տվյալտանքին, գտնել իր մեջ այնքան բարոյական ուժ, որպեսզի դուրս քաշեր նրան անդունդից, կենդանի մի խոսք ասեր նրան, կյանք և հույս ներշնչեր, ուղղություն տար՝ «Ընտանեկան պատվի» նորման նա ընկալեց որպես դոգմա, մեռած մի ասացվածք, տեսավ նրա տառը և ոչ թե էությունը։ Նա «մեղք» տեսավ այնտեղ, որտեղ մեղք չկար ու չտեսավ այնտեղ, որտեղ այն իրոք կար։ Մի՞թե ավելի մեղք չէր կատարել իր հորեղբայրը, որ պառամ լինելով ամուսնացել էր դեռատի կնոջ հետ։ Մի՞թե դա մեղք չէ հենց միայն նրա համար, որ սրբագործված է

«օրենքով»։ Մինչդեռ ընտանեկան պատիվը հենց այն կլիներ, որպեսզի նույն այդ ընտանիքում կյանքից չզրկվեր կյանքով լի երիտասարդ մի կին։ Անգամ «մեղք» գործելով Ռուբենը պիտի փրկեր Սիմային, որովհետև ստեղծված իրադրության մեջ «մեղքը» ըստ էության կյանք էր նշանակում, իսկ նույն «մեղք» չգործելը՝ մահ։

Հիշենք Մ. Գորկու «На плотах»¹ պատմվածքը, ուր նման իրադրություններին տրվում է միանգամայն այլ, ճշգրիտ լուծում։ Էլ չենք խոսում «խնձորի այգու» մասին։

Մերժելով Սիմային, Ռուբենը դիմեց փախուստի հորեղբոր տնից։ «Ես հեռացա փախչելու պես,— ասում է նա,— ու փախչողի նման— առանց բարեկի» — այսպես է ինքն իրեն մերկացնում Սիմայից դալթակղվելուց սարսափող տխուր այդ մարդը, որին սակայն Ստ. Զորյանը արդարացնում է, դրամատիկ մեծանելով այնտեղ, ուր այն չկա ու հակասելով իր ամբողջ՝ կյանքը, բարոյական ուժը և հերոսությունը մեծարող ստեղծագործությանը։

Եթե Սիման, ինչպես նաև Զաքար Նազարիչն իր որոշ կողմերով համակրանքի զգացմունքներ են առաջացնում ընթերցողի մոտ, ապա Ռուբենը, ընդհակառակը, հարուցում է միմիայն հակակրանք և բարկություն։ Այդ հակակրանքն առավել զգացնել է տալիս իրեն պատմվածքի վերջում, երբ մի առանձին ուժով հայտնաբերվեց Ռուբենի երկչոտությունը ու դրա հետ սերտ կապված սրտալույսյան նրա ծայրահեղ կասկածամտությունը և, կարելի է ասել, հիվանդագին զուլթությունը, երբ նրան անընդհատ անհանգստացնում էին այնպիսի մտքեր, ինչպես օրինակ՝ «մտածում էի մանավանդ, թե հանկարծ հորեղբայրս մի բան իմացած լիներ, թե ինչ է զգացել կինը դեպի ինձ, կամ ինչու էր եկել քաղաք իմ հոտից... հանկարծ իմացած լիներ...» կամ՝ «ինձ համակեց անախորժ մի երկյուղ, թե կարող է պատահել հորեղբայրս նկատել է ինչ որ... Ինձ թվում էր, թե հորեղբայրս ամեն ինչ

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 2, Уфа, 1949, т. 22—34:

գիտի արդեն և հիմա իր սուր զննող հայացքով նայում է ինձ, սպասելով թե ինչ կասեմ...»¹ և այլն, և այլն: Ռուբենը շարունակ երկյուղի տակ է, սարսափի մեջ, վախով տարված: Երիտասարդ կնոջ մահն անգամ, թեկուզ ժամանակավորապես, չազատագրեց նրան իր փոքրոգությունից:

«Մեղավո՞ր եմ ես, թե արդար...» — Ռուբենի այս հարցով է վերջանում պատմվածքը: Ռուբենը, թվում է, չի կարողանում կողմնորոշվել, չի կարողանում լուծել իր արդար կամ մեղավոր լինելու խնդիրը: Սակայն դա միայն թվում է: Ըստ էության նա լուծում է այդ խնդիրն ամբողջ իր պատմությամբ, սկսած նրա վերջին էջից մինչև առաջին էջը, ուր գրված է. «Ճիշտն ասած՝ հոգուս խորքում ես ինձ անպարտ եմ զգում...»: Բայց այդ նշանակում է մեռած դոգմային, բարոյական վերացական և անարյուն սխեմային, մահվան զոհաբերել կենդանի կյանքը: Այդ տեսակետի վրա չէ կանգնած անգամ հորեղբայրը. նա հումանիստորեն էր նայում իր կնոջ հնարավոր դժգոհության վրա իրենից ու պատրաստ էր լրիվ աղատություն տալու նրան...

«Մեղքը» պատմվածքում հեղինակը, ինչպես ասվեց, Ռուբենի կողմն է, ճիշտ է համարում նրա վարմունքը: Սակայն, պատմվածքը, մյուս կողմից, այնպես է ծավալվում, որ ընթերցողի համակրանքն անընդհատ Սիմայի կողմն է: Դա արդեն հեղինակի ռեալիզմի, իրականության նրա զգացողության, — որ երբեմն շատ ավելի հզոր է այլևայլ հայացքներից կամ նախապաշարմունքներից, — ուժն է: Образ берет свое — ասում է Ա. Ֆադեևը²: Գրելուց, — ասում է ինքը Ստ. Զորյանը իր ինքնակենսագրության մեջ, — եթե պլան էլ կազմեմ, «չեմ կարողանում նրան հետևել. ես ենթարկվում եմ նյութի դարձացման և գործողության լողիկային. նույնիսկ հաճախ չեմ կարող նախատեսել հաջորդ պարբերությունը կամ այն, թե մի քանի րոպե հետո ինչ կասի այս կամ այն պերսոնաժը. երբեմն գրիչը բերում է այնպիսի նախադասություններ ու բառեր, որ երբեք չեմ գործածել»: Իսկ դեռ շատ առաջ

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 89—90:

² «Литературная газета», 1951, № 22.

Մ. Նալբանդյանը խոսելով Պ. Պոռշյանի «Սոս և Վարդիթևի» վեպի պերսոնաժներից մեկի, Գարեգինի մասին, ասել է. «Հեղինակը իր կողմից խոսելով հակամետ է վարդարել նորագույնը, բայց ինքը Գարեգինը իր ներդրածությունը դավաճանում է հեղինակին և շատ տեղ երևում է ոչ ավելի, քան թե մի խեղճ տիրացու»¹: Ռեալիստ պոռղի մոտ սուբյեկտիվ համակրանքները և հակակրանքները նահանջում են իրականության առջև՝ գեղարվեստորեն վերապրած նրա ստեղծագործական աշխատանքում: Կերպարը լինքն իրեն է հետևում:

3

Սիրո թեման շոշափող հետևյալ պատմվածքը, ինչպես վերն ասվեց, «Քնարիկն» է²:

Համալսարանավարտ Սուրենը տնտեսագետ է, աշխատում է կոոպերացիայի վարչությունում: Թատրոնում նա հանդիպում է երկու բնկերուհիների՝ Քնարիկի ու Կարինեի հետ, ծանոթանում նրանց, հանդիպումներ ունենում, ապա առաջարկություն անում Քնարիկին և ամուսնանում: Բայց հետո հրապուրվելով Կարինեով, թողնում է Քնարիկին ու կապվում Կարինեի հետ: Սակայն այս ամուսնությունն էլ տևական չէր: Սուրենի հետ պատահած մի շարք ձախողություններից հետո, երբ բացահայտվում է Կարինեի անհաստատ լինելը և, ընդհակառակն, Քնարիկի հավատարմությունը, Սուրենը նորից միանում է վերջինիս հետ:

Պատմվածքի կենտրոնական պերսոնաժի, Քնարիկի կերպարը բավական հաջող է կերտված միևնույն նրա և Սուրենի բաժանվելն իրարից: Բաժանման պահն էլ համոզիչ է արված: Քնարիկի լուսնունն ու առավել ևս զուսպ հանգստությունը պերճախոս են, հոգեբանորեն ճշմարտացի, որոնք լրիվ համաձայնում են նրա ծայրահեղ բարության և մեղմության, կանացի նրա ամոթխածության հետ: Ինչքան, օրինակ, բնորոշ

¹ Մ ի ք ա յ ե լ Ն ա լ բ ա ն դ յ ա ն, Էնտիր Երկեր, Երևան, 1953, էջ 490:

² Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ Ս տ. Զ ո ղ յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1946: Գրված է 1920 թվականին:

է նրա համար, որ իր հղիութեան մասին ամուսնուն հայտնում է ոչ միայն մեղմ, այլև «մեղաւոր» ձայնով: Այս ամենը Քնարիկի խորը թաղված բարոյական ուժի արտահայտութիւններն են:

Սակայն, Քնարիկի վարքագիծն անհամոզիչ է դառնում այն րոպեից, երբ նա իր տունը թողնող Սուրենին նախազգուշացնում է, որպէսզի վերարկուն վերցնի, դուրսն անձրև է: Մեծահոգութեամբ է այս, վեհանձնութեամբ: Թերևս և այս, և այն, բայց մտադածին է, արհեստական:

Արհեստականութիւնը շարունակվում է հենց հետևյալ էջում: Քնարիկն անընդհատ երևում է այն փողոցում ու այն տան մոտերքում, ուր տեղափոխվել էր Սուրենը բաժանվելուց հետո: Այս վայրերում նա առաջներում երբեք յուրիշ չէր ունեցել լինելու: Երբ նկատում էր Սուրենին, իսկույն թողնում էր, հեռանում: Իսկ եթե նկատեր Կարինեին՝ ի՞նչ պիտի աներ: Առհասարակ, ինչո՞ւ է կատարվում այս բոլորը: Մի՞թե սերն ու հավատարմութիւնն այսպէս պետք է արտահայտվեն: Թերևս Քնարիկի խառնաժողովին ավելի բնորոշ կլիներ, եթե հեովից տաներ նա իր ցավը և ոչ թե անընդհատ երևար ու անհայտանար, երևար ու անհայտանար:

Ի՞նչ վերաբերում է Քնարիկի տեղափոխվելուն այն քաղաքը, ուր երևանից տեղափոխվել էին Սուրենն ու Կարինեն — այդ ևս հիմնավորված չի թվում:

Քնարիկի տեղափոխվելը կարծես արդարացիվում է հետագա դեպքերով. Սուրենը հազար ուրբլի է կորցնում, հետո ձերբակալվում, վերջապես հիվանդանում: Հազար ուրբլին հատուցում, բանտից ազատում, հիվանդութեան պահին նրան խնամում է Քնարիկը: Իսկ եթե այդ ամենը տեղի՞ չունենար: Եթե Սուրենը հազար ուրբլի չկորցնէ՞ր, չձերբակալվեր, չհիվանդանար: Ի՞նչ պիտի աներ Քնարիկը, ապրելով անընդհատ միևնույն քաղաքում, ուր և Սուրենը: Զէ՞ որ վերոհիշյալ բոլոր դեպքերը պատահականութիւններ էին, օրինաչափ ոչինչ չկար նրանց մեջ, որպէսզի ենթադրեինք, իբր Քնարիկը, կանխատեսելու ձիրքով օժտված, գուշակել էր դրանք ու նախատակաւայ քայլ կատարել՝ տեղափոխվել: Այս ամենի մեջ

ինչ-որ արհեստականություն կա ու հաջորդ դեպքերը ոչ թե նախորդ դեպքերով են բացատրվում և իմաստավորվում, այլ ընդհանրապես:

Գուցե առարկվի, որ քանի դեռ Սուրենը Կարինեի հետ է, իսկ Քնարիկը հաստատ դիտե, որ այդ կապը ժամանակավոր է, — ուրեմն և միշտ պետք է լինել Սուրենի մոտ, հարկ եղած դեպքում օգնել նրան: Բայց չէ՞ որ Սուրենի դժբախտությունները (փող կորցնելը և այլն) տեղի են ունենում անկախ Կարինեից: Չէ՞ որ ոչ մի տվյալ չկա պնդելու, իբր նրանց մեջ ինչ-որ հակասություն է ստեղծվում: Ընդհանրապես, նրանց ընտանեկան կյանքը խանգարվեց հենց Քնարիկի երևալով նոր քաղաքում:

Այդպիսով, Քնարիկի ներ վաչր տեղափոխվելը խելապես որ ոչ մի տեսակետից չի հիմնավորված: Նրա «ըռհարությունը» շատ խեղճ տպավորություն է թողնում: Դա հերոսություն չէ, այլ ինչ-որ տաղտկալի նահատակություն: Այդ քանի մեջ համոզվելու համար հարկավոր է հիշել Ստ. Զորյանի կին հերոսուհիներին. Զաքարի հարս Նսթերին, Մարիամին, խրոխտ Վառոյին:

Ինչպես «Մեղքը» պատմվածքում կին պերսոնաժը, Սիման, որպես մարդ, շատ ավելի բարձր է տղամարդ պերսոնաժից՝ Ռուբենից, այնպես էլ «Քնարիկ»-ում Քնարիկը շատ ավելի բարձր է Սուրենից, սրբ, վերջիվերջո, Ռուբենի մի տարբերակն է:

Սուրենը շատ սովորական անձնավորություն է: Ճիշտ է, նրա մասին Կարինեն ասում է, որ սրամիտ է, նրբանկատ ու բարձր նյութերից է խոսում, բայց պատմվածքում այդ մենք չենք տեսնում:

Սուրենը, ինչպես դիտենք, հանդիպեց Քնարիկին, սիրահարվեց, ամուսնացավ: Ապա երեսա ունեցան: Այստեղ է հենց, որ նա հայտաբերեց Կարինեի տված զնահատականի միանգամայն հակառակ հատկություն, այն է՝ հոգեկան աղքատություն: Թվում է թե Սուրենը պիտի տարվեր ընտանեկան կյանքով, երեսացով և այլն, ինչպես և նա համոզում էր Քնարիկին ամուսնության սկզբին: Բայց տեղի ունեցավ

միանգամայն հակառակը: Նա համարյա ասեց իր երեխային: Առաջին երկու օրը, — պատմում է Սուրենը, — կարծես ոչինչ. երեխան հետաքրքրական և զվարճալի էր թվում... «Բայց հետո՞. հետո ինձ թվաց, թե աշխարհումս չկա ավելի մեծ բռնակալ, քան այդ փոքրիկը: ... Պատկերացնում եք — աղատ էի, անհոգ և հանկարծ... քնել անգամ չեմ կարող... Զորանչս աշխատում էր, որ թեթևացնի իմ վիճակը, որ աղատ լինեմ հոգսից և այլն. բայց ես ինձ արգեն դժբախտ էի զգում...»¹: Մի խոսքով, երեխան «սարսափելի բան է» — եզրակացնում է Սուրենը, ապա միանգամայն անարդարացիորեն բամբաստում մարդկության համարյա կեսը, հայտարարելով, որ իր ապրումներն ու վիճակը «հավանորեն ունենում են և բոլոր նորեկուկ հայրերը...»:

Զորյանը հումանիստ է: Նրա հերոսներից շատերը տրագիկոս են ապրում, երբ հեռանում են աշխարհից առանց սերունդ, հետք թողնելու («Ծեր Սոսին», «Սպիտակ տան բնակիչները»): Քիչ է ասել, թե նրանք մանկասեր են. երեխան նրանց համար հենց ինքը կյանքն է, նրա մշտնջենականությունը («Անհայտ թելեր»): «Քնարիկ»-ում, ցավոք, հակառակ գաղափարներ են արծարծվում:

Որպես իսկական քաղքենի, Սուրենը Ռուբենի և Պրոպոսի պես կասկածամիտ է, սարսափ է տեսնում այնտեղ, ուր տիրողը իր իսկ նկարագրությամբ խեղճությունն է: Տունը թողնելուց անմիջապես հետո նա մտածում էր, թե չլինի հանկարծ Քնարիկը մի փորձանք բերի իր գլխին, երեխայի գլխին: Քնարիկի պարբերաբար երևալու կապակցությամբ իր նոր տան փողոցում նա ոկսեց սաստիկ անհանգստանալ. չար դիտավորություն չունի՝ արդյոք Քնարիկը իր դեմ, ատրճանակ չպարպի՞, թթվուտներ հանկարծ շաղ չտա՞ իր վրա... Նույնը նոր քաղաքում: Նույն տաղտկալի մտատանջություններն ու ենթադրությունները շարունակվում են նաև բանտում:

Ապա Կարին՝ են: Անբովանդակ մի կին, որ ամուսինները փոխում է ձեռնոցների պես (ի դեպ, Սուրենից բաժանվելուց վեց ամիս հետո նա ամուսնացավ մի սպայի հետ): Նա դու-

¹ Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 130:

հիկ է, փոքրոգի և խանդոտ, ընդունակ չէ իսկական սիրով տարվելու: Նրա կապը Սուրենի հետ ոչ թե ամուսնություն է, այլ կենակցություն: Բայց այդ թեթևամիտ, այն թվին պատկանող կանացից մեկը, որոնք միայն «սիրում են լավ հագնվել, մանիկյուր անել, բաց չթողնել ոչ մի ներկայացում և համերգ», որոնք անգիր դիտելին քաղաքում կատարվող ամեն մի դեպք ու նորույթ, այդ կիներ մյուս կողմից բնութագրվում է սրպես «հետաքրքրական կին» ոչ միայն իր արտաքինով, այլև «բազմակողմանի շահագրգռությամբ...»:

Հեղինակը սլատմում է, որ «Կարինեն հրաշալի նվագում էր, նվագում էր զարմանալի եռանդով ու ոգևորությամբ: Կարճ թևերից դուրս եկած նրա ձեռները գալարվում էին կարծես մի մուլեգին, մի անհանգիստ տենդով բռնված և հնչյունները դուրս էին թափվում նրա մատների տակից մի հուղիչ ներդաշնակությամբ. նրանք կարծես ողողում էին սենյակը և քեզ էլ առնում իրենց պտույտի մեջ և մոռացնել տալիս ամեն ինչ...»¹:

Բարձր արվեստով կատարած այս նվագը, թվում է, չի ներդաշնակում Կարինեի ընդհանուր նկարագրի մասնավորապես հետևյալ պատկերի հետ:

Կարինեն առաջարկում է Սուրենին դնալ կինո, «այսօր ամերիկյան նկար է»:

«Գնում ենք: Ամերիկյան տեխնիկա, ճեպընթացները վագում են աջ ու ձախ, կոլբոյներ և տրյուկային տեսարաններ, որ հաջորդում են իրար զլխապտույտ արագությամբ:

Կարինեն հիացած է...»²:

Մի այլ հանդամանք արդեն, ընդհակառակն, կատարելապես ներդաշնակում է Կարինեի էության հետ: Դա երեխաների խնդիրն է: Պատմվածքում տեսնում ես այն համերաշխությունը, որ գոյություն ունի տվյալ հարցում Կարինեի և Սուրենի միջև: Սուրենը նեղվում է, որ երեխա ունի, Կարինեն համառորեն չի ուղում երեխա ունենալ, որովհետև երեխան կծերացնի նրան, կխաթարի նրա իրանը... Միաժամանակ

¹ Ս. տ. Զ. ս. ր. յ. ան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 134—135:

² Նույն տեղում, էջ 138:

ծաղրվում է կամ, համենայն դեպս, ոչ այնքան համակրելի գծերով է ներկայացվում Կարինենի նախկին հաշվապահ ամուսինը, որը հերեխաների սիրահար էր:

Նրեխա և ընտանիք սիրող այս՝ թերևս մի փոքր կոպիտ միայն ու անտաշ մարդուն Կարինեն անընդհատ ծաղրում էր նաև նրա իբր հին, «գեղակտն» հայացքների համար, նրա համար, որ ամուսնության մեջ նա որոնում էր միայն «սլափով, նամուս ու թասիր...» Ժպի ի՞նչ որոնե...:

Առհասարակ Զորյանը թե՛ «Մեղք»-ում և թե՛ այստեղ, «Քնարիկ»-ում, ցավոք, քննադատաբար չի վերաբերվում դեպի իր քաղքենի հերոսները: Ինչ է տեսնում նա, օրինակ, Սանասարի մեջ, որ մեծարում է նրան. «մի բարեհոգի կենսուրախ մարդ... և մեծ օրիգինալ»: «Օրիգինալ» էր նրա համար, որ անխտիր բոլոր շաբաթ օրերը քեֆ է անում առանց կանա՞նց: Թե իր ձանձրալի ասացվածքի՞ համար, որ անընդհատ կրկնում էր. «ուրախության հունի մեջ մտե՛ք, հունի մեջ»: Պարար Նաղարիչի «կաղզուրիչը» դրանից հազար անգամ բամբիտ էր:

Նրբ Զորյանը տխուր մարդ էր տիպագրում, երբ երևում էր, որ հեղինակը, իրոք, նրանց «տխուր» է համարում, տաղտկալի, դա սփոփում էր ընթերցողին, ընթերցողը մտածում էր, որ— ո՞վ դիտե— թերևս նկարագրած գորշ կյանքի: Երբ այն կողմը մի լավ, լուսավոր կյանք էլ կա: Զորյանի այս գործերում բոլոր լուսամուտները փակված չեն, հեռանկարի ինչ-որ հնարավորություն կա նրանց մեջ: Բայց երբ որ այդ գորշությունը արվում է որպես բարձր իդեալանություն, երբ Ռուբենը, պախարակվելու փոխարեն, տրվում է որպես բարոյականության ներկայացուցիչ, երբ Սուրենի մանկատյացությունը չի դատապարտվում և, ընդհակառակն, կոմիկական: գծերով է նկարագրվում հաշվապահը իր մանկասիրությամբ հանգերձ, երբ դատարկամիտ Կարինեն առաջագրվում է որպես բովանդակալից կին, երբ Սանասարի տափակությունը չի մերկացվում, երբ Քնարիկը դրվում է այնպիսի մտացածին պայմանների մեջ, որ կորցնում է իր նկարագիրը ու հերոսությունը վերածվում է խեղճության՝ այս դեպքում լուսամուտ-

ները փակվում են, հեռանկարները վերանում: «Մեղքի» և «Քնարիկի» կրկնակի ընթերցանությամբ ոչ թե նորանոր հարստություններ ես գտնում,— այսպես պիտի լինի յուրաքանչյուր գեղարվեստական երկ և այսպես է Ստ. Զորյանի երկերի ճնշող մեծամասնությունը,— այլ, ընդհակառակն, նկատելի են դառնում նորանոր բացեր: Այս գործերը ոչ թե ընդլայնում են, այլ, ընդհակառակն, անձկացնում ընթերցողի տեսողաշար:

«Անտառում»¹ և «Պատերազմը» պատմվածքները հասարակ մարդու նկարագիրը բացահայտում են մի նոր տեսանկյունից:

«Անտառում» պատմվածքի Նթարանց Ալեքսանին «մի օրավար հողն ու բոստանը չէր տալիս այն, ինչ պետք էր ընտանիք պահելու, իսկ նա ուներ պառավ մայր, կին ու երեք երեխա...»: Բայց քանի որ Բրմուտը հարուստ էր անտառներով, այդ իսկ պատճառով Ալեքսանն իր կարիքը լրացնում էր անտառից՝ օրական մեկ-երկու շալակ չոր ցախ հավաքելով ու վաճառելով այն շուկայում: Ալեքսանը մի ցանկություն ուներ՝ վերանորոգել իր փլվող գոմը, աշնանը, տավարն էժան ժամանակ, մի երկու էգ մոզի առնել, որ հետագայում, իրավ դառնալով, նեցուկ հանդիսանան իր աղքատիկ տնտեսությունը:

Ալեքսանի այս երազը չկատարվեց: Հենց իր գոմը վերանորոգելու համար անտառից մարդակ քարշ տալիս, իսկ մարդակը թաց փայտ է, որն առանց թուլտվության կտրելն օրենքով արգելված է — նրան բռնում է անտառապահ Վանոն: Տեղի է ունենում խոսակցություն, որը վերջանում է Վանոյի սպանությամբ՝ մի հարվածով:

¹ Առաջին անգամ տպագրվել է «Նովելներ» ժողովածուում, 1931, Երևան: Գրված է 1915 թվականին: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Բնտիր կրկեր, հ. 1:

Վանոյի սպանութիւնը, իհարկե՛ն, կանխապէս չէր: Դա ակնհայտ է. հեղինակն այդպէս է նկարագրում: Բայց թէ հենց սպանութեան փաստը և թէ այդ սպանութեան ու նրան նախորդող խոսակցութեան մանրամասնութիւնները, որ հեղինակը վերարտադրում է վարպետորէն, մեծ նշութ կն տալիս մեզ Ալեքսանի բնութագրման համար:

Ալեքսանը, իհարկե՛ն, ինզճ գյուղացի է: Բայց խեղճ լինելով, նա միևնույն ժամանակ հեշտութեամբ չի զիջում իր դիրքերը: Նա գիտի, որ նման դեպքում Վանոն առաջին հերթին կացինն է խլում—ու առին կերպ աշխատում է շտապ կացինը: Նա գիտի նույնպէս, որ կտրած փայտը տանուտերի մոտ տանելը նշանակում է բանտարկութիւն կամ տուգանք,— ու թեկուզ և խնդրելով ու աղաչելով՝ առին կերպ աշխատում է, որպեսզի Վանոն հո կենա իր որոշումից: Վանոյի առաջին երկու հարվածներին նա պատասխանեց միայն ինքնապաշտպանութեամբ՝ բնուղղաբար բարձրացնելով ձեռքը ու լոկ հրացանի երրորդ հարվածից հետո «ահ» արեց սատիկ ցավից, «բռնեց հրացանի փողը և ասլա, հենց ռոտի տակ ընկած մի արշինաչափ փայտ վերցնելով՝ բարձրացրեց ու իջեցրեց»: «Իջեցրեց» և ոչ թէ խփեց: Հեղինակը մի երկու տող հետո միևնույն փաստը հիշատակելու համար միևնույն բառն է գործածում ու ասլա ավելացնում. «Նա մուչնիսկ չղգաց՝ փայտը բանի դիպալ, թէ ոչ»:

Սակայն, անկախ նրանից, Ալեքսանը «բարձրացրեց» փայտը, թէ «խփեց», զգաց նա փայտը մի բանի դիպալ, թէ ոչ, աղաչանքով փորձեց շարժել Վանոյի գութը, թէ այլ կերպ, փաստն այն է, որ նա նախ՝ չհնազանդվեց Վանոյին՝ և երկրորդ՝ մի հարվածով գետին տապալեց նրան: Տարիների ընթացքում կուտակված զայրույթն էր իր գոյութիւնը մի կերպ քարշ տվող գյուղացու հոգում ընդդէմ իրեն ճնշողներին, որ պոռթկաց ու հնարավոր դարձրեց այդ սպանութիւնը: Սուբյեկտիվորեն, իր գիտակցութեամբ Ալեքսանը պատրաստ չէր այդ սպանութեանը, օբյեկտիվորեն նա լրիվ պատրաստ էր դրան:

Հայտնի է, որ Ալեքսանն ինքը խոստովանեց իր հան-

յանքը: Բայց այդ նա արեց ոչ թե այն պատճառով, որ զղջում էր Վանոյի սպանության համար: Սպանության թե առաջին օրերին, երբ Ալեքսանը տեսնում էր ինչպես Վանոյի նիհար կիներ՝ միանգամայն անտեղյակ կատարված դեպքին, հանգիստ քաղհան էր անում բոստանում, և թե հետագայում, երբ այդ կիներ հանգիստը կորցրել էր արդեն ու Ալեքսանը տեսնում էր նրան կամ արցունքն աչքերին կամ լաց լինելիս—զղջումի հեռավոր նշույլ անգամ մենք չենք նկատում Ալեքսանի հոգում, թեև տեսարաններն այնպիսին էին, որ կարող էին առաջացնել նման զգացում: Ալեքսանը չէր գիտակցում այդ, բայց թե նրա գործողությունների և թե զգացմունքների ընթացքը վկայում են, որ նա Վանոյի հետ վարվում է իբրև հասարակ մարդու թշնամու հետ:

Ալեքսանը խոստովանեց իր հանցանքը միայն այն ժամանակ, երբ Վանոյի սպանության գործով ձերբակալեցին իր նման երկու չքավոր գյուղացու՝ Իգիթանց Ոսկանին և Խառատանց Սեթին: Այդ մասին նրան հայտնեց կիներ, ու ապա լսեց շուկայում, իսկ հետևյալ օրը տեսավ, թե ինչպես Խառատանց Սեթի կիներ՝ արցունքն աչքերին, «բադի պես օրորվելով, կապոցով ուտելիք է տանում մարդու համար»: Նույն օրը երեկոյան տեսավ, թե ինչպես Իգիթանց Ոսկանի կիներ՝ Շամամը, երեք մանկահասակ երեխաների ձեռքերից բռնած, դատարանի առաջ խոսում էր գլիր Յականի հետ, «թե արտերը մնացել են անբաղ, տունը անտեր, երեխեքը սոված...—Ձեր մարդասպանին դտեք, իմ անմեղին աղատեք»,—գոռում էր նա:

Բայց այժմ էլ, արդեն ոչ թե Վանոյի կնոջ, այլ իր ընկերների ու բարեկամների կանանց դառն արցունքը տեսնելով, Ալեքսանն անմիջապես շխոստովանեց իր հանցանքը, այլ մի երկու օր տատանվեց, ենթադրելով, թե քանի որ այդ մարդիկ միանգամայն անմեղ են, ապա շատ հավանական է, որ նրանց քաց թողնեն: Հարցը դրանով էլ կփակվեր, զղջման մոմենտն այսօր դեպքում էլ, հետևապես, բացառվում է: Ալեքսանը խոստովանեց միայն այն ժամանակ, երբ կիներ հայտնեց նրան, որ ձերբակալվածներին տանում են քաղաք դա-

տելու ու ավելացրեց. «Բա էսենց ցալ ու պատիժ կըլեր, աչ կրակվեն դրանք: Մի տուն լիքը երեխեք...»: Խոստովանության դրդողը հենց Ալեքսանի պատասխանատվության վզացմունքն էր հանդեպ իր պես խեղճ ու կրակ գյուղացիներին ընտանիքների, աշխատավոր մարդու արթուն խիղճը, «մի տուն լիքը երեխեք»-ի հայտնի մոտիվը: Կապարի պես ճնշող վախը հանդեպ կատարած հանցանքի Ալեքսանը կհաղթահարեր իր մեջ, բայց նա մի լուպե անգամ չմտածեց խղճի դեմ դնալու:

2

«Անտառում» գրվածքը վերջանում է հետևյալ պարբերությամբ. «Բանտարկված Ոսկանին ու Սեթին արձակեցին, և նրանց փոխարեն բանտարկեցին Ալեքսանին: Բայց ոչ ոք չէր հավատում, որ նա անտառապահին սպանել էր պատահաբար»:

Ինչո՞ւ ոչ ոք չէր հավատում «պատահաբար» սպանությունը:

Գրվածքը պատասխանում է այդ հարցին: Ալեքսանի զրուցից երեք համագյուղացիների հետ, որոնց ուղարկել էին անտառ՝ ողջ թե մեռած գտնելու Վանոյին, պարզվում է, որ գյուղացիների կարծիքով Վանոյին կարող էին սպանել միմիայն անձնական հողի վրա. «Ուլ գիտե ո՞ւմ է ծեծել, ում է շտրաֆ գցել...», — ասում էին նրանք: Նույն կարծիքն է հաստատում նաև այն փաստը, թե ինչու ձերբակալեցին հատկապես Ոսկանին և Սեթին, և ոչ թե որևէ ուրիշին. «Մի ամիս առաջ Ոսկանին ծեծել էր Վանոն, նրա գոմեշները բացատի խոտերում բռնելով, իսկ Խառատանց Սեթին տուգանել էր, հայտնի չէ տ՞ւմ կտրած մի ծառի համար»:

Այդպիսով, գյուղում ընդհանրացած կարծիքով, սպանություն կարող էր հանդիսանալ միմիայն անձնական թրջնամուխունը, հետևապես և այն կարող էր տեղի ունենալ միմիայն գիտակցաբար, մտածված, կանխակալ: Գյուղացու համար տակավին անհասկանալի էր սպանության հասարակական աստառը: Նա չէր բմբռնում, որ Ալեքսանի մեջ խոսեց տասնյակ տարիների ընթացքում կուտակված ջատումը ընդ-

դեմ հենց իր՝ գյուղացու, արշունը բառիս բուն իմաստով ծծող իշխանավորների: Գյուղացին, հետևապես, չէր քմբու-
նում, որ սպանությունը կարող էր տեղի ունենալ ոչ թե գի-
տակցաբար, ոչ թե մտածված կամ կանխակալ, այլ պատա-
հաբար, տարերայնորեն, բայց խոր սոցիալական դրդապատ-
ճառ ունենալով, և ոչ թե սոսկ անձնական հաշիվ:

Թեև շգիտակցված ոչ իր, ոչ էլ շքապատի կողմից, Ալեքսանի հարվածը, այնուամենայնիվ, մի բողոք էր (ձիշտ է՝ հուսակառուր) ընդդեմ աիրող կարգերի:

1906 թվականին գրած «Գյուղացիական շարժումը» հոդ-
վածում Ստ. Շահումյանը, ամստոանք հայտնելով, որ հայ
գյուղացին, փոխանակ ազատագրական շարժման մասնակցե-
լու, զբաղված է ազգամիջյան ընդհարումներով, ասում է.
«Հայ գյուղացիությունը, որ ներկայացնում է այնքան գեղե-
ցիկ մատերիալ, որպիսի՝ ուժ կարող էր հանդիսանալ Կովկաս-
յան կովի մեջ»¹: Ալեքսանը նման «գեղեցիկ մատերիալ» էր:

Վանոյին, կենդանի վիճակում, ընթերցողը հանդիպում
է ընդամենը մեկ անգամ, բայց անտառապահը նրա հիշողու-
թյան մեջ շատ ամուր է նստում: Հեղինակը հասնում է դրան
Վանոյի արտաքինի ժլատ նկարագրությամբ ու Ալեքսանի
հետ նրա ունեցած բախումի վերարտադրումով, ընդամենը
երկու փշի վրա:

Ութերորդ ճակատագրական մարդակը վախվեւելով քարշ
տալիս, Ալեքսանը վտանգն արդեն անցած էր համարում: Երբ
հազիվ երկու քնյլ էր արել՝ նկատեց մի գլուխ, որ մասրի թփի
այն կողմից նայում էր իրեն «փայտի պես դիք ու քմծի-
ծաղով: — Վանոն էր, անտառապահը՝ սե սրածայր փափախը
զլիւին, իսկ փափախի ճակատին՝ անտառապահական նշան»:

Հետագայում այս կամ այն կատակցությամբ մենք իմա-
նում ենք, որ Վանոյի հագին չերքեզկա էր, որ նրա ուսով
հրացան կար գցած, մեջքին կապած էր դաշույն, կրծքին
փամփշտակալ, կոշիկները երկարաճիտ էին և այլն: Բայց
այս ամենը, նրա արտաքինի կարևոր հանգամանքները հան-
դիսանալով հանդերձ, այնուամենայնիվ, նշանակություն

¹ Ստ. Շահումյան, Երկեր, Հայպետհրատ, 1955, էջ 172:

ունեն սոսկ նրա այս կամ այն վիճակը ներկայացնելու տեսակետից (գերազանցապես՝ մեռած ժամանակ) ու կարծես ենթադրվում են արդեն, պարփակված են արդեն սև սրածայր փափախի մեջ՝ անտառապահական նշանով: Հանկարծակի երևացած ու տալովորված այս սև փափախն՝ անտառապահական նշանով, այնքան է բնորոշ, որ հնարավորություն է տալիս ընթերցողին Վանոյի արտաքինի մնացած տվյալներն անվրեպ լրացնել կետագծով:

Նույնքան բնորոշ են Վանոյի հանգիստ կեցվածքը մասրենու հետև ու նրա քմծիծաղը, այդ դաժան, չաբախինդ, սադիստական քմծիծաղը հանդեպ թակարդ ընկած զոհի:

«Դասակարգային հատկանիշը,— ասում է Մ. Գորկին,— չպետք է մարդուն փակցնել արտաքուստ, երեսի վրա, ինչպես այդ արվում է մեզ մոտ. դասակարգային հատկանիշը գորտնուկ չէ, դա ինչ որ շատ ներքին բան է, ներվային-ուղեղային, բիոլոգիական»¹:

Հենց այսպես է ընթանում Վանոյի բնութագրումը՝ ներքուստ անբռնադրոս, համողիչ, բնականոն: Վանոյի լուռ և անշարժ վիճակի պերճախոս հայտաբերմանը հետևում է նրա նկարագրությունը գործելու և խոսելու ժամանակ. ու աչքերի յլորելուն օրինաչափորեն փոխվող նրա քմծիծաղը, նրա կոշտ ու անողորմ խոսքերը, նրա քեկման շենթակա համառ և անգույն վճիռը՝ Ալեքսանին մարդակուլ հանդերձ ներկայացնել տանուտերին, նրա անխնա ու վայրենի հարվածները Ալեքսանի երեսին, գլխին, կողին, այս ամենը խորացնում ու բուլորում է նրա հակակրեկի նկարագրի պատկերումը:

Վանոյի մահը բարոյապես բավարարում է ընթերցողին: Հեղինակը գործն այնպիսի հմտությամբ է տանում, որ ոչ Վանոյի անշարժ փռված մարմինը՝ մի արշին այն կողմն ընկած փափախով հանդերձ, ոչ քունքից հոսող արյունը, որ լերդացել էր երեսի և ուսի վրա, խղճահարություն հեռավոր նշույլ անգամ չեն հարուցում, այլ միայն՝ սառն անտարբերություն: Հետևյալ համեմատությունը, որ արվում է Վանոյի

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Москва, 1953, էջ 415:

դիակը դեպի փոս քարշ տալու կապակցութեամբ, հեղինակը վերջապետում է իր վերաբերմունքի դրսևորումը դեպի նա. «Վիլն աշնակա թույլ էր, որ քաշելիս գլուխը դեռ ու դենն էր ընկնում՝ տունկից կպած սեխի նման»:

Վանոյի նկարագրի ու նրա սպանութեան վրա մենք մասնաւորապէս կանգ առանք այն պատճառով, որ հեղինակի խոսքի աշխտեղ հակիրճ լինելով, միաժամանակ առանձնապէս խիստ է, հագեցած բնորոշով, հետեւապէս և գեղարվեստականութեամբ: Ասենք, այդպէս է առհասարակ ամբողջ գրվածքը՝ սկսած նրա առաջին էջից, Բրմուտա անտառի նկարագրութեանից, որ կարծես հաջող մի էքսպոզիցիա լինի հետագայում կատարվող դեպքերի համար ու վերջացրած ավարտական տողերով՝ հեղինակի հայտնի հայտարարութեամբ Վանոյի «պատահաբար» սպանութեան մասին:

Ալեքսանը, գրվածքի հիմնական գործող անձը, նրա հոգեբանութեանն ու վարքը, դրանց սերտ կապը տրված են միանգամայն իրական ու սպառնալից գեղարվեստականութեամբ: Ալեքսանի վախը, այդ վախի տարուբերումները, հոգեբանական այն անհրաժեշտութեանը, որի դրդմամբ երեք անգամ նա գնում է ստուգելու Վանոյի դիակը, (նրա հանդիպումները Փիլոսի, ինչպէս նաև Վանոյի դիակը որոնող երեք համագլուխացիների հետ, տագնապով լի լըուլցը նրանց հետ, խուսափուկ իր պատասխանները կնոջ հարցերին, օրավուր աճող նրա կառկածամտութեանը, նրա խղճահարութեանը ընկերների ձերբակալելու առնչութեամբ, հանցանքը հայտնելու նրա որոշումը, վերջապէս, տրագեդիան ավարտող ակտը՝ նրա խոստովանութեանն ամբողջ ժողովրդի առջև, որ մի քանի վայրկյան տևելով, այնուամենայնիւ, ունեցավ իր էտապները ու փշաքաղեց ներկա գտնվողներին—այս ամենից կերտվում է գեղարվեստական ճշմարտացի մի կերպար, հայ գլուխացու կերպար, որ թեև դարերի ընթացքում անխնա կեդեքվելով անհունորեն խեղճացել է, բայց մի կողմից չի կորցրել իր մարդկայնութեանը, իր խիղճը, իսկ մյուս կողմից՝ իր հոգու խորքում պահում է մի կայծ, որը բարենպաստ պայմաններում պատրաստ է բնկվելու ու հրկիզելու անարդար հիմքերի վրա կառուցված աշխարհը:

«Պատերազմը»¹ վերջանում է «Անատում» պատմվածքի սկզբի պես. ինչպես քունքին տված մէկ հարվածով Ալեքսանն անշունչ գետին է տապալում Վանոյին, այնպես էլ Դավթի հարվածը տանուտեր Արսենի քունքին՝ նույնպես անշունչ գետին է տապալում վերջինիս: Երկուսի սպանությունն էլ հետեանք են աշխատավոր դյուղացու հոգում տարիների ընթացքում կուտակված զայրույթի պոռթկման ընդդեմ ցարական իշխանության, գյուղի փոքրիկ, բայց մեծերի պես դաժան ներկայացուցիչներին: Երկու սպանությունն էլ պատահական են այն իմաստով, որ կանխամտածված չեն ու միաժամանակ անհրաժեշտ են այն իմաստով, որ սոցիալականորեն հիմնավորված են:

«Պատերազմը» ծավալով փոքր, ճանաչողությամբ մեծ գրվածք է: Կաղնուտը փոքր, աննշան գյուղ է, լեռների ծալքերում կորած, բայց փոքր լինելով, իմպերիալիստական պատերազմն իր հետեանքներով ու հարուցած սոցիալական-տնտեսական երևույթներով հանդերձ, այնպիսի հստակությամբ է անդրադարձել նրա մեջ, ինչպես արեգակի ճառագայթը մի կաթիլ ջրի մեջ:

«Կաղնուտցիները,— ասում է Զորյանը,— ապրում էին ամեն մեկն իր հոգսով, հանգիստ հավատալով, որ իր «ճակատին էդ էք գրած»... Գյուղն ընդհանուր անհանգստություն էր ընկնում միայն աշնանը, երբ տղերանցը տանում էին «սալդաթ»: Տանում էին հեռու, հեռու տեղեր՝ Վարչաղ, Աղես, Կովիլ... «Ընկածներին» կաղնուտցիները հյուրասիրում էին հերթով, տալիս էին նրանց գուլպա, շապիկ, թաթման ու գրեթե գեղովի ճանապարհ գցում մինչև կայարան: Եվ երբ «պոեզը» տանում էր տղերանց, նրանք երկար նայում էին պոեզի ետևից, նրա ծխի ամպակուտակ քուլաներին, նրա հեռացող, սարերի մեջ կորչող ճամփին և հառաչում խմբով. «Անտե՛ր մնաս, անտե՛ր»...²:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Վերելք», 1924, № 2—3: Դրված է 1920 թ.: Տե՛ս Ս. Զ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2:

² Ս. Զ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 216:

Հակիրճ է Զորյանի նկարագրական այս հատվածը, բայց քաջահայտում է Ա՛ դյուղացու Վիշտն ու թախիծը հանդեպ «սալդաթության» զոհերի, Ա՛ պրիմիտիվ հասկացողությունների մեջ անգամ ցուցող երևույթների ճիշտ գնահատականը:

Առավել ցայտուն է դրսևորված գրվածքում միևնույն աշխատավոր դյուղացու վերաբերմունքը դեպի պատերազմը: «Խավարե՞ք դուք», — այս բառերով գիմավորեցին կանայք տանուտեր Արսենի հայտնած լուրը, թե «կռիվ է բացվել»: «Արտերը-արտերը», — տագնապով գոչում էին ղորահավաքի ենթակա, վաղը կեթ քաղաք մեկնող «ղապասի» տղերքը: Խրոնք լավ գիտեին, որ իրենց հետևից արտերը մնալու են տնքաղ, երեխաները՝ սոված ու մերկ, ծեր ծնողները՝ առանց հենարանի, ճակատագրին մատնված: Իսկ Դավթի՝ պատմվածքի գլխավոր գործող անձի, գանգին կարծես հարվածում էր կռիվ բառը. տղերքը խոսում էին, բայց նա այդ աղմուկների մեջ տեսնում էր միայն «հրացան, կաղարմա, ցեխոտ ճանապարհներ, ուր քաշ է գալիս իրենց հետևակ զունդը, հոգնած, դադրած, փթաչափ բեռան տակ»:

Հնայած այն հանգամանքին, որ պատերազմի սկզբին գյուղացին չգիտեր անգամ, թե ում դեմ է դնում կռվելու (այդ մասին չգիտեր «ինքը»՝ տանուտեր Արսենը), չնայած նրա աշխարհագրական-ազգագրական հասկացողությունների միամտության, ըստ որում Գերմանիան, Կարպատները կամ Վարչալան նրա համար զգվար արտասանելի անուններ ու երևակայությամբ անընդգրկելի երկրներ էին, աշխարհի ծայրում կորած մոլորված ինչ որ տեղեր՝ Գերման, Կարպատ, Վարչաղ, չնայած նրա մտածողության պրիմիտիվության, ըստ որում «պոեղը» դարձել էր նրա համար բոլոր զժբախտությունների նշանակ, չնայած այս բոլորին, գյուղացին, այնուամենայնիվ, հավատարիմ իր բնազդին, շոշափելիության հասնող կոնկրետ ու վառ հասկացողություններով սկզբից կեթ ճիշտ գնահատական տվեց իմպերիալիստական պատերազմին, չընդունեց այն, համարեց «ասուս կրակ», պատուհաս, «ամեն աղգ ու ցեղ» իր ջրապտույտի մեջ գցող համաշխարհային մի մեծ չարիք, այնքան մեծ, որ արդեն

պահանջ էր դրացվում էպիկորեն ներկայացնելու, հիպերբոլիկ պատկերներով բնութագրելու և ճանաչելու այն: Ու ժողովրդի ֆանտազիան, կարծես կանխատեսելով այսօրվա ատոմային ուռմբը, հնարեց ահռելի ուժ ունեցող թնդանոթ, «թոփ», որը մի հարվածով մի ամբողջ քաղաք էր խորտակում:

Սուաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժողովրդի ճանաչման բացահայտմանը Զորյանը հասնում է գյուղական իրականության, գյուղացու հասկացողությունների, էմոցիոնալ աշխարհի և առհասարակ հոգեբանության, նրա կոնկրետ, վերացականին չվարժված, բայց ճշմարտացի մտածողության, նրա հումանիստական աշխարհայացողության խոր և հիմնավոր իմացողությամբ, ապա ժողովրդական լեզվի ու բառերի առանձնապես բնորոշ կողմերի, ինչպես նաև ուսերեն բառերի ու անծանոթ երկրների անունների միամիտ աղճատումների տեղին ու չափավոր օգտագործմամբ, որոշ բառերի կրկնակի գործածությամբ («կռիվը մեծ է, շատ մեծ», «ամեն օր, ամեն օր վագոնները տանում էին ղինվոր, ղինվոր» և այլն), որով շեշտվում է նրանց էմոցիոնալ-իմաստային նշանակությունը և այլ գեղարվեստական-արտահայտչական եղանակներով, մի խոսքով՝ «տեսցնելով» և ոչ թե «լսեցնելով»:

4

Զորահավաքից հետո գյուղը կարծես «թալանված» լինի, ասում է դեռ պատմվածքի սկզբում Զորյանը: Բայց սա գյուղի բարոյական կացությունն է: Հետագայում, Դավթի վերադառնալու պահին պատերազմից, նա քայքայվել էր նաև տնտեսապես, աղքատացել էր, կքել, թողնում էր անմխիթար և հուսահատ տալավորություն: Տները «բոլորն էլ կարծես իջել, փոքրացել, խրվում էին գետնի մեջ. էլի Արտեմի խանութն էր մենակ, որ աչքի էր ընկնում ներկած դռներով...»: Դավթի աչքին նաև «այնպես փոքրացած ու թեթև երևաց, կարծես պառաված երեխա լիներ, որ քայլում էր արագ-արագ»: Նույն տալավորությունը թողեց Դավթի վրա նաև հայրը: Տունն է

կամաց-կամաց շքավորի տուն էր դառնում. «Հա՛, ճոթ ու կտորն էլ էնքան թանկացել է, որ ո՛չ յորդանի երես ենք կարում արնել, ո՛չ դռշակի,— ասում է նանը: Սաղ ճղվել, իրարից էլիկ են... Ամեն բան կրակի գին է դառել, այ կրակվեն դրանք...»:

Նման մի քանի, այստեղ ու այնտեղ ցրված դիտողություններով Զորյանը տալիս է առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանի հայկական գյուղի տնտեսական քայքայման ճշմարտացի պատկերը: Եթե դրան ավելացնենք, որ թե՛ կաղնուտը, և թե՛ մոտակա գյուղերը վիտում էին դասավիճներով, որոնց բնակչությունն ակնհայտ հովանավորում էր, սպա կստացվի գյուղի ավելի ամբողջական պատկերը, լրացված ցարական բանակի կազմալուծման արդեն խսկ սկսվող պրոցեսի բնորոշ արտահայտությունների նկարագրությամբ:

Փոխվել էին ոչ միայն գյուղը, ոչ միայն նանն ու ապին, այլև ինքը Դավիթը. «Պառավը դարմացած էր,— պատմում է Զորյանը,— առաջին կանգնած էր մի ուրիշ Դավիթ, ձայնը նրանն էր, բայց ինքը սկի նման չէր. աչքերը խոր ընկած, ոսկորները սրված, մի թշի վրա էլ ինչ-որ սպի կար. գնդակի տե՞ղ էր, ինչ էր...»: Դավթի այս փոփոխությունը ոչ միայն նրա վիրավորվելու հետևանք էր, այլև այն ամբողջ ֆիզիկական ու բարոյական տառապանքների, որոնց նա ենթակա է եղել մի քանի տարվա ընթացքում՝ պատերազմում և որոնց մասին հեղինակը մի բառ անգամ չի գրում, բայց զգացնել է տալիս Դավթի ճակատագրի նկարագրությունով յուրաքանչյուր տողում: Սա, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, լուսթյան այն ֆիգուրն է, որը քիչ չենք հանդիպում Զորյանի պորժերում (օրինակ՝ «Զաքարի հարսը», հետագայում՝ «Հեղկոմի նախագահը» պատմվածքներում) և որը հաճախ շատ ավելի պերճախոս է, քան ինքը խոսքը:

Մենք հիշում ենք, որ Զորյանը, խոսելով Դավթի ստացած տպավորության մասին գյուղից, ասում է, թե «էլի Արտեմի խանութն էր մենակ, որ աչքի էր ընկնում ներկած դռներով...»: Արտեմի խանութի մասին հեղինակը մեկ էլ մի քանի խոսք է ասում միայն պատմվածքի սկզբում, թե նա կա-

այույս ներկված էր ու այնտեղ «փունջուղով» կանգնեալ էին ծախսում: Սակայն այսքանն էլ, ի միջի այլոց, հարևանցիորեն ասած այս բառերն էլ չափական են, որպեսզի Արտեմի խանութն ամուր գամվի ընթերցողի հիշողության մեջ իր կոնսորատորով բայքայվող, օրավուր աղքատացող գյուղի դորշ նկարագրին:

Այսպիսով, ի միջի այլոց ասելով անգամ, կարելի է մի ամբողջ պատկեր ստեղծել, եթե միայն գտնված է բնորոշն ու այնպիսի կոնսերպտի մեջ է դրված այդ բնորոշը, որ բացահայտվում են նրա մեջ թաքնված բոլոր հնարավորությունները:

Բացի Արտեմի խանութից, Կաղնուտում մի բան ևս չէր փոխվել, չէր ենթարկվել պատերազմի ավերիչ ազդեցության. դա տանուտեր Արսենն էր: Այն ճակատագրական օրը, երբ կամուրջի մոտ Դավիթը հանդիպեց Արսենին, Դավիթն իսկույն ճանաչեց նրան. «Նա բոլորովին չէր փոխվել,— ասում է Զորյանը,— փոխվել էր միայն հին շերքեզի շուխան. այսինքն լուռացվա սևագույնի փոխարեն, այժմ հագել էր դարչնագույն, վաղմառներն նույնն էին... Նույնն էր գդակը, էլի նույն 45—50 տարեկան մարդն էր մնացել»:

Աշխատավոր գյուղացու բնազդը չխաբեց նրան պատերազմի անարդարացի լինելու մասին: Պատերազմը քայքայեց գյուղացու տնտեսությունը, աղքատացրեց նրան, խլեց նրանից իր դավալեններին: Բայց միևնույն պատերազմը, մյուս կողմից, հնարավորություն տվեց արտեմներին վառ պահելու իրենց խանութի դռների ներկը, իսկ արսեններին՝ շարունակելու ծաղրել ժողովրդին, բեղերն ավելի սրելու և մի շերքեզի շուխան փոխելու մի ուրիշով, նորով: Աննշան է Կաղնուտը, լեռներում կորած ու այնքան մոռացված, որ պետական պաշտոնյաները շրջանը պտտելիս այնտեղ չէին էլ մըտնում, բայց նրա մեջ ևս պատերազմն իր ամբողջ տնտեսական-սոցիալական հետևանքներով արտացոլվել է լրիվ ու բնորոշ: Զորյանի պարզ շարագրանքը համողիչ բացահայտում է այդ. տեսնում ես, թե ինչպես հակասությունները սրվել են, հորիզոնը մոռացվել, լարվածությունն ուժեղացել:

Մինչդեռ «Անտառում» պատմվածքի մեջ սպանությունն սկզբնական է, «Պատերազմի» մեջ այն վախճանական է: Ռեալիստ գեղագետի հոսանքները թելադրել է Զորյանին Ալեքսանի համար բնորոշը որոնել նրա վարքի ու հոգեբանության մեջ սպանությանից հետո, իսկ Դավթի համար բնորոշը որոնել սպանությանը նախորդող պարագաների մեջ:

Մենք ասացինք, որ Դավթի զարկին նախորդող դեպքերը չրիվ սպառնալուքներում են այդ զարկը: Սկսած Դավթի անախորժ խոսակցությունից տանուտեր Արսենի հետ պատերազմ գնալու նախօրյակին, երբ Արսենը ոչ միայն մերժեց Դավթի խնդիրը, մեկ-երկու օր ուշանալ խոտը տուն բերելու նպատակով, այլև վիրավորեց նրան, կասկածի տակ դնելով նրա ճշմարտացիությունն ու վերջացած Դավթի և նույն տանուտեր Արսենի առավել անախորժ հանդիպումով մի քանի տարի անց, Դավթի պատերազմից վերադառնալու օրը, կամուրջի մոտ, երբ Դավթը, դառնացած ու վրեժխնդիր, վերադառնում էր տուն վար անելու անհաջող փորձից հետո ոտի վերքի հետեանքով, այս և մի շարք այլ դեպքերն այնպես են դարսվում իրար վրա, որ շատ բնական և համոզիչ են դարձնում սպանությունը:

Բայց իրար հաջորդող դեպքերի մեջ, որոնք մեկը մյուսից ավելի խորն էին սպավորվում Դավթի հոգում և առաջացնում նրա մեջ մեկը մյուսից ավելի ծանր ապրումներ, իրար հաջորդող այս դեպքերի մեջ, որքան էլ այդ դեպքերի շղթայի յուրաքանչյուր օղակը կարևոր լինի, այնուամենայնիվ, դրանցից մեկն անհրաժեշտ է առանձնացնել իբրև առավելագույն կարևորը:

Կարող է թվալ, թե այդ մեկ օղակը Վարդիշաղի՝ Դավթի կնոջ հեռանալն է ամուսնու տնից: Իսկապես, այդ փաստը Դավթին շատ դառնացրեց: Հենց դրա ազդեցության տակ նա իրեն օտարական զգաց, ավելորդ զգաց աշխարհում: Այդ բոլորը ճիշտ է: Բայց ճիշտ է և այն, որ ավելորդ լինելու այդ դրացումը նա կարողացավ հաղթահարել. «Ավելորդ... ինչո՞ւ

աւելորդ... — մտածում է ինքն իրեն Դավիթը: Կերթա ահա իր ծեր հորն օգնելու, կերթա հիմա կիսխարինի նրան, որ վաղուց ի վեր սպասում է իրեն, հոգնած ու հալից ընկած... Ինչո՞ւ է Վաւելորդ»:

Այդ մեկ կարևորագույն օղակը հենց այն տեսարանն է, որտեղ Դավիթը գիտակցում է, որ ինքն այլևս չի կարող արագանել, կալ կալսել, որ ինքն այլևս անընդունակ է աշխատանքի: Նախադասութեան պես գեղարվեստական երկն էլ ունի իր տրամաբանական շեշտը, երբ նրա իմաստն առանձնապէս լրիվ է դրսևորվում, երբ հիմնական գործող անձի դրաման, տվյալ դեպքում կարելի է ասել՝ ողբերգութեանը, ըստ ամենայնի բացահայտվում է: Արդ, «Պատերազմի» տրամաբանական շեշտը, նրա սյուժեի զարգացման բարձրակետը ոչ թէ տանուտեր Արսենի սպանութեան մեջ պետք է որոնել, այլ Դավթի վիրավորված ոտքի այն ծակոցի մեջ, որ զինաթափ արեց նրան, կարեց այն թիւը, որով նա կապված էր կյանքի հետ, աշխարհը մթնացրեց նրա համար: Ճիշտ այդպես, «Անտառում» պատմվածքի տրամաբանական շեշտը ոչ թէ վանոյի սպանութեանն է, այլ Ալեքսանի խոստովանութեանը ժողովրդի առջև:

«Պատերազմը» Զորյանի ստեղծագործութեան մինչսովետական շրջանի լավագույն գործերից մեկն է. իսկ նշած տեսարանը՝ նրա կենտրոնը: Այդ պատճառով, որքան էլ ընդարձակ լինի այդ տեսարանը, այնուամենայնիվ, պետք է մեջ բերենք այն:

Դավիթը «ձեռնափայտն ու շինելը թողնելով հոր մոտ մաճը բռնեց, — նկարագրում է Զորյանը: — Եղներն առանց ճիպոտի շարժվեցին:... Վարժ եղները գնում էին համաշափ քայլերով, և ակոսները կանոնավոր շարում էին իրար կողքի: Գոհ էր Դավիթը. եղների հմտութեանը զարմացնում էր նրան, այնպես կարգով էին քայլում: Չորրորդ թէ հինգերորդ ակոսի վերջում, սակայն, արսրը հանկարծ դուրս պրծավ ակոսից և վարածն ընկավ: Դավիթը ոտը դեմ տվեց՝ արորն իր տեղը գցելու և հանկարծ... ծունկը բռնեց ու շոքեց: Ի՞նչ պատահեց: Նա սաստիկ ցավ զգաց. ծնկին դիպած հին գնդա-

կի տեղն այնպես ծակեց, կարծես մեկը շամփրեց նրան, ոտից մինչև գլուխ վազեց մի տաք հոսանք և քրտինքը միանգամից ծածկեց նրա ճակատը: Նա ծունկը բռնեց և կամաց շփեց: «Ոչի՛նչ, բա՛ն չկա. վատ տեղ դիպավ», — մտածեց նա և շարունակեց վարը:

Հետևյալ ակոսում կրկնվեց նույնը:

Այս անգամ ծերունի Ոսկանը նկատեց և մոտեցավ որդուն:

— Ի՞նչ պատահեց, Դավո՞ ջան...

— Հե՛շ, ծունկս չթիւն դիպավ, — պատասխանեց Դավիթը՝ ծունկը բռնած:

Հայրը ձեռք մեկնեց, որ ինքը վարի, բայց Դավիթը դարձյալ շթողեց և, ծունկը ցավելով, վարը շարունակեց: Հայրը նստած նայում էր նրան և հոգով խնդում ուրախությունից, որ մենակ չմնաց, որ կորած Դավիթը եկավ նորից... Մտմտում էր ծեր Ոսկանը և խանդադատանքով նայում որդու ետևից: Մեկ էլ տեսավ՝ Դավիթը չոքեց նորից: Ի՞նչ պատահեց էլի: Նա կրկին մոտեցավ որդուն: Դավթի գեմքն այս անգամ ծամածուլել էր ցավից և գույնը թուել... Մնկից դարձյալ մի տաք հոսանք էր վազում դեպի գլուխը, և ծունկը կարծես շամփրում էին:

— Խամությունից կըլի, խամությունից, — ասավ հայրը: — Դու նստի, ես կվարեմ:

Դավիթը ծունկը բռնած՝ դնաց դեպի շինելը: Նա դարձացած էր. ինչո՞ւ հանկարծ ծունկը ցավ տվեց այդպես: Ճիշտ է, գնդակը դիպել էր ծնկին, հանել էին, և դրանից էր, որ թեթև կադում էր, բայց նրան թվում էր միշտ, որ այնուամենայնիվ իրենց գործը կանի: ...Բայց ահա — էլ ինչի՞ է պետք... Հայրը՝ ծեր մարդ, նա պիտի աշխատի՝ ինքը նայի... մտածում էր Դավիթը դառնացած և նայում հորը, որ մեջքը կքած, հագիվ կարողանում էր քաշ գալ արորի հետ: Նայում էր հորը, նայում էր դյուղին և մտածում: Ալիքավոր օդը վետվետում էր նրա առաջ, ագռավները հանդարտ, անվախ իջնում էին հոր ցանքսի վրա և ցորենի հատիկները վեր քաղում: Հեռվից, մոտիկից, գյուղի այն կողմի արտերից, բլուրների լանջերից լռս-

վում էին գութանավորների և չթվորների ձայներ: Գլուխում բառաչում էր մի, բայտ երևույթին, նորածին կով — երկարաշունչ ու սրտախոր մի բառաչով, որը տարածվելով գլուխի վրա՝ պողպողում էր ջինջ օդի մեջ և արձագանքներով գնում դեպի դաշտերը. երբեմն լսվում էր նաև շների հաչոց, երեխաների աղմուկ... Ու այդ բոլորը՝ թե՛ գութանավորների ուրախ շորովելը, թե՛ կովի կարոտակեղ բառաչը, թե՛ շների հաչոցը և թե՛ երեխաների աղմուկը — բոլորը, բոլորը, թվում էր Դավթին, որ միևնույն բանն են կրկնում, որ ինքն ավելորդ է, անպետք... Բոլորը — մեծ, փոքր, մարդ թե անասուն — պետք են մի բանի, իսկ ինքը ինչի՞ է պետք իր ոտքով... Եվ ցավոք ծունկը բռնած՝ ախուր նայում էր նա բարդիների մեջ կորած Կաղնուտին, լսում էր ջինջ օդում տարածվող ձայները, հիշում էր կնոջը և կրկնում միևնույնը, որ ինքը այլևս ավելորդ է, անպետք է: «Էլ ինչի՞ եմ պետք»... Ու իր հարցին պատասխան չէր գտնում»¹:

Մ. Գորկին նկարագրում է «ավելորդ մարդկանց» մի շերտ, որի ներկայացուցիչները «բայտ էության անգործության մատնված»՝ «երկար ու բարակ խոսում էին այն թեմայի շուրջը, գոյություն ունի արդյոք ախեղերքն իրականորեն, թե մեզ թվում է միայն, որ նա գոյություն ունի: Եվ ինչի համար նա գոյություն ունի, ինչպես նաև՝ ինչու մեզ թվում է, թե նա գոյություն ունի: Եվ ուտում ենք մենք արդյո՞ք իսկապես գոյություն ունեցող, թե երեակայական վարունդների: Իսկ թե հանկարծ հայտաբերվի, որ մեր երեակայած անձրևի ժամանակ մենք օգտագործում ենք իրականում գոյություն չունեցող հովանոցներ»:

Այս, իրենց կեցության իրական լինելու մեջ չհավատացած մարդկանց փիլիսոփայությունը բացատրվում էր նրանով, որ նրանց կեցությունը չէր ռեալականանում, չէր ամրապնդվում գործով»²:

Աշխատավոր մարդու համար այդ պրոբլեմը գոյություն

¹ Մ տ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 239—241:

² М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, Москва, 1953, էջ 226—227:

չի ունեցել: Դարերի ընթացքում, սերունդից սերունդ կյանքի իմաստը նրա համար անխղճիորեն կապված է եղել աշխատանքի հետ, աներկբայելիորեն ու հաստատ քաջահայտվել է երկաթը նպատակաույց կերպարանափոխելու՝ կռել ու կոտկելու մեջ, հողը մշակելու, նրա ստեղծարար ընդերքը աշխատանքով բեղմնավորելու մեջ: Աշխատավոր մարդը երբեք չի կապածել իր կեցության մեջ, երբեք չի դեգերել վերացական աշխարհներում, նա եղել է պրակտիկ ու հենց աշխատանքային փորձի վրա է կառուցվել կենսահաստատ նրա աշխարհայեցողությունը: Աշխատավոր մարդու կեցությունն անընդհատ «ռեալականացել է, ամրապնդվել է գործով»:

Պարզ է միանգամայն, որ աշխատավոր այդ մարդու հոգեկան ներքին դրաման՝ կապված նրա էությունը կազմող աշխատանքի, հետևապես գոյության իմաստի խլելու հետ նրանից, տվյալ դեպքում Դավթի դրաման, շատ ավելի խորն է, քան «ավելորդ մարդկանց» տվայտանքները: Զորյանի առավելությունն է, որ նա ըմբռնել է այդ ու արտահայտել ուժեղ գեղարվեստական խոսքով: Աշխատանքն այլևս գոյություն չունի քեզ համար, ուրեմն աշխարհն էլ դադարում է փաստորեն գոյություն ունենալ քեզ համար, նրա դռները փակվում են քո առջև: Մեր, ուժասպառ հայրն աշխատում է, իսկ ինքը՝ չի կարողանում օգնել նրան, ագռավները կտցահարում են ցորենի հատիկները, ինքն անուժ է նրանց փախցնելու, շրջապատն ամբողջովին լիքն է աշխատանքային եռուղեռով, ինքը անդոր է մասնակցելու դրան: Սրանից էլ ավելի մեծ ողբերգություն:

Զինվորական կյանքի անիմաստությունը, կռվի մղձավանջը, հոր ծերությունը, մոր թշվառությունը, վարդիշադի հեռանալը, գյուղի անմխիթար կացությունը, տանուտեր Արսենից տրորված ինքնասիրությունը— պատերազմից բխող բոլոր այս հանգամանքները շերտ առ շերտ դարսվեցին Դավթի հոգում, դայրույթ կուտակեցին նրա մեջ, դառնացրին նրան: Սակայն ամենամեծ հարվածն աշխատանքային կյանքի հետանկարի փակվելն էր նրա համար: Այս էր, ոտքի հակառակադրական ծախսն էր՝ ֆիզիկական մի ցավ, որը բազմա-

Թիւ թելերով կապւած էր հոգեկան բարդ երևույթների և իրականության հետ, այս ծակոցն էր, ոտից մինչև գլուխը վազող այս տաք հոսանքը, ճակատը ծածկած այս սառը քրքրախնքը, որ միանգամից անսահմանորեն խորացրեց պատերազմի, իբրև հասարակական մեծագույն աղետի նկարագիրը, վերջավորեց նրան, մարմնավորեց տանուտեր Արսենի կերպարի մեջ, վազր դարձրեց Դավթին — ու զարկը, գյուղացու արդար ու աղնիվ ցասման այդ զարկն անվրեպ իջավ «վրաստի» ներկայացուցչի քունքին ու միանգամից գետին առապալեց նրան:

6

«Անտառում» սրտամկածքի մեջ Ալեքսանը բնութագրւած է ներքուստ, Վանոն՝ արտաքուստ: Միայն պատմւածքի վերջում, խոստովանությունից առաջ, հեղինակը բաց է թողնում Ալեքսանին ու նրա հետագա վարքը նկարագրում դրսից, այն էլ՝ կարծես իրենից էլ ավելի հեռացնելու դիտավորութեամբ՝ ոչ թե իր, այլ ուրիշների տեսածի հիման վրա: Հեղինակը կարծես ինքն իրեն բեռնաթափում է լարւածությունից, արձակուրդ տալիս իրեն, ձգում իր վրայից պատասխանատվությունը: Բայց սա թվում է միայն: Հեղինակը հոգնած չէ, այլ միայն անհրաժեշտ չի համարում շարունակելու իր հոգեբանական էքսկուրսները, որովհետև իր ասելիքն այդ ուղղութեամբ արդեն ասել-աւարտել է:

Նույն եղանակներով են բնութագրւում «Պատերազմի» մեջ Դավիթն ու տանուտեր Արսենը: Դավիթը՝ ներքուստ ու մեծ հաջողութեամբ, սրա մեջ մենք համոզւեցինք: Տանուտեր Արսենն՝ արտաքուստ ու նույնպես հաջողութեամբ, սրա մեջ մենք կհամոզւենք:

Տանուտեր Արսենը պատկերւում է իր շրջապատով հանդերձ՝ երկու գլխերերով ու գրագիր Արշակ աղայով: Առաջին անգամ ընթերցողը հանդիպում է նրան գյուղի գրասենյակում, երեկոյան, զորահավաքի հայտարարման օրը: Տղաների հարցերին՝ «Ի՞նչ կսիվ է, ո՞րտեղ, ո՞ւմ հետ», Արսենը պա-

տասխանում է. «էդ արդեն զիբոյն. կերթաք ինքներդ կտես-
նեք: Ես ի՞նչ գիտեմ, որտեղ է... Այս ասելուց հետո,— նկա-
րագրում է Զորյանը,— «ուսերը վեր քաշեց տանուտիլը և
գործն արդեն վերջացած համարելով՝ թերվեց ծեր, ճաղատ
գլխով գրադրի՝ Արշակ աղայի կողմը և սկսեց ինչ որ բաներ
հարցնել: Համփր լուսավորեց նրա երկար սուր բխերը և շեր-
քեզի շուխի արծաթե վազմաները, որոնք մինչև այդ լավ չէին
երևում»:

Տանուտեր Արսենի սուր ու երկար բեղերը, շերքեզի շու-
խան ու արծաթե վազմաները պատմվածքում հիշատակվում
են համարյա նրա ամեն մի երեւալու կապակցութեամբ: Երբ
Մարան նանը գնաց Արշակ աղայի մոտ տեղեկություն իմա-
նալու Դավթից, «ներս մտալ տանուտեր Արսենն իր արծա-
թե վազմաներով, շերքեզի շուխեն հագին»: Մեղ արդեն հայտ-
նի է: Թե ինչպես Դավթիքը, սպառնալով ից վերադառնալուց
հետո, տեսնելով Արսենին կամուրջի մոտ, անմիջապես ճա-
նաչեց նրան՝ վազմաները նույնն էին, նույնն էր գդակը, նույ-
նըն էր նաև շերքեզի շուխան, միայն առաջիկ սևագույնի փո-
խարեն դարչնագույնն էր հագել և այլն:

Այս արտաքին, անընդհատ կրկնվող տվյալները, որոնք
վերին աստիճանի բնորոշ են տանուտեր Արսենի համար ու
լրիվ ներգաշնակում են նրա խոսակցության տոնին և առհա-
տարակ կեցվածքին, ոչ թե հոգնեցնում են ընթերցողին, այլ
ընդհակառակը, ակտիվ դեր են խաղում Արսենի կերպարի ըս-
տեղծման ու բոլորման մեջ: Առաջին իսկ հանդիպումից հայ-
տաբերվում է, որ տանուտեր Արսենը չոր ու ցամաք մի մարդ
է, անհոգի ու պաշտոնական, ինչպես այդ պարզվում է հետա-
դայում՝ դաժան ու չարախինդ: Հեղինակն այնպես է շարա-
դրում, որ արտաքին տվյալներին կրկնութեամբ ներքին, այս
կարևոր, Արսենի կերպարը դրսևորող հատկությունները ոչ թե
ստվերի մեջ են մնում, հետին պլան քաշվում, այլ, ընդհակա-
ռակը, առատ լույսի տակ են ընկնում, առաջին պլան քաշ-
վում: Այնպես որ, ամուր նստեցնելով ընթերցողի հիշողու-
թյան մեջ տանուտեր Արսենի արտաքինը, հեղինակը սրանով,
բոտ էություն, ամուր նստեցնում է ընթերցողի հիշողության

մեջ տանուտեր Արսենի ներքինը, գյուղական տիպիկ դեպու-
տի նկարագիրը:

Առաջին անգամը չէ, որ Ստ. Զորյանը դիմում է մարմնի
կեցվածքի կամ հագուստի այս կամ այն բնորոշ մանրամասի
(հատկապես մանրամասի վերաբերյալ մի փոքր հետո)
կրկնության հնարանքին կերպար կերտելու համար:

Հորեղբոր («Մի կյանքի պատմություն») կանաչ աչքերը,
որոնց անընդհատ հանդիպում ենք, նրա շարության արտա-
հայտիչներն էին, և ինչ Աղիզյանի («Ճաշ») շարժվող ծնոտնե-
րի և ականջների ընդգծումը ուտելու ժամանակ՝ հակակրանք
են դարձեցնում ընթերցողի մոտ դեպի այդ շնչին անձնավո-
րությունը, ապահովագրական ընկերության գործակալի («Շու-
շանը») հողաթափերի քստույր հաճախակի լսելով՝ լրիվ պատ-
կերանում էր մեր առջև այդ մարդու փոքրությունը, պաշտո-
նաթող սպայի («Շուկայում») ժպիտը, որն ընթերցողը ան-
ընդհատ տեսնում է զանազան սլարազաներում, բանալի դար-
ձավ նրա ապիկար ներքինը ըմբռնելու համար:

Բայց կրկնության այս ձևը սոսկ բացասականի բնութա-
դրման համար չէ սահմանված: Մարտին ապոր («Խնձորի ալ-
գին») կեցվածքը, ատամների կամ բեղերի մի քանի, բազմի-
ցըս հիշատակվող հատկությունները նրա կամքի ուժի և հա-
յացքների հաստատության դրսևորման առհավատչյալները
դարձան, նույնը պիտի ասել Վահո քիքիրի («Մի կյանքի
պատմություն») տղամարդկային ձայնի և երեսի իսպի-
մասին:

Այս ամենից պետք է որոշ չափով տարբերել անձրևի
անընդհատ կրկնությունը «Զաքարի հարս»-ում. դրանով գե-
րազանցորեն բնութագրվում է պարագան, փախուստը և այդ
կապակցությամբ արդեն՝ նաև անձնավորությունը, Եսթերը:

Պառնանք «Պատերազմ»-ին: Շատ հետաքրքրական է, թե
ինչպես է հանդես գալիս պատմվածքում տանուտեր Արսենն
իր երկու գզիրների հետ միասին:

Պատերազմ գնացող տղաներին կայարան էր ուղեկցում
համարյա ամբողջ գյուղը: «Ամենից առաջ,— ասված է պատ-
մըվածքի առաջին էջերում,— իր ճերմակ ձիուն նստած՝ գնում

էր տանուտեր Արսենը՝ շերքեղի չուխն հագին, ինչպես միշտ, տանուտերական նշանը դեղին շղթայով վզիցը դրած... Տանուտերի երկու կողմից, մի քանի քայլ հարգալից հեռավորության վրա, գնում էին երկու գղիրն իրենց նիհար, ուստոստուն ձիերով»:

Պատմվածքի վերջում, այլ կապակցությամբ (տանուտերը դուրս էր եկել դասալիք որսալու), մենք հանդիպում ենք համարյա նույն տեսարանին. «Տանուտեր Արսենը,— նկարագրում է Զորյանը,— ինչպես միշտ, շերքեղի չուխան հագին, գդակը թեք, բեղերը երկար ու սուր, որ հիշեցնում է Նասրէդդին շահին, ուղիղ՝ շիփ շիտակ նստել էր ձիուն, և ձին նրա սակ գնում էր «չրի պես», բաշը քամուն տված: Իսկ գղիրների ձիերը հետևում էին նրան սալում լծվող հոգնած շաբունների պես ցինգիր-ցինգիր անելով»:

«...Այն ամենը, ինչ մենք տեսնում ենք,— ասում է Մ. Գորկին,— բոլոր այն պայմանները, որոնց մեջ մենք ապրում ենք, ստեղծվում են մանրուքներից, ինչպես օրգանիզմն անտեսանելի վանդակներից: Բոլոր այդ մանրուքները վերին աստիճանի կարևոր են, բայց պետք է կարողանալ ուշադիր ընտրել առավել բնորոշը¹:

Մենք կարող ենք ասել, որ Զորյանը այս պատմվածքում տեսնում է իրականության մեջ այդ մանրը, բայց կարևորը, բնորոշը: Նվ իսկապես: Մի՞թե երկու այս սեղմ հատվածների մի քանի ակնարկները (մի կողմ թողած տանուտեր Արսենի պատկերումը, ըստ որում, ինչպես տեսնում ենք, յուրաքանչյուր անգամ այդ պատկերումը հանդես է գալիս մի նոր, բնորոշ մանրամասնությամբ, այս անգամ նրա կեցվածքը ձիու վրա, նմանեցնում Նասրէ -էդդին շահին և այլն), ինչպես, օրինակ՝ գղիրների ձիերի հեռավորության նշումը տանուտեր Արսենի ձիուց կամ առավել ևս տանուտերի միևնույն ձիու «բաշը քամուն տված», հպարտ, ինքնավստահ ընթացքի հապարդությունը գղիրների մեկ անգամ «նիհար» ու «ուստոստուն»:

¹ Ս. Մ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 220, 241:

² М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, էջ 226:

մատեներից բաժանած: Տեսարանի վերջում Դավթի մտածկոտ հայացքով նորից ընկավ Արշակ աղայի այդ ճկույթը, բայց այս անգամ նա արդեն դողդողում էր: Այդ դողն ասում է, որ Արշակ աղան արտաքուստ հնազանդ, ներքուստ համակիր չէր տանուտերին, հավանություն չէր տալիս նրա արածին:

Իսկ ամենից պերճախոս է պատմվածքի վերջին տեսարանը, երբ տանուտեր Արսենի դիակը առջևը փռված, Արշակ աղան ոչ թե ինչ որ կարեկցությամբ է տարված դեպի անշունչացած պետը, այլ մտածում է միայն այն մասին, թե ինչու Դավիթը, որի փաստաթղթերը միանգամայն տեղն էին, չուղեց այն ցույց տալ տանուտերին: Նրան հուզողը ոչ թե տանուտերի մահն էր, այլ այն, որ իդուր տեղը Դավիթը հանցավոր ճանաչվեց ու ձերբակալվեց:

Բոլոր այդ տեսարաններն ասում են, որ գլխորդների պես խեղճ ու կրակի մեկն էր նաև Արշակ աղան, իր պաշտոնով, արտաքուստ, առերևույթ տանուտեր Արսենի կողմը կանգնած, բայց ներքուստ, բոտ էության, փրականում դյուղացուն համակրող ու նրա ցավով ապրող մի մարդ:

Ինչպես գլխորդների մասին, այնպես էլ Արշակ աղայի մասին հեղինակն ուղղակի ոչինչ չի ասում, այլ պատկերներ է հրամցնում ընթերցողին ու հաճախ մինչև անգամ վարագուրում այդ պատկերները: Մի՞թե գլխորդների «գլխոր» լինելը կամ Արշակ աղայի «աղա» լինելը այդպիսի վարագույրներ չեն: Հավատարիմ իրականության, հեղինակն ինքն է փռում այդ վարագույրները ու իր նկարագրական ուժով էլ պատմվում են նրանք:

«Որքան ավելի են թաքնված հեղինակի հայացքները, այնքան ավելի լավ է այդ արվեստի երկի համար», — ասում է Ֆ. Էնգելսը¹:

Թե տանուտեր Արսենը և թե գլխորդներն ու Արշակ աղան բնութագրվում են արտաքուստ: Բայց արտաքինի վրա հիմնելով, բնութագրումներն այդ մակերեսի վրա չեն մնում,

¹ «Маркс и Энгельс об искусстве», *Մոսկվա*, 1933, էջ 195:

այլ թափանցում են խորքը, բացահայտում են էությունը: Մենք տեսանք, թե ինչպես արտաքին միասնությունը ճեղքվելով՝ իր հատակին բացահայտում է խոր տարբերություններ և հակասություններ: Հեղինակը կարողանում է խոսեցնել տալ այդ արտաքինը, ներքուստ ճառագայթեցնել այն:

Ուրիշ կերպ էլ չի կարող լինել, որովհետև ամեն մի բնութագրման վերջնական նպատակն է բացահայտել ներքին էությունը: Դրա մեջ մենք համոզվեցինք բննարկելով կրկնության եղանակը ու նրա հետ սերտ կապված մանրամասի խնդիրը. այստեղ ամեն ինչ արտաքինի հիման վրա տանում էր դեպի ներքինի խորքը:

Արտաքինի հիման վրա կատարած բնութագրումների վարպետ լինելով, Ստ. Զորյանը պակաս ուժեղ չէ նաև հոգեբանական վերլուծության առարկեղում: Հոգեբանական վերլուծությամբ է բացահայտվում Դավթի և Ալեքսանի («Անտառում») ներքին աշխարհները, նրանց ծանր ապրումները, նունուֆարի («Խնձորի այգին») պայծառ էությունը, տիկին Մարիի («Շուկայում») ողբերգությունը, Վահանի խելագարությունը («Վահանի ցավը»): Այս եղանակին հեղինակը, ըստ երևույթին, դիմում է հատկապես դրական կերպարների բնութագրելիս: Թեև Մարտին ապերը և Արտեմ աղան փայլուն բացառություն են կազմում,— դրական լինելով՝ արտաքուստ են բնութագրվում,— բայց կարելի է ասել, որ արտաքին ուսուրսներով բնութագրվում են դերադանցորեն բացասական կերպարները: Այստեղ կարող է դեր խաղալ մասամբ այն հանգամանքը, թե արդյոք իմաստ ունի քրքրել մի որևէ հնավաճառի կամ տանուտերի ներքին աշխարհը, երբ չերգեզի չուխայի դուշնը կամ լալիրը մի ժպիտը լիովի բավական են բացահայտելու համար այդ չնչին մարդկանց էությունը:

7

«Պատերազմ» պատմվածքում կարելի է հանդիպել բնության նկարագրության շատ կտորների: Սակայն, այդ կտորները ընթերցողի հատուկ ուշադրությունը չեն դրավում, հատ-

կապես չեն գամվում նրա հիշողության մեջ։ Դրա պատճառը ոչ թե այն է, որ նրանցում վարակառություն չկա. ընդհակառակը, հակիրճ ու զուսպ լինելով, նրանք շատ վարպետորեն են գրված, այլ այն, որ նրանք սահմանված են մարդու նկարագրի, նրա հույզը, նրա սոցիալական լուծյունն առավել ցայտուն դրսևորելու, ու հաջողությամբ կատարելով իրենց ֆունկցիան՝ դառնում են այդ նկարագրի, այդ դրսևորման բաղադրիչ մի մասը, մերվում են նրա հետ, հալվում նրա մեջ, դադարում կարծես խնդրուույն գոյություն ունենալ։ Թեև իր ժամանակին չնշվեց, բայց մոտավորապես նույնը կարելի էր դիտել նաև «Կրակ»-ում։

Վերցնենք, օրինակ, աշնան հետեւյալ նկարագրութիւնը.
«Աշուն էր, քամի, տան առաջի բարդիները խշում էին ու տե-
րեաթափ լինում: Նրանց հետ խշում էին և բոլոր բարդիները,
խշում էին միատեաակ խուլ, համատարած խշոցով, և ընդ-
հանուր այդ խշոցի ժխորից բացի, գլուղում ուրիշ ձայն չէր
լսուի: Խշում, խշում էին բարդիները և նրանց դեղնած տե-
րէները խմբով թռչում էին քամու հետ կամ օդապտույտ տա-
տանումներով թափւում գետին: Եւ գետին ընկնելով, ահից
հալածված ասես, խմբւում էին իրար մոտ, հավաքւում ան-
կյուններում, թաքնւում խոռոչների մեջ կամ մտնում ծած-
կույթների տակ...»¹:

Ըստ ամենայնի, հաջող կտոր է մանավանդ վերջին մասը: Սակայն, այն ինքնապատակ չէ: Հեղինակը չի ընդգծում այդ, բայց իրականում այդ կտորի դերը ծառայական է, նա սահմանված է առավել խորացնելու, առավել ցայտուն դարձնելու Մարան նախի թախիծը, այն մեծ տրամաթյունը, որ համակել էր կնոջը տանուտեր Արսենի մեզ հայտնի անհոգի պատասխանից հետո: Ընթերցողը հստակ պատկերացնում է այդ տրամաթյունը, հստակ պատկերացնում է տանուտեր Արսենի և Մարան նախի փոխհարաբերությունները ու աշխան նկարագիրը, օգնելով այդ պատկերացումների ավելի ևս վառ դառնալուն, ինքն արդեն, իբրև ինքնուրույն պատկեր, տեղի է տալիս, նսեմանում է:

¹ Ստ. Զարյան, *Նրկերի ժողովածու*, հ. 2, էջ 227:

Եթե մենք հետեւենք պատմվածքում նկարագրված իրա-
դրությունների ղարգառմանը, ապա կհանդիպենք նման տե-
սարանների:

Օրինակ, Մարան նախի հուսակաւոր վիճակի (Դավթից
նամակ չկար) զուգորդումը ձմեռային բքի ու դնացքների ան-
վերջ երթեկության հետ:

Կամ՝ գյուղի դետի շարագուշակ վշշոցը, որ շաղկապվում
է Վարդիշաղի՝ ամուսնու տունը թողնելու հետ. «Գետը հոսում
էր հորդացած ջրերով, սլստոր ու մթնած ալիքները մրմռում
էին և հրհրում միմյանց կավի պատնեշների մեջ ու շարունակ
խշշում, թշշում, կարծես բողբոմ, տրտնջում և զայրանում
էին ում որ դեմ:— «Վարդիշաղը մարդու է դնացել», կրկնում
էր Դավթի մտքում, գետի ջրերին նայելով և նրան թվում էր,
որ ալիքները ճշում են՝ կինդ չկա, կինդ չկա»...¹ Պեյզած է
այդ, թե տարվա որեւէ եղանակի նկարագրություն, նրանց
նպատակադրումն է առավել վառ դարձնել գործող անձին
բնութագրող այս կամ այն ապրումն ու էմոցիան, ապա, կա-
տարելով իր դերը, համեստորեն ետ քաշվել:

Մի օրինակ ևս: Դա վերջին մասն է այն մեծ հատվածի,
որ պատմվածքում կենտրոնական տեղ գրավելու հետեանքով
վերը ամբողջությամբ մեջբերվեց:

Այստեղ արդեն բնությունը ոչ թե ներգաշնակում է, այլ,
ընդհակառակը, կոնտրաստի մեջ է գործող անձի, տվյալ դեպ-
քում Դավթի ապրումների հետ: Բայց այդ ուժեղ միջոցը սահ-
մանված է հենց առավել ուժեղ կերպով ընդգծելու Դավթի ոտ-
քի ցավի, ծակոցի ճակատագրական լինելը: Ե՛վ նորածին կո-
ւլի սրտախոր բառաչը, և՛ դաժանավորների ուրախ հորովելը,
և՛ երեխաների աղմուկը, այս ամենն ինքնին լավ է, թուլիչ,
հանգստացնող: Բայց նրանց ֆունկցիան է է՛լ ավելի բացա-
հայտել ծակոցը, աշխատավոր մարդու այդ մեծ ցավը, ապա-
նահանջել, դալկանալ, անհետանալ: Մենք կարող ենք մոռա-
նալ և՛ բառաչը, և՛ հորովելը, և՛ աղմուկը, բայց երբեք չենք
մոռանա Դավթի այդ մորմոքը, բացված այդ վերքը, որի

¹ Ս. տ. 2-րդ տն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 237:

մյուս կողմն է կատաղի ցատումը ընդդեմ «վլաստ» ունեցող-
ների:

«Պատերազմ» պատմվածքում բնության նկարագրու-
թյունները մեծապես օգնում են բնութագրելու մարդկանց,
հայտաբերելու նրանց էությունը: Բայց բնության այդ ֆունկ-
ցիան հրապարակում չի դրված, նրա մասին չի խոսվում, նա
թաքնված է պատկերների խորքում, նա ստորջրյա հոսանք է,
որով և առավել էֆեկտիվ է արդարացնում իրեն:

Սրանով լրացվում են Ստ. Զորյանի գործերում բնության
վերարտագրության մասին նախորդ գլխի վերջում մեր ասած-
ները:

«Պատերազմ» պատմվածքն սկսվում է հետևյալ նկարա-
գրությամբ. «Կաղնուտը... այդտեղ ամեն ինչ նույնն է, ինչ որ
մեր բոլոր գյուղերում — մի փոքրիկ, տխուր եկեղեցի՝ քարե-
րը մամուռով ծածկված, փայտե շոքս ոտի վրա կանգնած
բարձր մի ղանգակատուն՝ ղանգերի թելերը սյուներից մեկին
կապած, մի փոքրիկ տերտեր, որ կարդալու ժամանակ ակ-
նոցը թելով կապում է ականջներին... Ինչպես բոլոր գյուղե-
րում, Կաղնուտում էլ ապրում էին մարդիկ այնպես, ինչպես
հարյուր, հազար տարի առաջ՝ ժամ էին դնում, մատաղ անում
սրբերին, ցանում էին, հնձում. գարուն, ամառ, աշուն աշխա-
տանք, աշխատանք, անձրև, կարկուտ ու երաշտ. ձմեռը դուրս
օդաներում, հարսանիք ու բուք...»¹:

Անհրապույր և անհեռանկար տեսարան է տալիս Զոր-
յանը... Անշարժության կնիք է դրված այդ կյանքի վրա:

Կարող ենք, սակայն, ասել, որ պատմվածքը նույն ոգով
էլ վերջանում է, որ անշարժության կնիքը չի պոկվում ու դեն
նետվում, որ կարկտի ու երաշտի, կնունքի ու թաղման ցիկլիկ
շրջանառությունը չի ճեղքվում ու մի թարմ շունչ, մի նոր
շարժում մտցվում պատմվածքի մեջ:

Պարզ է, որ դրական պիտի պատասխանենք այդ հարցին:

Թարմ օդ ու նոր շարժում կա, — և դա հենց ինքը Դա-
վիթն է:

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 215—216:

«Պատերազմը» Զորյանը գրել է 1920 թ., «Անտառում» պատմվածքը՝ 1915 թ.: Բայց սրբա՞ն Դավիթը տարբերվում է Ալեքսանից:

«Անտառում» պատմվածքում փաստորեն մերկացվում է միայն Վանոն ու հիմնականն այստեղ ժողովրդի մարդու, հասարակ մարդու խղճի արթուն լինելու բարձր հատկության բացահայտումն է:

«Պատերազմում» մերկացվում է իմպերիալիստական պատերազմը, մերկացվում է ցարական սպասավորը, ճիշտ է ստորին կարգի, բայց այնքան հաջող, որ «վլաստի» բարձր աստիճանի ներկայացուցիչներին էլ նա մասամբ պարփակում, ամփոփում է իր մեջ (հետաքրքիր է, որ բնավ չի զգացվում, թե տանուտեր Արսենը փոքրիկ, աննշան գյուղերի տանուտեր է):

Ալեքսանը սոսկ տարերք է, նյութ, որ կարող է բռնկվել ու բռնկվում է:

Դավիթի մեջ էլ տարերքն ավելի քան շեշտված է, բայց գիտակցության շողը արդեն թափանցում է նրա հոգին: Ամբողջ գյուղի հետ միասին նա քաղաքաբար է վերաբերվում պատերազմին, համարում է այն գյուղին և իրեն հասած չարիքների ակունք: Տանուտեր Արսենը նրա դասակարգային թշնամին է, նա բնազդով զգում է այն անխղելի կապը, որ կա տանուտեր Արսենի և պատերազմի միջև: Դավիթն արդեն ըմբոստ գյուղացի է, նա հեշտությամբ չի ենթարկվում: Նրա քայլվածքի մեջ դեպի «կանցիլար» ինչ-որ սպառնալիք է ըզգացվում, վճռականություն, համառություն: Նրա մռայլ դեմքը զիջում չի խոստանում: Նա զգում է իրերի անարդարացի լինելը ու պատրաստ է ամենավճռական զործողությունների ընդդեմ այդ անարդարության: Հետագայում նա, անշուշտ, մասնակցել է քաղաքացիական պատերազմին տանուտեր արսեններին խալառ արմատախիլ անելու աշխարհի երեսից:

«Պատերազմում» նկարագրվածը գյուղացիական ապստամբության բռնկման առաջին ազդանշաններից է:

Կ Լ Ո Ւ Խ Ի Ն Ն Ե Ր Ո Ր Դ

1

Ստ. Զորյանին անվանել են ու ինքն էլ իր ինքնակենսաշրույթյան մեջ իրեն անվանում է համեստ տարեգիր: Եվ իսկապես: Սկսած տասական թվականների սկզբից մինչև մեր օրերը նրա ստեղծագործության մեջ անդրադարձել են պատմական համարյա բոլոր խոշոր դեպքերը. առաջին համաշխարհային պատերազմը, Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, քաղաքացիական կռիվները, խաղաղ շինարարությունը գյուղում և քաղաքում, Հայրենական պատերազմը:

Ինչպես հայտնի է, քաղաքացիական կռիվները արտադրվել են Զորյանի երկերում 1923—1925 թվականներին: Ինչ վերաբերում է առաջին իմպերիալիստական պատերազմին, ապա այն հեղինակի ուշադրությունը գրավել է հենց սկզբից, 1914 թվականից. հիշենք այդ թվականին գրած մեզ ծանոթ «Զրույց» և «Ընթերցողներ» պատմվածքները, որոնց մեջ նա իր բացասական վերաբերմունքն է արտահայտում պատերազմի նկատմամբ: «Ցանկապատ»-ը և «Զաքարի հարսը» նույնպես վերաբերում են պատերազմի շրջանին, նրա այն փուլին, երբ տաճիկները ներս էին խուժել Անդրկովկաս: Վերջապես, հենց նոր քննարկված «Պատերազմ» պատմվածքը, Ստ. Զորյանի տասական թվականների լավագույն գործերից մեկը, նորից վերաբերում է պատերազմին:

«Պատերազմ»-ի բովանդակությունը և քննարկումը ցույց են տալիս, որ այդ գործը, չվերաբերվելով պատերազմական

անմիջական գործողություններին, այնուամենայնիվ, ամբողջապես ներծծված է պատերազմով, այն արմատական փոփոխություններով, որ պատերազմը անխուսափելիորեն մտցրեց կյանքի և մարդկանց հոգեբանության մեջ:

Բնորոշելով առաջին համաշխարհային պատերազմի աղ-վեցությունը մարդկանց վրա, Լենինն ասել է, որ ամեն մի ձգնաժամ ումանց բեկում է, ուրիշներին կոփում:

Հայտնի է, որ փմպերիալիստական պատերազմը վերած-վեց իր հակադրությանը — քաղաքացիական պատերազմի: Պարզ է, որ մի ծայրից հակառակ ծայրն անցնելու համար հարկավոր էին մեծ տեղաշարժեր հասարակական-տնտեսա-կան, պետական-քաղաքական կյանքում, ինչպես նաև մաս-սաների հոգեբանության մեջ: Ահա հենց այդ տեղաշարժերը կարող էին մի կողմից արորել մարդկանց, մյուս կողմից բարձրացնել նրանց, գիտակից դարձնել, ամրացնել նրանց ոգին:

Վստանգը բարձրացրեց նսթերին, հերոսության խթանեց նրան, բայց և մյուս կողմից շեշտեց նրա շրջապատի նեխ-ված հասկացողությունները: Միևնույն վտանգից «Զրույց»-ի ծեր հովիվը շկորցրեց իր լավատեսությունը, իսկ «Յանկա-պատ»-ի Մինասն ու Թևոսը մինչև վերջը հայտաբերեցին իրենց ողորմելի հոգին: «Պատերազմ»-ը ցույց տվեց, թե ինչ-պես այդ արհավիրքը տակնուվրա արեց գյուղի տնտեսական կյանքը, ընտանեկան փոխհարաբերությունները, մարդկանց հոգեկան աշխարհը: Բայց եթե Դավթի կինը թողեց ամուս-նուն ու զնաց հերանց տուն, ինքը, Դավիթը, ճիշտ է, մոռաց և հուսակտուր, իր զարկով միանգամից բարձրացավ՝ արուս-հայտելով հազարավոր մարդկանց աղնիվ դայրույթը:

Ինչպիսի՞ արձագանք գտավ պատերազմը Ստ. Զորյանի այլ, պատմական այդ մեծ իրադրությունը վերաբերող գործե-րում, որոնք սույն գլխի քննարկման առարկան են:

Սկսենք «Վահանի ցավը» պատմվածքից¹, որի հերոս Վա-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Գրական-գեղարվեստական արմա-նախ», 1919, N 5: Գրված է 1916 թվականին: Տե՛ս Ս տ. Զ ո Ր յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2:

հանին, իրավարանական ֆակուլտետն ավարտելուց՝ ուղարկում են ճակատ որպես սպա: Վեց ամիս պատերազմելուց հետո, Վահանը վիրավորվում է, ապաքինվում Մոսկվայում, որից հետո վերադառնում է իր ծնողների մոտ՝ Թիֆլիս:

Ինչպես Սո. Զորյանի պատերազմին վերաբերող բոլոր պատմվածքներում, այնպես էլ այս պատմվածքում ո՛չ պատերազմ կա, ո՛չ էլ նրա սարսափների նկարագրությունը: Սակայն ընթերցողը տեսնում է, որ պատերազմում անցկացրած վեց ամիսը ճակատադրական են հանդիսացել Վահանի համար ու որ պատերազմի ամբողջ ահռելիությունը փոխադրվել է Վահանի հոգին, նրա ներքին աշխարհը, որը վերածվել էր բառիս բուն իմաստով դժոխքի: Այդ դժոխքը հենց պատերազմի հիվանդագին անդրադարձումն էր:

Վահանը վերադարձավ Թիֆլիս, ձիւտ է, վերքից ապաքինված, բայց և, այնուամենայնիվ, հիվանդ: Նրա գիտակցության մեջ արդեն խլրտում էր ճակատից բերած սարսափը: Բավական էին մի քանի նոր տպավորություններ, որպեսզի այդ սարսափը շեշտվեր ու ծավալվեր: Հեղինակը համոզվել կերպով տալիս է Վահանի հոգեկան հիվանդության զարգացումը, նրա ամբողջ պատմությունը՝ սկսած սկզբնական տարօրինակություններից ու մտադրադ լուակյացությունից և վերջացրած կատաղի խելագարությունով:

Առաջին տպավորությունը, որն ընդգծեց Վահանի սարսափը — դա քաղաքապահ ոստիկանն էր, որ ինչ-որ թուղթ էր բերել Վահանի հորը, մոտ վաթսուն տարեկան ալեղարդ փաստաբան պ. Քանանյանին: Չմեռ էր ու ոստիկանը, պատասխանի ստիպելով, «շինեկի օձիքն ականջներին քաշած, թուրք կողքից կախ, ցրտից կարմրած դեմքով, այտերն ուռցնելով՝ պատվում էր պատշգամբում...»¹:

Պարզ կարելի է տեսնել, որ ոստիկանի նկարագրի մեջ ամենաբնորոշը տվյալ սիրտուացիայում նրա պաշտպանվելն է ցրտից: Բայց մի՞թե պաշտպանվելը ցրտից կարող էր բուռն սեռական առաջացնել Վահանի հոգում, այնքան բուռն, որ նա գոչեր՝ «հեռո՛ւ, հեռո՛ւ...»: Իհարկե, ոչ: Ակնհայտ է, որ Վահա-

¹ Սո. Զորյան, Երկրի ժողովածու, հ. 2, էջ 310:

նի հիվանդ հոգում ռեակցիա առաջացնողը պատկերի երկրորդական մի հանգամանքն էր, այն է՝ ոստիկանի կողքից կախած թուրը, մի մանրամասնություն, որի վրա ընթերցողը առաջին նվազ ուշադրություն էլ չի դարձնում, բայց որը, ի միջի այլոց, սավերի մեջ կսոմ թաքնված վիճակում լինելով, միաժամանակ ճանապարհ է բաց անում պատմվածքի հետագա ծավալման համար՝ Ստ. Զորյանի մեղ հայտնի հին, բայց գեղարվեստական տեսակետից միշտ էլ իրեն արդարացնող ստեղծագործական եղանակը:

Վահանի երկրորդ տպավորությունը, որը և ճակատագրական դարձավ նրա համար, դա պատկերահանդեսի այն կրտավն էր, ուր մի երիտասարդ հրձվանքով կանգնել էր կանաչների վրա փռված դիակի մոտ և «իր աջ ուսն ու արյունաթաթավ սրի ծայրը դեմ տվել նրա կրծքին»:

Վահանի հիվանդ գիտակցությունը ոստիկանից հետո առավել ուժով կանգ առավ հենց այս արյունոտ սուրը ձեռքին երիտասարդի վրա: Վահանը դտավ իր «թշնամին»․ նա «հաճույքով մտածում էր, թե քանիերորդ անգամն է ահա իր թըշնամին փորձում է իրեն սպանել, բայց չի կարողանում․ սկըդբում միայն վիրավորեց, հետո եկավ Մոսկվա, հիմա էլ եկել է Թիֆլիս՝ պատկերահանդեսում թաքնվել... Ու թվում է Վահանին, որ իր թշնամին դիտմամբ թաքնվել է ցուցահանդեսում, որ ավելի շատ մարդիկ սպանի, ինչպես... ուղում էր սպանել մորն ու քույրերին, բայց չկարողացավ, որովհետև ինքը շթողեց: Եկել է նա ամենից առաջ, իհարկե, իրեն սպանելու, իսկ իրենից հետո՝ արդեն բոլորին...»¹:

Այդ «բոլորը» շատ էր զբաղեցնում Վահանին: Յուրահանդեսը դիտելու գիշերը, երբ նրան ներկայացավ «թշնամին» սուրը կողքից կախ, Վահանի հարցերին՝ «Եկել ես ինձ սպանելու...», «Դու երեւի ուղում ես սպանել և ծնողներին», «Եվ քույրերին» — թշնամին հաջորդաբար տալիս էր «այո» պատասխանը: Վահանի վերջին հարցին՝ «բոլորին» — նա նորից դրական պատասխան տվեց: Իսկ նկարը պատռելուց մի քանի օր առաջ, Վահանը նորից մտածում էր այն մասին, որ

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 317:

Եթե ինքը չշտապի սպանել «թշնամուն», նա կգա «քնած տե-
ղը կսպանի իրեն, հետո կսպանի մյուսներին, բոլորին...»:

Նկարը ոչնչացնելուց հետո Վահանն անմիջապես մեռավ.
նա այլևս անելիք չուներ: Նրա դունատ դեմքը «դարմանալի
հանգիստ, պայծառ և միաժամանակ հպարտ տեսք ուներ»:
Հանգիստ, պայծառ, հպարտ՝ սրանց մեջ դրոշմվել է Վահա-
նի բարոյական բավարարվածությունը, նա կատարել է իր
պարտքը իր ու բոլոր մարդկանց հանդեպ: Խելագարու-
թյան մեջ լրիվ բացահայտվեց Վահանի հումանիզմը: Նա հի-
շեցնում է «կրակ»-ի Մարիամին (սրա մեջ էլ պաթոլոգիա-
կար), որը նույնպես տարված էր մարդկանց փրկելու բռն
ցանկությամբ:

Սակայն, պատմվածքը չի սպառվում Վահանի ողբերգու-
թյամբ: Պատմելով Վահանի հիվանդության սկզբնավորման,
ընթացքի ու վախճանի մասին, հեղինակը միաժամանակ,
կարծես ի միջի այլոց, տալիս է նաև փոքրիկ, բայց շատ բնո-
րոշ տեսարաններ ու խոսակցություններ, որոնց հիման վրա
կարելի է լրիվ գաղափար կազմել Վահանի քաղքենիական
ըջասպատի մասին՝ ընտանեկան և հասարակական: Սա,
կարծես, կազմում է պատմվածքի երկրորդ բովանդակությունը:

Թեթևակի, հումորով նկարագրվում են ցուցահանդեսի
այցելուները. կանայք՝ աղվեսներն ուսերին, տղամարդիկ՝ կա-
նանց սպասարկելու պատրաստակամության ժպիտը դեմքե-
րին, Վահանի մոր և նրա քույրերի «վեճը» արվեստի մասին,
ուր ծայրահեղ մակերեսայնությունը ղուգորդվում է ծիծաղելի
հավակնոտության հետ: Քույրերի մասին հարեանցիորեն աս-
վում է, որ նրանք կրկնակոշիկներ չեն հագնում, որովհետև
դրանցից ոտքերը մեծ են երևում կամ էլ իմանում ենք, որ
դրանց համար «քաղաքավարության» պայմանականությու-
ները շատ ավելի բարձր են, քան նույնիսկ Վահանի առողջու-
թյան խնդիրը: Մի քանի շտրիխներով տրվում է Վահանի հոր,
պենսիոն քթի ծայրին դրած այդ փաստաբանի լրիվ նկարա-
գիրը: Վերջավորված քաղքենին ծիծաղելի բացատրությու-
ն է տալիս Վահանի վերարկուի գրպանում դանակ գտնվելու
փաստին, քաղաքի ժիորին է վերագրում որդու հիվանդու-

թյունը, հեռավոր կերպով անգամ դիտի շքնկնեւով նրա պատ-
ճառների մասին... Փանանյաններին հեղինակը անընդհատ
հեգնում է կամ՝ թաքնւած կամ կիսաթաքնւած՝ ծիծաղում
նրանց վրա:

Վահանի ողբերգությունը «Ֆասադ» է, բայց պատմւած-
քն ունի նաև իր «խնտերյերը»: Առաջինը անմիջապէս տես-
նում ես, երկրորդը՝ կամաց-կամաց գիտակցում: Թերևս սա
տեքստի և ենթատեքստի մի վարկացիան է: Նման երեւոյթ
մենք արդէն դիտել ենք «Շաքարաման», «Վճռական մարդը»,
«Ընթերցողներ» և «Ճաշ» պատմւածքներում: Բայց պետք է
նկատի ունենալ, որ այդ պատմւածքների (բացառութեամբ
«Ճաշ»-ի) միայն երկրորդ մասն («խնտերյեր») ունի լուրջ,
հաճախ շատ լուրջ փնույթ, իսկ «Վահանի ցաւը» լուրջ է ըստ
ամենայնի, բոլոր կողմերով:

Ինչպէս ամբողջ պատմւածքը, այնպէս էլ նրա վերնագի-
րը կարելի է երկու ուղղութեամբ մեկնաբանել, ըստ որում
«Վահանի ցաւը» առաջին հերթին Վահանի ֆիզիկական ցաւն
է, որի հետին պլանում արդէն թաքնւած է Վահանի մորմոր
հանդեպ մարդկութեան՝ դամոկլյան սրի պէս սպառնացող
վտանգի:

«Վահանի ցաւը» պատմւածքը, այդպիսով, ոչ միայն բո-
ղոք է իմպերիալիստական պատերազմի դեմ, այլև քաղքե-
նիական մտայնութեան ու միջավայրի սուր հեգնանք, նրանց
ոչնչութեան բացահայտում:

Վահանը հոգեպէս հիւանդ էր, նրա իդէերն անիրական,
բայց դրանց հիմքում ընկած էր աղնիւ մի ձգտում՝ ազատել
մարդկանց նրանց ոչնչացնող թշնամուց: Իր այդ ձգտումով
նա հակադրւում է քաղքենի միջավայրին, որի իդեալն էր բա-
րեկեցությունը և «քաղաքավարութեանը»: Ու թեև պաթոլոգիկ
էր նաև Վահանի պնդումը, որ մերձավորները խանդարում են
իր տենչանքները իրագործելու, բայց դրա հիմքում ես կար
ճշմարտութեան՝ քաղքենին թշնամի էր ամեն մի ձգտումի,
որ անցնում էր խղիւղ մի սահմանները:

Եթե վերհիշենք «Շուշանը» և «Ձկնորս Լեոնը» պատմը-
վածքների հողաթափերը քստացնող ապահովագրութեան դոր-

ծակալին և Պարսամին, փոքրիկ ու շնչին այդ արարածին, կհամոզվենք, որ առաջին անգամը չէ, ինչ Ստ. Զորյանը պատերազմ է հայտարարում քաղքենիությանը: Դրանց կարելի է ավելացնել նաև «Կրակ»-ի արխումվիրատը: Բայց Զորյանն ունի նաև դործեր, որոնք հատկապես են մերկացնում քաղքենիությունը և ոչ թե երկրորդ պլանում, ինչպես հիշված երկերում, այդ թվում նաև «Վահանի ցավը» պատմվածքում: Տարօրինակ չթվա, և թե ասենք, որ այդ դործերն են «Մեղքը» և «Քնարիկ» պատմվածքները: Ռուբենը, Սուրենը և Կարինեն նույնպես ավարտված քաղքենիներ են, սակայն ոչ թե ըստ հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքի, այլ ընթերցողի օբյեկտիվ հայեցողության: Այդպիսով, անցյալի այլանդակ կողմերի քննադատությունն ընդլայնվեց, նոր բնագավառներ նվաճեց, մարդու աղճատման թեման սեփականատիրապետան աշխարհում նոր թափ ստացավ, մանր սեփականատիրական կրքի ու կնոջ և սղամարդու փոխհարաբերությունների խեղձման մերկացմանը ավելացավ քաղքենիության մերկացումն ընդհանրապես:

2

Պատերազմը ճգմեց Վահանին, ֆիզիկապես ոչնչացրեց նրան, բայց ոչ միայն չկարողացավ ստվեր ձգել նրա ըմբռնումների վրա, այլ դրանք, ընդհակառակը, առավել շեշտվեցին. Վահանը մտահոգված էր ոչ թե իր անձի, այլ, առաջին հերթին, բոլոր մարդկանց փրկության խնդրով: Վահանի «ցավը» հենց «բոլորի» ցավն էր ու ոչ թե սոսկ նրա, Վահանի հոգեկան հավասարակշռության խանգարումը:

«Պան Պրժեեցկի»¹, «Ռոմանտիկ պատմություն» և «Օհանի մահը» գրվածքներն ասում են, թե ինչպես պատերազմը, տակն ու վրա անելով աշխարհը, այնուամենայնիվ, ուժ չունեցավ խեղելու հասարակ մարդու հոգեկան բարձրությունը, ինչպես խորտակված կյանքի փլատակների վրա անգամ շարունակվում է ծածանվել նրա վեհություն դրոշակը:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1915, № 135—136: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2:

Պան Պրժևիցկին սովորական գրագիր է, հասարակ մի մարդ, որ ուսու-տաճկական պատերազմի ժամանակ դաշտի Կովկաս, հետագայում մնացել է այստեղ, դարձել թիֆլիսաբնակ։ Բայց հասարակ մարդ լինելով, նա ուներ հոգեկան հարուստ աշխարհ, արտաքուստ անշուք լինելով, ներքուստ մի մեծ գեղեցկություն էր պարունակում իր մեջ։ Այդ հարստության, այդ գեղեցկության միջուկը նրա անհուն սերն էր դեպի իր հայրենիքը, Լեհաստանը։ Պան Պրժևիցկին ոչ պատերազմի դաշտում ընկած հերոս է, ոչ էլ թիկունքում մեծագործություն կատարող մարդ։ Սակայն, իր ամբողջ էությունը նախ, բայց և անկոտորում հավատով դեպի իր ժողովրդի ուժն ու կարողությունը, իր միամիտ ցանկությամբ օգնելու հայրենիքին կամավոր գրվելով. այս ամենով նա անհուն համակրանք ու հարգանք է զարթեցնում ընթերցողի մեջ։

Ընթերցողին հարգանք է ներշնչում նաև հեղինակի զարմանալի նուրբ վերաբերմունքը դեպի պան Պրժևիցկու հոգեկան աշխարհը և ապրումները, որ զգացնել է տալիս իրեն ամեն մի քայլափոխում, պատմվածքի առաջին տողից մինչև վերջին տողը։ Կարծես թանկարժեք մի անոթ տանելիս լինի նա ու ծայրահեղ զգուշություն է պահպանում՝ այն վալի չձգելու համար։

Բայց ոչ միայն այդ։ Պան Պրժևիցկու օրինակը, նրա անհուն սերը դեպի մայրենի գրականությունը, այն վերջին հայացքը, որ նա նետում է իր անշուք սենյակի պատերին կախված լեհ հայրենասեր գրողների պատկերներին, այս ամենք խորագույն հարգանք է ներշնչում դեպի լեհ ազատասեր ժողովուրդը, որը, նկատի առնելով նրա բաղձաթիվ զավակների անշահագրգիռ մասնակցությունը Եվրոպայի հեղափոխական շարժումներին, ասպետական ժողովրդի համբավ է վաստակել։

Բայց պատմվածքը սեր և հարգանք է ներշնչում ոչ միայն դեպի լեհ ժողովուրդը, այլև նրա ստեղծած հայրենասիրական մեծ գրականությունը։ Եվ հեղինակը դժվար թե կարողանար այդքան ներհուն տողեր նվիրել պան Պրժևիցկուն, եթե ինքը ոգևորված չլիներ այդ գրականությամբ, եթե նրա

մտահայացքի առջև անընդհատ շաւլառնեին Միցկէիչի կամ Սլովացկու ազնիւ կերպարները:

Ամենախոր հուզմունքի աղբյուր է հանդիսանում պան Պրժէիցկու մահւման պատկերը, նրա անշնչացած դիակը՝ Միցկէիչի հատորը կրծքին:

Հետաքրքիր է լեհ հայրենասերի վերջին թոպեի նկարագրութեան մի մանրամասնութիւնը: Պան Պրժէիցկին, — ասում է հեղինակը, — նայեց պատերին, ապա առաստաղին, դիմացի պատուհանին և հանկարծ ցնցվեց այնպես, «կարծես մահճակալի տակից մեկն ասեղով ծակեց նրա ոտքը»:

Ֆիզիոլոգիական այս մանրամասնութիւնը բնաւ չի աղարտում պատկերի վեհութիւնը: Ընդհակառակն, պատկերն այնքան է հուզիչ, այնքան բարձր իր ամբողջութեան մեջ, որ դյուրութեամբ իր մեջ առնելով հոգեարքի վերջին այդ, մի այլ դեպքում սոսկ վարհուրանք առաջացնող ցնցումը, միանգամայն ունալ, իրական է դարձնում երևույթը, որով և ոչ միայն չի աղարտում, այլ առավել ընդգծում է նրա վեհութիւնը:

Սա. Զորյանի այս պատմվածքն ամբողջովին հշուտված է վարպետորեն կերտված նման պատկերներէց: Սրանց հանրադումարից է, որ ստացվում է պան Պրժէիցկու միանգամայն շոշափելի, պլաստիկ կերպարը, այնքան պլաստիկ, որ բնթերցողին թվում է, թե հեղինակի պէս ինքն էլ անձամբ գիտե նրան, ապրել է նրա սենյակին կից սենյակում, սկանաւտեւ է եղել նրա կյանքին ու մահւման:

Վարպետորեն կերտած պատկերի մի լավ օրինակ է նաև պան Պրժէիցկու արտաքինի նկարագրութիւնը:

«Իսկապէս այս մարդը, — ասում է հեղինակը պատմվածքի հենց առաջին էջում, — որի մասին ուզում եմ պատմել, մի ծեր լեհացի էր՝ բարձրահասակ ու նիհար, շատ նիհար կազմրվածքով և ուղիղ մեջքից սկսվող ոտքերով»:

Այս «ուղիղ մեջքից սկսվող ոտքերովը» բավական է, որպէսզի մի անգամից լրիւ գաղափար կազմենք պան Պրժէիցկու ծայրահեղ նիհարութեան մասին:

Բայց հեղինակը սրանով չի բավարարվում ու շարունակելով ասում է. «Այնքան նիհար էր, որ թվում էր թե ոսկոր-

ները մի կերպ կարած են իրար և դուլած կաշվի պատյանի մեջ...»:

Ֆիզիկական տկարութեան այս ցայտուն ֆոնն է, որի վրա, հակադրվելով, ստեղծվում է պան Պրժևիցկու, ընդհակառակն, հոգեկան ուժի և կարողութեան ցայտուն պատկերը:

Այո, ոսկորների այս հավաքածուն, մահվան բուպին մեղմ ու խեղճ հայացքով նայող այս մարդը ուներ այնպիսի արի ոգի, հոգեկան այնպիսի կառուցվածք, որ կարող էր հանուն իր դավանած սկզբունքների Իսհանն Հուսի պես հանգիստ բարձրանալ խարույկ:

Ստ. Զորյանը կարողացել է թափանցել լեհ ժողովրդի հոգու թաքստարանները՝ նրա սրբութեան սրբոյր: Դրանով Զորյանը ցույց է տվել ոչ միայն իր մտահորիզոնի լայնութիւնը, այլև այն, թե ինչպես ժողովուրդները հոգեպէս հաղորդակից են, հարադատ իրար, սերտորեն կապված իրար հետ:

Պան Պրժևիցկին լեհ է, լեհ հայրենասեր իր ազգային բնորոշ գունավորումով: Սակայն, նա այնպիսի վարպետութեամբ է կերտված, որ տիպիկ լինելով իր ժողովրդի համար, կարող է տիպիկ լինել նաև բոլոր ժողովուրդների համար. լեհ հայրենասերի կերպար լինելով, միաժամանակ հայրենասերի կերպար է առհասարակ:

Վերջապես, հավատարիմ իր աշխարհըմբռնմանը, Զորյանը այս պատմվածքում ևս մի նոր տեսանկյունից բացահայտում է ժողովրդի մարդու վեհութունը, ցույց տալով, թե ինչպես մի հասարակ, այն էլ ծեր, տկար և անուժ մարդու մեջ կարող է սլալալ այնպիսի հոգի, որն իր մեջ արտահայտում է մի ամբողջ մեծ ժողովրդի սլաթուր:

3

Պատերազմի և ազգամիջյան կոիվների դաժան պայմաններում՝ հումանիզմի, ժողովուրդների եղբայրութեան մասին է խոսում «Ռումանսիկ սլատովիցուն» պատմվածքը¹:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել «Նովելներ» ժողովածուում, Երևան, 1931: Դրված է 1919 թվականին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2:

Սո. Զորյանի այս պատմվածքը նրա ամենասրտառու և գործերիցն է։ Դրամատիկական մոմենտները սուր են, նշանակալից, նրանք խորապես հուզում են լնթերցողին։

Գրվածքը մեծ սիրո, հայ գեղջկուհու Կատարի և Թուրք նորար Սլու սիրո, պատմություն է։ Զարմանալի է, իհարկե, որ այդ սերը հաղթահարում է կրոնների և աղգությունների միջև մինչև հեղափոխությունը եղած ճաշատագրական խտրությունները, կարելի է ասել անդունդը։ Բայց պակաս դարմանալի չէ և այն, որ նա, հաղթահարելով նախապաշարմունքները, հաղթահարում է նաև ժամանակը. տարիներն անցնում են, ժամանակը լեռնանում, իսկ երկու սիրահարների սիրո կանթեղը շարունակում է պլպլալ միևնույն ուժով։ Լնթերցողը ավարտում է գիրքն այն համոզմունքով, որ այդ սերը շարունակվելու է մինչև երկուսի կյանքի վերջը։

Կատարի ու Սլու սերը, իրոք մեծ է, խորը և համարձակ։

Պատմվածքում չես գտնի ոչ մի խոսք, ոչ մի դատողություն, ոչ մի սենտենցիա այն մասին, որ հայի և Թուրքի միջև խտրություն դնելը, նախապաշարմունք է, որ այդ ժողովուրդները միշտ իրար բարեկամ են եղել, որ թշնամություն նրանց մեջ սերմանել են իշխող դասակարգերը և այլն, և այլն։ Այդ բոլորին փոխարինում է Կատարի կենդանի ու խորիմաստ խոսքը միայն, որը պատասխան է մոր դարմանքին, Թե ինչպես է աղջկա «մադեն տալի» Սլու շորերը լվանալ։

— Ինչ կա որ. Սլին ասածու ստեղծած չի...

Կատարի այս զուսպ խոսքը պարտնասկում է այն, ինչ ասված է Խ. Աբովյանի «Թուրքի աղջկա» հայտնի պարբերության մեջ կրոնների, ծեսերի, սովորությունների տարբերության ու, ի հակադրություն դրան, մարդկային ընդհանրության մասին։

Ուրեմն, հիմնականն այն է, որ բոլորս «ասածու ստեղծածն» ենք, ելնում ենք միևնույն արմատից, մարդ ենք, ու այդ գաղաթից է, որ դիտելով մնացածը, կրոնական և այլ

խտրությունները, դրանք ամենը թվում են աննշան և երկրորդական:

Մարդ ենք — ահա թե որն է կարևորը, էականը: «Ռոմանտիկ պատմության» մեջ դա հաստատվում է ոչ միայն սիրո, այլև մարդկային կյանքի այլ ասպարեղներում:

Բաժական է թեկուզ հիշել, թե ինչպես են հանդիպում անտառում Սենտն ու Ալին աղդամիջյան կռիւների դաժան տալիներին: Մարդկային ի՞նչ բարձր զգացմունք ասես, որ չկա այս հանդիպման մեջ: Անկեղծություն, մտերմություն, հարազատություն, անհուն սեր: Մութ, խորհրդավոր անտառը, գալիս ծառերի վկայությունը առավել լուրջ և խոր են դարձնում այս զգացմունքները: Ընթերցողի մարմնով սարսուռ է անցնում, նա պատրաստ է Ալու պես արցունքներ թափել:

Աշխարհի ու կյանքի նկատմամբ հասարակ մարդու հայացքի լայնության առջև փլվում են աղբերի միջև եղած նախապաշարմունքների պատերը և առաջ են քաշվում սիրո, ընկերության և բարեկամության սկզբունքները:

Կատարի և Ալու կերպարները Ստ. Զորյանը բույսահայտում է ընթանալով դժվարին ուղիներով:

Կատարը, — գրում է հեղինակը, — «մի շատ համեստ, խեղճ աղջիկ էր. թեև հազիվ քսան տարեկան, բայց խուսափում էր առհասարակ աղջիկների հասարակութունից, գունավոր ու խշխշան շորեր հագնելուց (նոր շորը միշտ լվանում էր և այնպես հագնում), ու հազածն էլ շարունակ սևագույն էր լինում»¹:

Նման հատկություններով աղջիկը թվում էր թե կուսանոց պետք է գնար և իր կյանքը աղոթքով անցկացներ, մինչդեռ նա սիրահարվում է, այն էլ «առմիշտ, այն էլ, — ընդդեմ շրջապատի հասկացողությունների, — թուրքի վրա:

Ներքին խոր ու մեծ ապրումները ծայրահեղ ժլատությամբ էին արտահայտվում Կատարի դեմքի վրա: Իր հետ պատահած տրագիկ դեպքերի ընթացքում միայն մի անգամ

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 185—186:

արցունքի կաթիլներ ընկան նրա աչքերից, երբ խմացավ, որ Ալու մասին լուր չկա:

Բայց Կատարը ժլատ էր ոչ միայն տանջանքը, այլև բերկրանքը արտահայտելու մեջ: Մի տեղ կարդում ենք, թե ինչպես նրա կուրծքը Բարձրացավ— իջավ, բարձրացավ— իջավ մի երկու անգամ, երբ Սենտոն նրան հայտնեց, որ տեսել է Ալուն: Մի ուրիշ տեղ կարդում ենք, թե ինչպես նա, տարիներ տևող անջատումից հետո Ալուց նվեր ստանալով հասարակ մի դանակ, ճիշտ է, լաց եղավ, բայց ամենայն...

Ֆիզիկական ու բարոյական ամենածանր տանջանքները Կատարը տանում էր անխոս: Հայրը թքում էր աղջկա վրա. քաշ տալիս թևից, քացի տալիս մեջքին, կողերին. Կատարը լուռ է, երեսը ձեռներով ծածկած, «անտրտունջ, ինչպես փայտ»: Նրան ամեն կերպ ստորացնում էին, անունը չէին տալիս, նրան բանտարկել էին ցախատնում, նրա մանկանը սպանել էին, այդ ամենը նա տարավ լուռ, միայն նրա մազերն էին խճճվել ու ցախերի վրա նստած՝ նա անընդհատ միտք էր անում «ծնկները երկու ձեռքով գրկած...»:

Ամեն ինչ տեղի է ունենում սպասածին, սովորականին հակառակ: Կատարի վեհությունը, նրա սիրո խորությունը առավել շեշտվում է աղջկա մեծ ապրումների հակասությամբ՝ նրանց ծայրահեղորեն ժլատ արտահայտությունների հետ արտաքին աշխարհում: Սակայն, ներքին աշխարհի արտաքին այդ ժլատ, ժուժկալ դրսևորումներն այնքան են բնորոշ, այնպիսի վարպետությամբ են դիտվում ու տրվում, որ քիչ լինելով անգամ, նրանցից ամեն մեկը մի ջահ լինի կարծես, որ այս կամ այն կողմից պոկում է մթության գրկից Կատարի հոգեկան աշխարհի որևէ հատվածը: Ու հենց այս միջոցով է, որ հոգեբանական մի էքսկուրս շանելով անգամ, հեղինակը կարողանում է տալ Կատարի հոգեկան աշխարհն իր ամբողջությամբ:

Կատարի կերպարի կերտվածքը հասկանալուց հետո դժվար չէ հասկանալ Ալու կերպարը, որովհետև, ինչպես վերև ասվեց, երկուսն էլ վերարտադրված են միևնույն եղանակով:

Վերցնենք հենց հետևյալ տեսարանը:

Ահա Ալին անտառում հանդիպում է Սենոյին, որը եկել էր տանձահավաքի: «Հրացանով ահազդու էր նա, սարսափելի,— նկարագրում է հեղինակը.— մանավանդ դեմքը՝ մազոտել էր, գույնը գցել: Թվում էր նիհարել է, երկարել ու վայրենացել»:

Բայց ահա նա, տեսնելով Սենոյին, մոտեցավ նրան:

— Հը՞, ո՞նց ես, այ տղա,— ասաց նա մեղմ, սիրալիր:— Տանձի՞ր ես եկել...

Ու փայփայանքով ձեռքը մի քանի անգամ մեջքիս խըփեց»¹:

Սենոն ինքն է ասում, որ այս ամենը տեղի ունեցավ իր «սպասածին հակառակ»։ Այլու դեմքը մի բան էր ասում, իսկ արածը միանգամայն այլ բան:

Պատահում է, որ բարձրանալով լերի ու մռայլ ժայռերի միջով, հասնում ես կատարին ու հանկարծ առջևդ հակառակ կողմից բացվում է բոլորովին մի այլ տեսարան՝ ամբողջովին կորած կանաչի մեջ, հեռվում կապույտ լեռներ, ներքևում լեռնային գետի փրփուրը:

Այդպես է և Ալին. մուտքը ահազդու է և սարսափելի, ներսը սեր և համատարած քնքշանք: Ալին հենց այդ քնքշանքով է բնորոշվում, որով և դեմքի դաժանությունը ընկճվում է՝ առավել բացահայտելու համար հոգու մեղմությունը:

Անդրադառնանք մի այլ տեսարանի, որ պատմվածքի վերջն է հանդիսանում, ուր Սենոն և Ալին, շատ տարիներ անց, նորից, ինչպես մեզ հայտնի է, հանդիպում են անտառում, ազգամիջյան կռիվների անհրապույժ օրերին:

Հեղինակն այսպես է նկարագրում Ալուն (Սենոն դեռ չգիտե, թե ում հետ դործ ունի). «Նրա դեմքը մազմազոտ էր ու արևից սևացած, աչքի մեկը ցավագար ու կուչ եկած, իսկ ականջի տակ մի երկար սպի կար, ըստ երևույթին դաշույնի հետք: Այս բոլորը նրան տալիս էր մռայլ, ահարկու տեսք: Նա, կուչ եկած աչքն ավելի խփելով, մյուսով ուշադիր նայեց ինձ. այնպես ահավոր էր այդ մի հատիկ աչքի նայվածքը»:

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 195, 196:

կարծես մեկը պարույր էր պտտում սրտիս մեջ. մարմնովս սարսուռ անցավ»¹:

Բայց ահա Սենոն ճանաչում է Ալուն ու տեղի է ունենում այն մեղ հայտնի հուզիչ տեսարանը, որի վկաներն էին սոսկ դարավոր ծառերը: Նույն դարավոր ծառերը տեսան, թե ինչպես Ալու գեմքը դարձավ բաղի ու խոտուն, ինչպես նրա աչքն ու սպին դադարեցին սարսափելի լինել, ինչպես, իմանալով, որ Կատարը լավ է ապրում, արցունքի երկու կաթիլ դուրս գալիս նրա չխուլած միջուկի վրա ու ընկան ցած...

Մուտքի և ներսի հակադրությունը այստեղ ավելի ցայտուն է, քան առաջին տեսարանում, բայց և ավելի ցայտուն է նա հաղթահարվում, որով և Ալու մարդկայնությունը ու հեղինակի հումանիզմը ամբողջ հասակով մեկ ելնում են ընթերցողի առջև:

Հեղինակը կարող էր միանգամից տալ Կատարի անշեջ սիրով բռնկված ներքինը: Բայց այդ նա չի անում: Ընդհակառակը, ինչպես տեսանք, այդ մասին նա գաղափար է տալիս արտաքին և, դա շատ կարևոր է, ժլատ արտահայտությունների հիման վրա: Նույնը կատարվում է և Ալու նկատմամբ: Ալու բարությունը լցված սրտի իմացությունը մենք հասնում ենք նրա դաժան արտաքինի արտահայտություններով:

Ինքը բնությունը և կյանքի պայմաններն են Կատարի և Ալու բոցավառ սրտերը թաքցրել՝ մեկին զուսպ ու խստադեմ, մյուսին՝ դաժան կերպարանքի տակ: Բայց արվեստագետը, հենվելով այդ հակասության վրա, ինքն էլ իր հերթին անընդհատ սրել է այն, ներքինը թաքցրել նրան անհամապատասխան արտաքինի տակ, խափանել, ծածկել, դժվարացրել արտաքինից ներքինը տանող կոմյունիկացիաները, կորցրել նրանց հետքերը, որով և հասել հակառակ էֆեկտի՝ Կատարի և Ալու այրվող սիրո լրիվ բացահայտմանը:

Այս եղանակին է դիմել հեղինակը նաև Հանեսի մորը և անտառապահ Օսեփին պատկերելիս, միայն, իհարկե, ավելի մեղմ արտահայտած: «Պատերազմ»-ի համար էլ այն

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 204:

հատկանշական է: Սակայն պատկերակերտման թաքցնելու հնարանքը առկա է ոչ միայն նշված պատմվածքներում, այլև, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ սույն շարադրանքի ընթացքում՝ պես-պես տեսք ընդունած՝ Ստ. Զորյանի գործերում առհասարակ:

«Վահանի ցավը» ու նրա կապակցությունը նշված մի շարք պատմվածքներում («Ընթերցողներ», «Ճաշ» և այլն) մենք տեսանք, թե ինչպես թաքնվելով ֆասադի կամ, այս անգամ փոխենք պատկերը, դարպասի հետև, հեղինակը բաց է անում բակում կյանքի նոր երևույթներ, նոր դրվագներ:

Ծովանի պրիմիտիվ հասկացողություններով վարագործվելով է, որ Զորյանը հասնում է սեփականատիրական հասարակության խոցերի բացահայտմանը: Հանեսին և Սուրենին ղգեստավորվելով մանկական հոգեբանությամբ, նա՝ նույն հաջողությամբ շարունակում է միևնույն գործը: Միամիտ տեսք ընդունելով «Փորձանք»-ում, նա մի քանի էջի վրա տալիս է տիրոջ և ծառայի հակադիր կերպարները: Նույն միամտության քողն է, որ հնարավորություն է տալիս նրան «Ընթերցողներ»-ում կոմիկական շեղքերի տակից հանել իսկականը, տրագիկականը:

Ստ. Զորյանը կերպարանափոխման վարպետ է: Այստեղ է արտահայտվում գրական և բեմական արվեստների մերձավորությունը:

Հայտնի է, որ կերպարի պատկերման կամ գործողության ծավալման սկզբում Զորյանը սովորություն ունի թաքցնելու դրանց նախատիպերը կամ թերեւս ավելի հարմար կլինի ասել՝ էսքիզները. այդպես է «Ծովանը», «Ճաշ»-ը, «Շուկայում», «Զաքարի հարսը» և այլ պատմվածքներում: Դրանք սերմեր են, որոնք ծիլեր են դառնում, սաղմեր, որոնք վերածվում են հզոր օրգանիզմի: Նրանք հաճախակի չեն գիտակցվում, բայց գիտակցվածի անհրաժեշտ բաղադրիչ մասն են կազմում, նրանք աննկատելի են, բայց նկատվածի հիմքում են նստած:

Էսքիզը ակնարկում է ամբողջը: Ակնարկն իր հերթին, սա արդեն թաքցնելու մի նոր տեսակն է, ինքնուրույնաբար մեծ տեղ է գրավում Զորյանի ստեղծագործության մեջ: Հի-

շենք ակնարկներով ստեղծված գլխերների ու Արտեմ աղայի կերպարները «Պատերազմ»-ում, ասկյարների նկարագիրը «Զաքարի հարս»-ում:

Բազմազան են այն ձևերը, որ ընդունում է քննարկվող հնարանքը Ստ. Զորյանի երկերում: Կարելի է գտնել թաքցնելու այդ եղանակի առավել նուրբ, առավել թաքնված արտահայտություններ, բայց թվում է ասվածն էլ արդեն բավական է:

4

«Ռոմանտիկ պատմությունը» ամենառեալիստական ճանապարհներով բացահայտում է երկու ժողովուրդների «թըշնամություն» սուտը: Սկզբում այդ արվում է հեշտ պայմաններում. դեպքերը տեղի են ունենում խաղաղ օրերին: Վերջում այդ արվում է դժվարին պայմաններում. դեպքերը տեղի են ունենում աղգամիջյան կոլիւնների ամենաթունդ պահին, երբ հակասությունները, եթե այդպիսիները խակապես գոյություն ունեն, առավել սուր պիտի արտահայտվեն:

Պատմվածքը ցույց է տալիս, որ նման հակասություն չկար, որ Ալին և Սենոն, թեև պատկանում են հակառակորդ բանականերին, բայց ըստ էության «հակառակորդներ» չեն և որ ժողովուրդների հոգեհարապատության ֆոնի վրա միայն կարող էր փթթվել Ալու և Կատարի անփուտ, ժամանակի, տարածության և նախապաշարմունքների սահմանները չճանաչող սերը:

Պատմվածքում իրական են ոչ միայն Կատարն ու Ալին, այլև մնացած բոլոր պերսոնաժները, ինչպես և գյուղը իր կենցաղով ու սովորություններով հանդերձ:

Սենոյի կերպարը հիշեցնում է Հանեսի (նույնանուն պատմվածքի հերոս) կերպարին: Հանեսի պես Սենոն ևս մանկական անմիջականությամբ չի հանդուրժում սուտը: Տիպիկ են Կատարի հայրն իր հետեողական դաժանությամբ ու քրաքած սովորությիւն անշեղորեն հետեւելու համառությամբ, մայրը, որ մտնում էր ցախատուն անիծելու աղջկան, իսկ այնտեղից դուրս գալիս արցունքները սրբելով: Վերին աստիճանի

ռեալ է կատարւոլող դեպքերի միջավայրը, բնորոշ է տրւած մինչսովետական հալ գլուղի պատկերը՝ մեզ հայտնի տանձահաւաքը, Կատարի բմբուլ քաշելը, հարեանուհիների փրսփրսուկն ու ակնարկները, հարեան շան կենտահաջը, ամառվա դիշերները:

Միևնույն իրական գույներով է տրւած գլուղը «Օհանի մահը»¹ պատմվածքում, որում կաբելի է դիտել հումանիստական ըմբռնումների զարգացման մի նոր դրսևորում Ստ. Զորյանի ստեղծագործության մեջ: Ասենք ի միջի ալիս, որ Ստ. Զորյանի գործերի ուշադրության կենտրոնում, իհարկե, մարդկային փոխհարաբերություններն են ու կերպարները, բայց դրանք անխուսափելիորեն ուղեկցւում են միջավայրի, կենցաղային պայմանների պատկերումներով, որոնք այնքան են բնորոշ և հշութեղ, որ իբար միակցելու դեպքում կարող են տալ մինչսովետական գլուղի լրիվ նկարագիրը:

Դառնանք «Օհանի մահը» գործին:

Կարսի կռվում Կաղնուտի Ունանանց Օհանը կորցրել էր իր ավագ որդուն, Մինասին, որ ութ տարւլա պսակված էր: Երբ թուրքերը գալիս գրաւում են Կաղնուտը ու մի տասը ասկյար էլ տեղավորւում են Օհանի սենյակներում, պատահում է այնպես, որ նահանջելուց աչդ ասկյարներից մեկը հիւլանդ վիճակում մնում է նրա տանը: Օհանը, որ որդու սպանվելու կապակցությամբ լցւած էր վրեժխնդրությամբ ու պատրաստւոլում էր կացնահար անել հիւլանդ ասկյարին՝ ոչ միայն շիանում աչդ, այլև փրկում է թուրքի կյանքը՝ ինքը գնդակահարւելով:

Ինչպե՞ս պատահեց աչդ:

Երբ Օհանը, թուրքերի քաշվելուց հետո, մտաւ իր տան երկրորդ սենյակը ու տեսավ այնտեղ թախտի վրա իր վիթխարի հասակով մեկ պառկած ու ծանր տնքացող թուրք ասկյարին, — նա քաթացաւ, «կենդանի զարմանք» դարձաւ:

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Պատերազմ» ժողովածու, Երևան, 1925: Գրված է 1920 թվականին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2,

Օհանի բնդարմացած վիճակը շատ շուտով փոխարինվեց այլ կացությամբ: Նրա մանրիկ, հոնքերի տակ կորած աչքերը ուրախությունից պսպղացին, դեմքը լցվեց գոհունակությամբ, իր հասակին չհամապատասխանող արագովթյամբ նա դուրս վազեց սենյակից ու մի փոքր անց նորից երևաց այնտեղ՝ արդեն կացինը ձեռքին:

Օհանը, կացինը բարձրացրած ուսերից վեր, զգուշ մոտենում էր ասկյարին, երբ վերջինս, նորից ծանր տնքալուով, արտասանեց՝

— Անա...

Մարդկային այդ ճիշը հեռավոր արձագանք գտնելով Օհանի հոգում, մի րոպե միայն կանգնեցրեց նրան: Հետևյալ րոպեին Օհանը շարունակեց առաջ շարժվել նույն վիճակում:

Սակայն, այլ ռեակցիա ունեցավ Օհանը, երբ թուրքը հանկարծ վեր ցատկեց, երևիսպի պես լայն բացված աչքերով նայեց Օհանին, ձեռքերը երեսին սեղմեց ու նրա աչքերից բնիսն երկու կաթիլ արտասուր:

Ինչպես սկզբում Օհանը զարմանքից քաղաքավ տեսնելով իր սենյակում պառկած ասկյարին, այժմ նա նույնպես զարմանքից քաղաքավ, բայց արդեն հանդես ալլ արցունքների:

«Թուրքը արտասվում է...» դրում է Զորյանը:— Օհանը «երբեք չէր տեսած, երբեք չէր սպասում, որ թուրքը արտասվի... երբեք չէր կարծում, որ թուրքը կարող է արտասվել... Արտասվել, այն էլ՝ երեխայի պես...»:

Մարդկայինը արտահայտվեց ասկյարի մոտ նախ «մայր» քաղաղանշությամբ, ապա՝ հանդես ահավոր վտանգի՝ արցունքով, այն էլ երեխայի պես արցունքով, ու դրանց զուգահեռ մարդկայինը արթնացավ Օհանի մոտ, նրա վրեժխնդրությունից ոչինչ չմնաց, ազգային ու կրոնական բոլոր խտրությունները և պատենշները մի ակնթարթում փլվեցին: Այնքան ուժեղ էր մարդկայինը Օհանի մոտ, որ որդու կորուստն անգամ մոռացվեց:

Օհանը լրիվ զինաթափ եղավ: Այժմ նա ոչ միայն վայր գցեց կացինը, այլև սկսեց ամաչել թուրքից, արդեն ոչ թե

մեղմ, այլ մեղաւոր ձայնով խոսեց նրա հետ, հարց տվեց նրան.

— Հիվա՞նդ ես. նաչաղ սա՞ն...

Օհանը ամաչում է, ամոթ է զգում կարծես, մի ամոթ, որ «մեծերն զգում են փոքրերի մոտ...»:

Կադինը, որ սկզբում Օհանը կարծես պատրաստ էր համբուրելու, այդ կացնից այժմ նա զզվում է, կադինը օձ է թվում նրան:

Օհանը իմացաւ, որ ասկյարը մայր ունի, հայր ունի: Կին ունենալու մասին դրական պատասխանելիս ասկյարի գոնատ դեմքը մթնում է, իսկ մատերով ցույց տալու ժամանակ, թնքանի երեսա ունի, նրա աչքերը լցվում են, շրթունքները դուրս: Օհանի ամոթը խորանում է, նա ամաչում է թուրքի երեսին ուղիղ նայել, աչքերը փախցնում է նրա աչքերից: Մարդկայինը ավելի ու ավելի հասակ է առնում ծերունու մոտ:

Այդպիսով, այն մարդը, որ պատրաստ էր կացնի մի հարվածով ոչնչացնել ասկյարին, այժմ հանցագործ է զգում իրեն հանդեպ նրան ու սպանելու նրա սկզբնական որոշումը փոխարինվում է հակառակ, նրան փրկելու որոշմամբ:

— Վա՛խիլ մի, գո՛րիսմա...

Այս ամենը նկարագրվում է ընդամենը հինգ-վեց էջի վրա, որ ոչ միայն այս պատմվածքի, ոչ միայն Զորյանի, այլև առհասարակ հայ դրականության լավագույն էջերից մեկը պիտի համարել ճշմարտացիության իր հագեցվածությամբ, հոգեբանական վարպետ իր վերլուծությամբ:

Հայտնի է, որ ասկյարին իր տանը պատասպարելով, Օհանը բռնում է նրան, ապա հաշկական զորքի գալուց հետո, մտահոգվում նրան ազատելու խնդրով, որը և, իր գնդակահարման գնով, հաջողվում է:

Այդպիսով, մարդը հաղթանակեց Օհանի մեջ ու նա հասավ հումանիզմի ամենաբարձր արտահայտությանը. զոհելով իրեն նա փրկեց ուրիշի, թուրք ասկյարի կյանքը:

Պատմվածքի կենդանի հյուսվածքում քայլ առ քայլ գեղարվեստորեն մարմնավորվում են և իրենց լուծումը ստանում երկու հակասութուն:

Հակասական մի վիճակը մեզ հայտնի է արդեն. դա արտահայտվեց Օհանի և ասկյարի փոխհարաբերություն մեջ: Բայց, ինչպես տեսանք, այդ հակասությունը, Սենոյի և Ալու հակասության պես նախորդ պատմվածքում, առերևույթ էր: Ճիշտ է, նրա թանձր մշուշը ցրվեց դժվարությամբ, հոգեկան ուժեղ ցնցումների գնով, բայց ցրվեց անհետ ու անդարձ: Ներգաշնակությունը վերականգնվեց ու Օհանը մինչև վերջը գիտակցեց, որ ասկյարն իր թշնամին չէ, այլ քարեկամը:

Հակասական երկրորդ վիճակը առկա է նույն Օհանի և նրա դատողների միջև: Դա, իրոք, հակասություն է ու այն լուծվում է տրագիկորեն:

Օհանի դատողները կաղնուտը գրավող հայկական զորաբաժնի սպաներն էին: Սկզբում Զորյանը այդ զորաբաժինը անվանում է «մեր հայոց զորքը». այստեղ անպայման հեգնանք կա, բայց դժվար նշմարելի: Հետևյալ էջում հեղինակը երկու անգամ իրար ետևից ասում է՝ «մեր զորքը հայոց». հեգնանքը դառնում է արդեն միանգամայն ակնհայտ:

Հակիրճ, բայց արտահայտչորեն է տրված Օհանի հարցաքննությունը: Բխվում են երկու ոչ թե տարբեր, այլ հակառակ աշխարհներ՝ իրար բացառող հոգեբանությամբ և հասկացողություններով:

Մի կողմից Օհանը, որ «աֆիցերների» (այս «աֆիցերների» մեջ էլ կա նուրբ հեգնանք) բոլոր հարցերին՝ ի՞նչ գործ ունեն թուրքը քո տանը, ինչո՞ւ չես ժամանակին հայտնել այդ մասին և այլն, ունեն մի պատասխան միայն, որը նա կրկնեց դնդակահարման պահին անգամ և որի իմաստը հետևյալն էր. թուրքը վիրավոր էր, նա մարդ էր մեզ բոլորիս պես ու հետևապես հարկավոր էր նրան օգնել:

Մյուս կողմից՝ «աֆիցերներին» համար Օհանի պատասխանները իսկական «ձայն բարբառոյ յանապատի» էին և նրանք ծիծաղում էին այդ պատասխանների վրա (դա զարմացնում էր Օհանին) ու իրար երեսի նայելով գլուխները օրորում: Նրանք չէին հասկանում Օհանին և չէին հավատում նրա անկեղծությանը և չէին էլ կարող հասկանալ ու հավատալ նրան: Օհանը ստում էր նրանց կարծիքով: Նրանց հա-

մար սուտ էր այն, ինչ Օհանի համար բնական, պարզ և իր պարզության մեջ բարոյական գերագույն նսրմա էր:

Ժողովրդի հումանիստական աշխարհայացքը դեմ էր առել դաշնակցական «աֆիցերներին» բարոյական բթությանը, մարդասիրությանը՝ մարդատյացությանը, ժողովուրդներին իրար հետ թշնամացնելու պրակտիկային — և Օհանին լրանա հայտարարելն ու նրան գնդակահարելու վճիռը պատրաստ էր արդեն:

«Օհանի մահը» պատմվածքը ոչ միայն մարդկայնության, ժողովրդայնության մեծարում է, այլև մեղադրական ակտ դաշնակցական զինվորականության դեմ, դաշնակցական կառավարական ամբողջ «սխտեմի» դեմ:

5

Իմպերիալիստական պատերազմին է վերաբերում նաև Ստ. Զորյանի «Զրհորի մոտ» իրավապիտրեն մեծ ժողովրդականությանն վայելող պատմվածքը¹:

Պատմվածքը շարադրվում է առաջին դեմքով և ունի շատ պարզ բովանդակություն: Երկու բանակներ, ուսումնական և ավստրիական, խրամատ փորած, կռվում են իրար դեմ: Հա-կառակորդ բանակների զինվորները, սաստիկ ծարավելով, ինքնաբերաբար հավաքվում են ջրհորի շուրջը ու բարեկամա-նում...

Այս փոքրիկ պատմվածքի հմայքը նրա հերոսի՝ Բաղդա-սարի, պատմելու ձևի անմիջականության մեջ է, նրա լեզվի և հումորի մեջ, որ ամբողջությամբ ժողովրդական են, նրա պարզ, բայց երևույթների էության խորքը թափանցող մտա-ծողության մեջ:

«Էսպես, ախպերս որ դուք եք» — այս արտահայտությամբ է հաճախակի դիմում իր զրուցակիցներին Ստ. Զորյանը, որով և անմիջապես մտերմություն է ստեղծվում պատմողի և լսողների միջև: «Տերդ խնդա, Բաղդասար» — այսպես է

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Պատերազմ» ժողովածու, 1925: Գրված է 1920 թվականին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովա-ծու, հ. 2:

բացականչում պատմվածքի հերոսը, երբ ընկնում է դժվարին վիճակի մեջ (հենց այստեղից էլ մեզ հայտնի է դառնում նրա անունը), որով պատմվածքում տիրող հումորը տարածվում է նաև պատմողի վրա: «Կեցցես Բաղդասար» — սա ասվում է հակառակ պարագայում, հաջողության դեպքում, միամիտ ինքնագովությամբ զբաղվելիս:

Պակաս արտահայտիչ չեն այն ասացվածքները, որոնք, հաճախ կես տողից ոչ ավելի տեղ գրավելով, ոսկե փոքրիկ հատիկների պես սփռված են ամբողջ պատմվածքում:

Պատմելով, ինչ ջրի որքան շնչին բաժին է ընկնում յուրաքանչյուր զինվորին, քանի որ մի տակառով վաշտը պիտի բավարարվեր ամբողջ հրկու օր, Բաղդասարն ասում է՝ «ոնց որ ուղտին գդալով ջրես...»: «Գնում եմ փորս գետնին քսելով, գնում եմ ծիտ տեսած կատվի պես...» — նկարագրում է Բաղդասարն իր երթը դեպի ջրհոր՝ ջուր քերելու: «Վախից խոտի շվաքումն էլ կպահվես...» — ասում է նա, երբ, փորսողի ժամանակ, կառավր գլխից առաջ էր բռնել, միամտաբար ենթադրելով, որ դրանով իրեն ապահովում էր գնդակից: Նույն փորսողի ժամանակ վախը բնորոշվում է «սիրտս խնոցու պես քցում է փորումս» արտահայտությամբ: «Ոնց եմ վազում — ձի քցես՝ չես հասնի» — այսպես է նկարագրում Բաղդասարը իր վերադարձը ջրհորից խրամատ և այլն:

Սրանք բոլորը գալիս են ժողովրդից, հղկվել են դարերի ընթացքում, հակիրճ ու խտացած լինելով բնորոշ են ծայր աստիճանի:

Ի դեպ, նման, ժողովրդի պատկերացումներից ելնող համեմատությունների հետ կարելի էր հանդիպել նաև «Օհանի մահը» պատմվածքում, իհարկե, համապատասխան այդ երկի մեջ տիրող իրադրության: Այդպիսի համեմատություններից են. երբ Օհանը ուղում էր վառել իր տունը ասկյարների հետ միասին՝ նրա աչքերը փայլում էին «սոված գայլի աչքերի պես», կամ՝ կացինը ձեռին նա ասկյարին մոտենում էր այնպես զգույշ, «ինչպես կուտ ուտող հավին են մոտենում հետեւից բռնելու» և այլն:

Ստ. Զորյանի համեմատությունները միշտ նպատակա-

վաղ են, նրանցով երևույթը գնահատվում է (հիշենք «Անտառում» պատմվածքը) կամ ընդգծվում ստեղծված կացությունը («Զաքարի հարսը»):

Վերև ասվեց, որ պատմությունն արվում է առաջին գեմքով, անողն էլ Բաղդասարն է: Ահա մի փոքրիկ հատված այդ պատմությունից.

«Մենք գնացինք, նրանք եկան,— պատմում է Բաղդասարը,— մենք գնացինք, նրանք եկան, ու մին էլ տեսանք մեր զինվորների կեսը հրեա ջրհորի գլխին: Մենք ու ավստրիացիք խառնվել ենք իրար: Խոսում ենք, բայց իրար չենք հասկանում: Հասկացնում ենք նշաններով: Մենք ասում ենք՝ «վաղախարոշ», նրանք էլ՝ «գուլթ, գուլթ»: Էսպես ասում ենք, ջուր ենք հանում խմում, իրար հյուրասիրում ու ծիծաղում... Ես միչև հիմի էլ չեմ հասկանում, թե ինչի՞ էինք ծիծաղում... Էնքանը գիտեմ, որ ուրախ էինք, շատ էինք ուրախ... Ավրստրիացիք... մեզ հացի կտորներ են տալի, մենք նրանց պապիրոս: Ու էլի իրար ենք նայում ու ժպտում»¹:

Բայց այս նկարագրության բնորոշ լինելը ժողովրդական ոճի տեսակետից պայմանավորված է նրա մեծ բովանդակությամբ: Իսկ այդ բովանդակությունը խաղաղ կյանքի ու բարեկամության այն իդեալն է, որով տողորված են բոլոր հասարակ մարդիկ, բոլոր ժողովուրդները: Թե մանկական այն ծիծաղը, որով համակվում են ռուսական և ավստրիական բանակի զինվորները, թե անվերջ այն ժպիտները, որով նրանք փոխանակվում են, թե այն անմիջականությունը, որով նրանք իրար համեցեք են ասում հաց կամ ծխախոտ, կամ թե այն մտերմությունը, որ անմիջապես ստեղծվում է նրանց մեջ— այս ամենը հենց այդ խաղաղասիրության և մարդասիրության անկեղծ և ինքնաբուխ արտահայտություններն են:

Շատ հետաքրքրական է այս նկարագրությանը հաջորդող (հենց մյուս էջի վրա) մի այլ տեսարանի նկարագրությունը, երբ զինվորները հրաման են ստանում առաջ գնալու, կրակելու: «Կրակե՛լ... Արի տես, որ տղաներից ոչ միքն սիրտ չի անում կրակելու: Ձեռներս չի բռնում, հասկանո՞ւմ եք: Քիչ

¹ Մ տ. Զ ո Ր Յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 338:

առաջ իրար հետ ասում, ծիծաղում էինք— հիմի... չի ընում։ Վերջը, վերջը մեզ զոռ արինք. կրակում ենք, բայց վա՛յ էն կրակելուն...»

Որքան ինքնաբուխ է և իմաստալից ջրհորի շուրջը առաջացած բարեկամությունը, այնքան ստիպողական է և անիմաստ կրակոցը։ Ըստ էության, երկու այդ տեսարաններում նկարագրված դեպքերը հանդիսանում են պատերազմի ժրխտում, եղբայրացման սկիզբ։

Բայց առավել սրելով մեր ուշադրությունը, կտեսնենք, որ «Ջրհորի մոտ» պատմվածքի բովանդակությունը սրանով չի սպառվում։ Վաշտի հրամանատար Վասիլի Վլասիչի մասին Բաղդասարը շատ բարենպաստ է արտահայտվում. «Լավ տղա է, հասկացող, հանաքչի» — ասում է նա պատմվածքի սկզբում։ Հետագայում մենք իմանում ենք, որ Վասիլի Վլասիչը շատ սրտացավ մարդ էր, հիվանդներին գնում էր տեսություն, նամակներ էր գրում ղինվորների համար և այլն։ Բայց Վասիլի Վլասիչը միայն բարի, պարզ ու հասարակ մարդ չէր։ Նրա ասածը ջրհորի շուրջը տեղի ունեցած դեպքերի կապակցությամբ՝ «Լավ չի», երբ մարդիկ էսպես մոտիկ բարեկամ են իրար» — ցույց է տալիս, որ երիտասարդ սպան քաղաքական որոշ դիրքավորում ունեցող անձնավորություն էր։ Դրա համար էլ հենց նա պատժվեց. նրան զնդակահարեցին։

Այս փաստը ընկալվեց որպես մեծագույն անարդարություն, բառիս բուն իմաստով կատաղեցրեց ղինվորներին ու նրանք վրիժառու եղան, սպանելով հենց այն ջրհորի մոտ, որտեղ բարեկամացան ավստրիացիների հետ, իրենց կապիտանին, որը, ըստ երևույթին, իր զգալի դերն ուներ Վասիլի Վլասիչի գնդակահարման գործում։

Այդպիսով պատմվածքում արտացոլվել են նաև Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայից առաջ ցարական բանակի երկու հակադիր ուժերի պառակտման առաջին նշանները ու իմպերիալիստական պատերազմը քաղաքացիականի վերածվելու նախադրյալները։

Ուշադրության կենտրոն դարձնելով այնպիսի մի երևույթ, ինչպիսին է ծարավը ու ջրհորի շուրջը տեղի ունեցող դեպքե-

քը, հեղինակը մնացածի վերաբերյալ խոսում է ակնարկներով, տալիս է շտրիխներով, բայց այնպես, որ փոքր տարածության վրա վերստեղծում է այն խմորման մեծ պատկերը, որ տեղի է ունենում ցարական բանակում առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ:

Մենք տեսանք, որ Ստ. Զորյանը սկզբից Լեթ ժխտեց իմպերիալիստական պատերազմը, որպես անարդարացի, հակաժողովրդական երևույթ: Բայց ոչ միայն այդ: Մենք տեսանք նաև, որ իր մի շարք պատմվածքներում, որոնք պատկանում են նրա լավագույն գործերի շարքին, Զորյանը ցույց տվեց, որ իսկապես, պատերազմի արհամիրքները ոմանց տրորելով, ուրիշներին սթափեցնում են, քարծրացնում, ընդլայնում տեսադաշտը, աշխարհայեցողութունը, հերոսության հրավիրում:

Ընտանեկան, ապա ազգամիջյան կոիվների հետ կապված ձախորդությունները առավել բյուրեղացրին Կատարի և Ալու սերը: Պան Պրժևիցկու դրաման արդեն անձնական բնույթ չէր կրում. դա հայրենասիրական ղգացմունքների այնպիսի մի ուժեղ պոռթկում էր պատերազմի օրերին, որին չդիմացավ նրա զառամ մարմինը: Ծեր Օհանը չգիտակցեց, բայց նրա արածը հագեցված էր հասարակական մեծ նշանակությամբ, որովհետև դա ապոթեոզ էր հասարակ մարդու ամենալայն կերպով ըմբռնած հումանիզմի: Բաղդասարն արդեն հակված էր,— ճիշտ է, դա տակավին սաղմնային վիճակի մեջ էր նրա մոտ,— մասնակցելու իմպերիալիստականը քաղաքացիականի վերածած պատերազմին: Միակ մարդը, որին պատերազմը տրորեց, դա Վահանն էր, բայց նրա խելագար ճիշն էլ, այնուամենայնիվ, առողջ էր և վեհ. դա մարդկանց ահավոր վտանգից փրկելու ազդանշան էր:

Ստ. Զորյանը հումանիստ գրող է: Դրա ապացույցն է նրա ամբողջ ստեղծագործությունը: Սակայն, գրողի հումանիզմը պատերազմի դաժան պայմաններում ի հայտ եկավ մի նոր կողմից, որով և այն առավել խորացավ և բարձրացավ:

Ստ. Զորյանի տասական թվականների գործերը բնորոշ դեպքերի նկարագրություն ու դրանց ոլորտում մարդու, գնրա-
զանցորեն հասարակ մարդու խարակտերի հայտարարում
լինելով՝ դրամատիկ են, շարժուն, դինամիկ: Դրանց մեջ
հակադրվում են աշխարհըմբռնումներ, մարդիկ բախվում են
իրար հետ, պայքարում իրար դեմ, խորտակվում կամ հա-
տատում իրենցը, թարմը, նորը:

Սակայն, Զորյանը դրել է մի քանի պատմվածքներ,
որոնց մեջ հնի փոխարինումը նորով, այդ փոխարինման դի-
նամիկան առանձնապես ցայտուն է արտահայտված: Դրանց
մեջ կյանքի օբյեկտիվ ընթացքի հզորությունը առանձնապես
շեշտված է դրսևորված: Ըստ ամենայնի, սկզբից մինչև վերջը
ռեալիստ լինելով, այս գործերում հեղինակի ռեալիզմը մի
նոր կողմից, մի նոր փայլով է հայտաբերում իրեն: Դրա հետ
մենք մասամբ ծանոթացանք բաժանքի կապակցությունյամբ «Մի
կյանքի պատմություն» երկում:

Ստ. Զորյանն ունի, օրինակ, «Երկաթուղին» վերնագրով
մի պատմվածք¹, գրված հեղինակի ստեղծագործական կյանքի
շեմքին, որը նրա լավագույն գործերից մեկի համբավն է վա-
յելում: Ու դա միանգամայն համապատասխանում է իրակա-
նություն: Այս պատմվածքում Զորյանը այնպես է տալիս մի

¹ Առաջին տեղում լույս է տեսել՝ «Մշակ», 1915, № № 278—280: Տե՛ս
Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

Ֆուրգոնատեր գյուղացու, նրա ընտանիքի ու նրա տնտեսության քայքայման պատմությունը երկաթուղու հետ մրցելու հնարավորություն չունենալու պատճառով, որ դա միաժամանակ որոշ չափով դառնում է հասարակական մի կարգի փոխարինման պատմությունը մյուսով:

Իրական, շոշափելի ու խտացած են պատկերված պատմվածքի հերպարներն ու նրանց շրջապատը:

Ահա հարեան Պետրոսը իր քառածի ֆուրգոնով վերադառնում է քաղաքից: Նա ուրախ է, երջանիկ, ֆուրգոնի ճադերից կախված երեխաներին «ահա ձեզ, լակոտներ» ասելով կանֆետ և խնձոր է շաղ տալիս: Ահա նա պարծենում է իր ձիերով. «մերը շմեռնի Պետրոսի ձիերի... սրանք հրեղեն են, ոչ թե ձիեր...»: Ահա նա, լսելով երկաթուղու շինարարության մասին, կատարյալ անկեղծությամբ ասում է. «նա ֆուրգոնի տեղն ըսկի չի բռնի...»: Ահա նա փառ-փառ ծիծաղելիս, երբ լսում է, որ մի մեխ ընկնելուց անգամ ամբողջ գնացքը կարող է կանգ առնել:

Սակայն, դրությունը փոխվում է երկաթուղու գալուց հետո: Հարեան Պետրոսի ֆուրգոնը չի կարողանում մրցել շոգեկառքի հետ: Նա այլևս չի գնում քաղաք կամ շատ քիչ է գնում, շաքաթներով մնում է տանը ու միայն աղբ ու փեխն է կրում իր արտերը: Ձիերին այլևս գարի չէին տալիս ու նրա շորս տղան շորս ձիու վրա նստած տանում էին նրանց դաշտերը արածացնելու: Հարեան Պետրոսը դադարեց երգելուց աշխատանքի պահին, հանաքներ այլևս չէր անում, խուսափում էր մարդկանցից, կարծես խռովել էր ամբողջ աշխարհից, իսկ երբ երեխաները «մաշինա» էին խաղում, նա դուրս էր գալիս բողոքելու. «ի՛նչ եք ձեններդ քցել թաղ ու թառակ, կորե՛ք ձեր տները...»:

Տրագիկ է հնչում Պետրոսի նկարագիրը պատմվածքի վերջին էջում, երբ նա, խորապես տռելով երկաթուղին, ճակատագրի հեղանակով ստիպված եղավ դառնալ նրա սպասարկուն:

Արդեն ծերունի, ամիլը կռան տակ, փոքրիկ կայարանի լապտերի սյունի մոտ կանգնած սպասում է նա գնացքի հե-

ռանալուն, որից հետո սկսում է ավելի պլատֆորմը, ազատելով այն արեածաղկի և ընկույզի կճեպից: Այս կճեպով կարծես ասվում է, որ նույնքան փուչ և անիմաստ է դարձել նաև հարևան Պետրոսի կյանքը: Համենայն դեպս ինքը՝ Պետրոսը այդպես էր մտածում:

Հեղինակը պատմում է, որ քաղաքից գյուղ գալով, նա շատ հետաքրքրվում էր հարևան Պետրոսի ու նրա ընտանիքի վիճակով, հարց ու փորձ էր անում նրանց մասին և լուսամուտի առջև կանգնած խուղարկու աչքերով դիտում նրա տունըն ու բակը:

«Տեսնում եմ ահա,— պատմում է տխրությամբ հեղինակը,— նրա ձիերը՝ նիհար, ոսկորները կաշվի տակ ցցված, պոչերնին ցանցառ ու կարճ, նրա տղաների հետ դալիս են դաշտից կամ առվից: Գալիս են նրանք տխուր ու դանդաղ քայլերով, ինչպես կռվում պարտված ամոթահար զինվորներ, որ զգում են, թե այլևս արժանի չեն իրենց կերին և անվան»:

Հարևան Պետրոսն իր այդ ձիերից երկուսը ցույց է տալիս երեք անծանոթ մարդու և ասում նրանց.

— Մի հատ ձիանք են. սաղ նահանգում չկա: Երևանի ճամպին...

«Երևանի ճամպին...» — գրում է հեղինակն ու կանգ առնում, բաղմակետ դնում: Ի՞նչ է այդ նշանակում:

Արդյոք ա՞յն, որ կարիք չկա շարունակելու միամիտ հոխորտանքով լի այդ խոսքը, որովհետև դա արդեն հայտնի է ընթերցողին նախորդ շարադրանքից, ուր ասված է, որ մի անգամ Երևանի ճամպին,— սովորություն ունեւ պատմելու հարևան Պետրոսը իր լավ օրերին,— ամենքի ձիանքն էլ հոգնեցին, «վեր թափվեցին, իսկ իմոնք, աչքով չտանք, էնպես էին զնում, ոնց որ թևալոր,— ֆը՛ռռռ... Մալադե՛ց...»:

Թե մի՞ գուցե իր խոսքը ինքը հարևան Պետրոսը կտրեց, ղգալով այն աղաղակող հակասությունը, որ այժմ կար այդ խոսքի և ձիերի իրական կացություն միջև:

Ինչ բացատրություն էլ տանք չավարովուղ այս խոսքին, կարևորն այն է, որ մեջ բերված ամբողջ նկարագրությամբ

բազմակիստով վերջացող իր ֆինալով հանդերձ տրվում է հարեան Պետրոսի խղճալի դրուժյան լրիվ պատկերը:

Պատմելով, թե ինչպես, իրոք, վերը հիշված անծանոթ մարդիկ, գնելով հարեան Պետրոսից ձիերը, տանում են նրանց իրենց տան մոտով, հեղինակը շարունակում է իր հիշողությունները:

«Դրանից հետո,— ասում է նա,— տեսնում եմ՝ հարեան Պետրոսի ձիերից մեկը, մի սև, ճակատը սպիտակ ձի, պառկել է նրա դռանը, և այդ ձիու գլխին հավաքվել են դրացիները, ինքը հարեան Պետրոսը, նրա կինը, երեխաները և շունը: Զին պառկել է երկար ու մեկ, ոտները մեկնել, ու գլուխը դրել գետնի վրա: Երբեմն բարձրացնում է գլուխը ու խփում գետնին: Եվ երբ նա գլուխը բարձրացնում է ու զարկում գետնին, փոքրիկ շունը հաջոցով վրա է պրծնում նրան, իսկ հարեան Պետրոսի փոքրիկ տղան, որի անունը մոռացել եմ հիմա, հացի կտորը ձեռքին բռնած խնդում է ուրախությունից...»¹:

Սույն փայլուն պատկերով հարեան Պետրոսի խղճալի դրուժյան նկարագիրը հարստանում է մի նոր շտրիխով ևս:

Գյուղ վերադառնալուց հետո դիտելով հարեան Պետրոսի բակը, հեղինակը աշտեղ տեսավ ոչ միայն Պետրոսի ձիերի տխուր այս վախճանը, այլև նրա ֆուրգոնի կեռ ծածկն ընկած պատի տակ մի անկյունում: Ֆուրգոնատիրոջ երբեմնի փառքի վերջին այս բեկորը միանգամայն փոխել էր իր պաշտոնը. այժմ հավերը թառած նրա վրա՝ արևի դիմաց քրքրում էին իրենց փետուրները: Երևանի ճամփի ոռոմատիկան անցել, կորել էր անդարձ:

Իսկ ի՞նչ եղան հարեան Պետրոսի տղաները: Հեղինակը քակում շտեմավ նրանց, իր մայրն էլ չգիտեր, թե ուր են գնացել նրանք: Պարզ է, որ հարեան Պետրոսի տղաները ցրվել էին, դրանով լրացնելով ու առավել ջալտուն դարձնելով նրա տան քայքայման տխուր պատմությունը:

Սակայն, տխուր այդ պատմությունը հեղինակն անում է

¹ Ս տ. Զ ո Ր Յ տ ն, Ը ն ա ի Ր երկեր, հ. 1, էջ 191:

ներքուստ միշտ ժպտալով, նուրբ մի հումորով, ներողամիտ մի քմծիծաղով: Հարեան Պետրոսը շմբոնեց իրերի ընթացքը, որի հետևանքով և նա ընկավ կոմիկական կացության մեջ:

Հեղինակի հումորն արտահայտվում է ամենուրեք, մինչև անգամ պատմվածքի համեմատությունների մեջ: Երկաթուղու առաջին սուլոցը գյուղում հնչեց այնպես, ինչպես, ու. գրքի ասելով, գաբրիելյան փողը պիտի հնչի ահեղ դատաստանի օրը. շոգետարի ծխի բեկորները, արագ վաղելով վազոնների հետևից, ընդունում էին ուղտի, ձիու կամ վարդապետի կերպարանք և այլն: Ինչպես նախորդ պատմվածքներում, այստեղ էլ Զորյանի համեմատությունները նպատակաուլաց են:

Բայց ամենից հետաքրքիրն այն է, որ հարեան Պետրոսի մեղ հայտնի՝ կայարանի լապտերի սյունի մոտ երևացող մեկամագձոտ, մռայլ սիլուետը, որի տխուր գծերի մեջ մարմնավորված է կարծես նրա ամբողջ անհաջող կյանքը, ամբողջ հիասթափությունը,— այս սիլուետը ընթերցողը տեսնում է չեխովյան հումորով պատկերած կայարանի ֆոնի վրա: Այդ կայարանն ունի,— նկարագրում է հեղինակը,— մի արբեցող կայարանապետ, մի հեռագրիչ, պեպենոտ դեմքով մի տոմսավաճառուհի և մի ջրի տակառ, որի «ջուր խմելու ամանը շաքարի թելով կապված է նրան...»:

Տխուրի և ուրախի, մռայլի և կատակի այս միահյուսվածություն, այս համակեցության հնարաւորությունն ուսշանում է, ինչպես վերը ակնարկվեց, հեղինակի ճիշտ ըմբռնումից այն փոխհարաբերության, որ գոյություն ունի հարեան Պետրոսի սուրջեկտիվ կացության և իրականության օբյեկտիվ ընթացքի միջև:

Հարեան Պետրոսի տունը խորտակվում է, նա կորցնում է ամեն ինչ, նրա զավակները ցրվում են աշխարհով մեկ: Բայց այս ամենը հեղինակը չի ներկայացնում որպես տրագիկա, որովհետև այս բոլորը կատարվեց իրականության, կյանքի ընդհանուր զարգացման ֆոնի վրա, որովհետև հարեւան Պետրոսը, զրկվելով ֆուրգոնից, շարունակում է այնու-

ամենայնիւ հանրաշահ աշխատանք կատարել, մեծ գործի թեկուզ մի փոքրիկ պտուտակը հանդիսանալ:

Հինը տեղի է տալիս նորին: Այսպես է դնում հարցը հեղինակը, նրա առույջամիտ հայրը՝ հարեան Պետրոսի լավ բերեկամբ, վերջապես ամբողջ գյուղը: Նրանք շատ հանգիստ են ընդունում երկաթուղին, չեն վախենում նրանից:

Իրականության զարգացման երակը բռնելով է, որ հեղինակը կարողանում է տալ իսկական ռեալիստական պատմը՝ առաջ, որի ծավալի փոքրությունը հակառակ հարաբերականի մեջ է գտնվում նրա բովանդակության մեծության հետ:

Կարեկցելով հարեան Պետրոսին բաժին հասած ձախորդությանը, մանկական հուշերի մեղմ ոլորտում պատկերելով նրան, հեղինակը, այնուամենայնիւ, չի ողբում նրա վիճակը, էլեգիայի չի վերածում նրա թշվառությունը, ամիսոսանք չի հայտաբերում հանդեպ անդարձ անհետացող անցյալի: Բայց նա հարեան Պետրոսի ծիծաղելի կացությունը զավեշտ էլ չի դարձնում՝ ուշադիր հասարակ մարդու տվյալներին, բայց և հետևելով կյանքի թելադրանքին:

2

— Մուխա՛իլ, է՛, Մուխա՛իլ...

Այս բացականչությամբ է սկսվում Ստ. Զորյանի «Գիքո ապեր» պատմվածքը¹: Այստեղ խոսք է ասվում այն մասին, թե ինչպես իրականության օբյեկտիւ ընթացքը տրորում է իր ծանր թրթուրների տակ նրանց, ովքեր փորձում են դիմադրել այդ ընթացքին կամ պարզապես չեն ըմբռնում այն:

Այդպիսիներից է Գիքո ապերը, որին և պատկանում է մեջ բերված բացականչությունը, ուղղված իր հարեանի, դարբին Մաթոսի որդուն:

Մի քանի անգամ կրկնվող այդ բացականչությունը հի-

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Նորք», 1923, № 3 («Մեծատունը» վերնագրով): Գրված է 1919 թվականին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

շողության մեջ ամուր գամվող հանգամանքներին; մեկն է պատմվածքում: Դրա պատճառը, նախ՝ անվան յուրահատուկ, բարբառային «Մուխաիլ» ձևն է: Հետո, այն շատ կոնկրետ արտահայտում է Գիքոր ապոր արդի, այսօրվա ֆիզիկական կացությունը, նրա կուրությունը, ման գալուց նեցուկ, առաջնորդ ունենալու անհրաժեշտությունը: Վերջապես, այդ բացականչության մեջ բավականին լրիվ դրսևորվում է Գիքո ապոր հոգեկան դրությունը, նրա բնավորությունը:

Ահա այս հանգամանքները, ու առավելապես վերջինը, այնքան բովանդակովյուն են տալիս «Մուխաիլ» բացականչություններին, որ նրանք կարծես դառնում են պատմվածքը մասերի բաժանող կամ կոմպոզիցիայի մի գործոն, սյուժետի զարգացման ճանապարհին դրած և այդ վարդացման էտապները սրոշող սյուներ կամ ալդանշաններ:

Պատմվածքի սկիզբը լինի այդ, երբ Գիքո ապերը դառնացած էր քայքայվող տան մեջ տիրող մթնոլորտից, միջին մասը՝ երբ նրան համակեց կատաղի վայրույթ սև կուլի՝ առանց իրենից հարցնելու վաճառման կապակցությամբ, թե վերջը՝ երբ նա անդարձ որոշեց ինքնասպան լինել, ամենուրեք ընթերցողի ականջին է հասնում դրանց նախորդող «Մուխաիլ» բացականչությունը՝ մերթ վշտոտ, մերթ խորիստ և ահարկու, նման «ալեկի շուտ քթածակերով, քան բերանից» դուրս ժայթքող մոնշոցի:

Անցնենք պատմվածքի երկրորդ տողին, ուր գրված է, որ Գիքո ապերը «Մուխաիլ» բացականչելուց շարժվեց «ձեռքը իր տան անսվաղ պատին քսելով...» Ինչու «անսվաղ»: Ի՞նչ կարիք կար մեջ բերելու այդ մանրամասը:

Կուրանալուց հետո Գիքո ապերը կողմնորոշվում էր գավաղանի ծայրով գետինը շոշափելով, ապա նաև ձեռքը պատին քսելով: Ու պատի անսվաղ, այսինքն՝ խորդուբորդ, անհարթ լինելը կողմնորոշման ալդանշան էր նրա համար:

Իհարկե, կարելի էր գրել սոսկ՝ «ձեռքը իր տան պատին քսելով», առանց «անսվաղի», բայց դա չէր նպաստի պատկերի այն կոնկրետությանը, այն շոշափելիությանը, որ ստացվում է հենց «անսվաղի» դեպքում: Իսկ ունալիստ գրողը միշտ

պետք է ձգտի առավել կոնկրետութեան ու Զորյանը այդպէս էլ վարվում է:

Այսպէս, հեղինակը բնորոշի թեկից բռնած, տող առ տող, պարբերութիւնն առ պարբերութիւնն, հատված առ հատված առաջ է տանում իր պատմութիւնը ստեղծելով Գիքո ապորոգրերգութեան պատկերը՝ միշտ կապված նրա մերձավորներին՝ կնոջ, որդիներին ու նրանց հետ ունեցած փոխհարաբերութիւններին հետ:

Գիքո ապերը նախկին տանուտեր էր, իշխանութիւն ունեցող, հրամայելու սովոր, ազդու խոսքով մի մարդ, որը աշխատում էր կուրանալով, բնավ չէր մոռացել և մտադիր էլ չէր մոռանալու իր անցյալն ու նրա հետ կապված սովորութիւնները:

Գյուղում տեղի էր ունենում մի պրոցես, որի անխուսափելիութիւնը միանգամայն անըմբռնելի էր Գիքո ապոր համար. մի կողմից երբեմնի նրա լի, հարուստ տունը սկսել էր քայքայվել, նահապետական բազմադամ ընտանիքը պառակտվել՝ բաժանքի նշաններ հայտարարելով, մյուս կողմից, մի շարք աղքատ ընտանիքներ, ինչպէս, օրինակ, նախկինում իր մօտ ծառայող էլբակի ընտանիքը, սկսել էին բարդավաճել, տներ շինել իրենց համար, անասուն դնել:

Այս երևույթի հետ Գիքո ապերը թերեւս հաշտվել, եթէ այն այլ կարգի հոգեկան բարդութիւններ առաջ չբերէր: Բայց բարդութիւններն անխուսափելի էին: Ու եթէ հարեան Պետրոսը, հասարակ այդ մարդը, կորցնելով իր կյանքի պարծանք կազմող ձիաներին ու ֆուրգոնը, ոչ միայն հաշտվեց դրա հետ, այլև սկսեց սպասարկել իր խորտակողին, Գիքո ապոր համար անտանելի էր այն, որ իր երբեմնի ծառայողները այժմ գնեն նրա կովը: Մի ուրիշը, նույնպիսի մի նախկին աղքատը եթէ գնէր՝ դեռ ոչինչ: Բայց էլբակներ, իր նոքարները. — այդ միանգամայն անհանդուրժելի էր Գիքո ապոր համար, որը և եղավ նրա վախճանի պատճառը:

Այդպիսով, հասարակ մարդը, կորցնելով աշխատանքի իր գործիքները, թեև կոտրված, բայց շարունակում է իր աշխատանքային կյանքը, իսկ նախկին ունեւորը և իշխանավորը կամ «մեծատունը» (ինչպէս անվանված է այս գործը առա-

ջին տպագրութեան մեջ), կորցնելով թե՛ ունեցւածքը և թե՛ իշխանութիւնը, մի թիզ անգամ չի կամենում զիջել իր ամբի-ցիակին, իր կեղծ ըմբռնված պատվասիրութեանը, որով և բացահայտում է իր դասակարգային հատուկ էգոիզմը:

Շարունակելով զուգահեռը Գիքո ապոր և հասարակ մարդու միջև, բայց այս անգամ վերցնելով ոչ թե հարեան Պետրոսին, այլ «Պատերազմի» Դավթին, հիշենք, թե ինչը խոցեց Դավթին ու սեպրեց նրա կյանքը. դա աշխատունակութեան կորցնելն էր: Գիքո ապոր համար նման հանգամանքներ գոյութիւն չունենին. կյանքը խաւարեց, երբ խոցվեց նրա ինքնասիրութիւնը:

Բացահայտելով Գիքո ապոր՝ իշխողին հատուկ նման նկարագիրը, չպետք է ենթադրել, թէր Զորյանը ցանկանում է ամբողջութեամբ սեպնել իր հերոսին: Բնավ ոչ: Գիքո ապերը հակակրկի մարդ չէ: Ընդհակառակն, նրա մեջ լավ գծեր կան: Նրա մասին հեղինակը, օրինակ, ասում է, որ իր ժամանակ շատ լավութիւններ է արել դարբին Մաթոսին, որի դարբնոցը աչժմ դարձել էր Գիքո ապոր միակ մխիթարութեան վայրը: Ավելին: Գիքո ապերը շատ լավ էր նայում նաև թե իրեն, էլբակին և թե նրա որդուն, — հորից հետո նա էր աշխատում տանութերի մոտ, — ու վարձատրում էր նրանց որքան սիրտն ուզեր: Գիքո ապերը գծուծ մարդ չէր: Նրա կեցւածքը, նրա վճռականութիւնն էլ հարգանք են ներշնչում հեղինակին ու հեղինակի հետ միասին նաև ընթերցողին:

Զնայած այս ամենին, բնորոշ է, որ Գիքո ապերը, ինքնասպան լինելով անգամ, դիմելով իրեն ժայռի գլխից գետը ու խեղդվելով, այնուամենայնիւ, կարեկցանք չի հարուցում ընթերցողի մոտ, մինչդեռ հարեան Պետրոսը, սոսկ թշվառանալով, հարուցում է արդեն այդ զգացմունքը: Պատճառն այն է, որ Գիքո ապերը հենց սկզբից արատավոր է իր վերաբերմունքով դեպի մարդը, որ նա, անանց վիճ փորելով իր և էլբակի ու նրա նմանների միջև, ցածրացնում է դրանով մարդուն: Ընդհանրապես, տրորում նրան բարոյատեւս, մինչդեռ հասարակ մարդ հարեան Պետրոսը մինչև վերջը շարունակում է քնութագրվել սոսկ իր աշխատանքով, միամիտ է, անվնաս,

Ներողամիտ ժպիտ առաջացնող: Գիրք ապոր նկարագիրը նման ժպիտ չի առաջացնում, բարի հումորով նա չի պատկերվում ու չի էլ կարող պատկերվել:

Մեզ հայտնի է, որ ոչ միայն հարեան Պետրոսը շրմբոնեցի իրականության օբյեկտիվ ընթացքը, այլև նրա հետ միասին իր ամբողջ ընտանիքը: Գիրք ապոր կապակցությամբ այլ իրադրություն էր տիրում: Նրա կնոջ համար հասկանալի է այդ ընթացքը: Նույնը նաև Ուհանեսի համար, որը շատ հետաքրքիր բացահայտվում է հոր և որդու խոսակցության մեջ չարաբաստիկ կովի շուրջը: Ավելին, ամբողջ ընտանիքն ըմբռնում էր այդ: Գիրք ապոր մերձավորները քմծիծաղով էին դիմավորում նրա հաճախակի՝ իրենց հետ ունեցած բախումներից հետո կրկնվող սպառնալիքը զցելու իրեն ժայռի գլխից գետը, որ հենց իրականության ընթացքը չհասկանալու, այդ իրականությունից անընդհատ սյուրպրիզներ ստանալու հետևանք էր:

Այս ամենը վերջնականապես ամրապնդվում է հեղինակի հայտարարությամբ, որ Գիրք ապոր դիակը գտնվելուց հետո էլ գյուղում ոչ ոք չհասկացավ, թե ինչ հարգելի պատճառով ծերունին ջրահեղձ եղավ: Այն, ինչ արդեն սովորական էր դարձել բոլորի համար, այդ տակավին խորթ էր Գիրք ապոր համար: Գիրք ապոր ըմբռնումների և իրականության միջև եղած հակասությունը հույժ խորացել էր, նրա դիմադրամբը իրերի բնական ընթացքին առավել ապարդյուն դարձել, որով ավելի ու ավելի կուտակվում էր նրա մեջ դայրույթը, ավելի ու ավելի շեշտվում նրա սուբյեկտիվիզմը:

Այս կամ այն կապակցությամբ մենք առիթ ունեցանք համեմատելու Գիրք ապորը հարեան Պետրոսի և «Պատերազմ»-ի Դավթի հետ: Հերթը հասավ Եփրեմ պապին:

Գիրք ապերը կույր էր, ման էր գալիս դարբնի որդու, Մուխայիլի առաջնորդությամբ: Կույր էր և Եփրեմ պապը ու ման էր գալիս իր թոռան առաջնորդությամբ: Երկուսն էլ գնացին մեռնելու: Մեկը իր մեջ կրելով ամբողջ աշխարհը, զմայլված այդ աշխարհով, հանգիստ ու անդորր, մյուսը զայրացած, նեղսիրտ, լցված հակահասարակական նախապաշարմունք-

ներով: Ու եթե Եփրեմ պապը մեռաւ ձուլվելով աշխարհի հետ ու հենց այդ աշխարհը իր արդ ու զարդով դարձաւ նրա դամբարանը, Գիքո ապերը մեռաւ հակադրվելով նույն աշխարհին և մարդկանց ու նրա դագաղը դարձաւ պղտոր, վարարած, խշշոցով ու թշնոցով սուրող գետը, որի «ալիքները մոնչալով զարնվում են միմյանց, մոմսում իրար կրծոտող շների նման...»:

3

«Երկաթուղին» և «Գիքո ապեր» պատմվածքների մեջ առանձնապես հստակ արտահայտվեց Ստ. Զորյանի կարողությունը ըմբռնելու կյանքի դինամիկ էությունը, զգալու և գիտակցելու հնի դատապարտված լինելը ու նորի անխուսափելի հաղթանակը: Սակայն, երկու պատմվածքում էլ շեշտը դրված է հնի վրա, իսկ նորը կամ ընդհանուր կերպով է պատկերվում («Երկաթուղին») կամ էլ, նոր լինելով, չի հանդիսանում, այնուամենայնիվ, կյանքի բարգաւաճման անմիջական ազդակ («Գիքո ապեր»):

Այլ է Ստ. Զորյանի «Խնժենների մայրը» պատմվածքը¹: Այստեղ էլ հինը շեշտված է, որն արտահայտվում է նաև պատմվածքի վերնագրի մեջ. Խնժենների մայրը, Եղսի աղին, հենց հնի կրողն է: Բայց և նորի ներկայացուցչի, Սամսոնի վրա էլ հեղինակը հատուկ ուշադրություն է դարձնում:

Սամսոնի հետ հանդիպում ենք ընդամենը երեք-չորս էջի վրա: Շատ բան չի ասում նրա մասին հեղինակը: Գիտենք միայն, որ նա եկել է Բաքվից արձակուրդի, այնտեղ աշխատում է «բուրավոյ մաստերի» մոտ, իսկ գյուղում զբաղված է գերազանցորեն գրքեր կարդալով՝ գետափի ավազների վրա կամ անտառի շուռտում մեկնված: Մեզ հայտնի չէ անգամ այդ գրքերի բովանդակությունը, բայց Սամսոնի մի խոսակցությունը Եղսի աղու հետ միանգամից ըստ ամենայնի բացահայտում է նրան, պարզում, թե ինչ գրքեր նա կարող է

¹ Առաջին անգամ լույս է տեսել՝ «Նովելներ» ժողովածու, 1931: Գրված է 1919—1920 թվականներին: Տե՛ս Ստ. Զորյան, Ընտիր երկեր, հ. 1:

կարգալ և թե ով է նա առհասարակ, թեև այդ խոսակցութեան ժամանակ Սամսոնը ո՛չ որեւէ կարծիք է հայտնում, ո՛չ էլ քարոզ կարդում, այլ միայն մերժում է Եղսի ազու խնդիրը ջրելու նրա բոստանը:

Եղսի ազին դուռը միակ հաշուստ, հանդուցյալ Բախշի-բեկի այրին է: Նա սննի մի որդի, ինժեներ Սիմոն Աղբաշովը, որը Բաքվում մեծ պաշտոն է զբաղում: Բազմիցս որդին գրել էր մորը, որ տեղափոխվի քաղաք, բայց Եղսի ազին չէր ուզում թողնել իր երկհարկանի տունը և անտեսությունը: Գյուղում սովորություն էր զարձել, որ Եղսի ազու հողերը, այգիները բանջարանոցը ձրի մշակում էին հենց իրենք գյուղացիները, այն գյուղացիները, որոնց որդիները կամ մերձավոր բարեկամները գնացել էին Բաքու աշխատանքի:

Եղսի ազու անհողողդ համագմունքով բոլոր այդ Բաքու գնացածների միակ պաշտպանն ու հովանավորողը իր «ինչիներ» որդին էր:

Եղսի ազին իրեն պահում էր իբրև մի խակական կալվածատիրուհի, դաժան կալվածատիրուհի: 20-րդ դարի սկզբին նա սահմանել էր գյուղում յուրատեսակ կոռու բեգար: Վայր եկել տարել էր նրան, ով համարձակվեր անուշադրութեան մատնել Եղսի ազու խոսքը: Եղսի ազին անմիջապես տիրացու Մարկոսի միջոցով նամակ էր գրում որդուն, որպեսզի այսինչի կամ այնինչի բարեկամին «գործից դուրս քցի»: Որդին մոր նամակի այդ կետը թողնում էր անպատասխան, Բաքվում ոչ ոք աշխատանքից չէր հեռացվում, բայց թե Եղսի ազին և թե՛ գյուղացիները շարունակում էին հավատալ «ինչիներին» մոր սպառնալիքի մոգական ուժին:

Ստ. Զորյանը կարողանում է իրական գույներով պատկերել Եղսի ազու սուբյեկտիվ ուժը ու նրբորեն զգացնել տալ նրա օբյեկտիվ անկարողությունը: Այդ հակասությունը հնարավորություն է տալիս հեղինակին քմծիծաղով պատկերել գյուղացի իշխանասեր կնոջը:

Եղսի ազին «աղամարդ» կին է, իր ասածի, ուժեղ կամքի տեր: Բայց նրա զորությունն անզոր զորություն է, որովհետև շահագործելու և սպառնալու նրա ձեռք միանգամայն հակա-

սում է տնտեսական-սոցիալական կյանքի զարգացման ընթացքին: Գյուղը տնտեսապես հեղափոխվել է (վերցնենք հենց այն, որ քաղաքը սկսել է կլանել գյուղի աշխատող ձեռքերը ու միևնույն գյուղը մի կողմից տալիս է Սամսոնի պես բանվորներ, մյուս կողմից՝ Աղբաշուկներ), իսկ Եղսի ազին շարունակում է կառած մնալ իր հին հասկացողություններին: Իհարկե, նրա իշխանությունը դեռ որոշ ժամանակ կաբող է իրական լինել, շարունակվել իներցիայով, բայց նրա արմատները փտել են արգեն, խախուտ են դարձել ու նրա տապալումն անխուսափելի է:

Այս հանգամանքների գիտակցումից է ելնում Սամսոնի թե՛ մերժումը Եղսի ազուն, և թե՛ այդ մերժման եղանակը՝ անփուլթ, ի միջի այլոց, թաքնված հեգնանքով ու թերևս արհամարհանքով, «կողքանց նայելով» (այս հանգամանքը հեղինակը մի քանի անգամ շեշտում է, ինչպես շեշտում է նաև Եղսի ազու հասակը, ու զգեստը և թևին գցած շալը), ծիծաղով ու կես կատակ կես լուրջ առաջարկով, թե «կգա՛մ, խի չեմ գա, ազի ջան. երբ քո ինչիները գա մեր բոստանը ջրի, նրանից հետո էլ ես կգամ ձեր բոստանը կջրեմ. խի չեմ գալ», որ բոլորովին տակնուվրա արեց Եղսի ազու հոգին:

Հանձին Սամսոնի ընթերցողն զգում է մի նոր ուժ, նոր հոգեբանության ու հասկացողությունների տեր մի նոր մարդ, որը ոչ միայն Եղսի ազիների սպառնալիքներն է ժպիտով ընդառաջում, այլև կարևորություն չի տալիս Աղբաշուկներին: Ընթերցողը չի տարակուսում, որ Սամսոնն ունի իր ուղին, — այդ մասին ոչ հեղինակն է խոսում, ոչ էլ ինքը Սամսոնը, — որի ճշմարտացիությանը նա՝ անկասկած՝ անհողողող հավատում է: Սամսոնի, իր արժանապատվությունը գիտակցող ու պաշքարի պատրաստ բանվորի կերպարը նոր ու թարմ երեփուլթ է Զորյանի ստեղծագործության մեջ:

Այդպիսով, կյանքի օրյեկտիվ ընթացքը բոլոր գծերով էլ հաղթանակեց:

Որբան ուզում է հարևան Պետրոսը վատաբանի, հեգնի, ծիծաղի երկաթուղու վրա, հաղթանակողը երկաթուղին է, որը, վերափոխելով գավառի տնտեսական կյանքը (ամբողջ

Մենդրկովկասում տեղի ունեցող վերափոխման մի արտահայտություն), նախ կուշ ածեց հարևան Պետրոսին, ապա վերջնականապես շորեցրեց նրան, դարձնելով իր սպասավորը:

Որքան ուզում է դժգոհի Գիքո ապերը, տանուտերական ամեհի ձայնով սաստի՝ կյանքն ընթանալու է իր ուղիով, էլբակենց տղերքը տնտեսապես բարձրանալու են ու Գիքո ապորը ուրիշ ոչինչ չի մնալու, քան անդորությունից նեւել իրեն գետի կատաղի ալիքները:

Որքան ուզում է Նդսի աղին նամակ գրի իր ինժեներ որդուն, որքան ուզում է լսյրանա, կատաղի, սպառնա, նա կատարելապես անդոր է ելնող դասակարգի հանդեպ, դա միայն ծիծաղ է առաջացնում, ու Նդսի աղուն մնում է ցավից անկողին մտնել:

Նորը, առաջավորը հաղթանակեց: Իրերի ընթացքը ամենազոր հանդիսացավ: Հարևան Պետրոսը, ճիշտ է, արդեն պատկանում է այդ նորին, նա պրոլետար է, բանվոր, այն էլ երկաթուղայինների շարքում, որոնք միշտ աչքի են ընկել իրենց քաղաքական ակտիվությամբ: Բայց նա նոր է, պրոլետար է սոսկ իր կեցությունը և ոչ թե գիտակցությամբ: Ինչ վերաբերում է Սամսոնին (ո՛վ գիտե, թերևս նա հարևան Պետրոսի աշխարհով մեկ ցրված չորս տղաներից մեկն է), ապա նա պրոլետար է ըստ ամենայնի՝ թե՛ կեցությամբ և թե՛ գիտակցությամբ: Հանձին Սամսոնի ղգացվում է նոյ գասակարգը, որն ըմբոստ է, վստահ իր ուժերի մեջ, լի հավատով դեպի ասպզան:

Հիշենք Մ. Նալբանդյանի խոսքը. «կյանքի հոսանքը միայն մի ընթացք ունի—դեպի հառաջ...» Սամսոնը հենց այդ «հառաջի» մայմնավորումն է:

Ստ. Զորյանն իսկապես տարեգիր է: Հենց թեկուզ փոքրիկ այս պատմվածքներում արտացոլվեցին հսկայական տեղաշարժեր՝ նահապետականի փոխարինումը կոպիտալիստական ֆորմացիայով, վերջինիս քայքայման նշանները ու նրա փոխարինման սաղմերը նոր հասարակարգով:

Վ Ե Ր Զ Ա Ռ Ա Ն

Մենք տեսանք, որ տասական թվականներին հայ գրականությունը, թեև ծանր օրեր ապրեց, բայց իր լավագույն մասով ուրախներից դուրս եկավ լայն ճանապարհ առավել զուլած ու նոր, քարձր աստիճանի հասած:

Զնդում էին Հոկոբ Հալոբյանի առույգ երգերը, Շիրվանզադեի փորձված միտքը ավելի սրությամբ էր պաշտպանում առողջ, կյանքով լի, ապագային նայող տեսակետները գրականության մասին, Տերյանը գտել էր իր նաիրյան հրաշք աշխարհը, Իսահակյանը վճռական քայլ էր արել ազատվելու իրեն մորմոքող երկվությունից, Թումանյանը գրել էր աշխարհի վեհ էությունը հայտաբերող հանճարեղ քառյակներ, ամբողջ հայ գրականությունը՝ մեծից մինչև փոքր ընդլայնել էր իր պատվանդանը, նոր թափ առել, նոր հորիզոններ թևակոխել, Դեմիրճյանը շրջադարձ էր կատարել դեպի իրական կյանքը, մթնոլորտում փոթորկում էին Չարենցի ռադիո-կանչերը:

Մենք տեսանք, որ Ստ. Զորյանը գրականության ասպարեզ իջավ հենց նշանակալից այդ սլահին՝ տասական թվականներին, որ օրորան հանգիստացավ նրա համար: Մենք տեսանք, որ իր ավագ ընկերակիցների պես, որոնք վերելք ունեցան՝ անդունդների հաղթահարելով միայն, Ստ. Զորյանն այդ վերելքն ունեցավ նույնպես ապրելով դժվարին խոչընդոտներ, բայց և ներծծելով այն ամեն կենսավետը, ինչ տալիս էր նրան ժամանակաշրջանը:

Որպես արձակագիրներ Նար-Դոսի և Շիրվանզադեի ու

Ստ. Զորյանի միջև, իհարկե, կարելի է գտնել ինչ որ ընդհանրություններ: Օրինակ, իրականության ընկալման դժոխությամբ Զորյանը որոշ սահմաններում նմանվում է Շիրվանդադեին: Բայց, թվում է, հոգեպես նա ավելի մոտ էր ժամանակի բանաստեղծներին: Խոսքն ու արվեստը զուսպ է թե՛ Տերյանի և թե՛ Զորյանի մոտ, իրենց հայրենասիրության նրբերանգներով էլ նրանք առնչվում են միմյանց: Դժվար չէ դիտել, որ Խաչակյանի Ուստա Կարոն և Զորյանի հասարակ մարդիկ աղերսակցում են իրար: Սակայն հոգեկան աշխարհի ամբողջականությամբ և ներդաշնակությամբ, կենսահաստատ աշխարհայեցողությամբ, կեցության անվերապահ ընդունումով Զորյանն ամենից մոտ է, իհարկե, Թումանյանին:

1919 թվականին Ստ. Զորյանը գրել է Հովհ. Թումանյանի մասին. «Հայ բանաստեղծների մեջ դժվար կարելի է ցույց տալ մեկը, որ իր բոլոր գործերով այնպես հարադատ լինի բուն ժողովրդին, որքան Թումանյանը: Անգրագետ գյուղացուց սկսած մինչև նրբաճաշակ մտավորականը՝ հավասարապես հասկանում են Թումանյանին և զմայլում նրանով: Սամի բացառիկ երևույթ է, որ ինքնին ապացուցում է բանաստեղծի մեծությունը, մի երևույթ, որ ցույց է տալիս, թե բանաստեղծն իր ժողովրդի մոխր և արյունից է, այնքան հարադատ, որ եթե մի օր աշխարհի բոլոր առանձին ժողովուրդների բանաստեղծության ցուցահանդես լինի, հայ ժողովուրդը ուրիշ ոչ ոքի չի կարող ուղարկել, բացի Թումանյանից, իբր օրինակ զոտարյուն հայ բանաստեղծի...»¹:

Այն ժամանակ, երբ, Զորյանի իսկ վկայությամբ, Թումանյանին համարում էին կամ գյուղագիր, կամ առասպել մշակող, կամ, նման պարզամիտներ էլ կային, սոսկ մանկական գրող, հենց այդ ժամանակ Զորյանը, մերժելով ընդունված սահմանափակ կարծիքները, ընդհանրացնող այս խոսքն ասաց Թումանյանի մասին: Միևնույն հոգվածում Զորյանը Թումանյանին ազգային բանաստեղծ հայտարարեց, զուգահեռ գծելով նրա և Պուշկինի մեջ, ու անվանեց հայ բանա-

¹ «Մշակ», 1919, № 40: «Ո՞վ է Հովհաննես Թումանյանը» հոդվածը:

ստեղծին «սպայծառ լավատես» և «լայնասիրտ աշխարհասեր»։ Ի դեպ, Մ. Գորկին Պրիշվինի աշխարհընկալումը բնութագրել է զեռօպտիմիզմ բառով, որը նույն աշխարհասիրությունն է։

Զպետք է զարմանալ, որ Ստ. Զորյանը այդպես խոր կարողացել էր հասկանալ Թումանյանին, Թումանյանի «Թումանյանականությունը», որովհետև երիտասարդ գրողի գրական սրբալիտիկան, կերտած կերպարները, ինչպես պարզվեց նրա ստեղծագործության վերլուծումից, միանգամայն հոգեհարադատ էին հայ պոեզիայի նահապետին։

Եվ իսկապես, մի՞թե Թումանյանի «սպայծառ լավատեսություն» և «լայնասիրտ աշխարհասիրության» մեջ չեն պարփակվում Եփրեմ պապի անհուն բնասիրությունը և Մարտին ապոր կենսասիրությունը, Մադաթ բիձայի իմաստուն մարդկայնությունը և ծեր Օհանի մարդասիրությունը, Նունուֆարի թավշյա բնավորությունը և Կատարի սևեռուն սերը, Եսթերի բյուրեղյա հոգին և Մաբիամի աղնիվ ցասումը։ Իհարկե պարփակվում են։

Այս շարքը կարելի է խտացնել նորանոր անուններով՝ ձկնորս Լեոն, ծեր Սոսի կամ Սանամ, ինչպես նաև այն գյուղացիների և գեղջկուհիների անուններով, որոնք կենտրոնական տեղ չգրավելով Զորյանի պատմվածքներում, որպես երկրորդական կերպարներ կարևոր են և բնորոշ. Դավթի մայր Մարան նանը, ծեր Օհանի հարեանուհի Եղսանը, Արամի մայր պառավ Եթարը և շատ ուրիշներ։ Սրանք բոլորն էլ աշխարհասեր են և մարդասեր, լավատես են ու մեծահոգի, բարձր են գնահատում կյանքը և հավատարիմ են նրա օրենքներին։ Սրանք բոլորն էլ առնչված են Թումանյանի լիրիկական հերոսի կերպարին։

Ստ. Զորյանը Հովհ. Թումանյանի անմիջական հաջորդն է մեր գրականության մեջ։ Զորյանի խոշոր ծառայություններից մեկը հայ կուլտուրային այն է, որ նա ստեղծեց հասարակ մարդու կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ, հայտարարեց այդ հասարակ մարդու հոգու գանձերը ու նրա մեջ թաքնված հարուստ կարելիությունները։ Հեղինակի այդ գոր-

ծերը իսկական դիֆիրամբ են հասարակ մարդու հասցեին, նրա բարձր առաքինությունների հրապարակային խոստովանությունն են:

Ստ. Զորյանի սովետական շրջանի ստեղծագործության մեջ, որ նոր և առավել ծավալուն ուսումնասիրության առարկա կարող է դառնալ, հասարակ այդ մարդը շարունակեց խաղալ խոշոր դեր:

Սովետական աշխարհ մտնելով, Ստ. Զորյանը գլխավորեց, կարելի է ասել, հասարակ մարդկանց մի ամբողջ շրկատ, որոնք իրենց աշխարհազգացումով ու աշխարհայեցողությամբ միանգամայն պատրաստ էին ծառայելու նոր իրականությանը: Այդպես են Հեղիոմի նախագահ Օսեփը (Թերևս դա Սամսոնն է) իր ընկերների հետ միասին, Վիկտորիան և նրա մայր լվացարարուհի Աննան, կյանքի ուղիներում մոլորված հասարակ կանայք և որբ տղաներ, որոնք նորոգված՝ եռանդուն մասնակցում են նոր աշխարհի շինարարության գործին, Բենսոն իր համախոհ գյուղացիներով հանդերձ, որոնք այժմ ոչ թե բնազդով կամ տարերքով են ղեկավարվում, այլ գիտակցությամբ, սլարդ հոգիներ անվանված հերոսները, որոնք իրենց փոքրիկ ուժով մեծ գործ կատարելին Հայրենական պատերազմի տարիներին:

Կյանքը, իսկապես, մի ընթացք ունի՝ դեպի առաջ ու Զորյանն այդ կյանքին համընթաց էր քայլում: Սովետական շրջանում նա ստեղծեց մեծ մի գրականություն, որն ընդգրկեց մեր հասարակության զանազան խավերի կյանքը, հարուցեց բազմաթիվ կենսական խնդիրներ՝ շինարարական, ընտանեկան և այլն: Սակայն, հասարակ մարդը երբեք չդադարեց ներկա գտնվել նրա գործերում, անգամ պատմական վեպերում: Ու դա հասկանալի է, որովհետև հասարակ մարդը ոչ միայն նրա գրական գործունեության սկիզբն է, այլև պատմանդանը, ցեմենտող սկզբունքը նրա ստեղծագործության մեծ կառուցվածքի, որքան էլ այն ճյուղավորվեր ու ծավալվեր:

ԽՈՐԵՆ ՍԱՐԳՍԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Хорен Сергеевич Саркисян
«Յաճախան Չորյան»

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Բ. Աղաբաբյան
Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ա. Կառապետյան
Կազմը՝ նկարիչ Կ. Թ. Տիրատուրյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Պ. Ա. Սահյան
Սրբագրիչ՝ Ա. Հ. Ալանյան

ՎՖ 00415, ԽՀԽ 634, հրատ. 1855, պատվեր 1418

Հանձնված է արտադրության 24/VIII 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 4/II 1961 թ.:

Թուղթ՝ 84×108¹/₃₂, տիրած 3000, տպագր. 20,5 մամ., հրատ. 14,21 մամ.:

Գինը կազմում է 77 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և
պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության № 1 տպարան,
Ալավերդյան № 65:

ԽԵՐԷՆ Սարգսի Սարգսյան
Херен Сергеевич Саркисян
«Յանիան Զորյան»

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Բ. Աղաբաբյան
Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ա. Կարապետյան
Կազմը՝ հեղարիշ Կ. Թ. Տիրատուրյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Պ. Ա. Սարոյան
Սրբագրիչ՝ Ա. Հ. Ալանյան

ՎՋ 00415, ԽՀԽ 634, հրատ. 1855, պատվիր 1418

Հանձնված է արտադրության 24/VIII 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 4/II 1961 թ.:

Թուղթ՝ 84×108¹/₃₂, տիրաժ 3000, տպագր. 20,5 մամ., հրատ. 14,21 մամ.:

Գինը կազմում է 77 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և
պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության № 1 տպարան,
Ալավերդյան № 65:





ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0018837

ЦЕНА

11
8102