

ՀԱՅ ԳՐԱԼՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՊԱՏՄԱՆ-ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ
ԼՈՐՍԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Под общей редакцией
Э. М. ДЖРБАШЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1989

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

2

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԱՏՄԱ-ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱՐԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Ընդհանուր խմբագրությամբ
Էդ. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆԻ

A II
79872



Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ
Բանասիրական գիտությունների ղեկավարներ
Ա. Պ. Գրիգորյանը և Ա. Վ. Խաճակյանը

Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսարանությամբ
Գ870 (ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին-տ), ընդհանուր խմբ.
Էդ. Մ. Ջրբաշյանի— Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989.— 412 էջ.

Մենագրության մեջ ուսումնասիրվում է հայ գրականության մի շարք դասական եր-
կերի (Ծղիշի՝ «Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին», Սունդուկյանի՝ «Պեկո», Բաֆֆի՝
«Կայծեր», Վարուժանի՝ «Հեթանոս երգեր») պատմա-գործառական գիրք նրանց աշխարհային
և հետագա ժամանակների հոգեոր գիտակցության տարրեր ոլորտներում: Հետազոտվում
են քննության անվիզ գրական հուշարձանների հղացման ու մարմնավորման պատմա-
կան նախադրյալները, ժամանակների հետ ունեցած նրանց կապն ու ազդեցության ոլորտ-
ները, դրանցով իսկ ճշտվում վերջիններիս տեղն ու նշանակությունը ազգային պոետի-
կային գեղարվեստական որոնումների համակարգում:

Գիրքը հասցեագրվում է մասնագետներին և ընթերցող լայն հասարակությանը:

Հ $\frac{4603010201}{703 (02) - 89}$ 72—88

ԳՄԴ 83.321

ISBN 5—8080

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1989

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Այս գիրքը նվիրված է գրականության պատմագործառական (պատմա-ֆունկցիոնալ) նշանակության ուսումնասիրության հարցերին: Դա գրականագիտության նորագույն ուղղություններից մեկն է, որը ձևավորվել է վերջին տասնամյակներում և գնալով սովելի մեծ ուշադրություն է գրավում: Նրա խնդիրն է՝ հետազոտել գրական ստեղծագործության կյանքն ու ճակատագիրը ժամանակի ընթացքում, հասարակական գիտակցության և գրականության զարգացման մեջ: Այդ խնդիրն իրականացնելու համար գրականագիտությունն այս դեպքում դուրս է գալիս բուն գրական երկի վերլուծության սահմաններից և բազմակողմանիորեն ուսումնասիրում է այն բոլոր տվյալները, որոնք վերաբերում են նրա ընկալմանը գրական քննադատության և ընթերցող հասարակության կողմից, նրա ազդեցությանը գեղարվեստական հետազոտ զարգացման վրա: Այս բոլոր հարցերը, ստանձին-ստանձին և միասին վերցրած, կազմում են պատմական պրոցեսում գրական երկի կամ սովյալ գրողի ողջ ստեղծագործության խաղաղած դերի էական դրսևորումները, օգնում են սովելի խոր հասկանալու և գնահատելու նրանց հասարակական և գեղարվեստական արժեքը:

Ներկա կոլեկտիվ աշխատությամբ առաջին փորձն է արվում գրականության հետազոտության այդ եղանակը կիրառելու հայ դասական գրականության նկատմամբ: Ներածական հոդվածում հանգամանորեն ցույց են տրվում գրականության պատմական գործառության

(ֆունկցիայի) ուսումնասիրության ուղիներն ու եղանակները, նրա տեղն ու դերը ժամանակակից գրականագիտության համակարգում: Հաջորդ չորս աշխատանքները նվիրված են հայ դասական գրականության առանձին երկերի գնահատմանը նշված հարցերի տեսանկյունից: Հինգերորդ դարի պատմագրության խոշորագույն հուշարձաններից մեկը՝ Եղիշեի «Վարդանանց պատերազմը», և հայ մոր գրականության այնպիսի նշանավոր երկեր, ինչպես Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն», Ռաֆֆու «Կայծերը» և Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», հարուստ նյութ են տալիս այդպիսի ուսումնասիրության համար: Այդ երկերի ընտրությունը պայմանավորված է եղել ոչ միայն նրանց ընդհանուր պատմագեղարվեստական արժանիքներով, այլև նրանով, որ դրանք հնարավորություն են տալիս բացահայտելու գրական ստեղծագործության հասարակական նշանակության և գեղարվեստական հարատևող ուժի տարբեր կողմեր: Ժողովածուի հեղինակները ձրգտել են ըստ ամենայնի օգտագործել այդ հնարավորությունը՝ գիտական հետազոտության մեջ ներգրավելով հիշյալ երկերի պատմական գործառնությունը և ճակատագիրը բնութագրող բազմազան, երբեմն առաջին անգամ օգտագործվող տվյալներ:

Անշուշտ, նույն տեսանկյունից կարող էին քննության նյութ դառնալ նաև հայ գրականության ուրիշ երկեր, սակայն գրքի ծավալն ստիպեց առայժմ սահմանափակվել այդ մի քանի անուններով: Պետք է ուպանել, որ ուսումնասիրության այս մոր եղանակը հաստատուն կերպով կմտնի հայ գրականագիտության մեջ՝ ընդլայնելով ազգային գրականության դասական արժեքների հետազոտման և գնահատման շրջանակները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱ-ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

1

Ժամանակակից շատ գիտությունների նման, գրականագիտությունը
ևս գինամիկ, զարգացող հասկացություն է: Ճիշտ է, այն ամենահին և
ափանդական գիտություններից մեկն է, իսկ նրա հետազոտության առար-
կան միշտ եղել է և մնում է գեղարվեստական գրականությունը իր պատ-
մությունից և աեսությունից: Սակայն և՛ անցյալում, և՛, մասնավորապես, մեր
օրերում գրականագիտությունը գտնվում է անընդհատ զարգացման ըն-
թացքի մեջ: Ընդլայնվում են նրա ուսումնասիրության ծավալն ու սահ-
մանները, հարստանում են հետազոտության միջոցները, ուղիներն ու
եղանակները: Հիշենք համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում
ընդամենը մեկ-երկու սերնդի հալացքի առջև գրականագիտության մեջ
կատարված աեղաշարժերից մի բանիսը:

Վաղուց չէ, ինչ իր սկզբունքները ճշտեց և գիտական որոշակի համա-
կարգի մերածվեց գրականագիտության մի խիստ կարևոր կիրառական
լնագիտություն՝ բնագրագիտությունը (տեքստուրաևություն): Առանց բնա-
գրագիտական տնուր և հուսալի հիմքի այսօր անհնար է պատկերացնել
ոչ միայն դատական գրականության երկերի որակյալ հրատարակության,
այլև նրանց գիտական ուսումնասիրության գործը: Իդուր չէ, որ բնա-
գրագիտության զարգացումը հետհսկտեմբերյան տարիներին Կոռնեյ Զու-
կովսկին բնութագրել է իրրև անցում «գիրեետանաիզմից դեպի գիտու-
թյուն»:

Կամ վերցնենք քաղգմաևությունը տեսությունը: Նրա գիտական շա-
փանիշների ձևավորումը նույնպես համեմատաբար նոր է սկսվել: Բայց
այժմ արդեն դա գրականագիտության ամենից ակտիվորեն գործող, բմ-
բընեումների բավական լայն համակարգ ունեցող ճյուղերից մեկն է,
որի դերը ժամանակակից աշխարհում ժողովուրդների հոգևոր մերձեց-
ման մեջ պնալով մեծանում է:

Հիշենք նաև գրական-գեղարվեստական երևույթների տիպարանական ուսումնասիրությունը, որն առաջացավ և քաղաքացիության իրավունք նվաճեց մեր սերնդի աչքերի առջև: Ժիշտ է, դեռ XIX դարում գոյացավ պատմահամեմատական դպրոցը՝ դրականագիտության մեջ, որն զրադվում էր տարբեր հեղինակների և տարբեր ազգային դրականությունների ծագումնաբանական կապերի և փոխադարձ ազդեցությունների ուսումնասիրությամբ: Տիպարանական ուղղությունը համեմատական գրականագիտության նորադույն դրսևորումներից է, որը խնդրին մոտենում է այլ կողմից: Նրա նպատակը իրարից անկախ ծագող և զարգացող դրական երևույթների միջև հանդես եկող ընդհանրությունների հայտնաբերումն է, որոնց հիման վրա կարելի է խոսել դրական ժանրերի, ոճերի և ուղղությունների տիպարանական նկարագրի մասին: Տարբեր հեղինակները, տարբեր ազգային միջավայրի և նույնիսկ տարբեր դարաշրջանների պատկանող դրականության մեջ երևան եկող տիպարանական նմանությունները սովորաբար ոչ թե արդյունք են որևէ ուղղակի կապի կամ ազդեցության, այլ բխում են հասարակական և գեղարվեստական զարգացման համընդհանուր օրինաչափություններից:

Ժամանակակից դրականագիտության նորագույն ճյուղերից, ավելի ճիշտ՝ դրական երևույթների հետազոտության ուղիներից մեկը պատմագործառական (պատմա-ֆունկցիոնալ) ուսումնասիրությունն է: Մագնիսով ընդամենը մի երկու տասնամյակ առաջ, պատմա-գործառական մեթոդն այսօր ներկայանում է մեզ իբրև հետազոտության մի ուրույն և անհրաժեշտ եղանակ, որն օգնում է ավելի խոր լացահայտելու դրականության հասարակական և գեղարվեստական ներդրությունը իր բոլոր կողմերով:

Գրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրության օբյեկտն ու խնդիրները, ամենաընդհանուր ձևով, կարելի է բնութագրել այսպես:

Սովորաբար (և իրավացիորեն) դրականագիտության հիմնական խնդիրն է համարվում գրական երևույթներին առաջացման պատմական և գեղարվեստական նախադրյալներին, ստեղծագործության բովանդակության և ձևի գիտական ուսումնասիրությունը: Այդ խնդիրը կարող է իրականացվել տարբեր մակարդակներով՝ ինչպես առանձին դրական երկի, այնպես էլ գրողի ողջ ստեղծագործության և նույնիսկ ամբողջ դարաշրջանի գեղարվեստական ամբողջ պրոցեսի նկատմամբ: Իհարկե, անհրաժեշտության դեպքում գրական երկի պատմագեղարվեստական ընդհանուր վերլուծությունը կարող է լրացվել առանձին կողմերի մասնագիտական մանրամասն քննությամբ: Դրանցից են՝ երկի ստեղծագործական պատմությունը, գեղարվեստական ձևի տարրերի (կոմպոզիցիայի և սյուժեի, լեզվի կամ տաղաչափական կառուցվածքի) գնահատականը: Կարելի է ասել, որ դրականագիտական վերլուծության վերջնական նպատակը ըս-

տեղծագործութեան հասարակական և գեղարվեստական արժեքի՝ քսա-
հնարավորին ճիշտ և ամբողջական բացահայտումն է այն ստեղծանե-
րում, որոնց մեջ տվյալ երկը մտահղացվել ու գրվել է։

Ստեղծագործությունն իր երևան գալուց հետո ի՞նչ ճանապարհ է անցնում,
ժամանակի ընթացքում ի՞նչ փոփոխություն է կրում նրա հասարակա-
կան լինելումը։ Գեղարվեստական ձևը երկերը, որպես կանոն, զուրս
են գալիս իրենց զարաշրջանի բաժաններից, շարունակում են ապրել
նաև հաջորդ սերունդների գիտակցության մեջ։ Այդ պատճառով էլ հիշ-
յալ խնդիրը շոշափում է, բայց էություն, գեղարվեստական երկերի ճա-
կասագրի և հասարակական արժեքի հարցը, առանց որի նրանց վերո-
ծությունն ու արդիական նշանակության գնահատականը չեն կարող ընթի-
լինել։ Այլ կերպ ասած՝ գրականագիտությունն անհրաժեշտաբար անբա-
նում է նաև այն, ինչ ակադ. Մ. Վ. Նեչկինան բնորոշել է իբրև «պատ-
մական պրոպեգանդ գեղարվեստական կերպարի ֆունկցիայ»։ «Գեղար-
վեստական երկն առանց նրա ֆունկցիայի ուսումնասիրության մեռած
է և անհասկանալի, — գրել է գիտնականը, — քանի որ նրա բոլոր կարևո-
րագույն կողմերը պայմանավորված են այդ ֆունկցիայով և բխում են
նրանից։ Հետևաբար, պետք է այն հետազոտել իբրև ամբողջություն՝
նրա ֆունկցիայի, գրող — ընթերցող պրոբլեմի հետ միասին, այլ ոչ միայն
գրողի»։

Ահա գրական երկերի հասարակական և գեղարվեստական ֆունկ-
ցիան իր բոլոր կողմերով ուսումնասիրելու համար առաջ քաշվեց գրա-
կանության պատմա-գործառական լուսաբանության խնդիրը։ Իհարկե,
սխալ կլիներ կարծել, թե այդ հարցերը նախկինում չեն արծարծվել։
Առանձին ուսումնասիրություններ, անշուշտ, եղել են։ Իսկ զրանք մաս-
նավոր նպատակներ են հետապնդել՝ կապված գրական-հասարակական
սլաքարում գեղարվեստական նշանավոր երկերի մասնակցության, քնն-
նադատության և մատուցական ընթերցողի կողմից նրանց ընկալման,
բնականացումների ու նկարագրողականների և այլ հարցերի հետ։ Գե-
ղարվեստական ստեղծագործության բազմազան ֆունկցիաների ուսում-
նասիրությունը, իբրև միասնական և ամբողջական խնդիր և իբրև գրա-
կանագիտության ուրույն բնագավառ, իրոք, կապվում է վերջին տաս-
նամյակների հետ։

Անդրադառնալով հարցի պատմությանը, պետք է առաջին հերթին
նշել ակադ. Մ. Բ. Խրապչենկոյի աշխատությունների դերը՝ 70-ական թթ.
հրատարակած իր հայտնի գրքերում՝ «Գրողի ստեղծագործական անհա-
տականությունը և գրականության դարգացումը» (հատկապես «Ժամա-
նակը և գրական երկերի կյանքը» գլուխը) և «Գեղարվեստական ստեղ-

ծագործություն. իրականություն. մարդ» («Կյանք դարերում. գրական երկերի ներքին հատկանիշները և ֆունկցիան» գլուխը) նա, ըստ էության, առաջին անգամ առանձնացրեց և բնութագրեց ուսումնասիրության տվյալ եղանակը, բացահայտեց նրա հիմնական մեթոդաբանական դրույթները: Մ. Բ. Խրապչենկոն պատմա-գործառական ուսումնասիրությունը որոշակիորեն տարբերակեց գրական երևույթների սոցիալ-ծագումնաբանական չնեոլոգիայից՝ միաժամանակ ցույց տալով նրանց խնդիրների ներքին միասնությունը: «Գրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրությունը,— գրել է նա,— ասեք իրենից ներկայացնում է սոցիալ-ծագումնաբանական հետազոտության շարունակությունը: Առանց գեղարվեստական երկերի կյանքը, նրանց գործուն դերը պարզաբանելով՝ գրական պրոցեսի մասին մեր գիտելիքները կլինեն ոչ-լրիվ, միակողմանի: Միաժամանակ, գրական երևույթների պատմա-գործառական հետազոտությունը կարող է գերի մնալ իմպրեսիոնիզմին և սուբյեկտիվիզմին, եթե այն չհենվի նրանց ծագումնաբանական ուսումնասիրության արգելանքների վրա»²: Ենելով այս ըմբռնումից, գիտնականը գրականության ուսումնասիրության նոր եղանակն անվանեց «մաքս-լենինյան գրականագիտության շատ կարևոր և հեռանկարային ուղղություններից մեկը»³:

Մ. Բ. Խրապչենկոյի առաջ քաշած դրույթների հիման վրա ուսս գրականագիտության մեջ սկսվեց հետազոտությունների մի շարք, որը հետագա ընդլայնում և խորացում է ենթադրում: Հասկապես նշանակալից են ՍՍՀՄ ԳԱ Ա. Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի հրատարակած հրեք գրքերը⁴, որոնք ռուս դասական գրողների երկերի օրինակով ցույց են տալիս ուսումնասիրության տվյալ եղանակի ընձեռած լայն հնարավորությունները:

Գրականության և արվեստի պատմա-գործառական լուսաբանությունը ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է հասարակության պատմության և սոցիոլոգիայի, փիլիսոփայության և գեղագիտության, հոգեբանության և մանկավարժության ընդհանուր և մասնավոր հարցադրումների հետ: Ակնհայտ են, մասնավորապես, մեզ զբաղեցնող խնդրի շփման կետերը ժամանակակից գեղագիտության այնպիսի մի բնագավառի հետ, որպիսին է գեղարվեստական կոմունիկացիան իր տարբեր աստիճաններով՝ բնկալում, վերապրում, մեկնաբանություն: Այդ հարցերն այսօր ակտիվորեն քննարկվում են արևմտյան գեղագիտության մեջ, նրանց հաճախ են անդրադառնում նաև սովետական գիտնականները: Այստեղ նույնիսկ առանձնացվում են հատուկ գիտական ուղղություններ, օրինակ, այսպիսի կոչված ռեցեպտիվ գեղագիտությունը (գեղարվեստական բնկալման տեսություն՝ իր բաղմազան կողմերով) կամ հեռմենետիկան (գրական ստեղծագործության իմաստի ըմբռնման և բացատրության տեսություն) և

ալլն՝ Իհարկե, գեղարվեստական ընկալման և մեկնաբանության բոլոր հարցերն իրենց ամբողջ ծավալով չեն կարող ընդգրկվել պատմա-գործառական ուսումնասիրության մեջ: Սակայն կոնկրետ ստեղծագործությունների օրինակով այն ձգտում է բացահայտել գրական հուշարձանների պատմական ճակատագրի օրինաչափությունները, որոնց ըմբռնումն ունի համընդհանուր տեսական նշանակություն:

Իբրև պատմա-գործառական ուսումնասիրության հիմնական օբյեկտ-միավոր սովորաբար դիտվում է առանձին գրական-գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Իհարկե, այնպիսին, որի ընկալման և գնահատման պատմությունը բավականաչափ նյութ է տալիս նման ուսումնասիրության համար: Սակայն կարող են հետազոտվել նաև գեղարվեստական ուրիշ միավորներ (ասենք՝ բանաստեղծական շարք կամ ժողովածու, պատմվածքների զբրք), որոնք ոչ միայն հրապարակման ժամանակ, այլև հետագայում հասարակության կողմից ընկալվում են իբրև մեկ ամբողջություն (օրինակ, Վ. Տերչանի «Միջնադի անուրջները», Ե. Զարենցի «Էպիքական լուսաբացն» ու «Դիրք ճանապարհին», Պ. Սևակի «Մարզը տփի մեջ» և «Եղիցի լույս» գրքերը, Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» կամ Ա. Բակունցի «Միջնաձոր» պատմվածքների ժողովածուները): Վերջապես, պատմա-գործառական ուսումնասիրության նյութ կարող է դառնալ որևէ գրողի ստեղծագործություն՝ ամբողջությամբ վեբցրած: Ինքնին հասկանալի է, որ միավորների փոփոխության դեպքում ինչ-որ չափով փոխվում են նաև հետազոտության տեսանկյունը, հետազոտվող հարցերի շրջանակն ու ներքին կապերը: Սակայն ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքները մնում են անփոփոխ, և դա մեզ իրավունք է տալիս պրոբլեմը քննելու միասնաբար:

Փորձենք ավելի հանդամանորեն բնութագրել գրականության պատմա-գործառական (պատմա-ֆունկցիոնալ) ուսումնասիրության խնդիրները, սահմաններն ու հիմնական սկզբունքները:

2

Պատմական պրոցեսում գրական ստեղծագործության դերը, նրա հասարակական գործառության բնույթը պայմանավորված են գեղարվեստական արտացոլման օբյեկտիվ օրինաչափություններով: Հայտնի է, որ արվեստի երկը, բացի իրականության առանձին կողմերի վերարտադրությունից, միշտ ունի նաև կյանքի վրա ներգործելու որոշակի նպատակ: Արվեստագետն սկզբից ևեթ ունի իր ապագա ստեղծագործության հասարակական ազդեցության յուրօրինակ պատկերացում, որը բխում է նրա աշխարհայացքից և գեղագիտական իդեալից:

Մակայն ոչ ստեղծագործության հասարակական ներգործությունը և ոչ էլ նրա բովանդակության ընկալումը միանշանակ հասկացություններ չեն, այլ դինամիկ են, բազմակողմանի և բազմաշերտ: Ո՞րն է այդ երկվույթի հիմքն ու պատճառը:

Լիբաթեր գեղարվեստական: ստեղծագործությունը օբյեկտիվ իրականության արտացոլումն է և այդ պատճառով նա ինքն էլ դառնում է մի յուրօրինակ օբյեկտիվ իրողություն: Ժամանակակիցներն ու հաջորդ սերունդները նրա մեջ տեսնում են դարաշրջանի որոշ էական կոլեկտիվ և կենսական հարցերի, հաճախ նաև համաժարողային և հավերժական արժեք ունեցող բարոյագեղագիտական խնդիրների կենդանի պատկերավոր մարմնավորումը: Իսկ այդ բոլորը չեն կարող միանման ըմբռնում և մեկնաբանություն ստանալ հասարակական տարբեր խավերի, տարբեր գաղափարական և գեղագիտական ելակետ ունեցող բնագիտությունների և ընթերցողների, վերջապես՝ տարբեր դարաշրջանների կողմից: Ժամանակի մեջ ծավալվում է միևնույն ստեղծագործության տարբեր, երբեմն նույնիսկ հակադիր ըմբռնումների, նրա հասարակական ներգործության փոփոխությունների բազմախիտ պատկերը: «Բուն գրական ստեղծագործության մեջ, կյանքի հետ նրա գեղարվեստական ընդհանրացումների բաթղ կապերի պատճառով, պարունակվում են ընթերցողների վրա ոչ միանման ազդեցության հնարավորություններ,— գրի է Մ. Բ. Լյապչենկոն— Եվ ինչքան ավելի նշանակալից է գրական երկը, այնքան ավելի լայն, ծավալուն է նրա ներքին ստեղծագործական պոտենցիալը, այնքան ավելի մեծ բազմազանությունը են բնութագրվում նրա կապերը տարբեր դարաշրջանների ընթերցողների հետ»⁶:

Ահա նշված հարցերն էլ կազմում են գրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրության հիմնական առարկան:

Գրական ստեղծագործության ըմբռնման մեջ սերտորեն միահյուսվում են կայունն ու փոփոխականը: Իրոք, մի կողմից անվիճելի է, որ ստեղծագործության բովանդակությունն ու ձևը, այն բանից հետո, երբ այն ստանում է իր վերջնական տեսքը, ժամանակի մեջ մնում է անփոփոխ: Այսօր մենք դործ ունենք Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի, Նարեկացու և Դանտեի, Շեքսպիրի և Սկրվանտեսի, Պուշկինի և Աբովյանի ունչն այն բնագրերի հետ, որոնք ընթերցվել են նաև հեռավոր կամ մոտիկ անցյալում (Իհարկե, չեն բացառվում առանձին բնագրային ճշտումներ ու լրացումներ, որոնք, սակայն, վերջին հաշիվով էական դեր չեն խաղում երկի ըմբռնման մեջ): Երբ անցյալի դասական երկերը կոչում են դրական հուշարձաններ, ապա դա ոչ միայն փոխաբերական, այլև ուղղակի իմաստ ունի: Դրանք իրոք յուրօրինակ հուշարձաններ են, որոնց ամեն մի տողը անձեռնմխելի է սերունդների համար: Եվ դրական ստեղծագոր-

ժողովրդի մեծ մասնաբաժինը անհրաժեշտաբար ենթադրում ու ներառում է նաև հեղինակային մտահղացման, երկի իրական բովանդակության ու տեքստի օբյեկտիվ ըմբռնում:

Սակայն, մյուս կողմից, դասական գրական երկի ըմբռնումը երբեք անշարժ ու քարացած մի բան չէ: Այն անընդհատ փոխվում է և, Բեռլինսկու խոսքերով ասած, «շարունակում է զարգանալ հասարակության գիտակցության մեջ»: Պատմական պրոցեսում գրական ստեղծագործությունը, անընդհատ հարստանում է նորանոր կողմերով: Ավելի ճիշտ՝ ամեն մի հաջադրյալ, իր բարոյագեղագիտական պահանջներին համապատասխան, նրա մեջ հայտնաբերում է նոր գծեր, որոնք չէին նկատվել նախորդ պատմական փուլերում: Արվեստի մեծ երկերն անսպառ են ու բազմազան, ինչպես կյանքը, մարդկային հարաբերություններն ու հոգեբանությունը, որոնք մարմնավորվել են նրանց մեջ: Կոկ պատկերավոր խոսք չի լինի, եթե ասենք, որ ամեն մի դարաշրջան ունի իր Հոմերոսն ու Դանտեն, Շեքսպիրն ու Գյոթեն, Պուշկինն ու Դոստոևսկին, քանի որ նրանց ստեղծագործության ըմբռնման մեջ ամեն անգամ միահյուսվում են պատմականն ու արդիականը, կայունն ու հարաշարժը:

Այս առումով շատ խմաստալից է այն շարժումը, որն արտահայտվել է Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության ըմբռնման մեջ՝ մի ամբողջ հազարամյակի ընթացքում: Կանգ չառնելով միջին դարերի վրա, անդադառնալով միայն վերջին հարյուրամյակի հայ հասարակական և գեղարվեստական մտքի էությունը Նարեկացու պոեմի և տաղերի ընկալման, և հեղինակության հարցին: Սկսած անցյալ դարի 90-ական թթ. զրվա՝ Արշակ Չոպանյանի նշանավոր հոդվածից, Նարեկացու հանճարեղ պոեմն առկա ու առկա է հասկացվում և գնահատվում իբրև բուն խմաստալից գեղարվեստական ստեղծագործություն: Այն աստիճանաբար ազատագրվում է կրոնական աղոթագրքի դերից, որը նրան վերապահված էր միջին դարերից եկող ավանդույթով (և, իհարկե, նաև ստեղծագործության իրական բովանդակությամբ): Վերջին տասնամյակներում նկատվում է Նարեկացու նկատմամբ հետաքրքրության շեշտակի աճ՝ ոչ միայն ազգային, այլև միջազգային շափանիշներով: Եվ առկա հաճախ առաջ են բաշխվում, բնագծվում են նրա պոեմի ու տաղերի բովանդակության ուրիշ կողմեր՝ կրոնական բովանդակի տակ հանգես եկող աշխարհիկ երանգներ, տառապանքի, հույսի երկատող հակասությունների միջով մարդկային բարձր կատարելության, բարոյական և գեղագիտական գերազույն իդեալի հասնելու, մարդու աստվածացման գաղափարները: Այդ մոտիվները շատ կողմերով համահնչուն են մեր դարաշրջանին. անհատի մարդկային էությունը պահպանելու և հարստացնելու, մարդու և շրջապատի մարդու և տիեզերքի բնական ներդաշնակության սկզբունքները

մեր օրերի գիտատեխնիկական վիթխարի առաջադիմություն համապատկերում գնալով ավելի մեծ կարևորություն են ձևեր բերում:

Բայց կա՞ արդյոք այդ բոլորի իրական արժարժու՞մ նարեկացու պոեմի մեջ: Կա, անշուշտ, բայց թաքնված միջնադարի կրոնական աշխարհայացքի թանձր շղարշով, որ մենք աշխատում ենք մի կողմ դնել՝ ցուցադրելով պոեմի «ոսկե միջուկը» իր համամարդկային հավերժական արժեքով: Ճիշտ է, նարեկացու ստեղծագործության «ժամանակակից բնութեցման» դեպքում հնարավոր է նաև բռնազբոսիկ արդիականացման, նրան անհարիր գաղափարներ ու միտումներ վերագրելու վտանգը: Առհասարակ, դասական գրականության երկերի ընկալման և գնահատման ժամանակ այդ երևույթը հաղվադեպ չէ, և պատմա-գործառական պատմա-նասիրությունը պետք է բացատրի նաև այդ «շեղումները»:

Իր ներքին հակասություններով հանդերձ, անցյալի գրականության ընկալումը միասնական պրոցես է, որի մեջ արտացոլվում է հասարակական գիտակցության դարգացումը: Ինչպես գրում է ակադ. Գ. Ս. Լիխաշովը, «հին երկերի «հավերժականությունը» նոր ժամանակում նոր բնթերցողի համար նրանց բովանդակության «հավերժական» փոփոխականություն և «հավերժական» հասարակական հրատապության մեջ է: Ստեղծագործության ընկալումը դառնում է պրոցես»⁷:

Գրականության և քննադատական մտքի պատմության մեջ վաղուց նկատվել է մի երևույթ, որն առաջին հայացքից դժվար է բացատրել: Գրական ստեղծագործության ըմբռնումը և հասարակական նշանակությունը երբեմն կարող են էսպես շեղվել և նույնիսկ հակադրվել հեղինակային մտահղացմանը և գաղափարական ելակետին: Առավել ցայտուն օրինակները հանրահայտ են: Իր բաղաբական համոզմունքներով լինելով միապետության և արխատոկրատիայի կողմնակից, Բալզակն իր վեպերում անսքող երգիծանքով է խոսում արխատոկրատների ու միապետականների մասին, հիացմունքով նկարագրում իր քաղաքական հակառակորդ հանրապետականներին: Ռուս ազնվականների ու շինովնիկների գոգոլյան մերկացումները օպոդիցիոն շրջանների և դեմոկրատական քննադատության կողմից օգտագործվեցին այնպիսի արժատական հեռու-թյունների համար, որոնցից ինքը՝ Գոգոլը բուրրովին հեռու էր: Արտահայտելով հետոեֆորմյան շրջանի ռուս նահապետական գյուղացիության ըմբռնումներն ու իդեալները, իրականության հեղափոխական վերակառուցման համոզված հակառակորդ և Տոլստոյը իր ստեղծագործությամբ և աշխարհայացքով դարձավ ռուսական բուրժուազեմոկրատական հեղափոխության ուժի և թուլության հայելին: Հայ քննադատական ռեալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչները (ասենք՝ Գ. Սունդուկյանն ու Ա. Շիր-

սլանդադեն) նույնպես չէին պատկերացնում, թե կյանքում ի՞նչ զարգացում է լուծում կունենան իրենց պատկերած սոցիալական կոնֆլիկտները։

Ի՞նչ է նման «շեղումների» իմաստը։

Կար ժամանակ (գերազանցապես 30—40-ական թթ.), երբ սովետական դրականագիտության մեջ նման երևույթները բացատրվում էին իբրև գրողի աշխարհայացքի և մեթոդի հակադրության արդյունք։ Ըստ այդ տեսակետի՝ հիշյալ և ուրիշ գրողներ, հասարակական և կենսագրական հանգամանքների թևադրանքով, որդեգրել են պահպանողական, նույնիսկ հետադիմական հայացքներ։ Սակայն, իրենց դավանած ուսուցիսական մեթոդի շնորհիվ, նրանք հանգել են կենսական ճշմարտության խոր բացահայտումների, երբեմն նույնիսկ իրենց աշխարհայացքի հիմքերին հակադրվող եզրակացությունների։ Մեթոդն օբյեկտիվորեն գործում է հակառակ աշխարհայացքի, ուղղում է նրա սխալ նախադրյալները, — ասում էին այդ տեսության կողմնակիցները։

Սակայն հետագայում այն վճռականորեն մերժվեց, իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության «տարերայնություն» և «անգիտակցականություն» արատավոր դրույթի արտահայտություն։ Դրա փոխարեն առաջ քաշվեց մի ուրիշ բմբռնում, որի համաձայն, նշված երևույթները ոչ թե աշխարհայացքի և մեթոդի հակադրության, այլ գրողի բուն աշխարհայացքում եղած հակադիր կողմերի (լենինի խոսքերով ասած՝ «բանականություն» և «նախապաշարմունքի») ուղղակի դրսևորումներն են գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Այլ կերպ ասած՝ նշված գրողների ստեղծագործության ներքին հակասությունները ոչ թե տարերային արտացոլման արտահայտություն են, այլ եղել են ժամանակի իրական հակասությունների արդյունք և չուրովի գիտակցվել են իրենց՝ հեղինակների կողմից։

Այս երկու բմբռնումների վեճը լիովին սպառված համարվել դեռ չի կարող։ Գրականության պատմության ծալքերում կարելի է գտնել աշխարհայացքի և ստեղծագործության փոխհարաբերության ամենատարբեր դրսևորումներ։ Սակայն ուշադրություն դարձնենք հարցի մի ուրիշ կողմի վրա, որն ուղղակի առնչվում է գրականության պատմական գործառնության հետ։

Գրվելուց և հրապարակումից հետո գեղարվեստական երկը, կարելի է ասել, դուրս է գալիս հեղինակի «վերահսկողությունից»։ Այն առիթ է դառնում տարբեր մեկնաբանությունների՝ ստեղծագործության մեջ արտացոլված կենսական խնդիրների մասին հասարակական տարբեր խափերի ունեցած բմբռնումներին համապատասխան։ Տարբեր սոցիալական և գեղագիտական դիրքերից հանդես եկող քննադատը կամ բնթերցողը կարող են տվյալ ստեղծագործությանը տալ տարբեր և նույնիսկ հակա-

դիր մեկնաբանություններ՝ հաճախ մտնելով սուր բանավեճի մեջ։ Այդ մեկնաբանությունները երբեմն կարող են էսպես շեղվել նաև իր հեղինակի ըմբռնումներից միեկուն այդ կենսական խնդիրների մասին։ Այդ երևույթի դասական օրինակներ կան հեղափոխական գեմեղաձուլների քննադատության մեջ։ Բացի Ն. Վ. Գորոլի օրինակից, հիշենք անհամարձակ, շատ զնայելի հեղինակների մտահղացմանը և նպատակներին հակադրվող բացատրությունները, որ Օստրովսկու, Գոնչարովի, Տուրգենևի երկերին տալիս էր Ն. Ա. Գորոլը։ Նրանք չէին հաշտվում։ Իր դավանած սկզբունքն անվանելով «առիթի քննադատություն», նա, իրոք, պրակտիկ ստեղծագործությունը առիթ էր դարձնում կենսական սուր հարցեր բարձրացնելու համար։ Մ. Նուրբախյանն իր համարումը հեղափոխում էր Պ. Պոլշյանի առաջին վեպի առիթով տվեց սոցիալական և փիլիսոփայական, ազգագրական և բնագիտական խնդիրների անպակաս մեկնաբանություններ, որոնցից երիտասարդ հեղինակը բաղթովին հետ էր։ Իսկ ինչքան շատ և տարբեր բացատրություններ են արվել Մ. Երևանի «Խաղաղ Դոն» վեպին, հատկապես զխաղաղ հերոս Մեդենովի ողբերգության սոցիալական և հոգեբանական իմաստին։

Գրողը չի կարող (և «խրավունք չունի») պարտադրել իր երկի մեջ մեջ արժարժված էկենսական հարցերի որևէ մեկ և միակ ըմբռնում։ Երեւոթագործության իմաստը պետք է բխի, ինչպես, բուն տեքստից և ոչ թե փաթաթվի նրան բնագրոսիկ կերպով։ Բայց գեղարվեստական պատկերը, ի տարբերություն գիտական բանաձևի, չի ենթադրում միայն մեկ լուծում։ Այն տարբեր ըմբռնումների և գնահատականների հնարավորություն է տալիս, կարող է դիտվել զանազան դիրքերից ու տեսանկյունից։ Իմաստի միանշանակ և «վերջնական» ըմբռնումը, այսպես ասած «գիտական ճշգրտությունը», ավելի բնորոշ են կենսական բովանդակությանը աղքատ, միակողմանի երկերի բնկայմանը։ Իսկ արվեստի մեծ ստեղծագործությունը ասպարեղ է բացում ամենատարբեր մեկնաբանությունների համար, որոնք պայմանավորված են հասարակական և գեղագիտական բազմազան գործոններով։

Այս հարցի ըմբռնման մեթոդաբանական ելակետ կարող են ծառայել Վ. Ի. Լենինի խոսքերը՝ 1913 թ. Մարսի Գորկուն հասցեագրած մի նամակից։ Ի տատասխան Գորկու այն արդարացման, թե իր բարեգած «աստվածաշինարարական դադափարները» կոչված են եղել ծառայելու «ճշմարտություն-արդարության» հաղթանակին, Լենինը գրել է. «Բայց ձեր այդ բարի ցանկությունը մնում է ձեր անձնական սեփականությունը, սուբյեկտիվ «անմեղ ցանկությունը»։ Քանի որ դուք դա գրել եք, այն մտել է մասսայի մեջ և դրա նշանակությունը որոշվում է ոչ թե Ձեր բարի

ցանկությունը, այլ հասարակական ուժերի հաճախակի ցուցումով. 74-
սովորելի օրվանով հարաբերակցությամբ»;

Լենինյան այս գրությունը ավելի մեծ չափով վերաբերում է գեղարվես-
տական ստեղծագործության ձևականագրին: Դուրս գալով «հեղինակի» իշ-
խանությունից, այն «ինքնուրույն կյանքի» ձևապարհ է բռնում Լեն-
ինյանը: Երբեք տանապարհեր մեկնաբանությունների: Այս ամենը նոր խնդ-
րանք է առաջադրում գրականագիտությանը, որն այս դեպքում ևս անհրա-
կապելի մեջ է մտնում հասարակական մեթոդի գիտություններ: Հենց
Պատմա-գործառական ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս
նոր լույսի տակ գիտելու ինչպես առանձին երկերն ու գրողների ստեղծա-
գործությունը, այնպես էլ ժամանակի գրական պրոցեսն ամբողջական
մեջ:

Գրական ստեղծագործության գործառնությունը պատմական զարգաց-
ման բնթացքում կարող է ունենալ վերելքի և վայրէջքի շրջաններ: Այս
կամ այն երկի նկատմամբ հասարակական հետաքրքրությունը կաշտ է
իջնել, և, բնորոշապես, անցյալում գրեթե մոռացված մի այլ երկ ձարող
է ներքից լայն ուշադրություն գրավել: Գրական արժեքների «հնաժամանակ»
կամ «խառնակություն» երևույթները բացատրվում են զարգացման երկ-
րեք իրադրությամբ, ավելի ստեղծագործության ներքին հատկանիշնե-
րով: Այսպես, 20—40-ական թթ. սովետահայ պոեզիայի որոշ էջեր,
որոնք այն ժամանակ բավական տարածում ունեին և համարվում էին
գրական կյանքի անվիճելի նվաճումներ, այսօր ակնհայտորեն հնացել
են, զրկվել վաղեմի հմայքից և ազդեցության ուժից: Իրեւ օրինակ էադ-
րի է հիշել ներբեզական բովանդակության շատ երկեր կամ Ա. Վշտանու
և Դ. Սարգսյանի արեւելյան պոեմներն ու բանաստեղծությունները. որոնք
այսօր բոլոր գրական-պատմական արժեք ունեն:

Առաջադիմությունն արվեստի մեջ բարդ և ներքուստ հակասա-
կարգ է, այն չի կարելի զիտել իրեն անընդհատ վերելքի ընթացի-
կիւնում են շրջաններ, երբ ըստ ամենայնի ակնհայտ է գեղարվեստական
մտածողության բնույթի և խորացման փաստը: Ընդամենը մի կէ-
զարի ընթացքում արեւելահայ բանաստեղծությունն անցավ զարգացման
վիթխարի ձևապարհ՝ Թ. Պատկանյանից և Ս. Շահադիզլից մինչև Բու-
մանյան և Տերչյան: Առաջադիմությունն արտահայտվեց բոլոր «պաշա-
մուրներով» ինչպես ստեղծագործության կենսական և հոգեբանական բո-
վանդակության խորացմամբ, այնպես էլ բանաստեղծական տեխնիկայի
և լեզվի կատարելագործմամբ: Սակայն պարտադիր չէ (և հնարավոր չէ),
որ զարգացման ամեն մի հաջորդ աստիճան բոլոր գծերով անպայման
գերադանցի նախորդներին: Գեղարվեստական բարձունքները իրենց տե-
սակի մեջ անկրկնելի են: Մարքսի մատնանշած հին հունական ֆեւ-
ստիկ

մենք՝ անտիկ արվեստի, իրոն անհասանելի տիպարի և շափանիշի, պահպանվող նշանակությունը, տարբեր ձևերով ու շափերով հանդես է գալիս գեղարվեստական զարգացման տարբեր փուլերում: Բայց դա ամենևին էլ չի ժխտում արվեստի մեջ առաջադիմության փաստը:

Գեղարվեստական առաջադիմությունը պայմանավորված է զարգացող էջանքի արտացոլմամբ, իրականության և մարդկային հոգեբանության նոր կողմերի բացահայտումով, ինչպես նաև արվեստի արտահայտչական միջոցների հարստացման ընթացքով: Կարելի է խոսել առաջադիմության մասին նույնիսկ այն դեպքում, երբ ստեղծագործական անհատականությունների առումով նախորդ շրջանը մնում է չգերազանցված: Եղիշև Չարենցը եղել և մնում է սովետահայ պոեզիայի մեծագույն և առաջատար դեմքը: Այդ առումով ոչ ոք նրա հետ համեմատվել և մրցել չի կարող: Սակայն դա չի նշանակում, թե Չարենցից հետո անցած կես դարում մեր բանաստեղծությունը որևէ առաջադիմություն չի ապրել: Հայրենական պատերազմի և հաջորդ շրջանները շատ նոր գծեր մտցրին հայ բանաստեղծական արվեստի մեջ: Ն. Զարյանը և Գ. Սարյանը, Պ. Սևակը և Հ. Շիրազը, Հ. Սահյանը և ուրիշ տաղանդավոր բանաստեղծներ որոշակի կողմերով առաջ մղեցին ազգային պոեզիայի զարգացումը, հարստացրին նրա գեղարվեստական ներկայանակը:

3

Գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակական նշանակությունն սկսվում է առանձին անհատների վրա նրա թողած ազդեցությունից: Արվեստի երկը միշտ հասցեագրված է ընթերցողին կամ հանդիսատեսին, դիտողին կամ ունկնդրին, առանց նրանց այն պատկերաքիլ չի կարող: Մասնավորապես գրականության նկատմամբ կարելի է ասել, որ ընթերցողի պոթելներն այսպես կամ այնպես հանդես է գալիս երկի ստեղծման և ամրոց հետագա ճակատագրի ընթացքում: Այն հարցը, թե ում է հասցեագրվում ապագա ստեղծագործությունը, չի կարող սկզբից ևեթ չմտահոգել գրողին: Ընթերցողի հավաքական կերպարն ուղեկցում է նրան ստեղծագործական աշխատանքի բոլոր փուլերում: Լինում է և այնպես, որ իր գրվածքի էջերում հեղինակն ուղղակի գրույց է բացում ընթերցողի հետ՝ կիսելով իր մտքերն ու հույզերը: Հայ գրականության մեջ այդ երևույթի առաջին դասական օրինակը Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» է, որն իր շատ մասերում փաստորեն դիմում-նամակ է՝ ուղղված աշխատության պատվիրատու և առաջին ընթերցող Մահակ Բագրատունուն:

Նոր ժամանակների գրականության մեջ ավելի հաճախակի և անմիջական են դառնում «հեղինակ—ընթերցող» կապի ձևերը: Բավական է հիշել Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը», Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրին», Ա. Ֆադեևի «Երիտասարդ գեղան»: Բայց եթե նույնիսկ ընթերցողի մասին ուղղակի խոսք չկա, հեղինակն է, ստեղծագործությունը հասցեագրվում է նրան: Գրողն ըստ էության միշտ կողմնորոշվում է դեպի ընթերցողը, և եթե չլինեք այն գեղատակցությունը, որ գրվածը վաղ թի ուշ հասնելու է նրան, ապա հագրվել ծնվել ստեղծագործական աշխատանքի համար անհրաժեշտ ոգևորությունը: Գրողները հաճախ են երազել, այսպես կոչված, «իրեալական ընթերցողի» մասին: Գլոխեն ցանկանում էր ունենալ այնպիսի ընթերցող, որն իր գիրքը կարդալիս մոռանար աշխարհը: Լ. Ն. Տոլստոյը դեռ գրական կյանքի վաղ տարիներին բազմիցս մտորել է, այսպես կոչված, «իրեալական ընթերցողի» կամ «ընտրյալ ընթերցողի» մասին, փորձել է պարզել նրան ներկայացվող հիմնական պահանջները: «Իմ ընտրյալ ընթերցողների շարքն ընդունվելու համար,— գրել է «Մանկություն և վախճանի հեղինակը,— ես շատ քիչ բան եմ պահանջում. որպեսզի դուք լինեք զգայուն, այսինքն՝ կարողանաք երբեմն ամբողջ հոգով ամոտոսալ և նույնիսկ մի բանի արցունք թափել այն հորինված գեմքի առթիվ, որին դուք սիրել եք, սրտանց ուրախանալ նրա համար և չամաչել այդ բանից... Եվ գլխավորը, որպեսզի դուք լինեք հասկացող մարդ... Եվ այսպես, իմ գլխավոր պահանջը հասկանալն է»⁹: Շատ հետաքրքիր են նաև մեր օրերում Ս. Յա. Մաբլակի առաջադրած մտքերը: «Տաղանդավոր ընթերցողի մասին» հոդվածում նա գրել է. «Գրականությանը տաղանդավոր ընթերցողների պետք են նույնպես, ինչպես և տաղանդավոր գրողներ: Հենց նրանց՝ այդ տաղանդավոր, զգայուն, ստեղծագործական երևակայությամբ օժտված ընթերցողների վրա է հույս դնում հեղինակը, երբ լարում է իր բոլոր հսկողոր ուժերը՝ որոնելով ճիշտ պատկեր, գործողության ճիշտ շրջադարձ, ճիշտ բառ: Արվեստագետ-հեղինակն իր վրա վերցնում է աշխատանքի մի մասը միայն: Մնացածն իր երևակայությամբ պետք է լրացնի արվեստագետ-ընթերցողը»¹⁰:

Գրողին համազգացող խորամիտ ընթերցողը հոգեբանական անհրաժեշտություն է ստեղծագործական պրոցեսում, իսկ նրա բացակայության դիտակցությունը մի անգամ չէ, որ ողբերգական խոհեր է առաջացրել: Վահան Տերյանը տալեսապով բացականչում էր.

Մարդոց երկրում անտարբեր,
Ցուրտ աշխարհում, արդյոք ո՞վ
Կրնալուն ձեզ գրգվանքով,
Իմ երազներ, իմ երգեր:

... Ո՞վ վշտաբեկ ու տրտում
Կարձագանքե ձեր խոսքին,—
Ձեր նվագը ցավագին
Ո՞վ կընդունե իր սրտում...

Գրականագիտության մեջ «ընթերցողի պրոբլեմը» մուտք գործեց XIX—XX դարերի սահմանագլխին: Այդ ժամանակ նկատելիորեն ուժեղացավ գիտական հետաքրքրությունը ստեղծագործական հոգեբանության, շեղարվեստական ընկալման և հաղորդակցման (կոմունիկացիայի) հարցերի նկատմամբ: Բնական է, որ բարձրացվեց նաև գրողների և նրանց ստեղծագործության վերաբերյալ ընթերցողի կարծիքների ուսումնասիրության խնդիրը: Նրա տեսական-մեթոդաբանական հիմունքներն ուսումնասիրվեցին հոգեբանական գրականագիտության մեջ (Ս. Գ. Գոբլենֆելդ, Դ. Ն. Օվսյանիկո-Կուչիկովսկի, հայ իրականության մեջ՝ Արսեն Տեբաերյան): Ռուս նշանավոր մատենագետ Ն. Ա. Ռուբակինը ամեն կերպ ընդգծում էր այս խնդրի շուրջ փաստական նյութեր հավաքելու և դասակարգելու անհրաժեշտությունը: Դեռ անցյալ դարի վերջին նա գրում էր. «Գրականության պատմությունը սոսկ գրողների և նրանց երկերի պատմությունը չէ..., այլև այդ երկերի ընթերցողների պատմությունն է»¹¹: Մոտ երեք տասնամյակ անց սովետական ականավոր գրականագետ Ա. Ի. Բելեցկին «ընթերցողի պատմության» ուսումնասիրությունը համարեց գրականագիտության «երկրորդ կեսը», առանց որի այն կիսատ ու միակողմանի կլինի¹²:

Սա, իհարկե, պայմանական բաժանում է, որի իմաստը հետևյալն է: Գրականագիտության «առաջին կեսը»՝ երկերի հասարակական և գեղարվեստական հատկանիշների բացահայտումը, հենվում է տեքստերի և նրանց հետ կապված պատմագրական փաստերի հետազոտության վրա: Իսկ այս «երկրորդ կեսը» բնի ուրիշ բնույթի և աղբյուրների նրա հիմքը գրական ստեղծագործության մասին ընթերցող շրջանների կարծիքներն են՝ արտահայտված նամակներում, հուշերում և օրագրերում, բնակչության տարբեր խավերում հավաքված վկայությունների և կարծիքների մեջ:

Բայց գրականագիտությանը լի՞նչ կարող է տալ այդպան խաչատրդես նշանների հավաքումը, և հնարավոր է արդյոք համակարգել դրանք: Թեև հնարավոր չէ և անհրաժեշտ էլ չէ: Ընթերցողների կարծիքների ուսումնասիրության գրավչությունն ու արժեքն այն է, որ նրանք ներկայացնում են ստեղծագործության ընկալման պատկերն իր առաջին խաչատրդես և անմիջականությամբ, նաև խաչատրդեսությամբ ու ներքին հակասություններով: Իսկ քննելով ստեղծագործության ընկալումը ժա-

մանակի շարժման մեջ, մենք կարող ենք ավելի լրիվ տեսնել նրա հասարակական ներգործության և արձագանքների դինամիկան:

Լեւոնաստի դասական ստեղծագործությունը հաջորդ սերունդներին մեծ մասամբ ներկայանում է գրեթե անվերապահ դրվատանքի մթնոլորտում: Բայց նրա երևան գալու շրջանում, գրողի ժամանակակիցների ընկալման մեջ խնդիրն ավելի բարդ է: Շատ նշանավոր երկեր միանգամից չէ, որ դեռ են իրենց ճշմարիտ գնահատականը ինչպես քննադատության, այնպես էլ ընթերցող շրջանների կողմից: Հաճախ եղել են լուրջ առարկություններ և դիտողություններ, նույնիսկ ստեղծագործության իմաստի և գեղեցկության բացահայտ անըմբռնողություն: Լեւոնաստի մեջ նորի ճիշտ գնահատականը կապված է շատ հոգեբանական արգելքների հետ, որոնք հաղթահարվում են միայն ժամանակի ընթացքում: Ընթերցողների կարծիքները շոշափելիորեն ցույց են տալիս, թե ի՞նչ ուղիներով է ընթացել տվյալ ստեղծագործության ընկալումը, ինչպե՞ս է ձևավորվել նրա իմաստի ժամանակակից ըմբռնումը:

Ընթերցողի պրոբլեմին նվիրված գիտական աշխատանքների ծավալը այսօր գնալով մեծանում է, ինչպես մեր երկրում, այնպես էլ արտասահմանում: Այդ հարցն զբաղեցնում է ոչ միայն գրականագետներին, այլև գեղագիտության և սոցիոլոգիայի, հոգեբանության և մանկավարժության մասնագետներին: Բացի Ն. Ա. Ռուբակինի վաղեմի հրապարակումներից, պետք է հիշատակել Ա. Մ. Տոպորովի «Գյուղացիները գրողների մասին», Ա. Մ. Լևիդովի «Հեղինակ—կերպար—ընթերցող» փաստաբան դրքերը¹³, մի շարք աշխատություններ առանձին գրողների ստեղծագործության ընկալման պատմության վերաբերյալ: Մոսկվայի «Կնիգա» հրատարակչությունը լույս է ընծայում «Գրքերի ճակատագիրը» մատենաշարը, որը բազմազան նյութեր է պարունակում զանազան երկերի պատմական գործառնության ասարքեր կողմերի մասին: Հիմնավորերով հետազոտական այս ուղղության անհրաժեշտությունը, մասնագետներից մեկը գրում է. «Այս կամ այն գրական ստեղծագործության ընկալումը միշտ կապված է այս կամ այն դարաշրջանում ձեռք բերված ընթերցողական ճաշակների և հետաքրքրությունների հետ: Ահա թե ինչու միշտ կարևոր է իմանալ, թե լսարանի առջև ինչ գրական շրջապատում է երեւում դալիս այս կամ այն ստեղծագործությունը»¹⁴:

Պետք է խոստովանել, որ հայ իրականության մեջ այս ուղղությամբ գրեթե ոչինչ չի արվել: Մենք չունենք գեթ մեկ հատիկ աշխատություն, որի մեջ ներկայացվիր որևէ շրջանում հայ ընթերցողների ընկալումների պատկերը և կամ որևէ գրողի ստեղծագործության արձագանքները մասսայական լսարանում: Անշուշտ, այդ խնդրի հետ կապված որոշ նյութեր կան մեր գրողների արխիվներում, բայց դրանք, փոքր բացառությամբ,

չեն հրապարակվել, առավել ևս՝ չեն ուսումնասիրվել: Ի դեպ, 1930-ական թթ. Հայաստանում տպագրված շատ գրքերի վերջում գետեղվում էին դիմումները ընթերցողին՝ խնդրելով գրավոր կարծիք հայտնել տվյալ երկի մասին: Բայց այդ նյութերը ևս մինչև այժմ չեն ուսումնասիրվել: Իսկ թե ինչպիսի հարուստ և հետաքրքիր նյութ կարող են տալ գրողի ստացած նամակները հայ գրականության պատմությանն, երևում է այն հատուկ կետ օրինակներից, երբ հաջողվել է դրանք հրատարակել և մտցնել գիտական շրջանառության մեջ: Դրանցից են Մ. Նալբանդյանի ստացած նամակները՝ ղեկավարած նրա երկերի լիակատար ժողովածուի 5-րդ հատորում (1984), Դ. Վարուժանին հասցեագրված նամակները, որոնք տեղ գտան բանաստեղծի «նամականու» մեջ (1965): Բոլորովին վերջերս (1985) հրապարակվեցին նաև 1890—1899 թթ. Հովհ. Թումանյանի ստացած նամակների մի մասը¹⁵: Ճիշտ է, դրանք այդ տարիներին բանաստեղծի ստացած և մեղ հասած նամակների փոքր մասն են միայն (360-ից՝ 53), բայց, անշուշտ, լավագույն մասը, որը շատ հարուստ պատկերացում է տալիս Թումանյանի առաջին ստեղծագործական քայլերի հասարակական ընկալման մասին¹⁶: Խոսենք ավելի մանրամասն այդ նյութերի վերաբերյալ:

Ամենից առաջ, երիտասարդ Թումանյանի ստացած նամակներից երևում է, թե հայ մտավորականության շրջաններում ինչպիսի բզեռություն է ալիք է բարձրացրել նոր բանաստեղծի երեան գալը: Այստեղ պետք է նշել հոգեբանական և գրականագիտական մի հետաքրքիր էրեվելություն: Սովորած և դաստիարակված լինելով թումանյանական արվեստի բարձրագույն նվաճումների հիման վրա, մենք հաճախ հակված ենք թերադնահատելու բանաստեղծի վաղ շրջանի երկերը, չափազանցելու նրանց անկատար և անմշակ կողմերը: Այնինչ, դիտված իր դարաշրջանի մեջ, արևելահայ բանաստեղծության այն ժամանակվա մակարդակի տեսանկյունից, Թումանյանի 1890 և 1892 թթ. ժողովածուները շատ կոշտ մերով հայտնություն էին, ազդեցին բանաստեղծական արվեստի խոշոր նվաճումներ: Եվ Թումանյանի թղթակիցները շոշափելիորեն ցուցադրում են այդ իրողությունը:

Այսպես, դեռ նոր լույս տեսած «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորի թողած ուժեղ տպավորության մասին 1890 թ. հոկտեմբերի 3-ին Մոսկվայից հաղորդում էր բանաստեղծի ազգական և դասերից Բագրատ Թումանյանը. «Հովհաննես ջան, շնորհավորում եմ քեզ, իբրև առաջին բանաստեղծ, քո վեհ մտքերով, որ միանգամայն աղջիցքի էս այստեղիս ուսանողությանը... Ինչ ասեմ էլ, չկարծես թե հանաք եմ անում, քեզ, քո վեհ մտքերով, բարձր են դասում բոլոր բանաստեղծներից» (274—275): Իսկ երկու ամիս անց Անուշավան Աբովյանը գրե-

պնդում էր բանաստեղծին՝ Կամենեց-Պոդոլսկից գրելով. «...Դու ինքդ էլ կասկածում ես, գոհ չես քո բանաստեղծությունների վերաբերությամբ, ուրիշների հոռի կարծիքներին ենթարկվելով: Տո՛ւ, եղբայր, աստված, երկինք, ինձ ավելի հավատացիր, քան մի դիպումատեր պրոֆեսորի. ասում եմ՝ լա՛վն են, լա՛վն են և լա՛վն են» (290): Լոռեցի Տիգրան Վեբանյանը Արմավիրից 1890 թ. դեկտեմբերին նույնպես գրում էր Թումանյանի գրքի թողած ուժեղ տպավորության մասին. «...Նա թևեր էի առել, քու տաղերը կարդալուց հետո նամակ պետք է գրեի և, որքան հիշում եմ, նամակս այսպես պետք է սկսվեր. «Տուր ճակատդ պաշնմ, հոգիս, օրհնյալ լինիս, Լոռու հարադատ ղավակ, որ քու շնորհքիդ առաջին ցնցողներով պատիվ ես բերում հայրենիքիդ» (195): Իսկ մի ուրիշ թղթակից՝ Արամ Առաքելյանը իր ոգևորված կարծիքի մեջ ի վերջո անցնում էր չափածո խոսքի. «Փայլուն ապագա մատաղ քնարիդ, Կյանք ու զորություն ես աղաչեցի...» (294):

Կարծեք ամփոփելով Թումանյանի առաջին գրքի արձագանքները, Սիմեոն Հովվյանը 1891 թ. սեպտեմբերին այսպես էր բնութագրում նրա ստեղծագործության ընդհանուր նկարագիրը. «...Քո բանաստեղծության գրավիչ, համակրելի և էական կողմն է, ուղղության տեսակետից ժողովրդականությունը, իսկ ձևի արտահայտության և ոճի կողմից բանաստեղծական ազատ լեզուն՝ ճոխ բառերի զեղուն շարահարությունը և անբռնազբոսիկ բխումն մտքի և զգացմունքի» (303):

Շատ հետաքրքիր են նաև «Բանաստեղծությունների» երկրորդ հատորի (1892) արձագանքները: Այդ գրքի մեջ ընթերցողները տեսան հեղինակի տաղանդի նոր հաստատում: Բավարարվենք միայն Զալալ Տեր-Դրիգորյանի կարծիքով, որը 1893 թ. մայիսին գրում էր. «Կարդացի ու հոգեկան մեծ բավականություն ստացաւ Համեմատեցի առաջին գրքույկիդ հետ և մեծ առաջադիմություն նկատեցի... Հուսով սպասում եմ, որ մեր աղբատիկ, դեռ չղարգացած քնարերգության սակավաթիվ մշակներից մեկը կլինես» (316):

Թումանյանի ստացած նամակներում շատ արժեքավոր տվյալներ կան նաև առանձին երկերի ընկալման և գնահատականների վերաբերյալ: Հետաքրքիր է, մանավանդ, այն փաստը, որ ժամանակին ընթերցողները բավական բարձր են գնահատել մի շարք բանաստեղծություններ և պոեմներ, որոնք հետագայում չմտան նրա լավագույն երկերի թվի մեջ, մի տեսակ մղվեցին երկրորդ պլան: Դրանցից են «Արեն ու լուսինը», «Նահատակ», «Մարգարե», «Միամիտներին», «Չարամիտներին», «Շատերի նման ես էլ խեղդվեցաւ...», «Երանություն էր խոստացել հույսս ինձ...», «Դիշերային մտածմունք», «Խորհրդածություն», «Իմ եղբայրները օտարության մեջ...» և այլն (տե՛ս էջ 276, 282, 286, 311 և այլն): Որո՞նք

են, ժամանակակիցների կողմից այդ երկերի ոգևորված ընդունելության և հետագայում նրանց «արժեքազրկման» պատմագիտական պատճառները։ Այս հարցը պահանջում է ավելի մանրամասն բանասիրական քննություն, բայց ընդհանուր ձևով կարելի է ասել այսպես։ Այդ բանաստեղծությունների կոնկրետ գրական-պատմական բովանդակչության և արտահայտչաձևերի մեջ կային այնպիսի զմեր, որոնք դրաժամ և ոգևորում էին 1890-ական թթ. հայ ընթերցողին, բայց շատով կոնցրետ լինող հետաքրքրությունը և լայն հասարակության, և նույնիսկ իր հեղինակի համար։ Ահա թե ինչու այդ բանաստեղծությունները հեղինակի կենդանության ժամանակ այլևս չեն աբստրակցիկ թուամայանի նոր արտաբերում, բացի «Գիշերային մտածմունքից», որը ենթարկվել է էական փոփոխության և վերնադրվել «Աստղերի հետ»։

Ուժեղ տպավորություն են թողել նաև Թումանյանի առաջին պոեմները՝ «Ալեքը», «Անուշի» նախնական տարբերակը, որոնց մեջ համահայկադիցները տեսել են ազգային կյանքի բնորոշ կողմերի հարադատ պատկերը։ «Մեհարին» հետագայում գրեթե մոռացված մի ստեղծագործություն, արցունքներ է քամել օտար բաղաբներում ապրող հայ ընթերցողների աչքերից, ստիպել է ավելի խորն զգալ իրենց միջակի ծանրությունը։ «Սրա մեջ տաղանդգ զերազանց է», — հավաստում է Ան. Աբովյանը։ Հետաքրքիր է նաև, որ նույնիսկ «Լոռեցի Սաքոն» պոեմի առաջին շատ կողմերով դեռ անկատար տարբերակի հիման վրա ընթերցողները միանգամայն համոզվել են համարել հերոսի խելագարվելու պատճառները, պաշապանել պոեմը անիբառացի քննադատությունից (էջ 278, 282, 285—286)։ Նամակագիրները գրեթե միահամուռ գրվառում են երկրորդ հատորի բանաստեղծություններից մեկը՝ «Կանչը» («Եթե կա, աստված...»), համարում են այն «գլուխ դործոց», «անգին գոհար», «ամենահաջող կտոր» և այլն (էջ 313—315, 318)։

Վերջապես, նշանակալից են ընթերցողների համակները նաև հաստեղծին ուղղած հորդորներով, որոնք կոչ են անում նրան հավատարմորեն ծառայել հայրենիքին և ժողովրդին։ Թումանյանի մեջ առանկով «խավարին շերկրպագող, այլ ճշմարտին քաջ պաշտպան հաջվագլուս բանաստեղծի», նամակագիրները նրա հետագա գործունեության հետ կապում են ոչ միայն զեղարվեստական, այլև հասարակական նշանքի էական հարցեր։ Ախալցխայից Արամ Առաքելյանը գրում էր. «Ո՛ն, արիացիր, ո՛վ մեծանուն, արի բանաստեղծ, շարժիր ոսկեյար բնարդ, ոգևորիր մարդոց, միայն էնպես արա, որ մուղայիդ չփախցնես» (283—284)։ Սիմեոն Հովվյանը «Գուլիանի երգի» կապակցությամբ բանաստեղծին կոչ էր անում. «Երգի՛ր, սիրելիս, գլուղացու կյանքը, նրա հոգսն ու վիշտը, նրա տանջանքն և երջանկությունը, երգի՛ր, շատ երգի՛ր. այդ

մեր ամենիս սրտին մոտիկ է: Երգի՛ր, անընդհատ երգի՛ր, որովհետև քո երգածի մեջ բնականություն կա և ոչ դատարկ ֆանտազիա: Դու պիտի երգես, սիրելիս, որովհետև դու նույնիսկ այդ ընկճված, հարստահարված գյուղացու ծնունդն ես» (302): Իսկ Գրիգոր Վանցյանը խորհուրդ էր տալիս. «...Չմոռանաս նախկին ուղղությունդ, չմոռանաս այն ժողովուրդը, որ քեզ ծնել է, երգիր ժողովրդի ցավն ու վիշաքը, հոգսն ու թշնամությունը...» (311):

Որպես եզրափակում՝ բերենք 1893 թ. Ջալալ Տեր-Գրիգորյանի գրած առկերբ, որոնք իրենց սրուշ վերամբարձ երանգներով հանդերձ ցույց են տալիս, որ Թումանյանի ստեղծագործության զարգացումը ժողովրդայնություն ուղիով արգեն այդ ժամանակ գիտակցվում էր իբրև հասարակական անհրաժեշտություն. «...եղիր մեզ համար լուսավորող, պայծառ պառափառներ տարածող ոգի, սովորացրու մեզ մտածել և զգալ, ամեն մի լավ բան սիրել, ամեն մի աղնիվ բանի համարել և, իհարկե, ատել, ինչ որ ատելի է, ապրել ոչ թե հաշվով, շահի համար, այլ հավատով: Փայլիր մեզ համար, ինչպես մի առաջնորդող աստղ, այն ժամանակ մենք կգանք քո ետևից զեպի իդեալը, զգալով մեզ բախտավոր, ոգևորված...» (319):

Կասկած չկա, որ ժամանակակիցների այս կրքոտ կոչերը Թումանյանի համար ապարդյուն չեղան, օգնեցին հաստատվելու ժողովրդայնության և ռևոլյուցիոն գիրքերում, մի բան, որ հրիտասարդ բանաստեղծի որոնումների առաջնքն էր կազմում: Հետևելով Թումանյանի առաջին խիղճը պահանջներին, մենք արգեն տեսնում ենք նրա ստեղծագործության հասարակական գործառնության ցայտուն դրսևորումներին:

Մեր դարի սկզբի հագեցանական գրականագիտության մեջ առաջ բաշխեց այն դրույթը, որի համաձայն գրական երկի ընկալման ընթացքում աեղի է ունենում հեղինակի և ընթերցողի, այսպես ասած, համաձայնագործություն: Իրոք, ընթերցանության ժամանակ, հայտնի սահմաններում, ամեն անգամ կրկնվում է գրողի ապրած ստեղծագործական պրոցեսը: Իզուր չէ, որ Վ. Ֆ. Ամուսը ընթերցանությունը բնութագրել է իբրև աշխատանք և ստեղծագործություն: Իհարկե, ստեղծագործությունը տվյալ դեպքում պետք է հասկանալ պայմանականորեն, իբրև գրողի կերտած պատկերները համադրալու և ըմբռնելու ունակություն: Ամեն մի ընթերցող տվյալ երկն ընկալում է իր ճաշակի և ըմբռնումների, կենսափորձի և հասարակական գիրքորոշման թելադրանքով: Բայց միաժամանակ, «ընթերցողի ստեղծագործությունն» այնքան ավելի արժեքավոր է, որքան նա իր ըմբռնման մեջ օբյեկտիվորեն մերձենում է ստեղծագործության իրական իմաստին:

Մեզ հետաքրքրող հարցերի համար առաջնահերթ նշանակություն ունեն գրական-գեղարվեստական քննադատության ավյալները: Եվ դա հասկանալի է. քննադատությունը մտավոր գործունեության աչք չնագավառն է, որի միջոցով, առաջին հերթին, տեղի է ունենում գրականության և արվեստի երկերի հասարակական ըմբռնումն ու գնահատումը:

Մասնայական ընթերցողի և մասնագետ քննադատի կարծիքների միջև թեև կա որոշակի ընդհանրություն (քննադատն էլ վերջին հաշվով՝ ընթերցող է, որը գնահատում է երկն իր ճաշակի և ըմբռնումների թելադրանքով), բայց կան նաև որակական տարբերություններ: Նախ, քննադատի կարծիքն ու գնահատականը ոչ թե մնում են «անձնական օգտագործման» ոլորտում, այլ հասցեագրվում են ընթերցող լայն շրջաններին: Երկրորդ, քննադատի դատողությունները, անձնական ճաշակից դատ, գիտակցաբար հենվում են նաև որոշակի հասարակական և դժգոհական շարժանիշների վրա:

Այս կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ այն վաղեմի, իսկ վերջին տարիներս նոր ուժով լորբսքված վեճին, թե ինչ է, վերջապես, քննադատությունը՝ գիտությո՞ւն, թե՞ արվեստ: Հակադիր ըմբռնումները սովորաբար արտահայտվում են զանազան տարբերություններով կրկնվող բանաձևերի մեջ. «Քննադատությունը որպես գրականություն», «Քննադատությունը որպես գիտություն»:

Առաջին բանաձևը մեզ թվում է էսպես սխալ և մերժելի: Գրականություն և քննադատության առնչությունը շատ սերտ է և անխզելի, բայց աչք չի կարելի դիտել իբրև ամբողջի և մասի փոխհարաբերություն: Դա կնշանակեր քննադատությանը վերագրել իրականությունը պատկերների միջոցով վերարտադրելու հատկանիշներ, որ նա, իհարկե, չունի և չի կարող ունենալ: Քննադատը կարող է օգտվել պատկերային խոսքի առանձին տարրերից, բայց դրանք չեն կարող վերածվել ամբողջական համակարգի: Նրա հիմնական խնդիրը գրական երևույթների, նրանց սոցիալական և գեղագիտական բովանդակության արամբարտական դնահատականն է: Իսկ դա նշանակում է, որ ճշմարտությանը շատ ավելի մոտ է երկրորդ բանաձևը («քննադատությունը որպես գիտություն»), թեև այն չպետք է հասկանալ սրբազանակ և ուղղագիր: Ոչ մի հիմք չկա հրաժարվելու «ավանդական» տեսակետից, ըստ որի քննադատությունը, գրականության պատմության և տեսության հետ միասին, լիրավ կերպով մտնում է գրականագիտության կազմի մեջ, իբրև նրա հիմնական մասերից մեկը: Սակայն, սերտորեն կապված լինելով արդիականության և ժամանակակից գրական պրոցեսի հետ, քննադատությունը չի կարող

մնալ «Հանդարտ գիտություն» շրջանակներում: Նրա մեջ բնականորեն միաձուլվում են գիտական և հրապարակախոսական հատկանիշները: Քննադատության գիտական-հրապարակախոսական բնույթով էլ պայմանավորված է նրա նշանակությունը գրականության պատմական ճակատագրի մեջ: Քննադատությունը ոչ թե գրականության մի մասն է, այլ ավելին՝ նրա ինֆեանանշադուրյունը կամ ինֆեագիտակցությունը: Հիշենք Մ. Կալբանդյանի թեմավոր համեմատությունը. գրականությունը առանց քննադատության նույնն է, ինչ մարմինն առանց հոգու:

Անշուշտ, քննադատության վիճակը պայմանավորված է գրական զարգացման մակարդակով, բայց և իր հերթին մեծապես ազդում է վերջինիս վրա: Գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ գեղագիտական և քննադատական նշանակալից տեսությունները վերջին հաշիվով երևան են եկել գեղարվեստական մեծ նվաճումների հիման վրա: Երիտասարդի պոետիկան հին հունական գրականության փորձի ընդհանրացումն էր, Բուալոնի քննադատությունը՝ ֆրանսիական կլասիցիզմի, Դիդրոյինը և Լեսսինգինը՝ XVIII դարի արևմտաեվրոպական լուսավորական ռեալիզմի: Բեկինսկու քննադատական գործունեությունը ևս իր վիթխարի ծավալով ու խորքով անհնար կլինեք առանց Պուշկինի, Գոգոլի, Լերմոնտովի և մյուս ուս պրոզների ստեղծագործության, իսկ Դոբրոլյուբովինը՝ առանց Օստրովսկու և Դոնշարովի, Տուրգենևի և Դոստոևսկու երկերի:

XX դարի սկզբին հայ քննադատության մեջ նոր հոսանքների (կուլտուր-պատմական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, մարքսիստական) և տաղանդավոր անհատականությունների երևան գալը հնարավոր դարձավ այդ շրջանում արևելահայ և արևմտահայ գրականության մեծ նվաճումների շնորհիվ: Կարելի է ասել, որ գրականության իրական արժեքները այն «նյութական բազան» են, որի հիման վրա միայն կարող են իրականացվել քննադատության տեսական և կիրառական հնարավորությունները:

Առաջավոր գրական քննադատությունը կարող է որոշիչ դեր խաղալ ոչ միայն գրական երկերի գնահատման, նրանց մասին հասարակական ըմբռնումների ձևավորման, այլև հենց նրանց ծագման և ինքնահաստատման մեջ: Հիշյալ քննադատների գործունեությունը կենդանի ապացույց է նաև այդ իրողության: «Ճառ քննադատության մասին» հոդվածում Վ. Գ. Բեկինսկին գրել է. «Արվեստն ու գրականությունը ընթանում են քննադատության հետ ձեռք ձեռքի տված և փոխադարձաբար ներգործում են միմյանց վրա: Եթե նոր հանձարը աշխարհի առջև արվեստի նոր ոլորտ է բացում և ետ է թողնում գերիշխող քննադատությունը՝ հասցնելով նրան մահացու հարված, ապա, իր հերթին, քննադատության

բնագավառում տեղի ունեցող մտքի շարժումը նախապատրաստում է նոր արվեստ՝ առաջ անցնելով և սպանելով հինը: Այդպիսի երևույթ ձգավոր հիմնականում, ուր գրական հեղաշրջումը կատարվեց ոչ թե մեծ բանաստեղծի, այլ խելացի եռանդուն քննադատի՝ Լեսսինգի միջոցով»¹⁷:

Քննադատության ներգործությունը գրական զարգացման վրա դրսևավորվում է երկու ճանապարհով: Նախ, սրողակի ուղղություն տալով գրողի ստեղծագործական աշխատանքին, նրա գաղափարական-գեղարվեստական որոնումներին: Բայց ավելի կարևոր է մյուս կողմը. առաջավոր քննադատությունը մեծապես նպաստում է ստեղծելու գեղարվեստական բարձր ըմբռնումների և պահանջմունքների այն մթնոլորտը, առանց որի հնարավոր չէ գրականության հետագա զարգացումն ու հասարակական ակափվությունը: Բոլոր գեղագետներում քննադատության կարևորագույն խնդիրը ստեղծագործության իմաստի և նշանակության բացահայտումն է: Քննադատը ձևավորում է ըմբռնումների ոչ միայն գրականության, այլև կյանքի: Այն երևույթների մասին, որոնք արտացոլվել են նրա մեջ: Անցյալի քննադատության մեջ այդ հատկանիշն ամենից ցայտուն երևան եկավ հեղափոխական գեմոնիստների հույսներում: Անպայման նաև դրանով է բացատրվում Բելինսկու և Չերնիշևսկու, Նալբանդյանի և Դոբրոլյուբովի հոգեվածների վիթխարի ազդեցությունն իրենց ժամանակի և հաջորդ սերունդների վրա: Նրանց քննադատությունը, որպես կանոն, չէր մնում պատկերված երևույթների հեղինակային ըմբռնման սահմաններում և շատ ավելի հեռուն էր գնում իր եզրակացությունների մեջ: Հաճախ դուրս գալով գրողի մտահղացման շրջանակներից, նրանք դրանով իսկ մեծապես ընդլայնում էին վերլուծվող ստեղծագործության պատմագործառական նշանակության ոլորտը: «Մեկը քննադատությունը, — գրել է Դոբրոլյուբովը, — արվեստագետի ստեղծագործությանը վերաբերում է ճիշտ այնպես, ինչպես իրական կյանքի երևույթներին. նա ուսումնասիրում է դրանք, ձգտելով սրտել նրանց էական, բնորոշ գծերը...: Մի այլ հոգեվածում նա իր միտքը շարունակում էր այսպես. «Մեզ համար այնքան կարևոր չէ այն, թե ինչ է ցանկացել տեսլ հեղինակը, որքան այն, թե ինչ է առվել նրա կողմից, թեկուզ և ոչ-մտադրված, պարզապես կյանքի փաստերի ճշմարտացի վերարտադրության հետևանքով»¹⁸:

Քննադատության էությունը բնութագրվում է հետևյալ երեքակի, բայց ներքուստ միասնական սկզբունքով. գրական ստեղծագործությունը համարել կյանքի հետ՝ այն դարձնելով գնահատման ելակետ և չափանիշ, իսկ երկի վերլուծությունից դնալ դեպի կենսական սուր հարցերի արժարժում: Այդ սկզբունքը ամենից ավելի է համապատասխանում գրականության հասարակական և գեղագիտական կոլմանը, հնարավորություն է տալիս բացահայտելու գրական ստեղծագործության պատմական

Ֆունկցիան, նրա բարդ և բազմակողմանի կապերը հասարակական կյանքի հետ: Ժամանակակից քննադատության թերություններն ու թուլությունները, որոնց մասին վերջին շրջանում շատ է խոսվում, ոչ այնքան մասնագիտական են, որքան կապված են «գրականություն—կյանք» փոխադարձ անցումներն անհրաժեշտ խորքով բացահայտելու անկալիքով: Երկրորդ խնդիրը հետևյալն է:

Պատմական պրոցեսում գրականության դերի ըմբռնման համար կարևոր են ոչ միայն, այսպես կոչված, պոզիտիվ օրինակները, երբ քննադատությունը ճիշտ է մեկնաբանել ստեղծագործության իմաստն ու նշանակությունը: Պակաս հետաքրքիր չեն նաև հակառակ կարգի փաստերը, երբ որևէ երկ կամ որևէ գրողի ստեղծագործություն, ամբողջությամբ վերացած, քննադատության մեջ ստացել են անհնաշատորեն սխալ, անարդարացի գնահատականներ: Ինչ էլ որ լինի դրա պատճառը,— քննադատի հետադեմ աշխարհայացք, կոպիտ միտումնավոր վերաբերմունք ինչ գեղագիտական խորատեսության պակաս,— բոլոր դեպքերում այդ քննադատականները չպետք է շրջանցվեն: Դրանք հետաքրքիր նյութ են, բնորոշում դարաշրջանի գրական-հասարակական պայքարի վերաբերյալ, լայն պատկերացում են տալիս գրական արժեքների ճանաչման բարդ ուղիների մասին:

Իհրենք երկու օրինակ հայ գրականությունից:

Թեև մեզ համար բացարձակորեն անընդունելի է Հայկունու տեքստ-հուշակ գիրքը Բաֆֆու «Կայծեր» վեպի մասին, բայց մենք այսօր որոշ իմաստով կարող ենք նաև «շնորհակալ լինել» այդ հետահայաց և միտումնավոր քննադատին: Նվ ոչ միայն այն պատճառով, որ Հայկունու քննադատությունը առիթ տվեց Բաֆֆի-Փալստոսին գրելու իր նշանավոր պատասխանը՝ հայ քննադատական մտքի փայլուն էջերից մեկը: Հայկունու գիրքն այսօր՝ ամենի քան հարյուրամյա հեռավորությունից, հնարավորություն է տալիս ամենի լավ պատկերացնելու Բաֆֆու վեպի անխղձի կապերը դարաշրջանի հասարակական հոսանքների պայքարի, ազգային-ազատագրական շարժման բարդ հանգույցների հետ:

Կամ հիշենք աղմուկ հանած մի այլ գիրք՝ Լեոյի «Ռուսահայոց քրականությունը» (1904): Հայտնի են այն խիստ անարդարացի գնահատականները, որ քննադատը տվել է այն ժամանակ գրական ասպարեզում գործող ամենատաղանդավոր հայ հեղինակներին՝ Մուրացանին, Շիրվանզադեին, Հովհաննիսյանին, Թումանյանին, Խաչակյանին և ուրիշներին: Այդ գրողների մասին մեր այսօրվա ըմբռնումների դիրքերից ավելի քան արտառոտ և անընդունելի են թվում Լեոյի այդ գնահատականները: Սակայն, ինչպես էլ որ վերաբերվենք «Ռուսահայոց գրականության մեջ առաջ քաշված մտքերին, այդ գիրքը կարևոր նշանակող է հայ նոր գրա-

էանության գնահատման պատմութեան մեջ, իրրե մեր քննադատութեան յարգելի փուլի և մակարդակի արտահայտութիւն: Բայց ոչ միայն այդ: Ինչքան էլ սա պարագոյքսալ թվա, Լեոյի գիրքն օրէկտիվորեն նպաստեց հայ քննադատութեան հետագա զարգացմանը ոչ այնքան իր «գրական լիցքով», ասենք՝ Աբովյանի, Պատկանյանի, Բաֆֆու կամ Սունդուկյանի դավառական բնութագրումներով, որքան հենց հիշյալ բացասական գնահատականներով: Դարասկզբի արեւելահայ գրական քննադատութեանը հանձինս Ա. Տերտերյանի, Ս. Հակոբյանի, Պ. Մակինցյանի, Յ. Խանգաղյանի, Հ. Սուրխաթյանի և ուրիշների զգալի շափով (ուղղակի կամ անուղղակի) բանավեճ էր Լեոյի գրքի հետ: Հաճախ հենց այդ բանավեճերի մէջ էին առաջ քաշուում Լեոյի կողմից անիրավացիորեն լեւրագնահատւած գրողների մասին նոր տեսակետներ, հայ գրականութեան զարգացման ընթացքի նոր ըմբռնումներ: Վահան Տերյանի «Հայ գրականութեան քաղիք օրը» զեկուցման մեջ (1914) Լեոյի գրքի մասին տալած խոսքերը, ւնշուշտ, պարունակում են բանավիճական կրքից բխած խիստ բնութագրումներ, բայց իրավացի են իրենց հիմքում: Ճիշտ զայրանում է, — ասում էր բանաստեղծը, — որ երիտասարդ հայ քննադատները իրանից են սկսում, իրան քննադատելուց են սկսում իրանց ճանապարհը, նա դժգոհ է, որ նրա վրա հարձակվում են և իրր թե անբարեխիղճ կերպով: Մեկայն ևս շատ բնական եմ գտնում, որ նոր քննադատները գրանով էւ սկսում իրանց դործը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Բայց մինչև որ մեքտեղից չվերանա հայկական տափակ մտածողութեան այդ կլասիկ հեղեղացուցիչ ժառանգութեանը, մեր գրական քննադատութեանը չի կարող առաջ գնալ և ծառայիլ իր նպատակին: Ահա լի ինչու քննադատները նրանից են սկսում իրանց գործը»¹⁹:

Պատմական պրոցեսում գրականութեան դերի ըմբռնման կարևորագոյն աղբյուր է նաև, այսպէս կոչված, ակագեմիական գրականագիտութեանը: Այս հարցում ևս անմիջական ժառանգորդական կապ կա քննադատութեան և գրականագիտութեան միջուս հիմնական բաժնի՝ գրականութեան պատմութեան միջև: Քննադատը նոր հրապարակ եկած ստեղծագործութեան թարմ հետքերով գնահատում է նրա բովանդակութեան և ձևի հիմնական գծերը: Այնինչ գրականութեան պատմաբանը երեւոյնները դիտում է ժամանակային մեծ կամ փոքր հեռավորութեանից՝ լուսաբանելով գրանք նոր պատմական փորձի և գեղարվեստական գիտակցութեան գիրքերից: Ի դեպ, գրականութեան պատմութեան առարկայի մեջ մտնում են նաև տվյալ ստեղծագործութեան անմիջական քննադատական արձագանքները, իրրե գրական պրոցեսի բաղկացուցիչ տարրեր: Պատմաբանը շարունակում և զարգացնում է քննադատի դործը, ստեղծ, բնա-

կանաբար, կարող է ոչ միայն խորացնել, այլև վերանայել նրա հնահատականները:

Բնդհանրապես ասած, խոշոր արվեստագետի ժամանակակից քննադատությունը, փոքր բացառությամբ, ի վիճակի չէ ցալու նրա ստեղծագործության ամբողջական և սպառիչ գնահատականը: Այդ խնդիրը վերապահվում է գրական հաջորդ սերունդներին և դառնում է գրականության պատմության գործը: Դասական ստեղծագործության հետագա գրականագիտական գնահատականները կարող են շարունակել և զարգացնել քննադատության սկսած գիծը, բայց և կարող են նորովի բացատրել հնդինակին: Նայած թե գրականության պատմաբանը ինչ ժառանգություն է ստացել անցյալի քննադատությունից: Դարձյալ օրինակներ բերենք հայ գրականությունից:

Դեռևս բանաստեղծի կենդանության ժամանակ՝ 1910-ական թթ. քննադատության մեջ արդեն լիաձայն խոսվել է Հովհ. Թումանյանի, իբրև հայ գրականության համար բացառիկ նշանակություն ունեցող արժանի մեծ արվեստագետի մասին: Հաջորդ տասնամյակների թումանյանագիտությունը, չնայած իր բոլոր տարուբերումներին, շարունակում և զարգացնում է այդ ժամանակի քննադատության սկսած գործը, իհարկե. նաև հաղթահարելով նրա մեջ արտահայտված սխալ և միակերպաձեռն հայացքները:

Նույնը, որոշ վերապահումներով, կարելի է ասել նաև Ս. Չարենցի ստեղծագործության ըմբռնման և գնահատման մասին: Մենք գիտենք, թե ինչքան սխալ և տնարդարացի խոսքեր են ասվել Չարենցի մասին 20—30-ական թթ. քննադատության մեջ՝ մեծ մասամբ թելադրված ոչ գրական նկատառումներով: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ հենց այդ ժամանակից էլ քննադատությունը, հանձինս իր լավագույն ներկայացուցիչների (Հ. Սուրխաթյան, Ա. Կարինյան, Պ. Մակինյան), իսկապես խոսել է նաև Չարենցի վիթխարի տաղանդի, հեղափոխական դարաշրջանի արվեստում նրա գրաված բացառիկ տեղի մասին: Այդ քննադատությունն առաջադրել է (թեպետև սաղմնային վիճակում) այնպիսի ըմբռնումներ, որոնք պիտի շարունակվեին ու խորացվեին շարենցագիտության հետագա զարգացման ընթացքում:

Սակայն լինում է և այնպես, որ գրականության պատմաբանը ասելով է լինում գրողի գնահատման և արժեքավորման գործն սկսել օգտատարի տեղում՝ հակառակ անցյալի քննադատության մեջ արտահայտված սխալ գրույթների: Հիշենք հայ խոշորագույն երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի գնահատման պատմությունը: Նրա ժամանակի արևմտահայ քննադատությունը, փոքր բացառություներով, ի վիճակի չեղավ ճիշտ հասկանալու ոչ նրա մեծ տաղանդը, ոչ էլ նրա ստեղծագործության հա-

շարակական արժեքն ու գեղարվեստական ուժը: Պարոնյանի մեջ համախառնել են սոսկ կենցաղային արատներ երգիծողի, Երբեմն նույնիսկ «վիրավորվել են» պոլսահայ կյանքի անխնա մերկացումների համար: Բեկոմն սկսվեց Պարոնյանի մահից անմիջապես հետո: Մամուլում (մաշավանդ արևելահայ) եղան մի շարք գրգռողական հոդվածներ, իսկ վրթ. Փափազյանը գրեց, որ Պարոնյանի մահով հայ գրականությունը «խորհրդեց իր միակ տաղանդավոր երգիծարանը, էյ. Մուկերը»²⁰: Անդրադառնալով այդ երևույթին, Արսեն Տերտերյանը 30-ական թթ. մեծ երգիծաբանի մասին գրել է. «Բայց մահվանից հետո տեղի են տալիս այդ բոլոր դժբախտ հանգամանքները. վերանում է նրա գրվածքներին դեմ ուղղված հայտածանքը, միմյանց ետևից լույս են ընծայվում նրա երկերի հառաքները, և հեղինակի դարձվածքները, թեևավոր խոսքերի պես, գնում են բերնե բերան ժողովրդականանալու»²¹:

Պարոնյանի ժառանգության ճշմարիտ գնահատականը բաժին ընկավ դրականության պատմությանը, այն էլ գրողի մահից տասնամյակներ անց: Կարևորագույն նշանաձողեր եղան գրողի երկերի երկու բազմահատոր հրատարակությունները՝ առաջինը 30—40-ական թթ. (11 հատորով), իսկ երկրորդը 60—70-ական թթ. (10 հատորով), նրա պիեսները և արձակ դործերի բազմաթիվ բնականացումները: Սկսած 30-ական թվականներից, Ա. Տերտերյանի և սովետահայ ուրիշ գրականագետների աշխատանքներում վերագնահատվեցին գրողի ստեղծագործության և աշխարհայացքի շատ հարցեր: Փորձեր արվեցին բացահայտելու Պարոնյանի սեփական և գեղարվեստական ոճի չորսհատկությունները: Ճիշտ է, ընդհանուր առմամբ Պարոնյանն այսօր էլ դեռ մնում է համեմատաբար րիչ ուսումնասիրված հայ դասականներից մեկը, նրա ստեղծագործության և կենսագրության շատ հարցեր դեռ սպասում են իրենց հետազոտմանը: Սակայն, գրանով հանդերձ, արդեն կատարված աշխատանքների շնորհիվ այսօր մենք շատ ավելի ճիշտ և լավ ենք ճանաչում մենք երգիծարանին, քան նրա ժամանակակիցները:

5

Գրական մեծ երկերի պատմական կյանքի և գործառնության մի կարևորագույն բնագավառ էլ գեղարվեստական դարգացման մեջ նրանց խաղացած դերի և նշանակության խնդիրն է: Հրապարակ գալուց հետո գեղարվեստական նվաճումները դառնում են գրական-պատմական շղթայի անհրաժեշտ օղակներ: Նրանց «ստեղծագործական էներգիան» ներգրավվում և ակտիվ դեր է խաղում զարգացման հաջորդ փուլերում, երբեմն նույնիսկ շատ դարերի ընթացքում: Հարստացնելով ազգային, իսկ

նրա միջոցով նաև համաշխարհային գրականության կենդանի ավան-
դույթները, այդ երկերը դառնում են հետագա առաջադիմության նա-
խադրյալ և խթանիչ ուժ: Սա արդեն գրական ժառանգորդության խնդիրն
է, երբ գործառության հարցը դիտվում է արդեն «գրականության ներ-
սում», նրա զարգացման ներքին օրինաչափությունների մեջ: Իսկ գրա-
կան առաջնության բոլոր փուլերում և մակարդակներում հանդես է գա-
լիս Ն. Վ. Գոգոլի նշած երևույթը. «Գրական աշխարհում մաշ չկա, և
մեռածները նույնպես խառնվում են մեր գործերին ու գործում են մեզ
հետ, ինչպես և կենդանի մարդիկ»²²:

Գրական մեծ երկերը ոչ միայն «հավերժական» են, այլև անկրկնելի,
քանի որ նրանք չեն կարող փոխարինվել հետագայում աշխարհ եկած և
նույնիսկ գեղարվեստական մտածողության ավելի բարձր մակարդակի
վրա գտնվող որևէ այլ ստեղծագործությամբ: Վաղուց ուշադրության է
գրավել գիտական և գեղարվեստական առաջադիմության միջև եղած մի
չական տարբերություն: Դեռ Պուշկինը գրում էր. «Մինչդեռ հին աստ-
ղագիտության, ֆիզիկայի, բժշկության և փիլիսոփայության մեծ ներ-
կայացուցիչների հասկացությունները, աշխատությունները, հայտնագոր-
ծությունները ծերացել են և ամեն օր փոխարինվում են ուրիշներով,—
իսկական բանաստեղծների երկերը մնում են խարմ և հավերժորեն երի-
տասարդ»²³: Ո՞րն է այդ տարբերության պատճառը:

Գիտական տեսություններն ու հայացքները աշխարհի տրամաբա-
նական ճանաչողության վերքնիաց տատիճաններն են և անընդհատ կա-
տարիակազմվում են: Այստեղ հին բմբուռները մշտապես փոխարին-
վում են նոր և ավելի ամբողջական, օբյեկտիվ ճշմարտությանը մոելի
նոսեցող տեսություններով: Այնինչ արվեստի մեծ երկերը, լինելով, ինչ-
պես ասում էր Բելինսկին, իրականության անմիջական հայեցողությունը,
նրա կոնկրետ պատկերային վերարտադրությունը, պարունակում են
կենսական ճշմարտության և համամարդկային զաղափարների երբեք
չհնացող շերտեր: Այդ պատճառով էլ նրանք իրենց տեսակի մեջ անկրկ-
նելի են և պահպանում են իրենց գեղագիտական արժեքն ու հետագա
զարգացման վրա ազդելու ունակությունը նույնիսկ էսպես փոխված
հասարակական կյանքի պայմաններում: Դանտեն և Շեքսպիրը, Նարե-
կային և Սայաթ-Նովան, Պուշկինը և Տոլստոյը, Աբովյանը և Թումանյա-
նը իրենց ստեղծագործության շատ կողմերով շարունակում են մասնակ-
ցել գեղարվեստական առաջադիմության ընթացքին: Եվ մասնակցում են
անմիջաբար, առանց «միջանկյալ օղակների»:

Ժառանգորդությունը գրական զարգացման մեջ (կամ, այլ կերպ
ասած, հնի և նորի, ավանդույթի և նորարարության փոխադարձ կապը)
արտահայտվում է շատ բազմազան ձևերով, և հազիվ թե հնարավոր

է դրանք ենթարկել հստակ դասակարգման²⁴։ Փորձենք առոնձնացնել այդ ձևերից մի քանիսը, որոնք առավել շոշափելի կերպով են ցուցադրում գրական նախորդ փորձի մասնակցութիւնը գեղարվեստական զարգացման մեջ։

Երբեմն այդ մասնակցութիւնը երևան է գալիս բացառման ուղիով, այսպես ասած, կոնտրաստային հաւաքեռութեան ձևով։ Հակադրութեան ամենապարզ և ակնառու տեսակը կարող է համարվել պարողիան (ծաղրանմանութիւն)։ Այն հանդես է գալիս միայն նախկինում ստեղծված որևէ երկի հիման վրա, իբրև նրա բովանդակութեան և ոճի գիտակցված ընդօրինակման արդշունք։ Բայց այդ ընդօրինակումը հեղինական բնութիւն է, նպատակ ունի։ Երգիծել և հակադրել դրական նախադէպ մարերին և նրանց արտահայտման եղանակին։ Բերենք մի երկու օրինակ հայ գրականութիւնից։ Մ. Սալբանդյանի «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը» բանաստեղծութիւնը («Հիմի է՛յ խոսենք...») չէր լինի, եթէ դրանից առաջ գրված չլինէր Ռ. Պատկանյանի պոեմի նշանավոր հատվածը՝ «Վարդանի երգը» («Հիմի է՛յ լուենք...»)։ Չէր լինի նաեւ «Աղցմիր» շարքի բանաստեղծութիւնները, եթէ բանաւոր Նալբանդյանը չձանոթանար Խ. Գալֆայանի «Վարդենի» ժողովածուի հետ։ Թումանյանի՝ նշանավոր «Պարսելիան» ուներ իր ուղղակի նախորդը՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսն է ևս, ասա...» բանաստեղծութիւնը, որի շատ տողեր և արտահայտութիւններ մտցվել են բոլորովին այլ՝ երգիծական կոնտէքստի մեջ։ Մերժելով իր նախորդի հովիւրդական պատկերացումները հայ իրականութեան մասին, Թումանյանը ցուցադրում և ճշգրտում էր կյանքի սփռնական արատները։

Գրական աղբյուրից ստացած ստեղծագործական ազդեցւելով ակտը է բացատրել նաեւ այնպիսի մի ինքնատիպ երևույթ, որպիսին է ռեալիզմը (ստիլիզացիա)։ Սխալ կլինի այն համարել դրողի սեփական ոճի բացակայութեան կամ մի ուրիշին կրավորապես ենթարկվելու արդէնք։ Ոճաւորումը էպիգոնութիւն կամ իմիտացիա չէ։ Այն բարձր արվեստ է, որը հնարավորութիւն է տալիս սեփական վերաբերմունքը, գաւապարն ու տրամադրութիւնը արտահայտել որևէ այլ հեղինակի կամ մի ամբողջ գրական ուղղութեան, նույնիսկ դարաշրջանի հատուկ գեղարվեստական ոճի տարրերի օգտագործման միջոցով՝ ընդամին միշտ պահպանելով իր ստեղծագործական դեմքը։ Պուշկինն իր երկերով կարողացել է ազատորեն տեղափոխվել տարբեր երկրներ ու դարաշրջաններ, վերաբարել նրանց բնորոշ ազգային ոճի գծերը։ Դա՝ բազմիցս նշված նրա «պրոտեկիդմի», «համաշխարհային արձագանքողութեան» արտահայտութիւններից մեկն էր։ Հիշենք միայն «Արևմտյան սլավոնների երգեր» և «Վամնութիւն Դուրանին» բանաստեղծաշարերը։ Կերմոնտովի «Երգ Կալաշնի-

կոլի մասին» պոեմի հիմնական գեղարվեստական սկզբունքը ռուսական բրիլիանների հմի նմանակումն ու վերստեղծումն է եղել: Շատ հայ բանաստեղծներ (Թումանյան, Հովհաննիսյան, Իսահակյան, Վարուժան և ուրիշներ) բաղմամբով՝ երգեր են գրել ժողովրդական բանահյուսության ոճավորման ճանապարհով: Կարող են ոճավորվել նաև սրբև առանձին հեղինակի գեղարվեստական և արտահայտչական սկզբունքները: Տայտուն օրինակ է Աստմ Յարճանյան-Սիրամանյանի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը, ուր միջնադարյան եզին և մտածողությունը հաղորդելու համար լայնորեն օգտագործվել են Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» գեղարվեստական համակարգի շատ տարրեր: Պատահական է, որ այդ պոեմի մասին Դ. Վարուժանը գրել է, թե այն «պիտի կարծվեր Նարեկի մատչանեն փրկված, նոր գրականության ցուքերով վերանորոգված և ինկած մեր սրտերուն վրա», որ «Սուրբ Մեսրոպի» հեղինակը «Նարեկացիին հետ կապող վկա... ամբողջով շղթայի մը վերածեց»²⁵:

Բայց ոճավորման խոշորագույն պարպերը հայ գրականության մեջ, անստերակույտ, եղիշե Չարենցն է: Բավական է հիշել միայն երկու օրինակ 20-ական թթ. սկզբի նրա ստեղծագործությունից: Նախ, «Ասպետական» պոեմ-նապաստիան՝ հազեցած միջնադարյան նվրոպայի արուբազունները երգերի թեմատիկ և ոճական երանգներով: Մյուս, ավելի ակնառու օրինակը «Տաղարանն» է, որն ամբողջովին մտահղացվել է իբրև Սայաթ-Նովայի պոեզիայի որոշ տրամադրությունների ու ձևերի ստեղծագործական վերակերտում՝ իմաստավորված և հարստացված XX դարի բանաստեղծի կենսափորձի և մտածողության լույսով:

Գրականության զարգացման «ներքին մեխանիզմի» մեջ, մանավանդ XIX դարում, որոշակի դեր է խաղացել նաև, այսպես կոչված նմանությունը՝ նախորդ սրբև հեղինակի մեծիվների և արտահայտչաձևերի օգտագործումը ուրիշ դարաշրջանի կամ ուրիշ ազգային գրողի կողմից: Արտաքուստ կարծեք կրկնվում է պարոդիայի սկզբունքը, բայց միայն արտաքուստ: Ի տարբերություն պարոդիայի, նմանության մեջ բացակայում է նախորդ հեղինակի մոեքերն ու ոճը ծաղրելու միտումը: Ընդհակառակը, գրտեր օգտագործվում են նոր խնդիրներին համապատասխան կրկնով նաև մեծ կամ փոքր փոփոխություններ ու լրացումներ: Հայանի է, որ Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Մ. Պեշիկյանցյանի, Ս. Շահալիզի մի շարք բանաստեղծություններ փաստորեն նմանություններ են կերտված օտարազգի գրական նմուշների հիման վրա: Սակայն դա չի խանգարել ոչ հայ բանաստեղծների ինքնատիպ անհատականության գրեթեամանր և ոչ էլ նմանությունը ստեղծված նրանց գործերի համագլխին տարածմանն ու հռչակին: Բավական է հիշել Մ. Նալբանդյանի «Ազատության երգը», որի նմանության աղբյուրը եղել է Ն. Պ. Օգարևի

«Ազատութիւն» բանաստեղծութիւնը, և կամ Մ. Պեշիկթաշլյանի «Թաղումն քաջորդուն», որը գրված է անգլիացի բանաստեղծ Չարլզ Վոլֆի հետեւութեամբ: Նմանութեան հիման վրա են գրված Թումանյանի մի շարք բանաստեղծութիւններ՝ «Տրամութեան սաղմոսներից», «Վայր բնկնող աստղեր», «Դերութեան մեջ» և այլն: Չարենցի ստեղծագործութեան մեջ, մանավանդ վերջին տասնամյակի, կարելի է առանձնացնել նմանութեանը սկզբունքով գրված դործերի մի ամբողջ շարք, որոնց թվում՝ Ս. Մարշալի նմանութեամբ ստեղծված «Դիրքերի երազը» պոեմը:

Ոչ հեռավոր անցյալում բանաստեղծները երբեմն դիմել են նաև փոխադրույան ձևին, որն ինչ-որ միջին տեղ էր գրաւում ճշգրիտ թարգմանութեան և նմանութեան միջև: Այսպես, իր առաջին գրքում («Բանաստեղծութիւններ», 1890) ղեկավարված գործերից մեկին («Իղձ») Թումանյանը տվել է «Լեւոնտոսովից փոխադրութիւն» ենթավերնագիրը: Եւ դա նրան իրաւունք է տվել այստեղ մտցնելու ինքնակենսագրական մտախիւներ՝ ռուս բանաստեղծի գրած «արեմուտը» («Ила запал, на запал промчался бы я») փոխարինելով «Տարոն» տեղանունով («Ես դեպի Տարոն կըսլանայի»), որտեղից, ավանդութեան համաձայն, դարեր առաջ Լոռի են գաղթել Թումանյանի նախնիները: Իսկ բնագրի «շոտլանդական տավիրը» փոխադրութեան մեջ դարձել է «պարթևական քնար»՝ հայ ազգային պատմութեանը ներդաշնակող առարկայական անվանում:

Ավելի պերճախոս է հետեւյալ օրինակը: Թեև «Ընկերներ» բաշխող Ե. Չարենցն իր «Երկերի» 1932 թ. հրատարակութեան մեջ տեղադրել է «Թարգմանութիւններ» բաժնում, բայց տվել է նրան «Ըստ Սերգեյ Եսենինի» փերառութիւնը: Իրոք, դա թարգմանութիւն չէ, այլ ազատ փոխադրութիւն: Հայ բանաստեղծը կրճատել է տասնյակ տներ, լիովին հրաժարվել է, մասնավորապէս, քնարի մեջ բավական ուժեղ արտահայտված կրօնական մոտիվներից, ավելացրել է շատ նոր տողեր ու պատկերներ: Իբրև արդշունք, 1917 թ. դարնանը գրված այս բանաստեղծութիւնը, որը, պետք է ուղղակի ասել, չի պատկանում Ս. Եսենինի լավագույն կամ լայն ճանաչում գտած գործերի թվին, Չարենցի կողմից հասցվել է գեղարվեստական կատարման և գաղափարական բովանդակութեան շատ ավելի բարձր մակարդակի, զգալի չափով դարձել է հայ բանաստեղծի ինքնուրույն երկը: Իզուր չէ, որ 20—30-ական թթ. Չարենցի այս փոխադրութիւնը պատվավոր տեղ էր գրաւում հայերեն դասագրքերում, հաճախ հնչում էր դպրոցական և թատերական բեմերից:

Հայտնի է, որ գրական զարգացման ընթացքում տարբեր գրողների ստեղծագործութեան մեջ հաճախ երևան են գալիս համանման գծեր: Դրա պատճառը, իհարկե, նախ և առաջ օբյեկտիվ իրականութիւնն է, որի արտացոլումը կարող է ծնել ընդհանուր թեմաներ ու կոնֆլիկտներ:

Նրանց ուսումնասիրությունը վերաբերում է տիպաբանության բնագավառին: Իսկ այժմ խոսքը այն երևույթների մասին է, որոնց առաջացման մեջ որոշակի դեր է խաղում նաև գրական ավանդույթը կամ ներքին բանավեճը, նախորդներին նմանվելու կամ հակադրվելու ցանկությունը:

Դրա ցայտուն օրինակն է անցյալ դարի 60—80-ական թթ. ռուս գրականության մեջ ծագած հայտնի բանավեճը «նոր մարդկանց» շուրջ, որին իրենց երկերով մասնակցեցին Չեռնիշևսկին և Տուրգենևը, Դոնսարովը և Դոստոևսկին, Լեսկովը և Նարոդնիկ գրողները: Նրանք ոչ միայն տարբեր գիրքերից էին գնահատում «նիհիլիստների սերնդի» վարքագիծն ու հայացքները, այլև հաճախ անսքող բանավեճ էին մղում իրար դեմ: Ազդեցությունը և հակադրությունը այստեղ գործում էին միաժամանակ՝ կյանքի կոչելով նորանոր երկեր:

Կամ հիշենք անցյալ դարի վերջին հայ գրականության մեջ ծագած հետաքրքրությունը առևտրական աշխարհն ընկած դավառացի պատանու ճակատագրի նկատմամբ: Բացի կենսական ազդակներից, այստեղ որոշակի դեր խաղաց նաև գրական ավանդույթ-բանավեճը: Բաֆֆին «Ոսկի տրադադում» (1879) այդ թևման լուծեց կյանքի զարգացման և անհատի ճակատագրի մասին իր ունեցած ուղիղ մտածողի պատկերացումները: Վերջինս ձգտելով ապացուցել, որ նույնիսկ հակառակ խեղաթյուրող հանգամանքների կտրելի է հասնել անհատի իդեալական կատարելության: Բաֆֆու վեպից ընդամենը մի քանի տարի անց (1883) երիտասարդ Շիրվանզադեն հրապարակեց «Գործակատարի հիշատակարանից»՝ վիպակը, ուր բավական բացահայտ վեճի մեջ մտավ իր մեծ նախորդի հետ: Դավանելով ռեալիզմի սկզբունքը, նա երգիծական միջոցներով փորձեց ցույց տալ հանդամանքների կործանիչ ազդեցությունը մարդու բարոյական նկարագրի վրա: Հայ գասական ուղիղ մտածողի և քննադատական ռեալիզմի երկու խոշորագույն գեմքերի այդ հերքին բանավեճն ունեցավ իր շարունակությունը: Թերևս ոչ կանխամտածված, բայց այդ բանավեճին փաստորեն օրձագանքեց նաև Թումանյանը՝ գրելով անզուգական «Գիբորը»: Հայտնի թևման այստեղ ստացավ ուղերթական լուծում և հիմք դարձավ հայկական ռեալիզմի ու մեծնաբարձր նվաճումներից մեկի համար²⁶:

Ներքին ստեղծագործական կապերը կարող են նաև մի գրականությունից փոխանցվել մյուսին: Ահա մի օրինակ: Անցյալ դարի 70-ական թթ. գրեթե միաժամանակ տպագրվեցին հայ գեղարվեստական արձակի երկու նշանավոր երկեր՝ Գ. Սունդուկյանի «Վարինիկի վիշերը» և Ռ. Պատկանյանի «Չախուն»: Իրենց նյութով շատ տարբեր և գրված իրարից շատ հեռու բարբառներով (Թիֆլիսի և Նոր Նախիջևանի), երկու պատմվածքների բովանդակության մեջ կա մի էական ընդհանրություն: Երկուսն էլ նվիրված են «փոքր մարդու» ղգբախտ ճակատագրի պատ-

կերճանը, տուգորված են նրա իրավունքների էություն պաշտպանության մարդասիրական հուժկու պայքարով: Սունդուկյանն ու Պատկանյանը ելնում էին, իհարկե, ազգային կյանքի իրողություններից ու պահանջներից: Բայց անվիճելի է նաև, որ նրանք ժողովրդում ու շարունակում էին «փոքր մարդու» ավանդական թեման, հատկապես նրա բուսական տարբերակը, բրն սկզբնավորվել է Ն. Վ. Գողոյի ստեղծագործության մեջ: Պատկանյանը և մահալանդ Սունդուկյանը նույնպես կարող էին ուսել, որ իրենց պատմվածքները դուրս են եկել Գողոյի «Շինէլից»:

6

Առանձին պետք է խոսել այսպես կոչված նավթածական կերպարների մասին: Այս սնված տակ ամենից առաջ հասկացվում են ժողովրդական բանահյուսության և դրականության մեջ դարերով հարատևած և պատմական ամեն մի փուլում նորովի իմաստավորված հայտնի կերպարները՝ Պրոմեթեոս, Ֆաուստ, Ագամեմեոն, Դոն Ժուան... Հաճախ այս շարքի մեջ մտնում են նաև անհատական հանձարի ստեղծած այն կերպարները, որոնք մարմնավորում են մարդկային էության համբավական հասկանիշներ՝ Համլետ և Դոն Կիսոտ, Արքա Լիր և Օթելլո, Դոբսոն և Խեղատակով... Իրենց պարբերական մեծ ընդհանրացումների շնորհիվ այս և նրան կերպարները զարերի ընթացքում ուղեկցում են սերունդներին՝ միշտ պահպանելով իրենց կենդանի նշանակությունը: Անփոփոխ է մնում նրանց «միջուկը»՝ հիմնական և համբավական մարդկային հատկանիշը: Բայց կերպարը որոշ իմաստով շարունակում է նաև զարգանալ հասարակության դիտակցության մեջ՝ ամեն անգամ ձգտելով համապատասխանության նոր պատմական դարաշրջանի հետ: Համբավական կերպարներէ գոյատևածան օրինաչափությունը դիտական բանաձևի ճշգրտությանը բնութագրել է երիտասարդ էնդելսը՝ խոսելով գերմանական ժողովրդական դրերի, մասնավորապես Ֆաուստի և Թափառական հրեայի լեգենդների մասին. «Դրանք անսպառ են. յուրաքանչյուր դարաշրջան կարող է, առանց զրանց էությունը փոխելու, յուրաքանչյուր դարաշրջան մեջ ամեն անգամ բացահայտվում են նորանոր կողմեր...»²⁷:

Մրանով էլ բացատրվում է գրողների կողմից այդ կերպարներին նորից ու նորից դիմելու, նրանց նոր մեկնաբանություններ տալու հնարավորությունը (և նույնիսկ անհրաժեշտությունը), որ լայնորեն հանդես է գալիս գրական զարգացման ընթացքում:

Վերցնենք Պրոմեթեոսի կերպարը, որին երիտասարդ Մարքսը պատկերավոր կերպով կոչել է «ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակը փիլիսոփայական օրացույցում»²⁸: Այն անհամար անգամ ղրաղեցրել է գրող-

ներին՝ էսքիլեսից մինչև Գյոթե, Բայրոն և Շելլի, մինչև XX դարի շատ բանաստեղծներ։ Հավերժական կերպարների գրական մշակումների և մեկնարարությունների հետադասողը այդ մասին գրել է. «Շատ դարերի ընթացքում մարդկության հանձարներից ոմանք այդ կերպարի մեջ մտնում և նախքան իրենց բոլորն ու բունտը տխուր ճակատագրի դեմ, հաստատել իրենց հավատը հպարտ ապստամբ անհատի նկատմամբ, մյուսները Պրոմեթեոսի մեջ արտահայտել են իրենց ցավագին հաշտությունը, իրենց հնազանդությունը և հուսահատությունը»²⁹։

Շատ լայն են դոկտոր Ֆաուստի մասին միջնադարյան գերմանական լեզվեզի պատմագիտաբանական գործառնության տարածական և ժամանակային սահմանները։ Իր հոգին սառտանային վաճառած մարդու լեզվեզն սկիզբ է առնում միջնադարյան մեզերի մասին տարածված քրիստոնեական գրույցներից, բայց այն վերջնականապես ձևավորվում է վերածնունդյան դարաշրջանում։ XVI դարում սկսվում են լեզվեզի գրական բազմաթիվ մշակումներն ու բեմականացումները, և այն էլ ոչ միայն Գերմանիայում, այլև հարևան եվրոպական երկրներում։ Լավագույն օրինակը նախաշերտային շրջանի անգլիացի խոշորագույն գրամատուրգ Քրիստափոր Մաուլսի «Գոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը» դրաման է։ Միայն գերմանական դրականության մեջ նախքան Գյոթեն կառավարել է լեզվեզի գրական մշակման մոտ 200 փորձ։

Գյոթեի հանձարեղ սյուս-ողբերգությունը ավանդական լեզվեզի և կերպարի մեկնարարությունը հասցրեց աննախընթաց կենսական խորություն և փոխտոփառական բարձունքի։ Ակադեմիկոս Վ. Մ. Ժիրմունսկին այդ մասին գրել է. «Գյոթեի «Ֆաուստի» մեջ մինչև վերջ դարձացան այն հնարավորությունները, որ պարունակում էր դոկտոր Ֆաուստի ժողովրդական գրույցը՝ ծնված վերածնունդյան դարաշրջանում... Կոնկրետ ազգային և պատմականորեն սահմանափակը այդ դրույցի մեջ ընդլայնվեց մինչև տիպական ու համամարդկայինը»³⁰։

Սակայն Գյոթեի երկը չեղավ նաև վերջինը, և նոր գրական մշակումները սնվում էին արդեն ոչ միայն՝ ժողովրդական լեզվեզից, այլև մեծ գերմանացու պատկերներից ու գաղափարներից։ Ֆաուստի լեզվաբանական խորքում նոր երկերի հեղինակների շարքում են Պուշկինը, Հայնեն, Լեռնոն և շատ ուրիշներ։ Որպես դիտելիքների անհագ ծարավի և ակտիվ կենսագործունեության խորհրդանիշ, Ֆաուստի կերպարը շարունակում է իր նորանոր խոստովությունների ընթացքը նաև XX դարի գրականության մեջ։ Դրա լավագույն օրինակը Թոմաս Մանի «Գոկտոր Ֆաուստուս» վեպն է։

«Հավերժական կերպարների» շարքը մտնելու լիակատար իրավունք ունի նաև հայ բանահյուսության և դրականության լավագույն վարմա-

վորումներից մեկը՝ Քաջ Նաղարի կերպարը: Համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում այդ կերպարն անցել է գրական մշակումների և մեկնաբանումների բազմազան հարուստ ուղի³¹: Այդ առումով էլ Քաջ Նաղարը գրական-պատմական և տեսական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, իբրև կերպարի բազմակողմանի գործառնության օրինակ: Դա հիմք է տալիս մանրամասնորեն անդրադառնալու այդ կերպարի գրական մշակումների պատմության մի քանի հարցերի:

Քաջ Նաղարի կերպարն իր հիմնական «պարամետրերով» գրականության մեջ բառիս բուն իմաստով հայտնագործեց Հովհ. Թումանյանը՝ ժողովրդական բանահյուսության և անհատական ստեղծագործության դուզակցման ճանապարհով: «Հայտնագործեց» բառն այստեղ չպետք է համարել պայմանականություն կամ չափազանցություն: Իր այս հերթովն ստեղծելիս Թումանյանը նկատի է ունեցել ոչ միայն հայկական, այլև արևելքի և արևմուտքի մի շարք ուրիշ համանման հերթաթային սյուժեներ (թվով շուրջ 30), ամենից ալիլի՝ կովկասյան ժողովուրդներին: Նա ընթացել է բանահյուսության օգտագործման ամենից բարդ, բայց և ամենից արդյունավետ ուղիով: Ինչպես շատ ուրիշ գեպերում, այստեղ ևս նա բանահյուսական տարբեր աղբյուրներից հավաքել ու միավորել է թեմատիկ, հոգեբանական և արտահայտչական բազմազան մանրամասներ, հորինել է և նոր գրվագներ: Այդ ամենի հիման վրա վերստեղծվել է մի բոլորովին նոր գեղարվեստական ամբողջություն՝ և՛ կառուցվածքով, և՛ մակարդակով: «Հայկական տարբերակից վերջնելով իր հերթաթի սյուժեն, գլխավոր հերոսին, հիմնական գործող անձանց ու կարերը դեպքերը, Թումանյանը լրացրել ու փոփոխել է դրանք մասամբ բոլոր այլ տարբերակների, մասամբ էլ սեփական երեակայությամբ», — գրել է Ա. Ղանալանյանը³²:

Առանձին պետք է խոսել հերոսի անվան մասին, որը նույնպես Թումանյանի «ստեղծագործությունն» է: Հայտնի է, որ Գար. Սրվանձուցանի գրի առած հայկական տարբերակի հերոսը կոչվում է Դրժիկո, անբարենունչ և անաբոտահայտիչ մի անուն. որից Թումանյանը հրաժարվել է: Հերթաթի հյուսիսկովկասյան տարբերակների օրինակով, որոնց հերոսները կոչվում են Նադնայ և Նադար, նա ընտրել է հայկական միջավայրում ևս բավական տարածված Նաղար անունը՝ նրան կցելով հեղինական իմաստ ստացած «Քաջ» մակդիրը: Եվ, ուղղակի ասենք, «անմահացրել է» այդ անունը՝ դարձնելով վախկոտ և անարժան մարդու ֆանտաստիկ հաջողակության խորհրդանիշ: Այդ հատկանիշներով էլ կերպարը մտավ ընթերցող հասարակության գիտակցության մեջ, դարձավ աղբյուր բազմաթիվ «գրական երկվորյակների» համար: Այսպես, դարերի ճանապարհ անցած բանահյուսական կերպարը գրականության մեջ

վերածնվեց 1912 թվականին, երբ Թումանյանի հերիաթը լույս տեսավ առանձին գրքով: Հերիաթի առաջին տարբերակը գրվել էր ավելի վաղ՝ 1908 թ., բայց կորել էր բանաստեղծի ձերբակալության ժամանակ:

Ըստ երևույթին, դեռ նախքան տպագրվելը Թումանյանի այդ մտահղացումն արդեն հայտնի էր գրական շրջաններում: Դրա վկայություններից մեկը Ավ. Իսահակյանի «Աղա նազար» հերիաթն է, որը տպագրվել է Թումանյանի գրածից նույնիսկ մի փոքր առաջ՝ 1912 թ. սկզբին Կ. Պոլսում: Բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ հերիաթի սյուժեն և գլխավոր հերոսի առունն ընտրելիս Իսահակյանն զգալի չափով կողմնորոշվել է դեպի Թումանյանի ստեղծագործական փորձը, դեպի «Վերնատան» հավաքների ժամանակ վարած զրույցները: Անշուշտ, կարելի է նաև նշել (և բանասիրության մեջ նշվել են) Թումանյանի և Իսահակյանի այս հերիաթների որոշակի տարբերություններ՝ գլխավոր հերոսի և նրա շրջապատի մեկնաբանության, ոճի և գաղափարի մեջ: Սակայն, ուղղակի պետք է ասել, որ դրանք անհամեմատելի գործեր են՝ ինչպես գեղարվեստական որակի, այնպես էլ թողած ազդեցության ու տարածման, հետևաբար՝ նաև պատմագործական նշանակության իմաստով: «Աղա նազարը» Իսահակյանի լավագույն գործերից չէ, եթե նույնիսկ այն դիտենք նրա գեղարվեստական արձակի շրջանակներում: Որեւէ տվյալ չկա այդ հերիաթի կողմից հասարակական լսարան նվաճելու մասին:

Այնինչ «Քաջ նազարը» Թումանյանի լավագույն հերիաթն է, նրա ստեղծագործական հանճարի ամենաբարձր գրականություններից մեկը: Մի երկ, որն իր արմատներով գալով ժողովրդից, միանգամից էլ վերադարձավ ժողովրդին, ամուր կերպով մտավ նրա հոգևոր աշխարհը: Դա լավ էր պատկերում նաև ինքը՝ Թումանյանը: Իր երկերը սովորաբար շատ զուսպ գնահատող բանաստեղծը «Քաջ նազարի» և «Մի կաթիլ մեղրի» մասին 1922 թ. գրել է. «...Իմ կարծիքով՝ սրանք եվրոպական մանկական գրականության մեջ էլ պիտի որ նկատվեն: Համարձակություն ունեմ էսպես ասելու, թող ամբողջ գրական աշխարհքի քննությանը առաջարկվի. «Քաջ նազարը» և Գրիմմի «Անվախ դերձակը», որ թարգմանված է ամեն լեզվով և գովված ու հռչակված ամեն լեզվով... Իմ կարծիքով՝ ես միայն մի հերիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ ունենա, ով գիտի) և դա «Քաջ նազարն» է»³³:

Թումանյանի հերիաթի տպագրությունից մեկ տասնամյակ անց ավանդական կերպարը նորից աղմուկ հանեց, հայտնվեց գրական-մշակութային կյանքի կենտրոնում: Առիթը Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ նազար» հերիաթ-կատակերգությունն էր, որը տպագրվելուց հետո խսկուն լայն ճանաչում և հռչակ նվաճեց, հիմնավորապես մտավ թատրոնի խաղացանկի մեջ: Իրոք, երևան էր եկել մի մեծատաղանդ ստեղծագործու-

թյուն, որը ոչ միայն հեղինակի, այլև ողջ հայ թատերգության խոշոր նվաճումն էր: Պարզվեց, որ հեքիաթային կերպարը ոչ միայն չի սպառել իր բովանդակության ամբողջ խորքը, այլև, շրջվելով զեպի արդիականությունը, զարմանալիորեն համահնչուն է նոր ժամանակին՝ կյանքի արմատական հեղաշրջման դարաշրջանին: Բազմաթիվ փաստեր ցույց են տալիս պիեսի գրական-հասարակական մեծ ուզոնանքը: 20—30-ական թվականներին շատ նշանավոր գրողներ՝ Շիրվանզադեն և Իսահակյանը, Մ. Շահինյանը և Ա. Տոլստոյը, Թոթովենցը, թատրոնի բազմաթիվ գործիչներ բարձր են գնահատել Դեմիրճյանի կատակերգության բովանդակության հարստությունը, խոսքի անսպառ սրամտությունը: Իսկ Ե. Զարենցը 1925 թ. իրեն հպարտությամբ կոչել է Դեմիրճյանի պիեսի «առաջին բնթերցողը և հիացողը»³⁴:

Մեր գրականագիտությունը բազմիցս անդրադարձել է Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարին», տվել է նրան թեև միշտ շատ բարձր գրվածական, բայց հաճախ նաև տարբեր, նույնիսկ հակադիր գնահատականներ: Այստեղ կիսոսներ միայն այն մասին, թե որո՞նք են եղել պիեսի ազդեցությունը, և թե նրա ստեղծման մեջ ի՞նչ դեր է խաղացել թումանյանական տվանդուլթը:

Դեմիրճյանին նվիրված աշխատանքներում սովորաբար տալում է (բայց առանց կոնկրետ փաստարկման), որ «Քաջ Նազար» կատակերգությունն ստեղծվել է ժողովրդական հեքիաթը նոր դիրքերից խմստավորելու ճանապարհով: Դա ճիշտ է միայն որոշ առումով: Ժողովրդական բանահյուսությունը Դեմիրճյանի համար աղբյուր է ծառայել: ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված ձևով: Պիեսի գլխավոր հերոսի բնավորության և սյուժետային զարգացման հիմնական գծերը նա վերցրել է ոչ թե ժողովրդական հեքիաթի տարբերակներից, այլ Թումանյանի մշակումից: Վերջինս իր տպագրությունից հետո անցած տասնամյակում արդեն դարձել էր հայ հասարակության գիտակցության մեջ ամուր կերպով մտած և տարբեր մեկնաբանությունների ենթակա օբյեկտով գեղարվեստական իրողություն: Այս խնդրին ճիշտ բացատրություն է տվել Ս. Աղաբաբյանը, որն իր վերջին աշխատության մեջ գրել է. «...Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» հենվում է ոչ թե ժողովրդական բնագրի, այլ Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթի կառուցվածքի վրա»: Ընդամենը, գրականագետը վկայակոչում է ժամանակակիցների այն բանավոր վկայությունը, որի համաձայն, Մոսկվայի հայկական թատերական ստուդիայի ուսանողները 1922 թ. նախապես դիմել են Թումանյանին՝ խոնդրելով իր հեքիաթը վերածել պիեսի: Բայց արդեն ծանր հիվանդ բանաստեղծը հրաժարվել է այդ առաջարկից և խորհուրդ է տվել դիմել Դեմիրճյանին³⁵:

Այս հանդամանքը, հասկանալի է, որն էլ չափով չի նսեմացնում: Դե-
միրճյանի կատակերգության արժեքը: Մենք գործ ունենք գրականության
սլաքամությանը լավ ծանոթ այն երևույթի հետ, երբ մի ստեղծագործու-
թյուն դառնում է մյուսի առաջացման հիմք և նախադրյալ:

Դեմիրճյանը լայնորեն օգտագործել է նաև ուրիշ ֆուկլուրային, աղբ-
յուրներ, բայց ոչ թե կոնկրետ սյուժետային գրվածքների մշակման, այլ
արեհայտան ժողովրդական ներկայացումների ոճի և միջոցների ներմուծ-
ման առումով: Այդ հիման վրա էլ նա իր պիեսը բնութագրել է իբրև
«արեհայտան ժողովրդական հերիաթ»՝ վերածված բուֆոնադի», որի մեջ
միահյուսվել են կենցաղային և դերերական տարրերը, աղագրական
ուսուցիչը և ժողովրդական ֆանտաստիկան, հայկական կյանքի մանրա-
մասնակերպ և հարեհայտան ժողովուրդների կենցաղից քաղված գծերը: Մի ուրիշ
առիթու՝ Դեմիրճյանն ավելացրել է իր պիեսի ժանրային բնույթը հաս-
կանալու համար բանալի ծառայող այսպիսի խոսքեր. «Եմ նպատակը
չի եղել տալ սովորական հեքիաթ»՝ գրական մշակումով: Սույն հեքիաթը
հիմք է ծառայել, որ ևս տամ սատիրա՝ քաղաքական և հոգեբանական
պլանով»³⁶:

Նշված ոճական և կառուցվածքային հատկանիշների շրջանակում էլ
գործել է գրամատուրգի ազատ ստեղծագործական երևակայությունը՝
կերտելով բազմաթիվ նոր տեսարաններ, դեմքեր ու դեպքեր, որոնց թվում
նաև հերիաթի ավանդական ըմբռնումից շեղվող ավարտը՝ Նազարի առ-
պաղումը ժողովրդական ապստամբության շնորհիվ: Ինքնուրույն ստեղ-
ծագործություն արգասիք են կերպարների մեծ մասը, գլուղական և պա-
լատական կյանքի գրեթե բոլոր տեսարանները, բացառիկ սրամտությամբ
փառալու երկխոսությունները: Ծիշո է Ս. Աղաբաբյանի նաև այն հղբա-
կացությունը, թե «Դեմիրճյանը իր գրվածքում հանդես է գալիս ոչ թե
իբրև ժողովրդական նյութի գրական մշակող՝ բյուրեղացնող, ինչպես
Պուշկինը և Թումանյանը, այլ այդ նյութի շարժառիթներով միանգամայն
ինքնուրույն ստեղծագործության շարահյուսող»³⁷:

Մտնելով բանահյուսությանից եկող և Թումանյանի շնորհիվ դադա-
կան արտահայտության ստացած կերպարի էություն մեջ, Դեմիրճյանը
ցուցադրեց նրան նորանոր կենսական հանգամանքներում, բացահայտեց
նրա հոգեբանության և վարքագծի շատ անծանոթ ծալքեր: Սակայն հե-
քիաթից բավական բազմաճյուղ կատակերգություն ստեղծելուց հետո էլ
նա չսպառեց իր ըմբռնումները Քաջ Նազարի կերպարի և նրա «փիլիսո-
փայության» մոտին: 40-ական թթ. նա մտադիր էր այդ թեմայով նույ-
նիսկ մի ամբողջ վեպ գրել: Գրական ամենատարողունակ ժանրի ընձեռած
հնարավորությունները պետք է օգտագործվեին «քաջնազարականության»
հակամարդկային էությունը մերկացնելու համար: Դեմիրճյանը համոզ-

ված էր, որ մարդկանց հիմարության և ստորաքարշության շնորհիվ փառքի և իշխանության հասած, հասարակության համար անուղղելի շարիք դարձած «հերոսի» մերկացումը, նրա հոգեբանության և արարքների «ներքին մեխանիզմի» բացահայտումը խիստ անհրաժեշտ է փորձությունների մեծ ուղի անցած ժամանակակից մարդկությանը: «Քաջ Նազարը» հանդես կգա իբրև շատ ավելի բարդ մարդկային տիպար, և սատիրան կուղղվի նրա ներքին հատկությունների գեմ, իբրև մարդկային սատիրա», — այսպես է ձևակերպել գրողը իր ծրագրած, բայց չիրագործված վեպի կոնցեպցիան³⁸:

Թումանյանի, ապա նաև Դեմիրճյանի երկերի շնորհիվ ինքնուրույն կեցության իրավունք ստացած կերպարը շարունակեց իր կյանքը հայ գրականության մեջ: Քաջ Նազարի հեքիաթը գրական մշակման են ևնթարկել նաև Ստ. Զորյանը, Սիպիլը, Համաստեղը, Վեսպերը: Նրանք նույնպես ձգտել են բացահայտել կերպարի ինչ-ինչ նոր կողմեր, թեև, պետք է ուղղակի ասել, նրանց չհաջողվեց էական առաջ շարժել և հարցնադրել կերպարի ըմբռնումը: Անհետաքրքիր չէ հիշել, որ այս թեման զբաղեցրել է նաև Դուրգեն Մահարուն, որը մտադիր էր զբոլ ծավալուն արձակ գործ՝ Քաջ Նազարի կերպարը դիտելով իբրև Դոն-Քիխոտի կամ Շվեյկի նման մի համամարդկային բնավորություն: Այդ մտահղացումը, դժբախտաբար, չիրականացավ:

Սակայն Քաջ Նազարի կերպարը չի ավարտել իր ուղին: Գրականության զարգացման ներկա փուլում նա արդեն հանդես է գալիս հեքիաթի սյուժետային դրվագներից անկախ, առօրյա կյանքի հանգամանքներում: Դրա ապացույց են Գր. Տեր-Գրիգորյանի պիեսը և Մ. Սարգսյանի վեպը, որոնց մեջ Քաջ Նազարը գործում է մեր օրերի իրավիճակներում: Հանրահայտ կերպարը բարձրացվում է հասարակական և գեղարվեստական գործառույթյան նոր աստիճանի: Դուրս գալով հեքիաթի պայմանական շրջանակներից, նա թևակոխում է ժամանակակից բաղմադեմ կյանքի լայն ասպարեզ: Հիշյալ երկերի հեղինակները, իհարկե, պահպանում են ավանդական կերպարի «միջուկը»՝ կյանքում անարժանաբար վեր բարձրացող և փառաբանվող մարդու պատկերման մոտիվը: Բայց նրանց հիմնական նպատակն է եղել՝ արդիականացնել այդ կերպարը, ցույց տալ «քաջնազարականության» մերկացման հրատապությունը նաև մեր օրերում:

Այսպես, գրականության մեջ Թումանյանի հայտնագործած կերպարը մի քանի տասնամյակում անցավ պատմական գործառույթյան մեծ ճանապարհ, որը դեռ շարունակվում է: Քաջ Նազարի կերպարը բոլոր հիմքերն ունի ապագայում ևս դառնալու նոր գրական մշակումների և խմբատվորման առարկա:

Գրականության պատմությանը ծանոթ է նաև մի ուրիշ հետաքրքիր շրջան, անցյալից եկող կերպարը կարող է տեղ գտնել որևէ նոր ստեղծագործության կառուցվածքի մեջ՝ ձեռք բերելով արդիական բովանդակություն: Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինը իր որոշ երկերի գործող անձանց շարքում հանդես է բերել նաև Գրիբոեդովի և Գոգոլի կերպարներին (Չացկի, Մոլչալին, Նյեստակով, Նոզդրև և ուրիշներ), ցույց տալով նրանց յուրացրած նոր գծերը անցյալ դարի 60—70-ական թթ. ռուսական կյանքի պայմաններում: Այդ հնարանքին դիմելու հետաքրքիր օրինակներ կան Ե. Չարենցի ստեղծագործության մեջ: «Մահվան տեսիլ» պոեմում (1933), տառապանքի և սարսափի ուղիններով քայլելիս, հայ բանաստեղծին մըշտապես ուղեկցում է Դանտեի կերպարը. իր իսկ նկարագրած դժոխքի ոլորաններից նա այժմ տեղափոխվել է հայոց եղևունի նույնքան տառասուկոտ աշխարհը: Պահպանվել են կյանքի վերջում սկսված, բայց անավարժ և անմշակ մնացած «Հերոսի հարսանիքը» դրամատիկական պոեմի հատվածները: Այստեղ Չարենցը հանդես է բերում համաշխարհային գրականության կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ՝ Հոմերոսի հեքիասներից, Համլետից, Դոն-Կիխոտից և Ֆաուստից մինչև Սասունցի Դավիթ և Քաջ Նազար: Հետաքրքիր է, որ այս համապարփակ կերպարների շարքում Չարենցը մտցրել է նաև մի համեմատաբար «լոկալ» և քիչ ծանոթ ռեմիս՝ Գյուլս պահող Կիկոսին: Մաթևոս Դարբինյանի վիպակի գլխավոր կերպարի մեջ բանաստեղծը տեսնում էր համազգային մեծ ընդհանրացում: Այդ պատճառով էլ 20-ական թթ. վերջին նա եռանդալիս նպատակ էր աչք վիպակի տպագրության և ռուսերեն թարգմանության գործին, իսկ այս անավարտ պոեմում բնութագրում է նրան գերադրական բառերով. «...Զի ստեղծել ոչ մի ժողովուրդ Աշխարհում այդ մեր Կիկոսին նման Մի ցայտուն տիպար, այսքան մի հմուտ կերպարանք, որ ողջ մի ժողովրդի Անցյալի ախար-պատկերը լինե...»³⁹: Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցը ցանկացել է «հավերժական կերպարների» շարքը ներմուծել նաև ժամանակակից գրողի ստեղծած հերոսին, որը կարող է գրականությանից «քայլել դեպի կյանք», ապրել նոր երկերի մեջ:

Մեր դարի գրականությունը ունի նաև այդպիսի կերպարներ: Հիշենք, առաջին հերթին, Յարոսլավ Հաշեկի վիպի համապարփակ երգիծական հերոսին՝ Քաջ վինվոր Շվեյկին: Երևան գալով առաջին համաշխարհային պատերազմից անմիջապես հետո, այդ անունն իսկույն դուրս եկավ լեխական գրականության սահմաններից, նվաճեց միջազգային ճանաչում: Իսկ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին այդ կերպարն ունեցավ բազմաթիվ շարունակություն-ձևափոխումներ: Այն լիիրավ մտավ նոր պատմական պայմանների մեջ և իր «նոր սրկածնե-րով» ակտիվորեն մասնակցեց ֆաշիզմի դեմ մղված ազատագրական

կալին: նույն ժամանակ և հետագա տարիներին կշահրում և գրաւորութ-
ւոյն մեջ լայն արձագանք և նմանութիւններ ձի ամբողջ աշխարհա-
շարքեց Ալեքսանդր Տվարզովսկու պոեմի հերոսը՝ Վասիլի Տյորկինը:
Պոեմի ծագման մասին սպառնչ կերպով պատմել է հեղինակն իր հայա-
նի զրբուչկում («Ինչպես գրվեց «Վասիլի Տյորկինը»), իսկ զրականագի-
տութիւնը հաբուստ նույն է համարել նրա պատմական գործադուելան
վերաբերյալ: Տյորկինի կերպարը ուսական ազգային բնավորութիւն և
սովետական հայրենասիրութեան նոր գծերի բնական համագործակցան
էր, պատերազմում ժողովրդի սխրանքի լավագոյն մարմնավորումն ու
խորհրդանշելը: Այդ պատճառով էլ կերպարն անմիջապես դուրս էկավ
գրականութեան սահմաններից, դարձավ մի յուրօրինակ օբյեկտով կեն-
սական իրողութեան: Իր հիշյալ զրբուչկում Ա. Տվարզովսկին գրել է.

«Վասիլի Տյորկինը» դուրս է եկել այն կիսաֆոլիորալին ժամանա-
կակից «տարերթից», որ կազմում են թերթերի և պատի թերթերը: Ֆելիե-
տոնները, էստրադայի խաղացանկը, շատուշկան, կատակերգը, հանգեր-
գը և այլն: Այժմ նա ինքն է ծնել շատ համանման նուրբեր թերթերի,
հատուկ հրատարակութեանների, էստրադայի, բանավոր կատարման
պրակտիկայում: Որտեղից եկել է, այնտեղ էլ գնում է: Եվ այդ խմատով
«Մարտիկի դիրքը»... ոչ թե իմ սեփական, այլ կոլեկտիվ հեղինակի տեղ-
ծագործութեան է: Նրա մեջ իմ մասնակցութեան բաժինը ևս համարում
եմ կատարված: Եվ դա որեւէ կերպ չի վերափոխում իմ հեղինակային
զգացումները, այլ, բնագիտական, շատ հաճելի է նրան. ժամանակին
ինձ հաջողվեց աշխատել Տյորկինի կերպարի բացահայտման վրա. որը...
ժողովրդի մեջ բավական լայն տարածում գտավ»¹⁰:

«Վասիլի Տյորկինի» ստեղծագործական պատմութեան և ճակատագրի
հետազոտող Ա. Կոնդրատովիչը գրում է, որ պատերազմի վերջում. պոեմի
եզրափակիչ գլուխներն ստեղծելիս, «արդեն պարզ էր, որ Տյորկինը զո-
ւթիւն ունի հեղինակի կամքից անկախ: Եվ դա ոչ միայն այն իմաստով,
որ նա դարձավ հանրահայտ, այլև զուտ անձնական և միաժամանակ
գրական առումով, երբ հերոսը չի ենթարկվում իր ստեղծողին, այլ նրան
է տանում իր հետից»¹¹:

Վերջապես, նշենք զեղարվեստական երկերի ու կերպարների «նոր
կյանքի» մի արտահայտութեան ևս: Գրականութեան մեջ կարող են հան-
դես գալ այնպիսի կոնֆլիկտներ ու բնավորութեաններ, որոնք որոշակիո-
րեն հարաբերակցվում են (և՛ հեղինակի, և՛ բնթերցողի գիտակցութեան
մեջ) անցյալում ստեղծված այս կամ այն երկի հետ: Այդ հարաբերակ-
ցութեանը կարող է ընդունել ինչպես ուղղակի համապատասխանութեան,
այնպես էլ սուր տարբերութեան, նույնիսկ հակադրութեան ձևեր: Իսկ,
ավելի հաճախ, նմանութեանն ու տարբերութեանը կարող են սերտորեն

միասնացվել: Օրինակ, 20—30-ական թթ. սովետահայ բանաստեղծները բազմիցս դիմել են Թումանյանի ստեղծագործության կոնֆլիկտներին ու կերպարներին, նույնիսկ առանձին բառային պատկերներով: Ե. Զարենյը («Մահկալ Սարոյի պատմությունը»), Ն. Զարյանը («Ռուշանի քարափը», «Սարո Միկինյան»), Գ. Սարյանը («Պահակը»), Ս. Տարոնցին («Լուսեցի Ավագը»), Վ. Նորենյը («Լուու ձորը») և ուրիշներ միանգամայն գիտատեղյակ ձևով ստեղծում են այնպիսի կենսական և գեղարվեստական իրադրություններ, բնավորություններ ու տեսարաններ, որոնք և՛ պետք է հիշեցնեն Թումանյանական հայտնի պատկերները, և՛ ցուցադրեն իշխման մարդկանց հոգեբանության մեջ կատարված արմատական տեղաշարժերը⁴²: Անցյալի գրականության պատմագեղարվեստական գործառնությունը այստեղ արտահայտվում էր ժխտման, հակադրության միջոցով:

7

Ձենարկվող պրոբլեմն ամբողջացնելու համար անհրաժեշտ է անգրադատել նաև մյուս արվեստների նեո գրական ստեղծագործության փոխհարաբերության հարցին:

Արհեստի տեսականների դասակարգման և փոխներգործության խնդիրը գեղագիտության հին, բայց ժամանակի ընթացքում իրենց բովանդակությունը փոխող հարցերից է: Արվեստի նոր ձևերի ծագման ու զարգացումը առաջադրում է նաև նոր ըմբռնումներ նրանց փոխադարձ կապերի մասին: Այս խնդիրը հատուկ արվեստի գրվից XVIII դարի լուսավորական գեղագիտության մեջ: Դիդրոն առաջ քաշեց տարբեր արվեստների համագործության խնդիրը՝ նրա մեջ տեսնելով համաժողովրդական հետադարձություն ներկայացնող ստեղծագործության հիմքերից մեկը: Տեսական և գործնական մեծ նշանակություն ունեցավ Լևսսինգի «Լատկոտնի» մեջ հիմնավորված հայտնի հայացքը տարածական և ժամանակային արվեստների, մասնավորապես՝ գրականության և կերպարվեստի սահմանների մասին: Այդ տեսությունն ուղղված էր գրականության մեջ կլասիցիզմի դրած կաշկանդումների դեմ:

Հետագայում ես այդ հարցերն ակտիվորեն արծարծվում են գեղագիտության մեջ: Բավական է հիշել Հեգելի ուսմունքը արվեստի տեսականների և նրանց պատմական զարգացման մասին: Մեր օրերում, երբ արագորեն աճում են արվեստի տեսականների զուգակցման ձևերը, նրանց տեխնիկական և արտահայտչական հնարավորությունները, տեսական միաժողովրդական արտահայտչական ուղիներ:

Ի՞նչ շահով են առնչվում այս խնդիրները գրականության պատճառ-
գործառական ուսումնասիրության հետ: Միայն այն շահով, ինչպեսով
տվյալ գրական երկը (կամ գրողի ստեղծագործությունն ամբողջությամբ
վերցրած) մասնակցում է արվեստի մյուս տեսակների զարգացմանը,
այսինքն՝ հանդես է գալիս նրանց գեղարվեստական համակարգի մեջ և
հնչում է նրանց «լեզվով»: Մի խոսքով՝ մեր առջև կանգնում է այն խըն-
դիրը, որը կոչվում է գրական ստեղծագործության ալլալեցություն
(инобытие) մյուս արվեստների մեջ⁴³:

Խոսքի արվեստի համագործակցությունը մյուս արվեստների հետ
գրված է նրանցից մի քանիսի բուն գոյության հիմքում: Սկսած հնագույն
ժամանակներից, խոսքն ուղեկցել է ժողովրդական աշխատանքային և
կենցաղային երգերին: Բնական արվեստներն առհասարակ չեն կտրուղ
պատկերացվել առանց գրական հիմքի: Հետագայում առաջացած մի-
շարք արվեստներ՝ երաժշտական թատրոն, էստրադա, կինո և հեռուստա-
տեսություն, նույնպես անհնար են առանց այդպիսի հիմքի: Կարելի է
ասել, որ այդ արվեստների զարգացման ընթացքը մի որոշ իմաստով նաև
գրականության գեղարվեստական ալլալեցության պատմությունն է:

Բայց սրանով խնդիրը չի սպառվում: Որոշ արվեստներ՝ կերպար-
վեստն իր բոլոր տեսակներով, ծրագրային երաժշտություն և այլն, իհար-
կե, կարող են գոյություն ունենալ նաև միանգամայն անկախ: Բայց
պատմությունը ցույց է տալիս, որ նրանց ճակատագրի մեջ ևս գրա-
կանությունը հաճախ վճռական դեր է խաղում: Ինչքան շատ թվումներ
ու կերպարներ է քաղել անտիկ քանդակագործությունը դիցաբանությու-
նից և գրականությունից, միջնադարյան մանրանկարչությունը՝ արձակ
և շափածո գրական աղբյուրներից: Նոր ժամանակներում ալդ կապն
ավելի ընդլայնվեց բոլոր ուղղություններով:

Գրականության և մյուս արվեստների փոխհարաբերությունը հարա-
շարժ բնույթ ունի, հարստանում և կերպարանափոխվում է գեղարվեստա-
կան զարգացման յուրաքանչյուր նոր փուլում: Օրինակ, գրական երկերի
հեռուստատեսային մարմնավորման կապակցությամբ ծագում են բազ-
մաթիվ հարցեր, որոնցից շատերն անծանոթ էին նույնիսկ «Գրականու-
թյուն և կինո» պրոբլեմի հետազոտողներին:

Լինելով խոսքի արվեստ, գրականությունն ունի կյանքի և մարդ-
կային ներաշխարհի պատկերման այնպիսի անսահմանափակ հնարավո-
րություններ, որպիսիք չեն կարող ունենալ իրենց պատկերները ուրիշ
«նյութական ռեսուրսներից» (հնչյուն, գույն և գիծ, քար կամ մետաղ,
մարմնի պլաստիկ շարժում) ստեղծող արվեստները: Այդ հիման վրա էլ
գեղագիտության մեջ հաճախ խոսվել է արվեստների համակարգում
գրականության բացառիկ կարևոր տեղի ու դիրքի մասին: Այդ հայացքը

պաշտպանել են Լեւսինգն ու Հեգելը, Բելինսկին, որը պոեզիայի մէջ տեսել է «արվեստի բարձրագոյն սեռ», Չեռնիշևսկին, որը գրականությունը կոչել է մյուս արվեստների «ամագ քույրը»: Մյուս կողմից, մէքօրերում հնչում են նաև ձայներ այսպես կոչված «գրականակենսաբանության» դեմ, որը կարող է տանել դեպի մյուս արվեստների յուրահատկության անտեսում, դեպի նրանց արժեքները գրականության շափանիշներով գնահատելու սխալ ուղին: Իհարկե, այդ ուղին անընդունելի է: «Բարձր» և «ցածր» արվեստներ չկան: Սակայն չի կարելի մոռանալ նաև արվեստի պատմության օրջեկաիւ իրողութիւնը, այն, որ գրականութիւնը հաճախ առաջատար դեր է խաղում մյուս արվեստների զարգացման և նախապայքի մէջ:

Բեմական արվեստներում գրականության «այլակեցության» բնույթը հասկանալու համար հետաքրքիր են հատկապես վիպական երկերը պիեսի կամ սցենարի վերածելու փորձերը: Մանավանդ, երբ այդ փորձը պատկանում է հենց իր՝ վիպասանի գրչին:

Վիպի և դրամայի «օրենքները» շատ կողմերով տարբեր են: Դրաման չի կարող և չի ձգտում դեպքերը ներկայացնել վիպական մանրամասնութեամբ: Շատ բան, ինչ միանգամայն բնական և տեղին է վեպի մէջ (հանգամանքների կամ նախապատմության մանրամասն նկարագրութիւն, բաղմամշտու սյուժե, հեղինակային բացատրութիւններ), չի կարող ցուցադրվել բեմի վրա: Դրամայի գործողութիւնն ավելի «նեղ» է, բայց և ավելի կենտրոնացած ու նպատակասլաց, նրա սյուժետային դրվագները պետք է լինեն ավելի փոքրաքանակ, բայց և ավելի ցայտուն: Ահա թե ինչու դրամայի (կամ կինոսցենարի) վերածվելիս վեպը պետք է անխուսափելիորեն հրաժարվի իր շատ նկարագրութիւններից, դրվագներից և, իհարկե, հեղինակային դատողութիւններից, բնանկարներէջ կամ քնարական շեղումներից: Միաժամանակ կարող են (ըստ անհրաժեշտութեան) ավելացվել նոր տեսարաններ, որոնք պետք է ապահովեն բեմական գործողութիւն ամբողջական ընթացքը:

Բավական է այս առումով համեմատել Շիրվանզադեի «Նամուս» և «Չար ողի» վիպական երկերը նրա իսկ գրած համանուն դրամաների հետ: Թեև այս երկու արձակ գործերն էլ ծավալով համեմատաբար փոքր են, բայց դրամայի վերածելիս Շիրվանզադեն նրանցից դուրս է թողել շատ բան, որ կարող էր խանգարել բեմական գործողութեան նպատակասլաց զարգացմանը: Ստեղծվել է ըստ էութեան նոր, թատերական արվեստի սկզբունքներով կառուցված սյուժետային ընթացք: Դա Շիրվանզադեի համար դիտակցված գեղարվեստական սկզբունք էր, որին նա անդրադարձել է իր հոգվածում: «Այլ է վեպ, այլ է դրամա,— գրել է նա 1908 թ.— Ես հիշում եմ Բելինսկու մի գեղեցիկ համեմատութիւնը

Վեպրե և դրամայի վերաբերմամբ: Դրեք մի նուրբ նկարված պեյզաժ
բեմի վրա, և թող հանդիսականը նայի նրան զահլիճից: Նկարը որքան
և սքանչելի լինի, ապավորություն չի անի: Մինչդեռ խոշոր շտրիխներով
նկարված, մոտիկից կոշտ ու կոպիտ գեկորասիտը սրբա՞ն նուրբ և
ապավորիչ է հեռվից: Վեպր պեյզանկար է, դրաման՝ գեկորասիտ: Առա-
ջինի գեղեցկությունը գեաաւնների մեջ է, երկրորդինը՝ ռեյսֆի:»⁴⁴: Մի
քանի տարի անց, համեմատելով «Չար ոգու» արձակ և դրամատիկական
տարբերակները, Շիրվանզադեն ավելացնում էր. «...Պատմվածքի և դրա-
մայի մեջ կա միայն սյուժեների նմանություն, մնացյալում նրանք խոս-
տիվ տարբերվում են իրարուց: Պիեսը ծայրեկծայր հագեցնանալու անա-
լիզ է թե՛ հերոսուհու և թե՛ նրա միջավայրի ներքին աշխարհի»⁴⁵:

Պարզ է, որ «Նամուսի» կամ «Չար ոգու» պատմա-գործառական
նշանակությունը լրիվ պատկերացնել հնարավոր չէ առանց նրանց բե-
մական և էկրանային կյանքի պատմության: Այդ պատմությունը հա-
րուստ է ոչ միայն հայ, այլև ռուս և այլ ազգային թատրոնների բե-
մադրություններով, շատ նշանավոր գերասանների և բեմադրիչների ինք-
նատեղ մեկնաբանություններով: Իսկ «Նամուս» ֆիլմը, ինչպես հայտնի
է, հաշվական համը կինոյի ամենապայտուն էջերից մեկն է:

Բեմական և էկրանային մարմնավորման մեջ դրական երկր դառնում
է իր «երկրորդ կյանքը», ներկայանում է այնպիսի կողմերով, որոնք
կարող էին լրիվ չբացահայտվել սովորական ընթերցանության ժամա-
նակ: Բեմի վրա դեպքերն ու դեմքերը ցուցադրվում են տաքիշական
անմիջականությամբ: Խոսքով զմադրված պատկերը դառնում է նաև շո-
շափելիորեն հայեցվող ու «լսվող» տեսարան:

Ժամանակակից աշխարհում մեծ չափեր է ընդունել դրական երկր
այլակերպության մի ուրիշ. շատ մասսովական տեսակ՝ հեռուստատեսա-
յին ֆիլմերը: Դուրս գալով թատերական ներկայացման կամ սովորական
կինոֆիլմի ժամանակային սահմաններից, հեռուստատեսային ֆիլմը
ժամաւրճում է շատ ավելի ազատորեն, այն կարող է կազմված լինել
առանցավ մասերից՝ ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացնելով վի-
զական սյուժեն:

Գրական ստեղծագործության վերադարձությունը մեկ այլ արվես-
տի լեզվով ընդլայնում է նրա լսարանը. հնարավորություն է տալիս
ավելի լավ պատկերացնելու նրա համակույտուրական արժեքը: Որինակ,
Թումանյանի ստեղծագործության համազգային նշանակությունը որոշ-
վում է նաև նրանով, որ այն ակտիվորեն մասնակցել է նաև հայ երա-
ժըշտության բոլոր տեսակների զարգացմանը: Նրա երկերի հիման վրա
են ստեղծվել հայ ազգային օպերայի երկու դասական երկերը՝ «Անուշն»
ու «Ալմաստը», մի շարք մանկական օպերաներ («Գիտորը», «Երբ ու

կատարեն», «Չարի վերջը» և այլն), բազմաթիվ սիմֆոնիկ պոեմներ և բալետային պատկերներ, ուսմաններ և խմբերգեր: Այլ. Իսահակյանի պոեզիայի պատմա-գործառական նշանակության հարևոր կողմերից մեկն այն է, որ նրա տեքստերով մասնագետ և ինքնուս երաժիշտները հորհրդեն շատ լայն տարածում ստացած բազմաթիվ երգեր: Իսահակյանի, ինչպես նաև Տերչանի պոեզիայի բացառիկ լայն արձագանքը երաժշտության մեջ կապված է նրանց երգերի բովանդակության և կառուցվածքի բնարական բնույթի հետ, որը խոսքի և մեղեդու օրգանական զուգակցման բնական հող է ստեղծում:

Բազմաթիվ տաղերներ ունի նկարչության մեջ գրական կերպարների փոխանցման և մարմնավորման խնդիրը: Գրականությունը և էնթալարմետոր ունեն իրականության արտացոլման տարրեր սկզբունքորեն նկարիչը գույների և գծերի, իսկ քանդակագործը քարի կամ մետաղի շոջով կերտում են առարկայական, պլաստիկ պատկերներ: Այնինչ հրաշք խոսքի օգնությամբ ստեղծում է արտաքին աշխարհի իրերի և դեպքերի «ներքին պատկերացում»: Ահա թե ինչու դասական դեղագիտական մեթոդը՝ սկսած կատինգից, կտրականապես մերժել է այդ արվեստներից մեկի օրենքների մեխանիկական տարածումը մշտնի վրա, որը մասնաշաղկապում է կատինգի մի պաշտպանած սկզբունքի մեջ. «Պոեզիան խոսող նկարչություն է, իսկ նկարչությունը՝ անխոս պոեզիա»: Գրականության սղուն խորթ է հերոսների դիմանկարի կամ աբստրակտ աշխարհի պատկերների նկարչական մանրամասն ցուցադրումը: Գրողի խնդիրը խոսքի արտահայտչական միջոցներով ընթերցողի երեակայության վրա ազդելն է և ոչ թե նրա հայացքի առջև ամբողջական շոշափելի պատկեր դնելը:

Սակայն, այս լուրջով հանդերձ, գրականությունն ու կերպարչությունը պատահելներով անջատված չեն, և շատ սովորական բան է գրական գործերի վերաբառագրությունը նկարչության և քանդակագործության լեզվով: Հենվելով գրական կերպարի արտաքինի մասին եղած տվյալների վրա, նկարիչը լրացնում է գրանք իր երևակայությամբ և ստեղծում է հերոսի ամբողջական դիմանկարը: Իհարկե, հերոսի դիմապատկերի ստեղծման մեջ սուբյեկտիվ շատ բան կա՝ կապված նկարչի բմբունման և ոճի հետ: Այստեղից՝ միևնույն գրական ստեղծագործության տարբեր նկարադարգումների հնարավորությունը: Սակայն նկարչի ուժը մեծն այն է, որ նա կարողանա «ստիպել» ընթերցողին տեսնել գրական երգի հերոսներին ու դեպքերն այնպես, ինչպես դրանք ներկայացվել են նկարներում: Արդեն մեկ դարից ավելի է, ինչ միջազգային ընթերցողը Դանտեի, Ռաբլիի, Սերվանտեսի կերպարները տեսնում և ընկալում է ֆրանսիացի նկարիչ Գյուստավ Դորեի հայտնի պատկերների միջոցով: Ըն-

Ֆերցոդի գիտակցության մեջ անխղճություն կապված է Գոգոլի «Մեռած հոգիները» Ագինի, Լերմոնտովի «Դեռ»՝ Վոուբելի, Տվարդովսկու «Վա-
սիլի Տյորկինը»՝ Օ. Վերեյսկու նկարազարդումների հետ։ Հայ ընթերցողը
տասնամյակներ շարունակ Թումանյանի շատ երկեր ընկալել է այն «ար-
տաքին ձևավորումով», որ դեռ դարասկզբին սովել են նրանց նկարիչներ
Գ. Երիցյանը, Ռոտտերը և ուրիշներ։

Բայց հարցը չի հանգում միայն թեմաների ու կերպարների փո-
խանման։ Տեղի է ունենում փոխադարձ խոր ներգործության պրոցես։
Ինչպես նշում է արվեստագետ Ն. Դմիտրիևան, նոր ժամանակներում
կերպարվեստը «որոնում է բարձր արտահայտչականություն, սկսում է
պատկերել ոչ այնքան առարկայական իրականությունը, ինչքան նրանից
ստացած տպավորությունը, — ըստ էության, այդ էլ հենց լեզվական
արվեստների փորձի ինքնօրինակ լուրացումն է»։ Իր հերթին, գրականու-
թյունն էլ գնալով ավելի մեծ չափով է օգտագործում և վերամշակում
կերպարվեստի նվաճումները. «Սկսած Բալզակի վեպերից»՝ պատկերա-
նությունը գրականության հազեցման պրոցեսը դառնում է լրիվ ակնհայտ,
իսկ նորագույն ժամանակ այն նաև տեսականորեն է ձևակերպվում խոս-
քի շատ արվեստագետների կողմից»³⁶։

Առանձին դեպքերում կերպարվեստը նաև կարող է նյութ տալ գրո-
դին, թեև դա իր քանակությամբ չի կարող համեմատվել հակառակ երե-
վույթի՝ նկարիչներին գրականության մատուցած թեմաների ու կերպար-
ների հետ։ Վերցնենք Թումանյանի օրինակը։ 1890-ական թթ. նա գրել
է բանաստեղծությունների մի շարք («Նկարիչ Գեորգ Բաշինջաղյանի
«Ձորագետը գիշերով» նկարի առջև», «Քրիստոսն անապատում»³⁷, «Այ-
վազովսկու նկարի առջև», «Մի հառաչանք. Այվազովսկու «Սև ծովի
ափերը» նկարի առջև»), որոնք ներշնչված են նկարչական կոտավներից,
ամփոփում են այն խոհերն ու տպավորությունները, որոնք ծնվել են
նրանց ընկալման ժամանակ։ Սակայն, ինչ խոսք, Թումանյանը անշա-
փելիորեն շատ ավելին է սովել կերպարվեստին, քան վերցրել է նրանից։
Ոչ միայն նրա պոեմներն ու բալլադները, հեթաթենքն ու պատմվածք-
ները, այլև հաճախ փոքրիկ բանաստեղծությունները այնքան են հագե-
ցած առարկայական աշխարհի իրողություններով, որ անսպառ նյութ են
սովել նկարիչներին, եղել են և շարունակում են մնալ ներշնչանքի աղբյ-
ուր։ Այս առումով ոչ մի ուրիշ հայ գրող չի կարող համեմատվել Թու-
մանյանի հետ։

Նկարիչը հնարավորություն ունի ներկայացնելու ոչ միայն գրողի
ստեղծած առանձին կերպարներ, այլև նրա գեղարվեստական աշխարհի
համադրական պատկերը։ Այսպես, 1930-ական թթ. կեսերին գրաֆիկ-
նկարիչ Տաճատ Խաչվանքյանը հայ դասական գրողների երկերի ժողո-

վածուններում ձգտում էր միասնական նկարչական կոմպոզիցիայի մեջ ի մի հավաքել հեղինակի ստեղծած գեղարվեստական իրականությունն բնորոշ կողմերը: Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» գրքի (1934) ֆորպագի մեջ դա լեռնային բնության և գյուղական կյանքի՝ բանաստեղծի երկերից մեկ լավ ծանոթ տեսարաններն են, որոնք տրված են ընդհանրացված գծերով, իսկական էպիկական լայնությամբ և ռիթմով: Միսաք Մեծարենցի «Երկերի լիակատար ժողովածուի» (1934) ֆորպագի մեջ գերիշխում են քնարական հրանգներն ու տրամադրությունը՝ մարմնավորված ծովային մեղմ ալիքների, թեքված ուռենու, եղնիկների և աղբյուրի մոտ կանգնած աղջկա պատկերներով: Իսկ Երվանդ Օտյանի «Երկերի ժողովածուի» (1935) ֆորպագը ներկայացնում է պոլսահայ բուրժուազիայի կյանքի մի քանի պատկերներ՝ ներշնչված երգիծաբանի ստեղծագործությունից և տրված քաղաքային տեսարանների ֆոնի վրա:

Գրողի գաղափարներն ու պատկերները նկարչական սեղմ գծերով բացահայտելու և համադրելու անզուգական օրինակ է Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի (1933) ձևավորումը Հակոբ Կոջոյանի կողմից: Դրքի սուպեր-շապիկը, տիտղոսաթերթը, բանաստեղծի պիմանկարը և տասը պոեմների սկզբնականները, միասին վերցրած, ներկայացնում են Չարենցի պատմափիլիսոփայական պոեզիայի անկրկնելի աշխարհը և անխզելիորեն միահյուսվում են նրան: Կարելի է ասել, որ Չարենցի «Վերջին մատյանի» պատմագեղարվեստական գործառությունն սկսվում է Կոջոյանի այդ հոյակապ նկարներով, որոնք ուղեկցում են ընթերցող սերունդներին: Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի կերպարներն ու սյուժետային դրվագները նկարչական համարժեք մարմնավորում են ստացել Գրիգոր Խանջյանի հիանալի պատկերներում, որոնք զետեղված են գրքի 1966 թ. հրատարակության մեջ: Բանաստեղծի և նկարչի արդյունավետ համագործակցության շնորհիվ շոշափելիորեն տեսանելի է դարձել Կոմիտասի կյանքի և արվեստի, նրա ողբերգական ճակատագրի համազգային բովանդակությունը:

Վերջապես, մի քանի խոսք գրական երկերի ճանաչման և տարածման մի շատ կարևոր բնագավառի՝ գեղարվեստական թարգմանության մասին: Թարգմանությունը գրական ստեղծագործության կենդանի գոյություն և մեկնաբանության ձևերից մեկն է: Այստեղ կատարվում է ազգային և միջազգային գեղարվեստական փորձի յուրօրինակ «խաչաձևում», և տվյալ ստեղծագործությունը դառնում է նաև թարգմանող լեզվի սեփականությունը, մասնակցում է ալյազգի գրական-պատմական պրոցեսին: Բավական է հիշել Շեքսպիրի դրամաների թարգմանությունը Հովհ. Խան-Մասեհյանի կամ Պուշկինի ու Լերմոնտովի երկերի թարգմանությունը Հովհ. Թումանյանի կողմից:

Գեղարվեստական յարգմանության հետ կապված հարցերն աշխարհում են ու բազմազան, որ նրանց ուսումնասիրությունը ժամանակակից բանասիրության մեջ ստացել է, ինչպես ասվեց այս աշխատանքի սկզբում, առանձին դիտության «ստատուս»: Այդ հարցերի լուրջագույն մասնագիտական բնույթը հնարավորություն չի տալիս գրանք չնշելու ներկա ընդհանուր առնական շարադրանքի շրջանակներում:

Այսպիսով, գրականության պատմագործառական ուսումնասիրությունը կազմված է մի ամբողջ խումբ հարցերից, որոնք վերաբերում են գեղարվեստական ստեղծագործության բնկալման և մեկնաբանության, նրա տարածման և հասարակական ներգործության բոլոր կողմերին: Այդ հարցերը, առանձին-առանձին վերցրած, գրականագիտության մեջ նորություն չեն, տեղյակում էլ հասնախ արծարծվել են: Սակայն, միասին վերցրած, նրանք կազմում են մի ամբողջական համակարգ, ժամանակակից գրականագիտության մի նոր և արդյունավետ ուղղություն: Երբ դարգացման լայն հեռանկարներ ունի:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

- 1 М. В. Нечкина. Функция художественного образа в историческом процессе. Сборник работ. М., 1982, с. 26.
- 2 М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 3-е издание, М., 1975, с. 222.
- 3 Նույն տեղում, էջ 241:
- 4 Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979. Литературное произведение в движении эпох. М., 1979. Время и судьбы русских писателей. М., 1981.
- 5 Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985.
- 6 М. Б. Храпченко. Созидательная энергия литературы. В кн.: Время и судьбы русских писателей, с. 6.
- 7 Д. С. Лихачев. Прошлое—будущему. Статьи и очерки. М., 1985, с. 196.
- 8 Վ. Ի. Աբին. Երկերի լիակատար ժողովածու, 4. 48, Երևան, 1983, էջ 296:
- 9 Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники, М., 1985, с. 9—10.
- 10 С. Маршак. Воспитание словом. Статьи, заметки, воспоминания. М., 1961, с. 90.
- 11 Н. А. Рубакин. Этюды о русской читающей публике, СПб., 1895, с. 1.
- 12 А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы, М., 1964, с. 27.
- 13 А. М. Топоров. Крестьяне о писателях, 5-е издание, М., 1982. А. А. Леви-Дов. Автор—образ—читатель. 2-е издание, дополненное, Л., 1983.
- 14 Г. Н. Ицук. Лев Толстой, Диалог с читателем, М., 1984, с. 130.

15 *ՏԵ՛ս* «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 4, 1985, էջ 259—323: Այս գրքից կատարված բաղձածրերի էջերը հետագայում ցույց կտրվեն տեղից:

16 1830-ական թթ. Թումանյանի ստացած նամակների նյութերը, տակավին ձևազիր միջակում, որոշ չափով օգտագործվել են Ա. Ինճիրկյանի «Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմություն. 1869—1899» գրքում (1969) և մեր «Թումանյանի պոեմներ» մենագրության մեջ (1964):

17 В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI. М., 1955, с. 287.

18 Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М., 1947, с. 103. 218—219.

19 Վահան Տերյան. Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 66:

20 Վրդանես Փավադյանը գրականության մասին, Երևան, 1962, էջ 24:

21 Ասեն Տերտերյան. Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունը:— Տե՛ս Հակոբ Պարոնյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1931, էջ XIII:

22 Է. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1950, с. 101.

23 А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. V. М.—Л., 1949, с. 546.

24 Գրական ժառանգորդության խնդրի տարրեր կողմերի բնությունը տե՛ս հետևյալ գրքում. А. С. Бушмин. Преемственность в развитии литературы. 2-е издание дополненное, Л., 1978.

25 Դ. Վաղուժան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1987, էջ 208:

26 Բ.Ֆ.Ֆո. Շիրվանզադեի և Թումանյանի երկերի համեմատական բնութագրեր տե՛ս հետևյալ գրքում. Էդ. Ջրբաշյան. Աշխարհայացք և վարպետություն. Գրականության տեսություն և պատմության հարցեր: Երևան, 1967, էջ 83—121 («Մի թևայի երեք լուծում» հոդվածը):

27 Կ. Մարրոս և Ֆ. Էնդելսը արվեստի մասին, հ. 2, Երևան, 1964, էջ 698—699:

28 Նույն տեղում, հ. 1, 1963, էջ 359:

29 Н. М. Пусинов. История литературного героя. М., 1958, с. 3.

30 Легенда о докторе Фаусте. Издание подготовил В. М. Жирмунский. Второе исправленное издание, М., 1978, с. 362.

31 С. А. Гуллакян. Произведения о Храбром Назаре в армянской литературе (идея, сюжет, жанр). Автореф. дис. канд. филол. наук. Ереван, 1966. Ա. Մ. Վաղանյան. Հովհաննես Թումանյանի հերթիվները (ստեղծագործական պատմության հարցեր), Երևան, 1986, էջ 136—148, 193—203:

32 Արամ Վանդանյան. Հայ գրականությունը և բանահյուսությունը, Երևան, 1986, էջ 190:

33 Հովհ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1947, էջ 471—472:

34 Համապատասխան փաստերը հավաքված են Դ. Դեմիրճյանի Երկերի ժողովածուի 10-րդ հատորի ծանոթագրություններում, 1935, էջ 444—453:

35 Ա. Բ. Աղաբաբյան. Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, 1986, էջ 363: Տե՛ս նաև Ա. Մ. Վաղանյան. Նշված գիրքը, էջ 199:

36 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 447—449:

37 Ա. Բ. Աղաբաբյան. Նշված գիրքը, էջ 363—364:

38 Դ. Դեմիրճյան. Նշված գիրքը, էջ 450:

39 ՏԵ՛ս և Չարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 428—430, 660: և Չարենց. Անտիպ և չհավաքված երկեր, 1983, էջ 400:

40 А. Т. Твардовский. О литературе. М., 1973, с. 360.

41 Слова, пришедшие из бос. Статьи, эссе, письма. Вып. 2, М., 1985, с. 30.

42 Ավելի ծանրամասն տե՛ս էդ. Զրբաշյան. Ավանդույթի նորոգված ղդացումը (անց-
յալի դրական կերպարները 30-ական թթ. սյուզիայում):— Տե՛ս Գրականությունը և Ժա-
մանակը. Սովետահայ գրականության զարգացման հարցեր (հոգվածների ժողովածու),
Երևան, 1980, էջ 84—107:

43 Н. В. Осьмаков. Историко-функциональное исследование произведений
художественной литературы. Русская литература в историко-функциональном
освещении. М., 1979, с. 31.

44 Շիրվանզադե. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1955, էջ 313—314:

45 Նույն տեղում, էջ 416:

46 Н. Дмитриева. Изображение и слово. М., 1962, с. 13—14.

47 Եթե նույնիսկ Թումանյանը նկատի չի ունեցել Ի. Ն. Կրամսկոյի նույնանուն նկա-
րը, միևնույն է, այս բանաստեղծությունն այն աստիճան «տեսողական» բովանդակու-
թյուն ունի, որ զուգահեռը նկարչության սկզբունքների և փորձի հետ դառնում է բնական
և անխուսափելի:

ԵՂԻՇԵՒԻ «ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ»
1500-ԱՄՅԱ ԿՅԱՆՔԸ

1500 տարուց ավելի է, ինչ «Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին» մատյանը ուղեկցում է հայ ժողովրդին որպես նրա ոգու, հերոսության, գոյության կուլի, իմաստնության ու արժանապատվության վավերագիր: Քերթողահայր Խորենացու հետ միասին Եղիշեն ամենապատվավոր տեղն է գրավում V դարի հայ պատմագրության և ընդհանրապես մեր մշակույթի պատմության մեջ:

Գրական հուշարձանի արժեքը ամենից ճիշտ ժամանակն է որոշում: Եղիշեի պատմությունն իր կենդանի գոյությամբ, ազդեցության ուժով ների բազմադանդանային քիչ մրցակիցներ ունի: Իր ստեղծման ժամանակներից մինչև մեր օրերը, այն անընդհատ միջամտել է ժողովրդի փտակցության ու հոգեբանության ձևավորման և զարգացման ընթացքին, ընդունվել է իբրև սուրբ գիրք, ժողովրդի հերոսական պատմություն, փառաբանություն, դարձել է գեղարվեստական բազմաթիվ նոր երկերի հիմք: Մրանք գրական հուշարձանի պատմա-գործառական դերի դրանցված: Նյութականացված ձևերն են միայն, իսկ եթե այս ամենին գումարենք նաև նրա առօրինական ընկալման չգրանցված գրականությունները որպես ժողովրդի կենդանի հիշողություն, ընդօրինակման կոչ, աղոթք, ծես ու ծիսակատարություն, դավաճաններին ուղղված կշտամբանք և անեծք, սպա սրբոյ կլինի այն հսկայական դերը, որ խաղացել է և շարունակում է խաղալ Եղիշեի պատմությունը ժողովրդի կյանքի ու ազգային փտակցության մեջ:

1. «ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ» ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ
ԿԱՍԱԳՐԱՅԱՆՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ

Մեր թվարկության առաջին դարերում, երբ դեռ հռոմեական կայսրության մեջ քրիստոնեական կրոնը պաշտոնապես ճանաչված չէր, Ստանյան Պարսկաստանի վերաբերմունքը հայերի նկատմամբ հավասար

րակշիռ և բարիդրացիական էր: Բայց երբ Բյուզանդիայի Կոստանդին կայսրը քրիստոնեութունը պետական կրոն հայտարարեց, և Հայաստանն էլ 301 թ. պաշտոնապես ընդունեց այն, սկսվեց երկու խոշոր տեքոնիզմների՝ Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի թշնամական վերաբերմունք միմյանց և փոխադարձաբար՝ հայերի նկատմամբ: Նրանցից յուրաքանչյուրը ջանում էր Հայաստանը պահել իր ազդեցության ոլորտներում: Իրեն հակակշիռ մյուսի և, որպես կանոն, երկիրը երկու դեպքում էլ տուժում էր այդ անհաշտութունից: «Դարձևսլ յարեաւ խռովութիւն Շապուհայ ի նոյն ազգաց,— զրել է Մովսէս Խորենացին,— և խաղաղութիւնն ի յոյս շրջեցաւ, ըստ այնմ, թէ փոխարկեալ միմեանց փոխարինին, սոցա խաղաղութիւն ի նոցա խռովութեանն, և նոցա խաղաղութիւն ի սոցա խռովութեանն, որ վախճան միայն՝ միւռց լինին սկզբունք»¹: Սակեղծած քաղաքական միճակի պատճառով հայոց թագավորներ էին նշանակվում կամ Պարսկաստանի, կամ Բյուզանդիայի կողմից: Այսպես, Արշակին թագավոր է կարգում Շապուհը, իսկ նրա որդուն՝ Պապին, Վաղեսը: Պապից հետո Վարազդատին թագավոր է հռչակում Պրոկոպիոսը, իսկ քանից հետո Շապուհ 2-րդը արքայական ծերանի է ուղարկում Պապի որդիներին՝ Արշակին ու Վաղարշակին: Այս «մրցակցությունը» գնալով ավելի ուժեղացավ, ի վերջո դառնալով Հայաստանի քաղաքական բաժանման պատճառը (387): Առժամանակ Հայաստանի արևելյան հատվածում շարունակվում էր Արշակունիների վասալական իրաւորությունը, որը տեղի մինչև 428 թ.: Վեճակն ավելի դժվարացավ, երբ Հագիերտ 2-րդը դարձավ թագավոր (438—457): Բյուզանդիայի գեմ պատերազմ մղելուց հետո (422) Պարսկաստանում տիրեց 50-ամյա խաղաղություն: Հագիերտը, առթիւն օգտագործելով, կրոնափոխության հանապարհով վերածւմ էր լուծել իր գերիշխանություն տակ գտնվող այլադավան ժողովուրդների, հատկապես՝ հայերի հարցը: Սկսվում է դավանաբանական բռն: պայքարի շրջան: Գաղափարական սուր բախումների ժամանակներ էին: Պարոնիկները պարտադրում էին գրաշարար, բյուզանդացիները՝ միկելայի ընդհանուր եկեղեցական (325) և Հեփեսոսի աստվածաբանական (432) ժողովների սահմանները: 449 թ. Արտաշատում գումարվում է հայոց հայտնի կրոնական ժողովը, որի խնդիրն էր կանխել պարտադրվող ազդեցականությունը: Անհրաժեշտություն էր դարձել բացահայտել գրաղաշտական կրոնի գաղափարական, փիլիսոփայական սնունդությունը, դիմադարձ կանգնել այդ վտանգին, քանի որ պայքարը զուտ կրոնական չէր, ուներ քաղաքական հեռագնա ենթատեքստ:

Ձեռքով զինվելուց առաջ հայերը զինվում էին գաղափարապես: Կյուն համոզմունքով և ոգով: Ավարայրը, խեղապետ, անհնար էր սպառկե-

րայնեւ առանց այս սուր պայքարի համակողմանի նախապատրաստութեան:

Ժամանակաշրջանի դադափարական ընդվզումների ամենաակտիվ մասնակիցներէն էին Նզնիկը, Նզիշենն և հայոց եկեղեցու միւս հոգեւոր հայրերը, որոնց գործերում տարբեր առիթներով քննադատվում և հերքվում են զրադաշտական կրօնի դավանաբանական հիմքերը: Այս գործում հասեալստեան առանձնանում է Նզնիկ Կողբացու «Նոյմ աղանդոցը», որ մագդեղաց կրօնի դեմ հայկերի մղած դադափարական պայքարի հիմնաքիւնը դրույթների մշակումն էր: «Այդ գործը,— ինչպես ձիշտ նկատու է Ա. Ա. Արրահամյանը,— պիտի լինէր ոչ թէ ազատագրական պատերազմի հետեւանքը, այլ նրա դադափարական նախապատրաստման միջոցներից մեկը»: 123 թ. ինչպես սպասվում էր, պարսիկները օգտագործելով ժամանակի՝ իրենց համար քաղաքական բարենպաստ վիճակը, ինչպես նաեւ հայ ֆեոդալների գծտուլթյուններն ու կենտրոնախույս ձգտումները, վերացրեցին Հայաստանի պետական անկախութիւնը՝ ստեղծելով մարդպետական իշխանութիւն: Այդ պայմաններում ավելի մեծացավ հոգեւոր դադափարական մաքառման նշանակութիւնը, մի հարց, որի մանրամասն քննութեանը անդրադարձել են սովետական պատմաբանները և փիլիսոփաները:

V դարը հայոց կյանքում մշակութային ակտիվ որոնումների ու ձեռքբերումների շրջան էր: Պարսկա-բյուզանդական պարտադրանքից բացի, Հայաստան էին թափանցում զանազան կրօնական աղանդներ, հունական անտիկ փիլիսոփաներից սկիզբ ու սնունդ առած ուսմունքներ: Սրանց գումարվում էին նաեւ հիթանոսական հավատքի մնացուկները:

Տրկրի քաղաքական վիճակը պահանջում էր ստեղծել մշակութային, դադափարական միասնական ուղղութիւն՝ ազդային անկախութեանը սպառնացող երեւոյթներին դիմադարձ կանգնելու համար, ինչը խորապէս դեղում էին ժամանակի հայ մտաւորականները: Փիլիսոփայական առումով առաջնահերթ խնդիր էր դարձել նախագոյի հարցը: Նզնիկն ու այնուհետեւ Նզիշենն իրենց գործերում առաջադրում էին այն միտքը, որ բնութիւնից առաջ դոյութիւն է ունեցել ինքնագոյ կոլեկտիւնը: Նա «աներկութիւն» է, «մշտնջենական» ինչպէս Կողբացին, այնպէս էլ Նզիշեն, հանդես էին գալիս մոնիստական փիլիսոփայութեան տեսանկյունից («ամեն ինչ նրանից է, իսկ ինքը ոչ ոքից չէ»): Մինչդեռ զրադաշտի փիլիսոփայական հիմքը դուալիզմն էր: Տիեզերքի դոյութիւնը հանգեցվում էր գնոստիկային, հյուլեի դոյութեանը, որի դեմ էլ կրքոտ բանավիճում էին Նզիշենն և Նզնիկը: Վերջիններս հատկապէս ժխտում էին մագդեղաց կրօնից եկող «Քեշի» դուալիզմը, որ հանգեցնում էր շարի ու բարու համագորգոյութեանը: Ըստ այս տեսութեան, երբ ոչինչ չկար, չարը և բարին հան-

դեռ էին գալիս Որմիզդի և Արհմենի կերպարանքով՝ որպէս Զրովան անու-
նով տղամարդու որդիներ։ Ոչնչից ինչ ստեղծելու հակասությունը հայ
գաղափարախոսների համար այն կովաններից մեկն էր, որով հնարա-
վոր էր դառնում կասկածի տակ առնել զրադաշտը։ Զարի գաղափարը,
որպէս աստվածային սկզբնագոյ՝ չէին կարող ընդունել քրիստոնեության
գաղափարախոսները, քանի որ, իրենց կարծիքով, չարը հետեւանքային,
առարկայաբար գոյութիւն ունեցող էութիւն է, գաղափար, որ բնկած
էր քրիստոնեական դավանանքի հիմքում։ Հայտնի է Մեթեղեսի աշխա-
տութիւնը, որը մեզանում տեղ է գտել «Հաճախապատում ճառք»-ում։
Հայ քրիստոնեական ուսմունքի պաշտպանները չէին ընդունում նաեւ
երկնային լուսատուներին պաշտամունքի առարկա դարձնելու զրադաշ-
տական պահանջը։ Նրանք առաջադրում էին աշխարհի բնույթի մասին
իրենց տեսութիւնը, ըստ որի աշխարհը բաղկացած է չորս տարրերից՝
հող, օդ, ջուր, կրակ։ Տեսութիւն, որ գոյութիւն է ունեցել մ. թ. ա. եր-
րորդ հազարամյակում Եգիպտոսում։

Ինչպէս տեսնում ենք, դարաշրջանի գաղափարական պայքարը ըն-
թանում էր լայն ճակատով։ Այն ուղղված էր նաեւ բյուզանդական եկե-
ղեցու դեմ, որի պահանջների քաղաքական ենթատեքստը հայ մտավո-
րականների համար աներկբայելի է։ Նրանք քննադատում և ժխտում էին
այն ամենը, ինչը կարող էր խորքից տրոհել հայոց քրիստոնեական դա-
վանանքի ինքնութիւնը։ Այս տեսանկյունից էր ահա քննադատվում պյու-
թագորասյան, պլատոնյան, ստոիկյան ուսմունքների որոշ կողմեր, հաա-
կապէս՝ էպիկուրյան մատերիալիզմն ու աթէիզմը։ Նկատենք, սակայն,
որ հայ փիլիսոփաները ընդունում և զիտարկում էին նաեւ մատերիալիզ-
մի և աթէիզմի առանձին կողմեր, որպէս էսոթոցութիւն, գոյաձեկ։ սուր-
ստանցիոն հետեւանք։ Նրանք դեմ չէին մարդու կամքին ազատութիւն
տվող էպիկուրյան տեսութեանը, բայց գտնում էին, որ մարդը : բքան
էլ կամքի ազատութիւն ունենա, միեւնոյն է՝ պայմանավորված է վերին
գոյութեամբ։ Այսպիսին էր դարի քաղաքական և գաղափարական մթնո-
լորտը Աւարայրից առաջ։ Եղիշեի մատչանք զգալի չափով այդ մթնոլոր-
տի արդյունքն էր։

Նախ համառոտակի անդրադառնանք նրա ստեղծագործական պատ-
մութեանը։

Հայոց հնագույն շրջանի գրական կենցաղում շատ կարեւոր էր մե-
կենասի դերը։ Բարձրագիւրք մեկենասի բարոյական սատարը միշտ էլ
վճռական դեր է խաղացել այս կամ այն գրական հուշարձանի ստեղծ-
ման գործում։ Հիշենք Մովսէս Խորենացու, Ղազար Փարպեցու և ուրիշ-
ների մեկենասներին։ Եղիշեի գործի սատարը և պատվիրատուն Մամի-
կոնյան երեց Դավիթն էր։ «Զօանն վասն որոյ պատուիրեցեր՝ արարի,

ով քաջ. վասն Հայոց պատերազմին հրամայեցեր, յորում բազումք առաքինացան քան զսակաւս»⁵: Պատվիրատուները սովորաբար ելնելով իրենց տոհմի կամ հոգևոր միաբանության պահանջներից, որոշակի խնդիրներ են դնում գործը ստեղծող հեղինակի առջև: Այդ իսկ պատճառով էլ գիրքն իր բովանդակային ուղղվածությամբ հարմարեցվում է պատվիրատուի պահանջներին: «Յայսմ յևթն գլուխս կարգադրեալ և եղեալ ծալարալիք պատարմամբ զսկիզբն և զմիջոցն և զկատարումն, զի հանապազորդ ընթեռնուցուս, լսելով զառաքինեացն զբաշտութիւն, և զլստս կայելոցն զվատ- լարութիւն ոչ յանձին կարօտութիւն երկրաւոր առտտ գիտութեան լրմանէ. այլ աշցելութիւն երկնաւոր տնտեսութեան, որ մատակարարէ յառաջագիտութեամբ զհատուցմունս երկոցունց կողմանցն, որ երեւելօքն զանէ- րեւոյթն գուշակէ»⁶:

Թեև պատվիրատուի պահանջները, այսպես թե այնպես, սահմանափակում են հեղինակ-կատարողի ստեղծագործական ծրագիրը, բայց մեր բոլոր պատմիչները, պատվիրատուի պահանջները կատարելով հանդերձ, քննադատել են իրենց ասելիքի շրջանակները: «Արդ որովհետեւ ընկալաք զհրատան պատուիրանի յաննախանձ քոյոց բարուց բնութեանդ, սկսցուք ուստի արժանի է սկսանել. քէպէտ և ոչ յոժարիցեմք զքշուառութիւն ազգիս մերոյ ողբալ: Ահա ոչ ըստ կամաց արտօսարալիք ողբովք ճառապրեմք զբազում հարուածս՝ յորում պատահեցաք և մեր իսկ ականատեսք լինելով»⁷:

Ընդգծված արտահայտություններից դժվար չէ նկատել պատմիչի դիրքորոշումը մեկեկնասի, ինչպես նաև ժամանակաշրջանի իրադարձությունների նկատմամբ, որոնց ականատես է նա: Իրադարձությունների ժամանակակիցը լինելով հանգեւած, Եղիշեն օգտագործել է նաև ուրիշ աղբյուրներ, որոնց բացահայտման խնդիրը այնքան էլ հեշտ բան չէ: Դեռ մինչև այսօր էլ հայ պատմիչի ոչ ազգակից՝ օտար հետազոտողները պիտի վիճեն Եղիշեի օգտագործած աղբյուրների շուրջ, քանի որ պատմական հողը, որի վրա կանգնած է եղել հեղինակը, ծածկված է ժամանակների մշտուղի: Այսուհանդերձ մի բան պարզ է, որ, ելնելով Եղիշեի պատմության և նրա ժամանակաշրջանի մշակութային կյանքի բնութանուր օրինաչափություններից, հնարավոր է որոշարկել ոճական և աղբյուրագիտական այն հիմքերը, որոնք անպայման կողմնորոշիչ դեր են խաղացել գործն ստեղծելու ընթացքում: Ասենք, գոյություն ունի Վ դարի հայ պատմագրության, այսպես կոչված, «օրինադրական» կամ պաշտոնական ոճ հասկացողությունը: Իսկ Եղիշեն դուրս չէր ծանրի և ժամանակի ընդհանուր պահանջներից, թեև այս շրջանակներում նա պահպանում էր իր ոճական ինքնությունը, որով էլ տարբերվում է մեր մյուս պատմիչներից: Եղիշեն շատ է զգացմունքային, շատ է կենդանի և պատկեր-

յաւիար³։ Սա գալիս է ոչ միայն նրա անհատական ոճամտածողութիւնից, բռնից, կռահելի նրա պոսթիկուն բնավորութիւնից, այլև օգտագործված էնեսանյութի և ժամանակաշրջանի յուրահատկութիւնից։ Ի տարբերութիւն մեր մշուս պատմիչների, Նզիշի բնդրկած ժամանակաշրջանը իրւա կոնկրետ և սեղմ է (քնդամենը 35 տարվա պատմութիւն, Արշակունիների անկումից հետո՝ մինչև 465 թ.)։ Նա տալիս է ազգէ համար ճակատագրական նշանակութիւն ունեցող և ծայրաստիճան յարված իրադարձութիւնի պատմութիւնը։ Վերջինիս գաղափրակտը՝ Ավարայրը, մեզ ներկայանում է իր կոնկրետ դրսևորման և հետեանրի ձևով։ Նվ պատմվող էնեսանյութի շարժման ամեն մի օղակ ունի իր մատուցման դատումի երթմը, ոճամտածողութիւնի յուրահատկութիւնը։ Նվն մենը քնդունում ենք որ V դարի հայ պատմագրութիւնը համադրում է գրտապատմողական և գեղարվեստական որակները, աղա պրտի բնդունել նաև, որ Նզիշի պատմութիւն գերակշռող որակը գեղարվեստականն է։ Ինչ խոսք, Նզիշի ոճամտածողութիւն ձևավորման դրծում կարեոր դեր է խաղացել Աւարայրի ճակատումը, հատկապես Մակարայեցիների գիրքը։ Նզիշն Վարդանի մասին խոսելիս ակնարկում է դա։ «Ձոր և ի՞նչն առեալ գրաջ էկաւազիրն Մակարայեցոյ՝ ընվնոնոյր ի լսելիս ամենեցուն, և յորդառաւ բանիւր զկա իրացն իմացուցանէր նոցա, որպէս ճատուցեալ կոտեցան ի վերայ աստուածատուր օրինացն բնդգեմ թագաւորին Անտիբաշտայ»։ Նշանակում է՝ Մակարայեցիների ոգին ուսանելի է եղել դորավարի համար, ինչը և որոշակի դեր է խաղացել Նզիշի պատմութիւնը շարադրելիս։ Ակնառու են նաև Արեւելյան վերայրի, Փիլոն Ալեքսանդրացու բճական ազդեցութիւնները, որոնց մանրամասների բնութիւնը անդրադարձել են բանասերներն ա պատմաբանները։

* * *

Հայ մշակուցի պատմութիւնը հայտնի չէ, լիս պատմա-դրծառական ինչ ուրորներ է ունեցել, կամ ինչ ճանապարհ է անցել Նզիշի պատմութիւնը իր ստեղծման օրից մինչև VII—VIII դարերը, մինչև «Անձնացայ» ձևադրի և նրա հիշատակարանի գոյութիւն վարկածը։ Խորեն վարդապետ Գալաֆիանը որոշ տեղեկութիւններ է հայտնում այդ ձևադրի մասին. «Որ թեպէտ չունէր ի վերայ զթուական դրութեանն, այլ մագաղաթն և երկաթագիր տառիցն ձեք՝ որովք հարեալ էր ի գրի, շատ իսկ ցուցանէին իմէ յոյժ հնոց ժամանակաց էր Մատենան. Խօթներորդ կամ երկերորդ դարու գործ, իմէ ոչ և առաւել ևս հնագոյն։ Նւ բանիս վկայք՝ յիշատակարանքն որ այսր անդր ի լուսանցս մատենին տեսանէին՝ հասանէին ցիններորդ դար. որպէս օրինակ իմն զտէրն Անձնացիաց զմեծն Ատոմ յիշատակի արարէք արժանի»։

«Ի վերջո կոչս գրոցն գտաք զայս յիշատակարան. «Գրեցաւ ի ստուգ պատմ. տանն Մամիկոնենի. հրամանաւ Շմաւոնի Անձևացեաց տեառն. յիշատակ և բարեխոս աշխարհիս»¹⁰։

Ըստ «Բազմավեպի» հաղորդած տվյալների¹¹, Եղիշեի գրքի Մնձե-վացցայ ձեռագիրը առաջին անգամ տեսել է խորեն նարպեյր Փարիշում. ունի սրբ Զառուայթի անձնական հավաքածուում։ Նարպեյր հրատարակել է վերոհիշյալ ձեռագիրը սրպես բնագիր ու կանոնիկ տեքստ 1861 թ. Թեոդոսիայում։ Հիշյալ ձեռագիրը մեզ չի հասել¹²։ Թեև չափազանց կրճ-կըտուր են Անձևացցայ օրինակում գրչի հաղորդած տվյալները, բայց և այնպես դրանք որոշակի սկիզբ են գործի ազդեցությունն ունենե-ման ազդեցում առումով։ Այս խմատով Գրիշենքը մշակութային շատ նա-րեւոր դեր խաղացող մարդիկ էին, նրանք խորապես ապրում էին ազգի հոգեւոր ու քաղաքական կյանքով, թեև հիշատակարաններում նսեմաց-նում էին իրենց դերը։ Գրական հուշարձանի՝ արտագրության միջոցով ժամանակներին փոխանցելու փաստը ինքնին խոսում է այն մասին, որ նրա՝ դարերին ընդառաջ զնալու անհրաժեշտությունը նույնպեւ ժա-նակների պահանջից է բխում։ Վարդանանց և սուրբ Վահանանց պատե-րազմներից հետո նոր լուսի առավ ազդային ինքնագիտակցության ոգին Դրա լավագույն արտահայտությունը «Շուշանիկի վարքն» է։ Հայոց սուր-բապետի դուստրը և կաթողիկոս Սահակ Պարթևի թոռը դառնում է իր ժամանակի ամենահայտնի կինը։ Եվ այդ գործում, ինչ խոսք, հանայա-կան դեր է խաղացել Հայոց պատերազմը, դարաշրջանի բնորոշ առաջ-մթնոլորտը։ Այս տարիներին (նկատի ունենք վարդանանց և Վահանանց պատերազմներից հետո բնկած ժամանակահատվածը) մեծ պայքար է ծավալվում այս անգամ արդեն քաղկեդոնականության դեմ։ 554 թ. եր-սես հայոց կաթողիկոսի օրոք, գումարվում է Դվինի եկեղեցական տեղ-վը, որով վերջ է տրվում հունական դավանաբանական ազդեցությանը։ Քաղկեդոնականության և նեստորականության դեմ վճռական պայքարը գործում կարեւոր դեր են խաղում Տիմաթեոս Կուղի և Հովհան Մանգա-կունու աշխատությունները։

Վարդանանց պատերազմի մասին մեզ հասած մյուս հնագույն վա-վերագիրը ասորաց պատրիարքի թուղթն է՝ ուղղված Զաքարյա Կաթողի-կաթողիկոսին (IX դ.)։ «Թուղթ Փառաւյ պատրիարքի առ Զաքարյայ կաթողիկոս հայոց Մեծաց վասն Լրկու միաւորեալ բնութեանց մի անձ-նաւորութիւն գոլոյ տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի և վասն ճշմարտու-թեան ժողովայ սուրբ հարցն որ ի Քաղկեդոն»։ Թղթի մեջ ասորաց պա-տրիարքը նպատակադիր ենթադրատ դնելով գրում է. «Եւ արդ մեք հե-տադօտեալ ստուգաբանութեամբ բացաքննեցանք. քանզի թե և իժ. շքոր-ամի յետ վերափոխելոյն սրբոյն Սահակայ յայսմն կենցաղոյս առ Քրիս-

առաջ գումարեցաւ ժողովուրդն Քաղկեդոնի, չորում ամի կատարեցաւ
սուրբն Վարդան (ընդգծ.՝ Զ. Ա.) զօրովը իրովը յ Արտազ գաւառի՝ ի
աւելապահութիւնն աթոռոյն Ղեւոնդեանցն Յովսեփու և հայր վատանգեալը
ի հինից պարսից ոչ զօրեցին և պարապեցան գալ ի ժողովն. վասն այնո-
քիկ ոչ նհաս պատճառ ժողովոյն ի հայր հաւատեալ. բայց հակառակու-
թիւն վասն ժողովոյն ինչ ոչ դոյր ալ ամենեքեան բնորոնէին զժողովն
մինչև ի ժողովն Դովինա...»¹³:

Նղիշեի և ընդհանրապէս Վարդանանց կապակցութեամբ օգտագործ-
վող այս հնագույն փաստաթուղթը ուշագրավ է մի բանի առումով: Ասորի
պատճառները դիմելաձևի մեջ նուրբ դիվանագիտութիւն կա: Նա հայերի՝
Քաղկեդոնի ժողովին շմանակցելը վերագրում է պարսիկների դեմ Վար-
դանի՝ պատերազմով զբաղված լինելուն: Այսինքն թե՛ զա համընդհա-
նաբ քրիստոնեական խնդիր է և հավասարապէս վերաբերում է և ասո-
րիներին: Թեև, ըստ էութեան, հայերի՝ Քաղկեդոնի ժողովից հրաժարվելը
այդ զբաղվածութեամբ չէր պայմանավորված: Քաղկեդոնականութեանը
հարելը, ինչպէս հետագայում ցույց տվեց Դովինի ժողովը, հավասարա-
պար էր ազգային դիմագծի կորստի: Պատրիարքի ակնարկի տակ դեպի
քաղկեդոնականութեանը թեքվելու հրավեր կա: Հիմա ուշագրութեան
դարձնենք պատրիարքի ակնարկին, որ անուղղակիորեն առնչվում է մեր
խնդրին («արդ մեր հետադուտեալ ստուգաբանութեամբ»): Ո՞րն է եղել
նրա հետադուտութեան հիմքը, Վարդանանց պատերազմը որպէս փաստ,
թե՞ Նզնիկի ու Նղիշեի դործերը որպէս փաստի գաղափարական համա-
կողմանի բնոյճանարարում: Դժվար է կոնկրետ եզրակացութիւն գալ, բայց
որ երկու դեպքում էլ իրողութիւնը պատմագործառնութեան տեսան-
կեամբ իր դիմամիկ վիճակում է եղել, անժխտելի է: Կարեւորն այստեղ
նաեւ այն է, որ այդ երեւոյթը իր դերը կատարում է նաեւ Հայաստանի
շահմաններից դուրս:

Վարդանին սրբերի կարգը դասելը բարոյական անշանակութիւն ունի:
Դրա հակադարձ բեկոր Վասակն է, որ նորից առնչվում է Նղիշեի պատ-
մութեանը: Ուշագրավն այն է, որ Վասակն արդեն X դարում դավաճա-
նութեան, շարի գաղափարի կրողն էր, նա գաղարկ էր կոնկրետ մարդ
լինելուց, դարձել շարի սիմվոլ: Կյուրոս վրաց եպիսկոպոսը և Խոսիկ
Կիս վանականը Մցխեթում հավաքում են իրենց հոգևոր հայրերին և
խորհուրդ են անում հեռանալ հայոց քրիստոնեական հավատքից: Ուխ-
տիանոս պատմիչը (X դար) այս փաստը հիշելով Կյուրոսին համեմա-
տում է Վասակի հետ: «Եւ դարձեալ այլ խորհուրդ չար հանգոյն Կիրոնի
և Խոսիկին այնմիկ զոր Տէր սպաննայ մարգարէին, մի կալ խորհուրդն
այն հաստատուն և կամ թէ հաւասար նոցա: Ծագեաւ ասէ, այս վասակ
զայն Վասակն, որ նենգութեամբ առ ի սպանումն սրբոցն լի նենգութեամբ

և դառաճանութեամբ հակառակ ճշմարտութեան զինքիանս սրեալ...»¹⁴։ Ուրեմն՝ Վասակը հասարակ անուն դարձնելը արդեն որոշակի վերաբերմունք է։ Այդ վերաբերմունքը հատկապես ընդգծված է Եղիշեի պատմութեան մեջ, որին Ուխտիանոսը պիտի որ լավ ծանոթ չիներ։

Եղիշեի պատմութեան և նրա նյութի ներդրածական շարժմանը, որպես գրանցված փաստ, այնուհետև մենք հանդիպում ենք 1172 թ. ստեղծված «Վարդանանց և հայոց պատերազմի մասին պատմութեան» ամբողջական ձեռագրի մեջ»¹⁵։ Զեռագիրը պատճենող հեղինակը Կոչավանքի Դավիթ գրիչն է¹⁶։

Զեռագրերը ընդհանրապես ուշագրավ են ոչ միայն որպես ժամանակների շարժման մեջ գրական հուշարձանը պրոպագանդիստ միջոց։ Նրանք կարևոր են մի ուրիշ կողմով, ինչը անմիջապես առնչվում է մեր խնդրին։ Զեռագրերում կան հիշատակարաններ, որոնց մեջ երևում է ժամանակների վերաբերմունքը գրական հուշարձանի նկատմամբ, ի վերջո շոշափելի դարձնում նրա պատմա-գործառական նշանակությունը։ Հիշատակարանի ձևով գրանցված գրչի խոսքը իր մեջ ունի ոչ միայն ժամանակի դնահատականը, այլև այդ գնահատականի ժամանակներով պայմանավորված լինելը։

Հիշատակաբանում գրչի ձայնը ժամանակների ձայնն է, որի մեջ երևում է գրական հուշարձանի դերը։

«...Արդ, յայսմ ամի (ՌՃՀԴ) գրեցաւ գիրքս այս Եղիշեի պատմագրի և ընտիր վարդապետի, որ և տեղեակ և հմուտ էր ամենայն պատերազմաց Վարդանանց և նեղութեանց, որ անցին ընդ տշխարհս Հայոց, որ և այլ դիրս ստացեալ կանոնականս զգուշաւորս սրբոյ եկեղեցոյ և առաւելալ ի վարս արդարութեան հաճոյ լինէր աստուծոյ և մարդկան...»¹⁷։

Ուզիլ 20 տարի հետո՝ 1192 թ. Զաքարիա Սարկավազ գրիչը արտագրելով Ավարայրի հերոսամարտի պատմությունը, հիշատակարանի մեջ ոգեշունչ խոսքեր է գրում ի հիշատակ սուրբ պատերազմում մարտիրոսված հայ իշխանների և կանանց. «Գրեցաւ յիշատակարանս այս վասն սուրբ և հատակութեան նախարարացն հայոց և սուրբ կանանցն. ընդ որում և զմեզ արժանի ասացէ սուրբ երրորդութիւնն տաւնել զյիշատակս նոցա զի որք հաւատով տաւնեն զյիշատակս նոցա մասնակից արասցէ սրբոց իւրոց ի փառս ամենասուրբ երրորդութեանն այժմ և միշտ և յաւիտեանս յաւիտենից...»¹⁸։ Զեռագրերն արտագրող գրիչը իր այս գործի կարևորությունը համեմատորեն թաքցնելով, առիթը բաց չի թողնում հիշատակարանում հավերժացնելու մեկենասի, գծագրողի կամ էլ իր հարազատների անունները։

«Բարեխոսութեամբ սրբոց Վարդանանցս Քրիստոս Աստուած ողորմեա ստացողի գրոցս Յովհաննէս սարկաւազին և ծնաւդաց իւրոց և ինձ

մեղուցեալ գծողիս Անտոնի և ծնողաց իմոց և ամենայն արեան մերձա-
ւորաց և որ լիով զամէնն ասէ տէր Աստուած վարձա բարեաց պարգևսցե-
ասա և ի հանդերձեալն ամէն» (XIV դ.)¹⁹։ Ուշագրաւն այստեղ դարա-
շրջանի բնութագիրն է, որը համահնչուն է Եղիշեի պատմութեանը։ Հի-
շատակարանի բովանդակութեանից, ինչպէս նաև գրչի ձայնի ներքին
լարվածութեանից պարզվում է, որ հերոսական պատմութեան արագ-գրու-
թեանը, Վարդանանց պատերազմի հիշատակի արթնացումը ներքին ան-
հրաժեշտութեան էր, հոգւո արիւթեանը չկորցնելու միջոց։ Մի ուրիշ
ձեռագրում գրչութեան ճիշտ ժամանակը նշելուց հետո («...ի հայրա-
պետութեան տէր Միքայէլին, ի Բագաւորութեան աշխարհակալ արքային
Սօթեան Սէլիմ Խոնդարին, ի յայսմ ամի գրեցաւ գիրքս...»), Գրիշը
բնութագրում է ժամանակի դժվարութեանը, իր սփոփանքը դանձելով ողե-
շունչ պատմութեանը արտագրելու մեջ. «...ի դառն և ի շար ժամակիս
զի յամեն դիմաց դառնութիւն և վիշտն պատեր է դժացոյ տառապնալ
աղգիս, զի յամեն տարի ուրիշ ուրիշ պատուհաս կուգայ ի վերայ հացոյ
աղգիս — սով, սուր, գերութիւն, մահ, շարժ և տապալումն ժանկ, մարախ,
թրթուր, ջորեակ, գալսւն, հեղեղ անթիւ և անհամար, որ ոչ կարն ընդ
գրով արկանելը»²⁰։

Եղիշեի պատմութեանը և նրա արտագրութեան ժամանակը բնութա-
գրող ամենից ուշագրաւ հիշատակարանը սուրիս բերվողն է։ «Գրեցաւ
ձեռամբ շարահամբաւ Զաքարիա սարկաւագի և ձօնեցաւ ի դռնն Յո-
հաննու վանից սուրբ Կարապետի ՌՃԺԳ Բեռին։ Արգ գրեցաւ մեկնութիւն
գործոցս ի Բագաւորութեան տաճկաց սուլթան Մահմադին և ի Բագա-
ւորութեան Պարսից Շահարասի երկրորդի, որդոյ Շահաֆուն, և ի խա-
նութեան տանս Ալտարատեան Աբաս խանին որդոյ Ամիրգունայ խա-
նին. և ի Էսթիլդիկոսութեան հայոց և ի պատրիարքութեան սուրբ էջ-
միածնի սրբազան և երիցս երանեալ մեծի հեղինակին Տեառն Յակոբայ
Ջուղայեցոյ և փոխանորդի նորուան և ամբողջալ և տեղապահ Սահակ
վարդապետի...

...Յորում ժամանակի նեղիմք և վշտանումք յայլասնու և եղեռնագործ
աղգացն պարսից. վասնզի այս և և Բ ամէ զի յաշտութիւն է ի մէջ երկուց
մեծամեծ Թագաւորացն Պարսից և Տաճկաց. վասն այնորիկ բազմացեալ
և յոռացեալ են աղգն Պարսից ուսելոյ և ըմպելոյ պարապեալ, վասն-
որոյ միշտ կեղեքին և կեղեն ողորմելի կեանս թրիստոնէից»²¹։ Գրիշը
առանձնակի շեշտով է ընդգծում այն հակասութեանը, որ կա կեղեքող
կռապաշտների և կեղեքվող թրիստոնյաների միջև։ Գրչի համար կրկին
հոգեբանական սատարը Եղիշեի հերոսական պատմութեանը արտագրելն
է։ Առանձին հիշատակարաններում էլ գրչի ակնարկով սփոփվում են ոչ
միայն իրենք՝ գրիչները, կաղմողները, ծաղկողները, այլև ամեն ոք, ով՝

հաղորդվում է հավատի համար մարտիրոսված սրբերի պատմությունը:

Նղիշերի գործի ձեռագրային ընդօրինակումները շարունակվում են մինչև XVIII դարի վերջերը, երբ մեզանում վաղուց արդեն սկսվել էր սպառնալից պայմանների գործը: Նղիշի պատմությունը առաջին անգամ տպագրվել է Կոստանդնուպոլսում 1764 թ., բայց սրան ղուգահեռ մինչև 1805 թ. ստեղծվել են 9 ձեռագրեր: Հիշատակարաններին ղուգահեռ Նղիշի ստեղծագործությունն արձագանքող մյուս ձեռագիր աղբյուրները հայաստանում չեն: Մեր մշակույթի պատմության մեջ լայն տարածում գտած այս հուշարձանները ժամանակ առ ժամանակ անդրադարձել են հայոց ազգային կյանքի տարրեր ուրտոններին: Անվանի գրականագետ Մայիս Ավդալբեկյանը մանրամասն քննության է առել հայաստանի ժամանակների առանձնահատկություններն ու նրանց պատմա-խնդրաբանական դերը: «Ամեն մի դարաշրջան,— նկատել է նա,— իր հետ տանում է իր գաղափարական դիմանդուքը՝ պատմականորեն անցողիկը, սերունդներին թողնելով դարաշրջանը ներկայացնող մնացուցիկ, ժամանակի ընդհանրացված, կերպարված վերադարձը, մարդու միջոցով խնայված միջավայրի գնահատականը, համամարդկայինն ու ազգայինը, համաժողովրդականն ու պատմականորեն առաջադիմականը»²²:

Տոմարական, տոնացուցային, արարողական և ուսուցողական խնդիր ունեցող այս ժողովածուները խմբագրվել են մեր անվանի մտավորականների կողմից՝ Գրիգոր Վկայասեր, Անավարզեցի կաթողիկոսները, Վանական վարդապետի աշակերտներ Տեր Իսրայելն ու Կիրակոս Արևելցին, Գրիգոր-Մերենց Խալիկյան: Տարբեր ժամանակների հայաստանում ծնված մեծ տեղ ունեցող Նղիշի անձի ու նրա պատմության մասին փաստերը խմբագրվել են այս երանելի մարդկանց կողմից՝ հաշվի առնելով դարաշրջանի պահանջը, որն ինքնին ուղադրվել փաստ է ժամանակների շարժման մեջ Նղիշի պատմության ընկալման չափանիշները տեսնելու իմաստով: Նկատի ունենալով Մատենադարանում և Մխիթարյան միաբանությունում պահվող հայաստանագետների բովանդակությունը, որոնց քննությանը ժամանակին անդրադարձել է ն. Ալիխանյան իր ուսումնասիրության մեջ²³, կարելի է ասել, որ նրանցում Նղիշն ներկայանում է երկու պլանով՝ վարձագրական և իր պատմության զրկագային շարադրանքով: Ընդ որում՝ Նղիշից և մեր մյուս պատմիչներից արված մեջբերումները ներկայացվում են կամ պատմողաբար, կամ էլ ուղղակիորեն: Ներսես Ալիխանյանի կողմից օգտագործված՝ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության Տեր Իսրայելի խմբագրությամբ ստեղծված «Հայաստանագրություն»²⁴ Նղիշին վերաբերող նյութերը գերազանցապես վարձագրական են: Հայաստանում կազմողներին հետաքրքրել են պատմիչի կյանքի մանրամասները, որոնք տեղ չէին կարող գտնել նրա պատմության մեջ և

որոնց աղբյուրները տնհայտ են՝ ռացյառությամբ Թովմա Արծրունու տեղեկություններին: Բայց ահա Գրիգոր Անավարդեցու խմբագրությամբ ստեղծված Հայսմավուրքի մեջ (XIV դար) գերակշռում են Վարդանի հերոսական գործունեության, հոգևոր հայրերի նահատակության պատմությունը, Վասակի հայրենազավ քաղաքականությունը, բիշ տեղ չէ՝ գրավում նաև իր՝ Եղիշեի վարքը: Ընդ որում, Եղիշեի վարքն ու պատմության բովանդակությունը ներկայացվում են բարոյականության նույն շափանիշներով:

Ուշադրություն դարձնենք Տևր Իսրայելի խմբագրությամբ ստեղծված Հայսմավուրքի հետևյալ հատվածին.

«Երանելի Եղիշէ էր զինուորեալը Վարդանայ հայոց զորավարին և էր զսրապետ և տեսող լեալ ամենայն անցից, որ անցին ընդ զօրս հայոց ի Յաղկերտէ Պարսից արքայէ: Եւ ետ նահատակութեան զօրացն Հայոց թողեալ զզինուորութիւնն՝ կրօնաւորեաց և բնակէր խառակբն ճրգնութեամբ յանապատի՝ պահոց և աղօթից պարապեալ խոտաբուտ և գետնախշտի լեալ յաշխարհին Մոկաց և ի ծովեզրն: Եւ անդ զբնաց՝ զպատմութիւն սրբոյ Վարդանացն և զգիրս կանոնական և մեկնութիւնն՝ Աբարածոյն և զգիրս խաչեղութեանն Քրիստոսի և ալ զիրս օգտակարս: Եւ առաւ նմա շնորհք բժշկութեան: Եւ կացեալ ի բարիոր ձգնութեանն յորով ժամանակիս. և վախճանեցաւ աստուածահաճոյ վարոր յամսեանն՝ Մեհեկի ԻԱ և փետրուարի Ի է: Եւ ժողովեալ բազմութիւնք»։ Շարունակութեան մեջ պատմվում է այն մասին, որ «շինեցին յանուն նորա եկեղեցի և անդ փոխեցին զնա ի հանգիստ»²⁵:

Եղիշեի գործով սլացմանավորված վարքադրական բնույթի բազմաթիվ գրանցումներ կան Հայսմավուրքներում՝ նվիրված սուրբ Ղևոնդ Երեցին, նրա հայրենասիրական գործունեությանը, չարին դիմագարձ կանգնելու նրա անբեկանելի կամքին: Իսկ Եղիշեի պատմությունից ուղղակիորեն բերվում են այն հատվածները, որոնք իրենց բովանդակությամբ հատկանշական են, բնութագրում են Ավարայրի ճակատամարտի այսօրվա մասին գրվազը. «Եւ ի գունդս բաժանեալ զզօրսն ամ և զգունդն առաջին տալր ի ձեռն իշխանի Արծրունեաց և նիզակակից նման գիշխանն՝ Մոկայ...», ապա. «Եւ ճայթումք յարից աղեղաց զխելիս առհասարակ խլացուցանեին: Անդ էր տեսանել զվիշտ զօրաց մեծի տաղնապի և զանբաւ աղէրս տարակուսանաց երկցունց կոշմանցն ի յանդուգն յաբձակմունքն զմիմիևանս բախելով»²⁶, Եղիշեի պատմության արձագանքները հայ միջնադարյան նմանատիպ հուշարձաններում սոսկ փաստագրական նշանակություն չունենին: Մեծ էր նրանց հասարակական արձագանքն ու դերը, որպես արարողութեան հիմք, որպես տոմարական փաստ և ուսուցողական նյութ:

Միջնադարում հայամավուրքների կողքին, այս դեպքում որպես զուտ տոմարական-արարողական հիմք, շատ տարածված են եղել ճաշոցները: Նրանցում նշված են բոլոր այն երգերը, որոնք նվիրված էին հայոց սրբերին: Հոգևոր երգերը կատարվում էին տարվա որոշակի օրերին, հատկապես՝ Վարդանանց օրերին և ծիսա-արարողական համապատասխան կանոնակալով: Մատենադարանում պահվում են XII—XIII դդ. երկու ճաշոցներ, որոնցում հանդիպում ենք հոգևոր արարողությունը իմաստավորող հետևյալ բնույթի հանձնարարականներին:

37. «Քաղոց Ժէ — Սրբոյն Շուշանկան՝ դստեր Վարդանայ: Եւ այս կանոն կատարեւ — սաղմոս ՃԺԴ»:

37. «Մեհնկի Իկ — Սրբոյն Եղիշաի վարդապետի: Եւ այս կանոն կատարի — սաղմոս ԺԴ. «Զերկելաժու իմ Տէր փառաւոր տոնէ...»:

47. «Հրոտից Իէ — Սրբոյ Ղևոնդիանցն: Եւ այս կանոն կատարի — Սաղմոս ՃԼԿ «Քահանայք զգգեցցին զարդարութիւն...»:

48. «Հրոտից Լ — Սրբոյ Վարդանայ: Եւ այս կանոն կատարի — Սաղմոս ԽԴ «Վասն քո մեռանիմբ զաւր հանապազն»²⁷:

Նույնանման հանձնարարականների մենք հանդիպում ենք Մատենադարանում պահվող մի այլ ճաշոցում:

«438 ար. ՃԼԴ հրոտից Իէ, սրբոյն քահանայիցն Ղևոնդիանց, Սաղմոս ՃԿա «Յիշեա, Տէր, զԴաւիթ»:

«438 բ. Հրոտից Լ, Սրբոց Վարդանաց, Սաղմոս ԻԶ «Բայց արդ մերժեցեր...»²⁸:

Միջնադարում ստեղծված և օրենսդրական նշանակություն ունեցող հոգևոր այս հուշարձանները (հայամավուրք, տոնապատճառք, ճաշոց և այլն) հսկայական դեր են խաղացել մեր ժողովրդի դիտակցության մեջ Վարդանանց հիշատակը մշտարթուն պահելու գործում: Հարկավոր է միայն պատկերացնել, թե մեր աշխարհիկ և հոգևոր նախնիները որքան են անդրադարձել Եղիշեի պատմության փաստերին, բարոյական ինչ չափանիշ ու հոգեզեն ներշնչանք են եղել պատմության հերոսները նրանց համար:

Գրավոր հուշարձանի մասսայական ընկալման պատկերը բիշ թե շատ ամբողջական պատկերացնելու համար անդրադառնանք նաև ժողովրդական բանավոր ավանդապատումներին:

Մի Վարդան է երբ մեկն ասում՝
Ավարայրն է հետդ խոսում...
(ՀՈՎՀ. ՇԻՐԱԶ)

Գիտությանը հայտնի է անձնանունների առաջացման, նրանց գոյաբանական տարաբնույթ շերտերի ձևավորման, մարզկանց անվանակոչելու օրենքներն ու զործոնները: Այդ բազմաթիվ օրենքներից մեկը պատմական հայտնի հերոսների անուններով սերնդե-սերունդ մարդկանց անվանակոչելու օրենքն է:

Հայկական անունների մի կենսունակ շերտ է բերել Նղիշեի պատմությունը²⁹: Անհնար է ճշտորոշել 1500 տարվա հայոց անունների կիրառման վիճակագրական համախականությունը, որ ինքնին շատ բան կնշանակի, բայց մի բան պարզ է, որ Նղիշե, Վարդան, Վասակ, Գևորգ, Արշավիր, Աբտակ, Խորեն, Վահան, Գուրգեն, Հմայակ, Համադասպ, Շմավոն, Գնունի, Արսեն և ուրիշ շատ հանրահայտ անուններ գալիս են V դարի հալ պատմագիրներից, մասնավորապես՝ Նղիշեից:

Երբ 1857 թ. Գարեգին Սրվանձադյանն ընդունվում է Մկրտիչ երիմյանի հիմնադրած Վարդա վանքի ժառանգավորաց դպրոցը, այստեղ նա առաջին անգամ կարդում է Նղիշեի գիրքը, խանդավառվում Վարդանանց քաջերի հերոսական արարքներով: Այստեղ էլ նա փոխում է իր մկրտության անուն աղղանունը և իրեն կոչում Վարդան Մամիկոնյանի անվհեր պինդորենեից մեկի՝ Գարեգին Սրվանձադյան իշխանի անունով³⁰:

Սրվանձադյանի «Հնոց-նորոցը» բազկացած է զրչագիր մատյաններից կատարված ուղագրով քաղվածքներից ու կարեոր հիշատակարաններից: Այդ նյութերից առանձնապես արժեքավոր են Նղիշեի, Խորենացու, Դավթի Անհաղթի վերաբերյալ ավանդադրույցները: Արտակարգ սուր է դրսևորվել Սրվանձադյանի հետաքրքրությունը Նղիշեի և նրա պատմության հետ կապված ավանդադատությանը-չրույցների նկատմամբ: Վաստակական կատարած իր ճանապարհորդությունների ընթացքում նա այցելում է Նղիշեի գերեզմանին: «Իսկ այդ շիրմը, պաշտելի նշխարը Նղիշեին կրգանձի, Վարդանա դարին, հայոց վարդապետին, հրեշտակակենցաղ ճգնավորին: Համբույր չուր խոնավ հողին: Հոս կհանգչի անտապան, անաբժան, անհիշատակադիր, նա որ անմահ արձանացուց Վարդանն և չուր դարը»³¹:

Հայ եկեղեցիները և ընդհանրապես սրբավայրերը Նղիշեի և նրա հերոսների անուններով կոչելու սովորույթը գալիս է վաղ միջնադարից:

Այդպիսի եկեղեցիներն ու սրբավայրերը Հայաստանում, հատկապես՝ Արեւմտահայաստանում շատ հին նույն այդ ճանապարհորդության ընթացքում Սրվանձտյանը լինում է Վերին Տաքիկ գյուղում: Այստեղ «Կերթա եկեղեցին սուրբ Եղիշէի անունով շինված է, դուռը միշտ բաց, որ ուխտավորը կը հաճախեն՝ հայ և քուրդ»³²: «Վասպուրական և յուր գավառները» ակնարկում Սրվանձտյանը խոսում է ևս մի եկեղեցու մասին. «Բերկրի գաւառ Վանա ծովուն արեւելյան կողմն՝ ընդ մեջ «Շրջակա» կամ «Թիմուր» անվանվող գյուղերից, «Մահմուտի» և «Արճիշ» գավառացի Սահմանազուխ ունի Պարսկաստանը, որ կիցնա Թադեսու Առաքելո վանքը պարսից բաժնին մեկը և Ալարայր և Նախավիայի վանքը»³³:

Հալ եկեղեցու պատմությունը ցույց է տալիս, թե որքան եկեղեցիներ, սրբավայրեր, մատուռներ ու շինություններ կան Վարդանի և Վարդանանց հերոսների անուններով: Այստեղ կարդում ենք. Ս. Վարդանի վանքը. — կալ հնատեւ ելից հոսք նարեկաց ուխտին շինեալ ի բարձրադիր զրութեան հանդեպ ծովուն Ախթամարայ»³⁴, «ծանոթ է Ս. Վարդան անուն համարվաւոր եկեղեցին Վանի մեջ: Կան Սուրբ Վարդան անունով բաւական վանքեր»³⁵: «...ի չերկրիս Ռշտունեաց յանապատոտ սուրբ Վարդան»³⁶:

Այս ուսումնասիրությունների մի ուրիշ հատորում կարդում ենք. «Ղևոնդեանց անապատը» կամ «Ղոնդիկ» վանքը, որ նաև կոչվում է՝ Մեծ նահատակին վանքը: Սա գտնվում է մի բարձր սարի վրա Ալեւտարոնանց գետի մոտ»³⁷:

Նույն ուսումնասիրության մեջ (էջ 116) խոսվում է Եղիշէի վանքի մասին, որտեղ ըստ ավանդության պահվում են Եղիշէ առաքյալի՝ Հասունքները³⁸: Ժողովրդի մեջ բազմաթիվ լեգենդներ են հյւսւովի նրա ճգնափութւյան, մահվան ու սրբացման մասին: Դրանցից հնագույնը Եղիշէ—Նարեկացի կապի շուրջ ստեղծված լեգենդն է, որ գրի է առել Ա. Ղանալոնյանը իր «Ավանդապատումի» մեջ: Մենք այն կրերենք հատվածաբար՝ պատկերացում կազմելու համար այն մասին, որ Եղիշէի դրժը, անձը հոկայաւան դեր է խաղացել և ժողովրդական բանահյուսությունից ընթացել: «Գրիգոր Նարեկացիին քեռորդին էր Անանիա Շիրավիվանացոյն, որդի խոսրովու: Սայ մինչ մանուկ էր եւթն տարու, ետուն զնա յաշակերտութեան Եղիշէի սրբոյն վարդապետին յերկիրն Մոկաց, զի նա առաջնորդէր Կոշողաց սրբոյն Աստուածածին: Եւ օրըստօրէ յառաջանայր յիմաստնութիւն և յառաքինութիւն աստուածային և մանկութենէ առնէր սքանչելիս մեծամեծս...»³⁹: Շարունակության մի ալլ հատվածում. «Եկն Գրիգոր ի վանքն իւր առ քառին: Եւ նա ասէ ցնա. «Քո վարդապետն Եղիշէ վախճանեցաւ, երթ ի գերեզման նորա: Եւ եղեալ զնաց և լոնսեալ զգերեզմանն վարդապետին իւրոյ համբուրեաց զնա և

դարձաւ ի վանին իւր, եւ եկեալ եհաա ի դիմաց Սուրբ Վարդանայ»⁴⁰: Եղիշեի գերեզմանը, ըստ ավանդութեան, գտնւում է Ոստանի Սուրբ նշան վանքում: Ասում են, թէ այստեղ միայնութեան մեջ վախճանվել է Եղիշեն: «Մարդիկ տեսել են նրա դիակը՝ Սուրբ նշանը կրծքին: Տեսել են նաև, թէ ինչպէս լույս է իջել Սուրբ նշանի և Եղիշեի մարմնի վրա: Նրանք մի գմբեթավոր եկեղեցի են շինել և նրա մեջ ամփոփել Եղիշեի մարմինը: Այդ օրվանից Եղիշեի գերեզմանի վրա բազմաթիւ բժշկություններ են կատարվում: Մի օր էլ մի բորոտ վիշապ իջնում է սարից և բառաչելով սկսում է լիզել Եղիշեի գերեզմանը: Վիշապը անմիջապէս առողջանում է և մի պայծառ ակ ձգելով գերեզմանին, հեռանում է»⁴¹: Մինչև XIX դարի կեսերը և այնուհետև Եղիշեի գորավոր լեզնեղը հաւատի պէս շրջել է ժողովրդի մեջ: Մի անգամ, երբ Սրվանձաշանը այցելում է Վանի Կերիսա Եղիշեի անունով կոչվող վանքը, վանահայրը այսպիսի մի պատմութեան է անում: «Շատ զորավոր է մեր Ս. Եղիշեն, որ օգնութեան կրհասնի ամեն վտանգելոց և թէ հարզի, և թէ բաց աշրոր շատ անգամ կտեսնեմք զինքն ինքն է կարմրաձիավոր, զրահավար, ճերմակ մորուք վարդապետ ճգնավար»: Շարունակութեան մեջ Սրվանձաշանը նկատում է. «Ինչ սրտեղեն հաւատք և սրտահույզ տեսիլ ու նկարագիր»⁴²:

Ուշագրավ է նաև Իջեանի շրջանի Ակնաղբջուր գյուղի հսկայաբուն կաղնին Վարդանի ծառ անվանելը: Կա մի ուրիշ լեգենդ, որի գեմ Բաֆֆին ժամանակին խոսել է: Գալուստ Շիրմազանյանն իր հոգովածներից մեկում մի այսպիսի լեգենդ է պատմում: «Մառականի կիրճից դեպի հյուսիս, ուր իբր տեղի է ունեցել Ավարայրի ճակատամարտը, բնկած ժայռալանջերում կան քարայծեր, որոնց պորտի վրա արշուն կա, որը բռնիչ հատկութեան ունի: Ըստ ավանդութեան՝ այդ այծերը պատերազմից հետո լեռներից իջել են Ավարայրի դաշտ արածելու ու նրանց պորտերը արշունտովել են»⁴³: Ժողովրդի մեջ տարածված ուրիշ ավանդութեաններ էլ կան, սակայն բոլորին անդրադառնալն անհնար է:

* * *

Մեծ է Եղիշեի պատմութեան աղբյուրագիտական նշանակութեանը: Հայ հին պատմագրութեան մեջ «Վարդանանց և հայոց պատերազմի» արձագանքներին մենք հանդիպում ենք X դարից, թեև, ինչպէս իրավացիորեն նկատում է Ն. Ակինյանը, դժվար է զանազանել հնչման նրբութեանը⁴⁴:

Հայոց հին պատմագրութեան համայնապատկերը ուշագիւր դիտելու դեպքում պարզորոշվում է ազդեցութեանների ու արձագանքների երկու որակ՝ ուղղակի, որպէս հետագա պատմիչի ակնարկ, գնահատական և

ոճական ազդեցություն: Յուրաքանչյուր դեպքում Եղիշեի Պատմության գործառական դերը պետք է դիտել պատմիչի ապրած ժամանակաշրջանի ու ստեղծագործության բովանդակության յուրաքանչյուր նկատի ունենալով: Եղիշեի պատմությանը առաջին արձագանքողը, ըստ Կյուլենսերյանի, Մեբեոսն է: Նրա գործից մեջ բերենք այն հատվածը, որի մեջ փաստագրական տարերքը կողմնորոշված է դեպի Եղիշեի գործը: «Արգ զժամանակս Թագաւորութեանն շարագործին Յաղկերտի, եւ էթէ որպէս նա կամէր զաստուածաին եղծանել կարգս եւ կամ որպէս քաջ նախարարացն Հայոց եւ նախանձաւորն Աստուածոյ նահապետն Մամիկոնէից տանն՝ կարմիր կոշեցեալ վարդան»⁴⁵: Մի ուրիշ տեղ. «Եւ արդ այս եւ զարարք պարսից, որ եկին մի ըստ միջոցէ յերկիրս Հայոց՝ յապստամբութենէ վարդանայ Մամիկոնեից տեառն որդւոյն Վասակայ, մինչև ցայսար ժամանակի: Ոմանք մեռան ի պատերազմին եւ ոմանք պատերազմեցան, եւ ոմանք յաղթութիւնն գործեցին եւ գնացին»⁴⁶:

Իհարկե, նույն հաջողությամբ Մեբեոսը կարող էր իր ձեռքի տակ ունենալ նաև Փարպեցու պատմությունը: Այդ հարցին որոշակի պատասխան տալը դժվար է: Բայց մի ցայտուն հատկանիշ կա՝ Մեբեոսի՝ Հագկերտին տրված գնահատականը, որի մեջ, մեր կարծիքով, երևում է Եղիշեից եկող զգացմունքային ոճը: Փարպեցին այս հարցում զուսպ է: Ինչպես ասվեց, Եղիշեի նկատմամբ հայ պատմագիրների վերաբերմունքի դրսևորման ձևերը տարբեր են, թեև ի վերջո բոլորի մոտ Եղիշեի գործի գնահատականը նույնն է:

Սամուել Քահանա Անեցի (XII դ.) և Մխիթար Անեցի (XIII դ. սկիզբ) հայ պատմիչները Եղիշեի մասին ընդամենը թուցիկ ակնարկներ են անում, բայց միանգամայն որոշակի երևում է Եղիշեի գործի գնահատականը: Եղիշեն նրանց համար մեծություն է, իսկ նրա պատմությունը՝ հավաստի աղբյուր: Սամուել Քահանա Անեցու «Հավաքմունք ի դպրոց պատմագրաց» աշխատությունը ժանրային իմաստով ժամանակագրություն է. տալիս է նախորդ շրջանի պատմության շարժումը մինչև 1167 թ., այսինքն՝ պատմիչի ապրած ժամանակաշրջանը: Հիշենք նաև, որ տարեգրության ժանրը զուսպ է իր բնութագրումների մեջ: «Իսկ մերայինս ազգի տեսալ առաջին պատմագիր զԱգաթանգեղոս որ գրեաց զպատճառ լուսաւորելոյ զՀայս սրբոյն Գրիգորի՝ նորասքանչ համբերութեամբ: Եւ ապա Մովսէս Խորենացի հաւանտապատումն եւ զկնի Եղիշէ եւ Ղազարիկ եւ Փօստոս որ է Բուղանդ...»⁴⁷: Հիշյալ աշխատության մեջ ժամանակագրական թվարկումները նաև արժեքների գնահատականներ են: Տարեգրի առանձին ակնարկներից երևում է, որ նա մանրամասն ծանոթ է հայ պատմիչների գործերին: «ՆԿԾ: Վարդան լեալ մարդպան հայոց հրամանալ Վռամայ...

ՆՀԶ: Հասելոյ նեղութեանցն ի Յազկերտէ՝ սրբոյ Վարդանանցն...»⁴⁸:

Այստեղ կարելի է կասկածել, որ պատմիչը, թերևս, հենվում է Փարպեցու տեղեկությունների վրա: Բայց ահա մի ուրիշ տեղ Ստեփան Կոնյալի կոնստանդնուպոլսեցի Վարդանանցի «ՆԶԲ: Հայոց հնազանդութեան և անխնայան լինելայն ամի Զ: Յազկերտի զղջեալ տսէ յաղագս աւերելոյն զաշխարհս հայոց, և շարմահ լինելոյ Վասակայ, ըստ Եղիշէի»⁴⁹:

Եղիշէի անձին ու նրա պատմությունը նույն տեսանկյունից է մոտեցնել Մխիթար Անեցիին՝ Վերջինս Անիի Մայր Եկեղեցու՝ Կաթողիկէի փակակալն է եղել: Ինչպես պնդում է նրա ուսումնասիրողը (Հ. Գ. Մարգարյան), Մխիթարը պատմագիտական աղբյուրների նկատմամբ բարեխիղճ վերաբերմունք է ունեցել: Թերևս այդ պատճառով էլ նրա պատմություն միջոցով հետազայում հնարավոր է դարձել ստուգել և ճշտել պատմագիտական այնպիսի փաստեր, որոնք պատմիչների գրքերում հետազայ խմբագրումների պատճառով աղավաղվել են: Եղիշէի մասին Մխիթարը պատմիչի ակնարկը խիստ ժլատ է, բայց V դարի պատմագիրների դասակարգման Ֆոնի վրա Եղիշէն երևում է ընդգծված: «Թէ զինչ է պատմութիւն եւ կամ քանիք են ու յայտնի են առ մեզ» վերնագրի տակ կարդում ենք. «Իսկ ի նորոց աստի մերոց, նախ և առաջին պատմող Ղերութեայ, որդի Ափղաղարայ զպրի, դէ զգործս Աբգարու և Սանատրուկու եւ հզարն բանիւ Աղաթանգեղոս, և զսր Ղազարիկ Հայոց անուանէ, Կորեան Պատմութիւն և Պատմութիւն Հայոց ի Մովսիսէ շարագրեալ և Ղազարիկ Փարսեցի և Եղիշէ...»⁵⁰: Հետագայ դարաշրջաններում, մինչև XIII դարի վերջը, հայ պատմագրության մեջ Եղիշէի գործը հանդես է բերվում ոչ այնքան իբրև պատմագիտական աղբյուր, որքան ազդի արժանապատվությունը գիտակցելու բարոյականության օրենսգրքի: Նկատենք, որ հիշյալ դարաշրջանները նշանավորվում են Բագրատունյաց, Արծրունյաց և Կիլիկյան հայկական թագավորությունների ստեղծմամբ ու հզորացմամբ, ինչպես նաև թաթար մոնղոլների վայրագ հարձակումների, նաև Բյուզանդիայի խոտոր քաղաքականությունը պայմանավորված դրամատիկ անկումներով:

Միջնադարի հայ տարեգրիչների ու պատմիչների (Կատարվերցի, Ստեփան Ասողիկ, Դավիթ Կրոնավոր, Թովմա Արծրունի, Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Կիրակոս Գանձակեցի, Մեսրոպ Վայաձորցի և ուրիշներ) գիտակցություն մեջ ժամանակ առ ժամանակ արթնացել են Եղիշէի նկատմամբ հերոսական դարաշրջանի անցքերը, որոնք իրենց զբաղմունքով, վերելքներով ու վայրէջքներով նմանվում են հայոց հետագայ ժամանակներին: Եղիշէի ստեղծագործությունը հետագայ պատմիչների համար ոգի էր ու ռճ: Նրանց գործերում պատմական շրջափուլի վերաբերողը ման ռիթմը իր զգացմունքային հագեցվածությամբ, արտացոլման

ձևով հակված էր դեպի Եղիշեն: Այս տեսակետից նույնպես Եղիշեն կողմ-
 նորոշիչ հետք է թողել Թովմա Արծրունու պատմության մեջ: IX դարի
 վերջերին Հայաստանի քաղաքական կյանքում, ինչպես արդեն նկատել
 ենք, բախտորոշ փոփոխություններ եղան: Ստեղծվեցին Բագրատունյաց,
 Արծրունյաց և Սյունյաց իշխանությունները: Հետագայում միջնադարին
 հատուկ կենտրոնախույս քաղաքականության պատճառով, սրվում էին
 հակամարտությունները այս առանձին-առանձին իշխանությունների միջև,
 և դա բացասաբար էր անդրադառնում երկրի քաղաքական կյանքի վրա:
 Արտաքին և ներքին հակամարտությունների և դրանց հետևանքով Հա-
 յաստանում առաջացած ծանր կայություն մասին է պատմում Թովմա
 Արծրունին: Պատմիչը միաժամանակ հատուկ ուշադրություն է դարձնում
 դավաճաբանական խնդիրներին: Զրադաշտի և քրիստոնեության դադա-
 փաբական պայքարը դեռ շարունակվում էր, ինչպես Թովման է նկատել՝
 այժմ իսկ նույն բանը ասում են իրապաշտների որդիները: Թովմայի
 պատմությանից շատ լավ երևում է, որ կրակապաշտները նորից առիթը
 բաց չեն թողնում զաղափարական ճնշում գործադրելու հայերի նկատ-
 մամբ: Հենվելով Եղիշի Կողբացու և Եղիշի գործերի մեջ արտահայտ-
 ված դավաճաբանական դատողությունների վրա, Թովմա Արծրունին իր
 պատմության մեջ կրկին վարդապետում է մոնիստական աշխարհայեցողու-
 թյան գիծը. «Արդ տեսնում ենք, որ երկրային մարմինները կարգավոր-
 ված շարժվում են անդադար: Հայտնի է, որ շարժվում են ուրիշ ուժից:
 Եթե ուրիշից է, ուրեմն կա մեկը, որ շարժում է երկնային մարմինները»⁵¹:
 Հիշենք, թե V դարում Եղիշին ու Եղիշեն ինչ բուռն պայքար էին ծավա-
 րում օտարամուտ գաղափարների դեմ՝ ինչևիցե հենց վերոհիշյալ տեսու-
 թյունից: Թովմայի համար Եղիշեն չափանիշ ու սրբություն էր: Ինչևիցե
 Արծրունյաց տան պատմիչը, ընդգծված կողմնակալությամբ, նա իր
 գործի մեջ առիթը բաց չի թողնում փառաբանելու Արծրունիների տոհմը:
 Նրա կարծիքով՝ Եղիշեն անդրադարձել է նաև Արծրունյաց իշխանների
 կյանքին, բայց հետագայում, ինչ-ինչ պատճառներով, նրա պատմու-
 թյան միջից այդ մասը դուրս է մնացել: «Այն ժամանակ,— գրում է
 Թովման,— Մոկաց աշխարհում էր բնակվում մեր սուրբ վաղապետ
 Եղիշեն: Բարժուման եկավ նրա մոտ և խնդրեց հացոց պատմությունը,
 որ նա գրել էր սուրբ Վարդանի հրամանով: Նրա խնդրքը կատարվեց:
 Նույն ժամանակ Արծրունյաց մեծ իշխան Նիրշապուհը, որ ամրացել էր
 Տմորիքի բերդում, տեղեկացավ Բարժումայի մասին և առաջարկեց նրան
 հեռանալ այդ վայրից: Ներշապուհը պարսից թագավորի պատճառով
 ոչինչ չձեռնարկեց նրա դեմ և միայն ուղարկեց սպառնալից առաջարկ-
 ներով հրամանը: Բարժուման ստացավ հրամանը, զայրույթից լցվեց քե-
 նով և Եղիշի պատմությունից դուրս գցեց այն, ինչը վերաբերում էր

Արժեքունյաց տոհմի կատարած գործերին, ինչպես նաև Վահան Արծրունու նահատակությանը: Իսկ Եղիշի վարդապետը այն ժամանակ ապրում էր Ռշտունիք գավառում, ծովնդերքին: Ասածու սուրբը այնտեղ էլ վախճանվեց»⁵²:

Եղիշիի գրքի մեջ նկարագրված Վարդանի և հատկապես հոգևոր հայրերի նահատակության պատմությունը մի առանձին ուժով է արտացոլվել Կիրակոս Գանձակեցու պատմության մեջ: «Եւ ետ նորա սուրբն Եղիշէ, որ պատմէ զքաջութիւնն Վարդանայ, թոռին սրբոյն Սահակայ, Էղբնկերաց նորա, որք յուսուն Քրիստոսի զանկինս ի մահ եղին և պսակեցան ի Քրիստոնէս և զարիական մահ սրբոց Յովսէփանցն, և զկամաւ և տայն զանձինս ի կապանս տրորնի նախարարացն հայոց վասն յուսոյն սրբոցն խորնայ և Աբրահամու, զոր ստուգութեամբ ցուցանէ այլն սքանչելի»⁵³: Թշնամիներին ուղղված դառնաշունչ խոսքը, որ շատ լավ երևում է Գանձակեցու պատմության մեջ, գալիս է նրանից, որ պատմիչը իր ճակատագրով զգացել էր այն հոգեմաշ շարժարանները, որ պատճառել էին նրան թաթարները գերության ժամանակ: 1235 թ. Մուար Նունի առաջնորդությամբ թաթարները ներխուժում են Անդրկովկաս, մահ ու ավերածություն սփռելով ամենուրեք: Գանձակեցին ուրիշ վանականների հետ գերվում է և միայն հրաշքով է հաջողվում ազատվել այդ գերությանից: Ավարայրի ճակատամարտում մարտիրոսված հայ զորականների և հոգևոր հայրերի օրինակը, որ գրանցվել էր Եղիշիի պատմության մեջ, 784 տարի հետո հոգու արիության ու հավատի անսասանության պիտի տաներ հայ հոգևոր մտավորականին:

Եղիշիի պատմությունը իր հետքն է թողել նաև միջնադարյան հայ պատմիչներ Վարդան Արևելցու, Թովմա Մեծոփեցու և ուրիշների գիտակցության մեջ, որոնք ժամանակ առ ժամանակ հիշատակում են նրա գոյությունը: Եղիշիի ազդեցության ուժորտները էլ ավելի են ընդլայնվում, ձևեր բերելով սպեցիֆիկ բնույթ՝ աստվածաբանական, փիլիսոփայական, գեղարվեստական ու նաև, որ ուշագրավ է՝ իրավագիտական: Վերջինիս մեր բանասիրությանը ուշագրություն չի դարձրել: Մխիթար Գոշը իր «Դատաստանագրքում» բանավիճում է մի հույն մտավորի հետ այն հարցի շուրջ, թե ինչպիսին է եղել իրավաբանական միտքը հայ անցյալում: Հույնը ժխտում է նրա գոյությունը: Մանավանդ հիշատակում է այն հանդամները, որ հայ մատենագիտության մեջ ոչ մի փաստ չկա բարձրաստիճան հոգևորականներին օրենսդրական մեղադրանքի ենթարկելու վերաբերյալ: Նրանց համար ընդունված էր միայն հոգևոր բանադրությունը: Գոշը այս դեպքում ստիպված է եղել օրինակ բերել Եղիշիին:

«Եւ քանզի զայս ոչ վայրապար ինչ եղաք ի գիրս դատաստանի, այլ զի գիտասջիք, թէ այսօրիւր պարտին Հայք ի Յունանց, որպէս Աղվա-

Ֆիցին ուսուցանէ Պատմութիւն եւ այլր: Վասն որոյ հարկաւոր է այս
կարգ յեկեղեցի ի հայրապետաց կարգիլ, եւ անփոյթ արարեալ՝
միշտ պարտաւոր ցուցանին՝ յատեան դատաստանին: Քանզի ի մեր Հու-
սաւորիչէն եւ այս դասը պաշտման երեւի յեկեղեցի, ըստ որում եւ ի
սրբոյն յիշի յեղիշալի Պատմութեանն եւ այս դասը, ասելով՝ ընդ ձեզ
կան գրակարդացք եւ սաղմոսասացք: Նմանապէս եւ սարկաւագաց յիշին
անուանը եւ ի կանոնս եւ յայլս⁵⁴:

Նշիշի պատմութեան մեջ այդ մասին կարդում ենք. «...Իսկ այսօր
կայսկոպոսը եւ երիցունը եւ սարկաւագոնը, սաղմոսերգողը եւ գրակար-
դացը իւրաքանչիւր կարգեալ կանոնեալ՝ իբր վառեալը զինու եւ պատ-
քաստեալը ի պատերազմ, կամին ընդ ձեզ յարձակել հարկանել զիշնա-
մինսն ճշմարտութեան: Եւ եթէ մեռանել եւ հուսանէ ի նոցանէ, սակայն եւ
յայնմանէ ոչ են զանգիտելոց, քանզի լաւագոյն զմեռնելն կամին քան
զմեռուցանելն»⁵⁵:

Գոշի վերը բերված հատվածը նույնությամբ կրկնվում է 402-րդ
էջում եւ շարունակության մեջ հաստատում այս միտքը:

«Արդ յայտ է յաւերածոյ եկեղեցեայ խանգարիչ եւ այս կարգի, եւ
այլի հեղգութենէ ուղղչաց: Թէպէտ եւ այլ ինչ յօդէն պատճառը, սակայն
արդարացուցանել ոչ կարեն: Եւ թէ այլազգաց այսոքիք յիշատակի ի
արրոյն Դիոնէսիոսի գիրսն եւ աստ՝ այլազգ փոփոխմամբ, սակայն զիին
ամբողջ պահեն ուստի ոչ ինչ երկբայելիք են: Արդ ըստ ճշմարիտ դա-
տաստանի վարելի է զեկեղեցի այսպիսի կարգաւ ըստ երկնայնոցն, զի
թէ տուն զերկրաւոր թաղաւորի ըստ այսմ յօրինի, ո՞րչափ եւ երկնաւոր
թաղաւորին Քրիստոսի եւ նմա փառք յաւիտեանս ամէն»⁵⁶:

Ինչպէս տեսնում ենք, Նշիշի պատմութեանը մեր առջեւ բացվում է
տարբեր տեսանկյուններից, իբրեւ անցյալի հայ ազգային գիտակցութեան
բաղմբարդ շերտերի մի համակարգ:

* * *

Գրական հուշարձանի պատմա-գործառական դերի ուսումնասիրու-
թեան ընթացքում չպետք է շրջանցվի նաեւ նրա ռճական ազդեցութեան-
ների ոլորտը:

Ոճը նաեւ աշխարհայացքային կատեգորիա է: Այն չի սահմանափակ-
վում լեզվի ձևակառուցվածքային դրսևորումներով: Խոսքի պատմմային
որակը, բառընտրութեանը, ուրիշ, զգացմունքային հագեցվածութեանը
հոգեկան ներքին յարմաների արգասիք են, որոնք գրական մարմնավոր-
ման ընթացքում պայմանավորվում են կոնկրետ գաղափարով եւ նպա-
տակամղումներով: Այս առումով, երբ հետևում ենք հետագա դարաշըր-
ջանների մեր մշակույթի գործիչների վրա Նշիշի թողած ռճական ազ-

դեցություններին, նկատում ենք մի այսպիսի օրինաչափություն: V դարի հայ մատենագրությունը ստեղծել է պատմական իրադարձությունները վերաբարձրելու մի «օրենսդիր» ոճ, որի «մոդելային» ավանդույթները շարունակվում են հետագա պատմագրության մեջ, և, իհարկե, ամեն մի պատմիչ ու մատենագիր շարունակում է չլուրով: Արդեն նկատել ենք, որ Եղիշեի ոճը, սերտորեն կապված լինելով դարաշրջանի պատմագրության ոճական կադապարների հետ, միաժամանակ խիստ ինքնատիպ է: Եղիշեն ստեղծել է պատմական դրամատիկ իրադարձությունների վերաբերողության մի ոճ, որն իր դրսևորման ձևով ու բառային ֆակտուրայով խոր ազդեցություն է թողել միջնադարի մեր պատմագիրների վրա: Նկատենք, որ ոճական սրահների տեսականությունը միշտ ունի իր պատմական հիմքը և շատ ավելի բովանդակային երևույթ է, քան՝ ձևային: Այն պայմանավորված է ժամանակների մեջ նույնօրակ պատմական իրադարձությունների կրկնության հանգամանքով և նրանց նկատմամբ պատմիչների նույնօրակ վերաբերմունքով, մի բան, որ շատ չուրաճատուկ է մեր պատմության ու պատմագրության համար: Սա էլ մեզ թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ Եղիշեի ազդեցության նշանները պետք է փնտրել հետագա շրջանի պատմագրության խորքային դրսևորումների մեջ: Լինում են դեպքեր, որ գրավոր հուշարձանի հեղինակը թեև չի հիշատակում իր նախորդին, բայց իր բառառձով, գիտակցության հոսքերի դրսևորման եղանակներով նմանվում է նրան: Օրինաչափությունը դարձում է և այսօրվա գրականության մեջ: Ակինյանը Եղիշեի կապակցությամբ բերում է Սերեոսի օրինակը, որը թեև Եղիշեին չի ակնարկում, բայց նրա ոճամտածողությունը չուրակերպ համադրում է իր երկի մեջ: Լավագույն ապացույցը, թերևս, Լաստիվերցին է: XI դ. հայ պատմիչի խոսքի զգացմունքային լարվածությունը նախ և առաջ պայմանավորված է այն բանով, որ նրա դարաշրջանի ազդային պատմության դրաման համարյա նույնն է, ինչ V դարում էր: Բյուզանդական Վասիլ 2-րդ Ոսկավորը ճշգրտում էր ամեն կերպ տիրել Հայաստանը, մյուս կողմից երկիր էին ներխուժում զանազան վաչկատուն ցեղեր, Ատրպատականից՝ գելթիկներ, թուրքական զանազան ցեղեր և այլն: Գաղիկի մահից հետո սուր վեճեր են սկսվում նրա երկու որդիների՝ Սմբատի և Աշոտի միջև, զուգույն են բարձրացնում կենտրոնախույս ուժերը, որոնք պառակտում են երկրի միասնությունը: Երկրում գլուխ էր բարձրացրել նաև քաղկեդոնականությունը, որի դեմ պայքարում էր հայ եկեղեցին: Սրան հակառակ, Վաստ Սարգիս իշխանը դավադրարար հակվում էր Բյուզանդիայի կողմը: Այս պայմաններում սկսվում է թուրք-սելջուկների արշավանքը (1064): Քանգվում է Անի մայրաքաղաքը և պղծվում եկեղեցիները: Հասկանալի է Լաստիվերցու հոգեվիճակը.

այս ինձ, որ վկայասան եմ զայսոսիկ հիմննացի երիտասարդին նման գոլով իմ՝ գումարկու եղէ, ոչ միամ գիւղի կամ միամ քաղաքի, այլ ամենայն աշխարհաց, ազգանց յազգս մինչև ի կատարոյ ժամանակաց»⁵⁷։ Նույն տրամադրութեան արգասիք են Նղիշեի տողերը. «...Թէպէտ և ոչ յոժարիցեմք զՅշվառութիւն ազգիս մերոյ ողբալ։ Ահա ոչ ըստ կամուք արտասալիր ողբովք ճառագեմք զբազում հարուածս յորում պատահեցաք և մեք իսկ ականատեսք լինիլով»⁵⁸։

Խոսքի պատումի մեջ, ինչպես դժվար չէ նկատել, կաստիվերցին շարունակում է ոչ թէ ընդօրինակել, այլ յորացնել Նղիշեի ոճի հուզական լարվածութիւնը, հատկապես այն դրվագներում, որ մեր պատմութեան մեջ համարյա նույնութեամբ դարեր հետո կրկնվում են նրա աչքի առջև։ Նղիշեի սեղմ, հագեցած ու կոփածո խոսքը կաստիվերցու համար շարունակում է մնալ որպես պատմութեան նույնորակ իրադարձութիւնը ներկայացնելու փորձված ոճ ու միջոց։ Ավարայրի ճակատամարտի նկարագրութիւնը համարյա թէ նույնութեամբ կրկնել է կաստիվերցին Վանանդ գլուղի մոտ անդի ունեցող բյուզանդական և արխաղական զորքերի ճակատամարտը նկարագրելիս։ «Անդ էր տեսանել տեսութիւն ողորմելի և բազում ողբաց արժանի... զի քաջ արքեն վառեալ զինու և սրտմտութեամբ եռուցեալք գումարէին և վարքն թալիանային, կանացիքն յիմարէին և երիտասարդքն խիղախէին»⁵⁹։

Բնութագրական է նաև, որ Նղիշեի՝ Վասակ Սյունու զավաճանական շարքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունք-բնութագիրը կաստիվերցին ընդօրինակել է յոնդրական ղեկավարներից մեկի՝ Հակոբոս վարդապետի բարոյական նկարագիր տալիս։ Հիշենք Նղիշեի խոսքերը. «Քանզի իբրև զշուն մեռաւ և իբրև զէշ քարշեցաւ», շարունակութեան մեջ. «...Զի ամենայն որ զայս լուեալ գիտասցէ, նղովս ի հետ արկիցէ, և մի լիցի ցանկացող զործոց նորա»⁶⁰։ Ահա և կաստիվերցու բնութագիրը. «...վասն որոյ մեռաւ իբրև զէշ և թաղեցաւ իբրև զգէշ, շար յիշատակ թողեալ զկնի իւր, զի ամենայն տր լսիցէ զպատմութիւնս զայս անէծս տրձակեսցէ զհետ նորա»⁶¹։

Նղիշեի հուզական խոսքի ազդեցիկ շունչը, որ պայմանավորված էր հայրենասեր պատմիչի՝ դեպքերի ու դեմքերի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, իր հետքն է թողել իրենից տաս դար հետո ապրած Թովմա Մեծոփեցու պատմութեան («Պատմութիւն Լանկ-Թամուրայ և յաջորդաց իւրոց») խոսքարվեստի վրա։ Մեծոփեցին չի հիշատակում Նղիշեի անունը։ Միայն մի դրվագում նա բերում է Վասակ Սյունու և պարսիկ Հազկերտ թագավորի անունները։ Բայց ահա նրա ոճական փոխառութիւնները այնքան հավաստի են, որ կասկած չի հարուցում Նղիշեից ազդված լինելը։ Մեծոփեցին դրվատանքի խոսքեր է ասում հայ կանանց

քաջության ու հայրենասիրության մասին, որ նրանք ցուցաբերել են Լանկ-Թամուրի զորքերի դեմ կռիվիս, և դա ենթատեքստում հիշեցնում է Եղիշեի խոսքը Ավարայրում կռվող հայ կանանց մասին: Ահա և Ավարայրի ճակատամարտի նմանատիպ մի հատված. «Աստ էր տեսանել, դքաջութիւն արանց մենամարտից. զի քաջասիրան զոչէին և թուլասիրտքն փախչէին, անարիժն տկարանային, սաղաւարտքն փայլէին, սուսերքն շողային, նիզակքն բիկանէին, քաջք ընդ քաջուց ի մարտ մասնէին, եւ գոչումն աղաղակին սրտարեկ առնէր դտեսողս պատերազմին»⁶²: Եղիշեի ոճական աղղեցությունների հետքերը պարզորոշ նկատվում են Դավթակ բերթոդի չափածո գործերի, ինչպես նաև Մեծոփեցու պատմության այլ էջերում (30—31):

Եղիշեի հայրենաշունչ խոսքի ուժը իր աղղեցությունն է թողել հետագա շրջանի ուրիշ պատմիչների վրա ևս, սակայն խնդիրը ոճական մանրամասների բնագրային փաստաբեկները բերելը չէ, այլ նրա աղղեցության բազմաբնույթ դրսևորումների հավաստումը, որի համար բերված օրինակներն ինքնին բավարար են:

* * *

Եղիշեի պատմությունը իր գեղարվեստական արձագանքներն է գտել նաև հայ միջնադարյան աաղերգության մեջ: Պատմիչին արձագանքող հայ առաջին բանաստեղծը Գրիգոր Նարեկացին էր, որի ստեղծագործության մեջ Եղիշեի պատմության ոգին հանդես է բերվում ոչ որպես ուղղակի ու բաց գիտակցության ձև, այլ ենթատեքստային ձայն, որ զայիս է հաստատելու հանճարեղ բանաստեղծի աստվածաբանական դատողությունն այն մասին, թե բարձրագույն գոյը անստեղծ է և սկիզբն է ամենեցուն.

Ան անասնական սպանդին մատուցումն,
եւ անմահն՝ առ մահկանացուս,
Լոյսն ահաւոր՝ առ ստուերայինս,
Յաւիտենականն, բան զանցաւորս,
Բարձրեալն, բան զերկրաւորս,
Անստեղծն, բան զեղականս
Բարին իսկութեամբ, բան զթիւրեալս բնութեամբ,
Մանաւանդ զի իւր է կամելն եւ իւր՝ կենդործելն,
Աւրհնութեանն առիթ, բան զանխժիցս պատճառ:

Գոյաբանական ուսլն ընդհանրացմանը մենք արդեն անդրադարձել ենք Եղիշեի փիլիսոփայական հայացքների քննության ընթացքում, զուգահեռ ունենալով Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոցը»: Մազզեղաց դավանանքի քննության ընթացքում, ինչպես նկատեցինք, Եղիշեի համար

հայեցակետը ձիշտ նույն ուղղվածությունն ունեն, բայց այստեղ պետք է մտածել, որ նարեկացին իր դատողությունները կարող էր զարգացնել առանց Եղիշեի և Կողբացու, քանի որ նա խորապես ծանոթ էր աստվածարանությունը և բոլոր այն դավանաբանական գաղափարախոսություններին, որոնք հակադրված էին սուրբ գրքի պահանջներին: Եղիշեի պատմության հետ նարեկացու աղերսների հավաստիությունը, սակայն, ակնհայտ է դառնում այն դեպքում, երբ հետևում ենք «Մատյանի... մեջ գրանցված հետևյալ դատողությանը.

- Հաւատամ գփառս եւ զերջանկովիւն,
Քան թէ մարտիրոսովեամք խկ,
Թող թէ ուղղովեամք իմս թշուառովեան,
Յանցատր մարմնիս վախճանն բնգունել:

Շարունակության մեջ նարեկացին կարծես հիշում է Եղիշեի հրահանգած այն իրողությունը, որ պարսից բարձրաստիճան հոգևորը որոշում է քրիստոնյա դառնալ և հետևել մարտիրոսվող հայ սրբերին:

Այսու ամենախիստ, ի վերնատանն նախանուր բարեշնորհության,
Անհնարաւոր ակտիցն ճարակ,
Զմարմին եւ զարին իւր բաշխեաց ի բաւովիւն,
Ի վեր կարծեցուցանել,
Քան զնահատակի յարգաւորովեամք գրել զիս ի փառս,
Այսմ փրկանամ հաւատալի երեւցուցանէր
Քան թէ քաւելոյ եւ ողորմելոյ եւ շնորհելոյ...⁶³

Եղիշեի պատմության ոգին իր առավել ուժեղ դրսևորումը գտավ Կիրիկյան Հայաստանի տաղերգուների գործերում: Այստեղ ընդհանուր կրոնական հոգևոր երգերի կողքին ստեղծվում էին նաև ազգային-հայրենասիրական բանաստեղծություններ: Շարակնոցներում տեղ գտած «Երկնաշունչ երգերը, որոնք ուղղված էին օտար բռնապետության դեմ, հաճախ ակունք ունեին Եղիշեի պատմությունը: Այդ երգերի հերոսները հատկապես Վարդան Մամիկոնյանն էր, Ղևոնդ Երեյը և Ավարայրի մյուս նահատակները:

Հայոց մեծ հերոսամարտի շունչն առանձնակի ուժով է հնչել Ներսես Շնորհալու տաղերում, հատկապես «Ղևոնդիեանց» (վարդանանց) և «Երազարաշ պսակաւոր և զօրապետս առաքինյաց» սկսվածքներով գործերում: Հանձինս ներսես Շնորհալու մեր հնագույն քնարերգության մեջ առաջին անգամ պատմական հերոսը ոչ միայն դարձավ բանաստեղծության քնարական ատուղծը, այլև բնութագրվեց իբրև հասարակական մեծ խնդրի կրող: Շնորհալու գործերում պատմական անհատի հերոսական արարքը ուղղված էր դեպի հոգևոր դավանանքի անաղարտության գաղափարը:

Նորահրաշ պսակաւոր և զօրագլուխ առաքինեաց,
Վառեցար զինու հոգւոյն արիարար ընդդէմ մահու,
Վարդան, բաջ նահատակ, որ վանեցէր լիշամին,
Վարդագլուխ արեամբ րո պսակեցէր զկկեղեցի:

Բանաստեղծութեան մեջ Շնորհալին շարունակում է սեղմ գծերով բացահայտել Ավարայրի հերոսներից յուրաքանչյուրի էությունը. «...ենական լուսով լցեալ արիացիալն քաջն Արտակ», «Տաճատ զարմանալի, տաճար եղեալ Երրորդութեան», «Արսենն ցանկալի արդարութեամբ ճոխացեալ», «Նախաշաւիղ գոյով բարեհաջ յառաջագէմն Գարեգին» և այլն: Եփեմացարյան բանաստեղծի գիմանկտրային ընդհանրացումները գալիս են հիշյալ պատմական հերոսների նկատմամբ ներշնչով ունեցած վերաբերմունքից: Շնորհալու մտաւոր ու զգացմունքային գնահատականը, այսպիսով, ունի իր պատմական հոգը, որ եղիշեի պատմության միջոցով, Ռդայեհ հավաստի կենսահիմք, յսմ դար հետո հասել էր նրան: Օրինաշատութիւնը հատկապէս երեւում է «Ղեկնդիկանց» տաղի հղացման մեջ: Այնտեղ փառաբանւում է հայ սրբերի հերոսացումը.

Արիադեալք առ հակառակն,
Քաջութեամբ առեալ զվրժ խորեութեան:

Դա կույր ինքնագոհարեւում շէր, այլ հավատի լույսով իմաստաւորված հավերժացում:

Փոխանակեալ զունայնութիւնս
Ընդ ճշմարեա լուսոյ անմահութեանն...

Եղիշեի և Շնորհալու հոգեւոր արերաների գոյութեան փաստի մասին կարծիքը նորութիւն է: Մեր անցյալի բանասիրութեան մեջ դա վաղուց նկատուի է: Զ. Լ. Արճյանը իր «Եղիշեի և Շնորհալի աւագ ուրախ» հոգեւոր մեջ նկատել է. «Ներշնչման սկզբնաւորութեան, իմաստներու նույնութեան մեջ եղիշեի հոգեւորութեան անվերջ հակադրութեանները կամուր: փոխ Շնորհալու տաղաշափական արվեստին կարուկ առկերուն մեջ»⁶⁴: Այնուհետև Արճյանը եզրակացնում է. «Շնորհալի աչքան մտերիմ հարաբերութեանները եղիշեի հետ, առաջ եկած է ապահով գաղափարներու փոխադարձ հասկացութեան մը»⁶⁵: Այդ նմանութեանները հասկապէս ի հայտ են գալիս Շնորհալու տկնարկած «Հայաստան և Հիսուս», «Վարդան և հրեից հավատացեալ իշխաններ», «Փառաւորութեան տիկնայք Երուսաղեմի կանայք», «Հայ ուրացիալները և Հիսուս երգչինը», «Մոգական ու բարի աւագակն» զուգահեռների մեջ:

Ավարայրում սրբագործված հերոսների անունները հայ միջնադարյան տաղերգության մեջ տարբեր դարերում ժամանակ առ ժամանակ հի-

շատակվել են որպես բնագործական կոչ, մեծ գործի փառաբանություն, շարին հակադրվելու միջոց: Հատկապես ինչպես են Հովհաննես Երզնկացու (XIII դ.), Խաչատուր Կեչառացու (XIII—XIV դդ.), Հովհաննես Թլկուրացու (XV դ.) ստեղծագործությունները, որոնք, ճիշտ է, ուղղակիորեն նվիրված չեն Վարդանանց հերոսներին, բայց հեղինակները գիտակցելով, որ մեջ է զրական երկի համակարգում նրանք հիշատակվում են որպես սուրբ գործի կրողներ:

Հիշենք Հովհաննես Երզնկացու «Ջձեզ պարգևաց սուրբ Ղևոնդէ», Խաչատուր Կեչառացու «Ողբ վասն աւերման տանա արեւելեան», Հովհաննես Թլկուրացու «Տաղ քաջ Լիպարաւին» գործերը, որոնց մէջ տրոփում է Եղիշէի ոգին: Եղիշէի գործը ուղղակի և անուղղակի դառնալով այս տաղերի սնուցման աղբյուրը, փաստորեն ապրում է մի նոր կյանքով, յուրովի և նոր ձևով ազդելով ժողովրդի գիտակցության վրա:

Մինչև XV դարը հայ մանրանկարչության ու քանդակագործության մէջ չկա արվեստի մի ստեղծագործություն, որ վերաբերեր Եղիշէի պատմությանը, կամ պարզապես 451 թ. հայոց պատերազմին ու նրա հետագա զորավար Վարդանին: Միակ բացառությունը Կիլիկիայի Սկևռա վանքի դամբարանի դռան բարձրաքանդակն է (1293 թ.), որ պատկերում է վերելից՝ սուրբ Գեորգին, Թադևոսին ու Պողոսին, իսկ ներքևում Վարդան Մամիկոնյանն է: Դժվար է ասել, որ այս ժամանակահատվածում ուրիշ գործեր չեն ստեղծվել, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք հայ մշակութային գիտակցության մէջ Եղիշէի և ընդհանրապես Վարդանանց պատերազմի պատմա-գործառական դերի շափաղանց ակտիվ հաճախականությունը: Դուցն դա պատճառաբանվում է նրանով, որ այդ դարաշրջանների մանրանկարչության ու քանդակագործության ընթացքի զգալի մասը զուտ կրօնական էին: Բոլոր գեպքերում չկա ինքը՝ հայրցի պատմությունը, իսկ մեր որոնումները ավելին չտվեցին:

Միջնադարում Վարդանանց թեմայով երկրորդ նշանակալից գործը 1482 թ. ստեղծված Շարակնոցի (Մատենադարան, № 1620) «Ավարայրի ճակատամարտ» մանրանկարն է (չափսերը՝ 12,5 : 8,5): Այդ նկարը տեղ է գտել Լ. Ա. Գուրեմովի կազմած «Հայկական մանրանկարչություն» գրքում⁶⁶, Ուշադրություն դարձնենք կազմող հեղինակի՝ այդ նկարի համար գրած ծանոթագրությանը: «Պատմական դեպքերի նկարագրման ժամանակ միջնադարյան նկարիչները սովորաբար դերադասում էին պատկերել արշավանքներ, ճակատամարտեր և ռազմական բնույթի այլ տեսարաններ: Այստեղ էլ սույն շարակնոցի նկարիչը պատկերել է 451 թ. Ավարայրի ճակատամարտը՝ ի պատիվ Վարդան Մամիկոնյանի և նրա ղեկավարների, որոնք պայքարելով հայրենիքի ազատության համար և ռազմի դաշտում նահատակվելուց հետո սրբերի կարգը դասվեցին: Պարս-

էական գորքերը նկարված են ռազմական փղերի վրա: Ճակատամարտը յորված է ընդհանուր ձևով՝ «նիզակների անտառ», «նետերի ամպեր», «ջախշախված գլուխներ, թափված ուղեղներ», բայց գործող անձերից մեկը ուշադրութուն է հրավիրում: Վարդանի ձիու առաջ կանգնած է մի հրեքիկ մարդ, նրա դեմքը նկարված է կողքից, գլխին՝ փեղջուր, հագին՝ էարճ զգեստ, իսկ ձևորին՝ երկար ձողի վրա ամրացված վահան: Ինչպես նրա տարազը, այնպես էլ դիրքը գորքի առջև՝ բավական հանդուգն կեցվածքով, հիշեցնում են հորդորողներին, սրամիտ հայհուդներին, որոնք Թշնամուն ծաղրելու և զրգուկու համար կռվից առաջ միշտ հանդես էին գալիս գորքի առջև՝ անկախ այն բանից, տրդյոք դա զվարճալի բնցքա-էլիւ է, թե լուրջ ճակատամարտ»⁶⁷:

2. ԵՂԻՇԵՆ ԵՎ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԸ

Գրական հուշարձանի պատմա-գործառական դերի ակտիվացումը ռզղակիորեն պայմանավորված է նրա տպագրութւյան հաճախականութւյան և տպաքանակի հետ: Վերջիններս միանգամից ընդլայնում են երկր-ւագրեցութւյան շրջանակները, բազմազան դարձնում նրա գիտական ու հոգեբանական ընկալման ոլորտները, ուստի և փոխում գործառութւյան ձևերը: Սա փաստորեն Եղիշեի պատմութւյան կյանքի և ազդեցութւյան երբեք փուլն է, եթե առաջինը համարենք նրա ձեռագիր և տպա ավան-դապատում-ֆոլիորային կյանքը: Տպագրութւյունը հնարաւորութւյուն աւելցնելու համար բերել լայն ասպարեզ, հազորակից դարձնել աշ-խարհով մեկ սփռված հայութիւնը, օգնեց բարձրացնելու նրանց հայրե-նասիրական ոգին, ազգային արժանապատւութւյունը: Կամայ-կամայ փե-րակառուցվում են ընկալման կրոնատրբաբանական, զգացմունքային շրջանները, տեղի տալով պատմափիլիսոփայական ու ազգի գոյատեւման իրական գաղափարին: Այսպիսով, փոխվում է Եղիշեի պատմութւյան ըն-կալման ու ազդեցութւյան սոցիոգիւնային, օրինաւորութւյունը նոր ժա-մանակների պահանջներից եկող գործեններով:

«Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին» գիրքը տառաջին անգամ հրատարակվում է 1764 թ. Կոստանդնուպոլսում: Գրքի հրատարակիչները առաջարկում հիշատակելով մեծ հերոսամարտի փաստը, նկատում են, որ Եղիշե վարդապետը այս գիրքը գրել է, «ոբպէսով որդիք ընթերցեալ՝ պատմեսցեն որդւոց իւրեանց, զի անմոռաց ունենալով զերեկի գործս քաջութեան, որ զհանճարոյ, խրախուսեալք ի նոյն միտս վառեցուր»⁶⁸: Շարունակութւյան մեջ այն միտքն են հաշտնում, որ Եղիշեի պատմութւյունը «պագրվում է իբրեւ մեր ժողովրդի համար հոգեուր կերակուր և որպեսզի չ-էրոջ խոսքը լսելու սով չլինի մեղանում»:

Զափաղանց բարձր է Եղիշեի գործի տպագրության հաճախականությունը (35 հրատարակություն)⁶⁹։ Ուշագրավ է նաև տպագրության աշխարհագրությունը՝ Կ. Պոլիս, Վենետիկ, Կալկաթա, Մոսկվա, Պետերբուրգ, Երուսաղեմ, Թեոդոսիա, Ջմյուռնիա, Թիֆլիս, Նոր Նախիջևան, Փարիզ, Լոնդոն, Նյու Յորք, Երևան և այլուր։ Եղիշեի պատմության տպագրության աշխարհագրությունը խոսում է մեր ժողովրդի ճակատագրի մասին, իսկ հրատարակության հաճախականությունը մի անգամ ևս ցույց է տալիս Եղիշեի դերն ու պահանջարկը ժողովրդի հոգևոր կյանքում։ Տեսնենք, թե ինչ է ասում այդ մասին Գրիգոր Խալաթյանցը։ «Այս մի վսեմ ազգային վիպասանություն է ամենանշանավոր մի ազգովին շարժման, որի նմանը ոչ առաջ և ոչ էլ հետո եղած չէ մեր պատմության մեջ։ Եվ եթե այսօր՝ 15 դար անցնելուց հետո էլ ամենուրեք դեռ կենդանի է կրոնական բռնության դեմ իր անկախ մաքառումների մեծ հիշատակը,— ում, եթե ոչ Եղիշեին ենք պարտական։ Այս իսկ պատճառով էլ Եղիշեն մեր նախնիքների համար եղել է միշտ ընթերցանության ամենասիրելի գիրքը՝ թե՛ հնում և թե՛ վերջին դարերում, թե՛ իբրև ձեռագիր և թե՛ տպագիր։ Եթե դիմենք տպագրական հնարավորություններին, կտեսնենք, որ դոցա թիվը առնվազն երկու տասնյակից պակաս չի՝ հաշվելով միայն բնագրի տպագրությունը, իսկ թարգմանությունների հետ միասին մոտ 30-ի է հասնում, որ պատկանելի թիվ է մի մատենագրի ժողովրդայնությունը փայլուն կերպով ապացուցանելու հայերիս մեջ»⁷⁰։ Հետաքրքիր է նաև տպագրության հաճախականությունը տարբեր փուլերի ժամանակագրության մեջ։ Վերջինս հատկապես բարձր է 1850—1970-ական թվականներին։ Սրանք ազգի ձևավորման, դարթոնքի, ազգային-ազատագրական շարժումների շրջաններն են։ Այս ժամանակահատվածում նաև բուռն վերելք էր ապրում նորագույն պատմագրությունն ու պատմագիտությունը։ Մ. Չամչյանը դեռևս 1784 թ. իր «Պատմություն Հայոց» աշխատության առաջաբանում, խոսելով հին պատմությանը նորովի նայելու և նորագույն պատմագրություն ստեղծելու անհրաժեշտության մասին, կարևոր տեղ էր տալիս Եղիշեի հրատարակությանը։ Հնագույն պատմության փաստերին մոտենալու ինտուիտիվ և զգացմունքային եղանակը, այսպիսով, իր տեղը կամաց-կամաց զիջում է պատմության գիտական ըմբռնմանը։ Ժամանակագրությամբ ճշտորոշված փաստերի դասակարգմանն ու մեկնաբանությանը օգնության է գալիս պատմահամեմատական մեթոդը, պատմափիլիսոփայությունը։

Այս շրջանում և հետագայում Եղիշեն նորից հայ և օտար բանասիրության ու պատմագիտության ուշադրության կենտրոնում է։ 1764 թ. Եղիշեի առաջին հրատարակության և մինչև 1947 թ. նրա գիտական հրատարակության միջև ընկած ժամանակաշրջանում պատմիչին նվիրված

մենագրական բնույթի առանձին ուսումնասիրություններից բացի հայ պարբերական մամուլի էջերում լույս են տեսել բազմաթիվ ու բազմախնդիր հոդվածներ, որոնց առանձին-առանձին անդրադառնալը պարզապես անհնար է: Դրանց խնդրատական ելակետը նկատի ունենալով կարելի է դասակարգել հետևյալ հարցադրումների շուրջը՝ Եղիշեի կյանքը և գործունեության ժամանակաշրջանը, Եղիշեն և Ղազար Փարպեցին, Եղիշեի պատմության աղբյուրները, բնագրաբանական և ընդհանուր բանասիրական հարցեր, նոր ժամանակների հայ բանասիրության ու պատմագրության հարցադրումների այս շարքը մի նոր տեսանկյունից է ներկայացնում Եղիշեի պատմության գործառական նշանակությունը: Վերջինս հանդես է գալիս որպես մեր հնագույն պատմագրության առանցքային աղբյուրներից մեկը, որը նոր լույս է սփռում ընդհանուր հայագիտության բազմաթիվ հարցերի լուծման վրա: Սկսվում է որոնումների և անխառնափելի վարանումների մի շրջան, որի ընթացքում կասկածի տակ է առնվում ամեն ինչ, գիտական ճշգրիտ մեկնության կողքին հայտնվում են անորոշությունն ու ժխտական ոգին: Սա նորագույն գիտության մանկական հիվանդությունների ժամանակաշրջան էր նաև: ՕՍԴԴՊ ուսումնական հայ երիտասարդաց ումանը, — տարիներ հետո գրում է Եղիշեի ուսումնասիրողներից մեկը, — սաստիկ վարակված են հոռետեսություններ: Իրենց նախնայաց քով ուրիշ բան չեն տեսներ, բայց միայն կեղծիք, առասպել, ստույթուն»⁷¹: Նախ և առաջ կասկածի տակ է առնվում Եղիշեի՝ V դարի հեղինակ լինելը: Թեև Եղիշեն պարզորոշ գրում է, թե ինքը իր աշքով տեսել և անուշով գիտի Ավարայրի մասնակիցներից չատերին, բայց մեր ու նաև օտար որոշ գիտնականներ փորձեցին նրան ետ բերել մինչև VI—VII դդ. կեսերը: Եղիշեի ապրած ժամանակաշրջանի (V դ.) ստույգության հարցը ուղղակիորեն կապվում է Ղազար Փարպեցու հետ, որը վարդանանց պատերազմի մասին ուշագրավ տեղեկություններ է հայտնել: Ընդ որում, Փարպեցու փաստերը ոչ միայն համընկնում են Եղիշեին, այլև առանձին զեպեհրում էլ նոր են: Այստեղից էլ սկսվում է Եղիշեին ու Փարպեցուն ետ ու առաջ տանելու արատը: Նոր ժամանակաշրջանի հայոց պատմագրության հայր Միրայել Չամչյանը ճիշտ է նկարագրում իրողությունը: «Եղիշե և Ղազար Փարպեցի՝ որք առանց տեսանելոյ զգրուածս միմեանց՝ պատմէն զհալածանայ յԱղկիրտին և զհա-հատակուէ վարդանանց, թէպէտ և միապէս աւանդէն, բայց յայս պարագայից ինչ այլևայլ օրինակաւ գրեն: Եւ նախ առաջին՝ ոչ միօրինակ զնեն զպատճառ սկզբնաւորութիւն հալածանացն. ոչ զի ներհակ միմեանց խօսին, այլ զի մին զայն ինչ եղեալ զայլոր զանոյն տունէ և միւսն այլ»⁷²: Չամչյանը ամենևին կասկածի տակ չառնելով Եղիշեի V դարի հեղինակ լինելը, միաժամանակ պնդում է, որ «Եղիշէ վարդապետ աշակերտակից

է հաւանացոյն, եւ աղգական, եւ տտենապետ սրբոյն Վարդանայ ի Եղարս⁷⁴։ Նույն կարծիքն է հայտնում Հ. Ավգերյանը. «Ասի (Եղիշեն) լինե՞ր պարապետ սրբոյն Վարդանայ Հայոց սպարապետի. և որպէս կարծի՞ մերձաւոր իսկ նորա ըստ մարմնոյ ի տանէ Մամիկոնեանց»⁷⁴։

Առաջադրված կարծիքը հաստատում են ուրիշները՝ տարբեր փաստեր և մեկնաբանութիւններ բերելով՝ կապված Նղիշէի ծննդյան, ուսումնառութեան, մահւման թվի (480) և այլ հարցերի հետ։ Դա հաստատվում է նաև Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի» Նախերգանքում⁷⁵, Գեր. Սուքիաս Սուրմէլյանի աշխատութեան մեջ⁷⁶, Գրքի հայերեն օրինակի առաջաբանում հրատարակիչը գրում է. «Արարեալ սրբոյն Նղիշայի գերհռչակ վարդապետի և արքայիսկոպոս Ամատունեաց և աշակերտի երանելի Թարգմանչացի մերոյ Սահակայ և Մեսրոպայ»⁷⁷։

Հենվելով հայամամուրքների տվյալների վրա, այդ միտքը հաստատում են և ուրիշները⁷⁸։

«Մոփերք հայկականրում», կրկին աղբյուր ունենալով հայամամուրքները. որված է, որ ևրանելի Նղիշէ վարդապետը «էր զինուորեալ սրբոյն Վարդանայ եւ սպասաւորէր նմա», իսկ Վարդանանց պատերազմից հետո՝ Վասն կրօնաւորութեան յանձն առնոյր... յատնէր անապատ... որոշէր զինքն ի միաբանակեցած ևղբարց և զամայութիւն աւացեալ օթեանս բնակութեան՝ յանապատս առնէր... Եւ բնակէր յայրի ուրեմն եւ կոշի այրն յանուն Նղիշէի Սուրբ այր Նղիշէի, որ եւ այժմ ամենեցուն յայտնի է»⁷⁹։ Նղիշէ և Ղազար Փարպեցի զուգահեռ քննութեան ընթացքը գնալով ավելի է սրվում հետագա տարիներին։ Զհաշված առանձին մենագրական աշխատութիւնները (Օրմանյան, Կյուլեւսերյան, Գ. Փոքրեւզալ և ուրիշներ), հաշվարկերական մամուլը, առանձնապէս՝ «Հանգես ամսօրյան» և «Բաղձավեսը» իրենց էջերը տրամադրում էին Նղիշէի հետ կապված բազմաթիւ հարցեր բարձրացնող հեղինակներին⁸⁰։

Մենագրութիւնների և հոգվածների մեջ առաջադրված հարցադրումների շարակարգում ընդգծվում է հատկապէս այն, որ «Ղազար պատմէ բազում մանրամասնութեամբ, իսկ Նղիշէ յիշէ և ոչինչ»⁸¹, պատճառաբանելով, որ Նղիշեն շատ է իրելալականացնում իրողութիւնը, և դա գայիս է նրանից, որ նրա մեկեւաբը Մամիկոնյան տոհմից էր, մինչդեռ Ղազար Փարպեցին համեմատաբար սառնասիրտ էր, որքան էլ նա պաշտպանում էր Վարդանին, բայց ժամանակ առ ժամանակ առիթ է որոնել կշտամբելու «ծանրալուր րանիւք զնախարարեանն Հայոց»։ Այսինքն՝ հեղինակը փորձ է արել Վարդանին և նրա կողմնակիցներին մեղադրել զիվանագիտական անհեռատեսութեան մեջ։ «...Յառաջի Յաղկերտի և ամենայն աւագանոյն պարսից ինքնահաճ բանս ինչ՝ մթինս և անորոշս, որք բնաւ հակառակին խոհմ բարուց առաքինի Սպարապետին զորք»⁸²։

Այսուհանդերձ, ուսումնասիրողը մնում է այն կարծիքին, որ «Ղազար ունէր առաջի աշայ զմատան Եղիշայ և ոչ միայն քայլ առ քայլ գնացր զնորին հետ, այլ բովանդակ պարբերութիւնս և ճառս քաղէր յայնմանէ»⁸³։ Այնուհետեւ նա բերում է երկու պատմիչների բնագրային տարբերութիւններն ու նմանութիւնները։

Այս առիթով Գ. Տեր-Պողոսյանը «Հանդես ամսօրյայում» տպագրած իր հոգովածում գրել է. «Կարգաւով Եղիշէի պատմութիւնը և համեմատելով Ղազար Բ գրվագի հետ, մարդ ստիպվում է շարադրել մի նոր գիրք» նշանակելով այն բազմաթիւ տարբերութիւնները, որ այդ երկու պատմիչի մեջ մենք գտնում ենք»⁸⁴։ Այնուհետեւ նա եզրակացնում է. «Մեր ձեռքը հասած Եղիշէի և Ղազարի անուններով պատմութիւնների հեղինակները իրենց ձեռին գրավոր աղբյուրներ են ունեցել, որից հետո են գրել 4 ընդհանուր ցանկ, ինչպէս մի ուրիշ հեղինակի գործ»⁸⁵։ Սա նկատի ունի այն, որ հայ իշխանների՝ Ղազարի ներկայացրած ցանկը ավելի մեծ է, քան Եղիշէինը։

1890—1900-ական թվականներին Եղիշէին նվիրված հոգովածներում առաջ են քաշվում նոր հարցադրումներ։ 1896 թ. իր մի հոգովածում Բանասեր Հասունին, նկատի ունենալով Տեր-Պողոսյանի հոգովածի այն թէզը, ըստ որի Վարդանանց պատերազմի նպատակը Եղիշէն վերագրում է մոգերի ցանկութեանը, որպէսզի պարսկական կրոնի երկրպագուները շատանան, զարգացնում է այն, գտնելով, որ Եղիշէին ավելի լայն հայացք ունի։ Ճիշտ է նկատում հոգովածագիրը, որ կրոնական կողմը բնագործելով, Եղիշէն երբեք չէր կարող մոռանալ պարսից նվաճողական քաղաքականութեան խնդիրը։ Նույնը վերաբերում է բյուզանդական էկեղեցու հետ հայերի ունեցած կապի հարցին։ «Մենք ոչ Եղիշէի հայացքը կգտնենք զուտ կրոնական,— իրավացիորեն գրում է Հասունին,— և ոչ էլ Ղազարայն՝ զուտ քաղաքական, ուրեմն մին է»⁸⁶,— եզրակացնում է նա։ Վարդանի, այսպէս կոչված, «անհեռատես ղիվանագետ» լինելու վարկածը, բնականաբար վերանայում է նաև Վասակի դիրքորոշումը։ Առանձին հոգովածներում ճիգ է արվում վերագնահատելու Վասակի քաղաքական գործունեութիւնը, ինչ-որ տեղ արդարացնելու նրան։ Հարիւր հետո ներսես Ափինյանը գրել է, թե պետք է վերանայել Այսնայաց իշխանի գործը, վերադարձնել հայոց Մարզպանի պատիվը, որին հայ պատմիչը բնութագրել է որպէս «հայր խորհրդական և հանձարէղ և յառաջադիմաց շնորհատար իմաստութեամբ աստուծոյ»։ Նման մի տեսութիւն է առաջադրում Ն. Աղոնցը⁸⁷։ Հարցի քննութեանը անդրադարձել է նաև Մուշ. Օրմանյանը իր «Ազգապատում» ուսումնասիրութեան մեջ, նրա գործից երևում է, որ հեղինակը ներքին հակադրվածութիւն ունի Եղիշէի նկատմամբ, հատկապէս, երբ փորձ է անում գնահատելու

Վասակի քաղաքական դործունեությունը: «Փարպեցու և Եղիշեի տված բաշխումները քիչ մը իրարմե կը տարբերվին, այդ ամէլի բնական ու գործնական կերեւի Փարպեցիի ասածը»⁸⁸: Հեղինակը ուսումնասիրութեան «Շեղելութեան շուրջը» ենթափնտրելով տակ, անդրադառնալով Վարդան—Վասակ զուգահեռին, իր միտքը զարգացնում է մի ուրիշ ուղղութեամբ. «Ուրշափ ալ Վարդանն էր շարժման հոգին, սակայն անոր կազմակերպողներն ու վարողները եկեղեցականներն էին. և Հովսեփ կաթողիկոսը առաջին դերն ուներ ամեն պարագայի մեջ՝ իրեն ղլխավոր խորհրդական ունենալով Ղևոնդ Երեցը»⁸⁹:

1930—1950-ական թվականներին եղիշեագիտության զարգացման ամենից ակտիվ մասնակիցը Ներսէս վ. Աւետիսեանն էր, որը 1924—1953 թթ. հանդես է եկել Եղիշեին վերաբերող բազմաթիվ հոդվածներով: Անպայման գնահատելով Աւետիսեանի գործունեությունը այդ բնագավառում, պետք է նկատել, որ առանձին հարցերում նա հանգել է ծայրահեղ պնդումների, որոնց մասին խոսվել է սովետահայ բանասիրության մեջ⁹⁰:

Նոր շրջանում Եղիշեի պատմութեան մասին գրված մենագրութեաններէ ու հոդվածների երկրորդ կարևոր խնդիրը «Վարդանանց և հայոց պատերազմի» աղբյուրների հարցն է: Հայ և օտար բանասիրութեանը բազմաթիվ առիթներով անդրադարձել է նաև այս շատ կարևոր հարցին:

«Հանդես ամսօրյային» ուղղված «Նամակ առ խմբագրութեան» հոդվածում հեղինակը նկատում է, որ վերջին 15—20 տարիներին նոր ուղիք է սկսվել հայ պատմիչների գործերը վերանայելու իմաստով: Այդ նամակում հեղինակը՝ Գ. Խալաթյանը հատկապէս կանգ է առնում այն աղբյուրների վրա, որոնցից, իր կարծիքով, նշույթ է առել Եղիշեն: Առաջին հերթին նշվում է Աստվածաշունչը, ապա հատկապէս կանգ է առնում Մակարայեցիների գրքերի վրա, որոնցից Եղիշեն փոխ է առել կրօնական ընդհանուր դադափարը, հարմարեցնելով յուր գրվածքին՝ «Հրեից գրքերի մի քանի պատմական պարագաների և գործող անձինքների նկարագրերը»⁹¹: Այս ամենին նա ավելացնում է Եղիշեի «Նոյս աղանդոցը», ինչպէս նաև ասորի հին վկայաբանների, առանձնապէս Ս. Շմավոնի գործը՝ հիշեցնելով Հոֆմանի ուսումնասիրութեանը⁹²:

Նույն 1886 թվականին «Արարատ» ամսագրում Ս. Յ. ստորագրութեամբ լույս է տեսնում «Եղիշեի և Մակարայեցոց գրքերի հարաբերութեան խնդիրը» հոդվածը⁹³: Այստեղ ժխտվում է Խալաթյանի այն կարծիքը, որ Փիլոն Ալեքսանդրացին ոճական ազդեցություն ունի Եղիշեի վրա: Անդրադառնալով Մակարայեցոց աղբյուրներին, հոգւածագիրը առաջին հերթին հենվում է քերականական ու ոճական տվյալների վրա: Հոգւածի մեջ բերված բնագրային զուգահեռամատուցումները ինչ-որ տեղ հա-

մողում են Մակաբայեցոց գրքից նշխարներ հետո լինելը, թեև առանձին ձևակերպումներ, թևավոր խոսքեր իրենց բովանդակությամբ առջև հնդդակ նշխարներ պատմության մեջ: Բանավեճը 1897 թ. տեղափոխվում է «Բաղամական»: Շարանյան իր «Խորհրդածություններ նշխարների վերաբերյալ» հոդվածի «Նշխարներում օտար աղբյուրներ» ենթաբաժնի տակ⁹⁴, անդրադառնալով Տեր-Պողոսյանի և Խաչատրյանի հոդվածներին, պնդում է նրանց նկատմամբ իրենց խոսքերը՝ շնորհիվ դրական հուշարձանի ներքին բովանդակության վրա: Նա գտնում է, որ Աստվածաշնչի աղբյուրները համընդհանուր երևույթ է ոչ միայն դարաշրջանի, այլև հետագա ժամանակների բրիտանական մշակույթի մեջ: Ինչ վերաբերում է Մակաբայեցոց գրքին, ապա նշխարներ շատ լավ ծանոթ է եղել դրան: Ապագայից նշխարների երկի այն հանրահայտ հատվածը, ուսումնական խոսքում է վարդապետի Մակաբայեցոց դիրքը կարգալու մասին:

Ուշագրավ է մեզ արդեն ծանոթ Մ. Յ. ստորագրությամբ հեղինակի 1897 թ. «Արարատում» տպագրված «Մարգարիկից գրքերի հետքերը նշխարների պատմության մեջ» հոդվածը: «Նշխարներ և Մարգարիկից գրքեր» համեմատությունը, — ասվում է այստեղ, — մի երկրորդ ապացույց է առողջ է ծառայել այն կարծիքին, թե հա՛ն նշխարներ չոր պատմություններ հրեաներ ժամանակ ոչ թե գիտավորական ծրագրով այս կամ այն հեղինակին է աղբյուր առաջ ունեցել, և նրանցից առանց անունը տալու օգտվել՝ համարել են: Դեպքերն ու անձինք մի նորակերտ պատմության համար, այլ գրել է իր պատմությունը, ինչպես որ ինքն է տեսել ու լսել»⁹⁵: Հոգովածում դարդացվում է այն կարծիքը, որ նշխարների կրած աղբյուրները գալիս է նախորդ աղբյուրները շատ լավ չափանշաններ, որի հետևանքով որևէ միտք արտահայտելիս փոխանակ նոր ձև փնտրելու, օգտագործում է պատրաստին: Այդ դարձվածքներն այնքան սեղմ ու կոմպակտ են, որ լրիվ կարճ ու խմաստային ձև հնարավոր չէ ստեղծել: Այսպես, նշխարների հանրահայտ «Տիկնայր փափկասունը» հատվածի կողքին հիշատակվում է Երեմիայի ողբի սկիզբը. «Որ ի գիրկս ձգեալք և զգուհալք էին գիրկս արկեալ աղբեաց թոթաւեալ թաւալէին...»: նման զուգահեռներ է բերում Եսայի, Դանիելի, Հովթի հատվածներից, որոնք պաշտոնական լեզվի ոճից են գալիս, քան թե աղբյուրներն են: «Ս. գրքի այն լեզուն, — հեղափայտում է նա, — որ շատ քիչ տարբերությամբ տիրող է Մակաբայեցոց և Հոբա գրքերից մինչև Եզեկիել, այնքան նման է նշխարների լեզվին, — թե ընդհանուր քերականական կանոններով, թե բառերի և դարձվածքների մասնավոր նմանությամբ, — որ դրանց թարգմանողների և նշխարների մի դպրոցի անձինք լինելը անկասկածելի է դարձնում»⁹⁶:

Նշխարներ և Ղազար Փարպեցու պատմությունների քննությունը նրանց հավաստիության տեսանկյունից, հանձնիս Հրանտ Արմենի, շարունակվեց

1960-ական թվականներին՝ սփյուռքում: Խնդրի քննարկման առականու-
թյունն ու հաճախականությունը պայմանավորված էր ոչ միայն նրա
գիտական կարևորությունով, որ արդեն մեկդարձա պատմություն ունի և,
այնուամենայնիվ, շարունակում է միս-լ բանավիճալին, այլև սփյուռ-
քահայ կյանքի յուրահատկությունով: Համազգային խնդիր հետապնդող
առևես մի նոր գաղափար ձևավորում և ուղենշվում է պատմության հետա-
դարձ հայացքի լույսի տակ: Հայոց V դարի պատմության դասերը, որ
գրանցվել են Եղիշեի և Ղազար Փարպեցու գործերում, չեն կորցրել իրենց
այժմեականությունը: Նրանցում վավերացված է աղգի միասնականության
ու համախմբման գաղափարը, որը ակնառու կերպով մարմնավորվեց
Ավարայրի դաշտում: Վարդանը և Վասակը սոսկ պատմական անուններ
չէին, այլ հակառակ կողմնորոշում ունեցող երկու քաղաքական կուսակ-
ցությունների առաջնորդներ, որոնց դիվանագիտական հեռատեսությունը
կամ անշրջահաշույթները և՛ այն ժամանակ, և՛ հետագայում կարող
էր հակառակորդական նշանակություն ունենալ ազգության համար: «Ռ՝վ
էր նրանցից ճիշտը» հարցադրումը այսօր էլ չի կորցրել իր կարևորու-
թյունը հայության և մասնավորապես սփյուռքահայության կյանքում:
Հայոց պատմության ողբերգական ֆենոմենը, ի դժբախտություն մեզ,
շարունակվում է Սփյուռքի գոյության ձևով:

Զրկված լինելով հայրենի հողի վրա ապրելու իրավունքից ու այս
պայմաններում պահպանելով իր ազգային դիմագիծը, սփյուռքը ժամա-
նակակից աշխարհի պարտադրված բազմաթիվ գաղափարախոսություն-
ների, քաղաքական կողմնորոշումների, սոցիալական, մշակութային ու
հոգեոր կացությունների կրողն է նաև: Սրանով է պայմանավորված գա-
ղափարական ըմբռնումների այն բազմազանությունը, որն օրինաչափո-
րեն պրսեորվում է նաև աղգի համար հիմնային նշանակություն ունեցող
արձեքների գնահատման և վերագնահատման գործում: Եվ պատահա-
կան չէ, որ այսօր էլ սփյուռքի քաղաքական կուսակցությունների մամու-
լում («Ասպարեզ», «Նոր օր», «Պայքար», «Սիոն», «Բագին» և այլն)
տա-ներ առիթներով, հատկապես Վարդանանց տոնին (մայիսի 26) նվիր-
ված համարներում, հենվելով Եղիշեի և Ղազար Փարպեցու պատմություն-
ների վրա, նորից է բարձրացվում Վարդանի ու Վասակի հարցը, որ ար-
դեն կարծես զուտ գիտական խնդիր լինելուց վերաճել է ժամանակակից
բարդ աշխարհում ազգային կյանքի ճիշտ կողմնորոշումը ունենալու մի-
ջոցի: Հրանտ Ք. Արմենի «Մարգարանը և Սպարապետը»⁹⁷, այս վիճակով
պարտադրված միտումների օրինաչափ գրսեորումն է: Ուսումնասիրու-
թյան վերնագիրը արգեն: Իսկ հուշում է հեղինակի նպատակադրումը՝
իրերը դնել իրենց տեղը և կոչել իրենց անուններով: Որքան էլ պատմա-
կանորեն Վասակը դավաճան է, կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ պատմությամբ

պարտադրված դավաճան է, այնուամենայնիվ Հրանտ Արմենը նորից է փորձում փրկել Սյունյաց իշխանին, որը դասական ողբերգության մի «կենտրոնական անձ կրնա ըլլալ»։ Ողբերգության գլխավոր հերոսը՝ Վարդանը, ղոհվում է մեծ պայքարում։ Հարկավոր է միայն պատկերացնել, թե ինչ հետևանք կունենար, եթե վասակյան կողմնորոշում ունեցող ուժերը Վարդանի հետ դուրս գային միասնական պայքարի, գիտակցելով, որ պարսկական արքունիքը, ինչպես նաև Բյուզանդիան, հայերի նկատմամբ ջլատման փորձված քաղաքականությունն էին վարում, և նրանց համար թե՛ Վարդանը և թե՛ Վասակը պոտենցիալ հակառակորդներ էին։ Բնաբան ունենալով Ղազար Փարպեցու պատմագիտական կոնցեպցիան՝ «Չեղած բաները չավելացնել» ունայն խոսքեր բաղմացնելով, եղած բաները կարճ-կտուր պատմել անփութորեն, այլ ամենը ի հայտ բերել ողջախոհ զոռշավորությամբ», Հրանտ Արմենը, այնուամենայնիվ, չի կատարում պատմիչի իրավացի պահանջը։ Նա գտնում է, որ «հինգերորդ դարու անցքերու քննության մեջ արժանավորության տեսակետե, նախապատվություն պետք է արվեր Ղազար Փարպեցիին որպես աղբյուր և եղիշինն զիմելու էր մի միայն որպես լրացուցիչ՝ Ղազարի պատմածներին։ Որովհետև եղիշի գիրքը պատմական լայ է, ինչպես Բաֆիի «Սամվել» կամ Գորյանի «Պապ քաղավորը» (ընդգծ. մերն է— Զ. Ա.)։ «Սամվելի» մեջ ալ, «Պապ քաղավորի» մեջ ալ պատմական դեպքերը շատ բավականին հավաստիությամբ ներկայացված են, որքան ալք ընձևոնատու է հեղինակի միտումնավոր նպատակին։ Սակայն ոչ մեկ պատմարանի մասին չանցնելու սույն վեպերուն զիմել իր տաղձի համար, երբ կա պատմության գիրքը»⁹⁸։ Եվ, նրա կարծիքով, ալք գիրքը միայն Ղազար Փարպեցու պատմությունն է, թեև նրանում էլ, այնուամենայնիվ, Վասակի քաղաքական գործունեությունը իր վերջնական արդյունքով չի արդարանում։ Հրանտ Արմենը նորից է բարձրացնում Եղիշիի պատմության գեղարվեստականության հարցը, որի մասին իրենից առաջ շատ է խոսվել։ Եղիշիի պատմությունը բնութագրելիս նա ուշադրություն է դարձնում երկխոսությանը, որ հատուկ է գեղարվեստական ստեղծագործությանը, մոռանալով հայոց հինգերորդ դարի գրականության յուրահատկությունը։ Նման փաստերի կտրելի է հանդիպել հենց իր՝ Ղազար Փարպեցու պատմության մեջ, էլ չենք խոսում Փափստոս Բուզանդի, Խորենացու, հետագայում՝ Թովմա Արծրունու, Հովհաննես Դրասխանակերացու, Մատթեոս Ուռհայեցու և ուրիշների պատմագիտական աշխատությունների մասին։

Հրանտ Արմենի ուսումնասիրությունը իր կողմնակալ միտումներով հանդերձ ներգրում է հայագիտության մեջ, և ճիշտ է նրա այն կարծիքը,

թե «ոչ մեկ ազգ չունեցավ գիրք մը, որ, նման Եղիշեի մատչանին, սերունդներ շղթայած ըլլա իր ազգեցութեան»⁹⁹:

Եղիշեն հայտնիում է այնտեղ, որտեղ հայ մարդը նեղութեան մեջ է և հոգեկան կորուրի կարիք է զգում: Սփյուռքում Ավարայրը մշտապէս շարունակվում է: Անդրանիկ Ծառուկյանը իր «Երազային Հալեպ» գրքում, պատմելով երկրորդ աշխարհամարտի նախօրյակին Ալեքսանդրեթի սանջակից հայերի նոր բռնի էաղթի մասին, գրել է.

«Ամեն բարեկենդանի Կիլիկյան թատերախումբը «Վարդանանց պատերազմը» կներկայացնէր սինեմա Օրիենթալի մեջ...»: Վարդան Պարիկյան հայ ուսուցիչը հանդես էր գալիս Վասակի դերակատարութեամբ: Այս անգամ էլ «Վասակ Սյունին ինքն էր: Նշանավոր էր մանավանդ վերջին պատկերը՝ «Վասակ բանտին մեջ»: Գետինները կզաւորվէր, եղունգներով ինքն իր միզը կճանկոտեր, մարմնին փակած ուղիերը զզվանքով մեկ կզգմ կնետեր, հանկարծ նահատակ Վարդանին ուրվականը կահսներ ու սոսկումով փախուտ կուտար բռնին մեկ ծայրէն մշուք, սոշալով: Ատելի ըլլալն ավելի սոգալի Վասակ մըն էր... Իսկ Վարդան Մամիկոնյանին դերը, նաչնպէս անփոփոխ չէր կրնար գուշակել, թե ով կկատարէր: Գունավոր թուղթի սաղավարտը գլխին, հսկայական սուրը մեջքին, հաղթ ու լաշնաթիկունք Վարդան զորավար մը, որ բռն կդրոգէր ու սրտեր կալեկոծէր իր ճառերով: Ով կրնար հավատալ, թե Օրիենթալէ բռնէն դէպի Ավարայրի դաշտը սուրացող կայծակնային այդ Վարդանը որ մըն ալ պիտի վերածնվի, հիսուն տարիներէն ետք, խոհական ծանրագլուխ սա մարգուն, որ արաբական հորջորջումով այսօր կհամարվի «Մելիք էլ Հատարը», որ թարգմանի «Երկաթի թագավոր», և որ ի վերջո, կըլլա նույն ինքը՝ բոլորիս ծանոթ... Հովհաննէս Գանարճյանը...»¹⁰⁰: Այս օրերին նույն պիեսը Սմբատ Բյուրատի հեղինակութեամբ թարգմանվել է Տիգրանակերտի բարբառով և ներկայացվել բարբառախոս տիգրանակերտցիներին:

Այսօր էլ սփյուռքում Եղիշեն շարունակում է իր հայապահպան գործը:

Հետագա շրջանում տպագրված հոգվածները քիչ բան են ավելարհում հարցի քննութեանը: 1943 և 1944 թթ. լույս տեսած հոգվածներում, ինչպէս նաև աշխարհաբարի վերածած Եղիշեի պատմութեան առաջագանում Ե. Տեր-Մինասյանը ընդհանուր հայտարարի է բերում այն ամենը, ինչ ստեղծվել է Եղիշեագիտութեան մեջ V դարից մինչև մեր օրերը: Նվաճումներով հանդերձ, «Եղիշեի վերաբերյալ քննադատութունները դառնում են անսանձ, անհիմն, բռնազբոսիկ և նախատական ու հայհուական արտահայտութիւններով լի»¹⁰¹: Մեղանում Եղիշեին նվիրված վերջին ուսումնասիրութիւնը Վ. Ս. Նալբանդյանի գիրքն է, ուր վերլուծվում է

էլա: կյանքը և ստեղծագործութիւնը: Եղիշէին նվիրված հոգեմածների մշտա շարքը զուտ բանասիրական բնույթ ունի: Առաջադրված հարցադրումները այնքան խայտաբղետ են, որ ինչ-որ տեղ հնարավոր չէ դասակարգել թեմատիկ խմբավորումների ու դիտել պատմա-գործառական աւանդուկունից: Դրանք հիմնականում վերաբերում են բնագրային ճշմարտաներին, խմբագրութուններին, լեզվամշակույթի առանձնահատկութիւնը, լեզվական փոխառութիւններին և այլն: Սրանք կարեւոր են հայագիտութեան համար, բայց վերջիններս իրենց նեղ մասնագիտական բնույթի պատճառով քիչ բանով են առնչվում Եղիշէի պատմութեան հասարակական հնչեղութեանը:

3. ԵՂԻՇԵՒ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ

Հայն են նաեւ Եղիշէի պատմութեան միջազգային արձագանքները: Եւրեկէս հաղարամյակ առաջ հայերի մղած պատերազմը բաւարարեց և արդարութեան համար էր, ուստի հասկանալի է հայ պատմիչին ունկրեցիր այն բազմակիզու ձայները, որ լսվել են Հայաստանի սահմաններից դուրս շատ երկրներում: «Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին» մուսուլման միջազգային արձագանքները սկիզբ են առել XIX դարի առաջին տասնամյակներից և շարունակվում են այսօր: Հայ պատմիչի դործը խորհրդանշել է անգլիերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, ռուսերեն և այլ լեզուներով¹⁰²:

Օտարազգի թարգմանիչներն ու ուսումնասիրողները մեծ համակրանքով են խոսում Եղիշէի պատմութեան մասին, թեև ունեն նաև իրենց տարակարծութիւնները, ձախտութիւններն ու անհամաձայնութիւնները, որոնց ինքնին հետաքրքիր են և արդյունք են ոչ միայն հայոց I դարի պատմութեան յուրահատուկ ընկալման, այլև դարաշրջանի տեղային, քաղաքական, մշակութային ու դավանարանական բազմ հարցերի միջոցով: Վերջ շխորհանալու Ունենալով պատմութեան բմբռնման իբեկցարուհատուկ, հաճախ էլ միմյանց հակասող գիծը, օտարազգի գիտնականները կարծիքները մի կետում համերաշխվում են: Մարդու ուղատմութեան և քրիստոնեական հավատի համար հայերի պատերազմը սուրբ պատեհազմ էր և մղվել է ոչ միայն իրենց հայերի, այլև աշխարհի բոլոր հին ու նոր քրիստոնեա ժողովուրդների համար:

Եղիշէի պատմութիւնը առաջին անգամ անգլերեն է թարգմանվել և հրատարակվել 1830 թ. Լոնդոնում: Այս տարիներին Եվրոպայում սուր հետաքրքրութիւն էր սկսվել արեւելքի և հատկապես արեւելեան քրիստոնեա ժողովուրդների պատմագրութեան և ընդհանրապես մշակութի պատմութեան նկատմամբ: Հանդես եկած միտումը չէր սահմանափակվում

զուտ դավանաբանական և մշակութային հարցերի ուսումնասիրության շրջանակներում: Տնտեսական ու քաղաքական հարաբերությունների նոր փուլը ավելի հեռագնա նպատակներ էր հետապնդում, և դա իր աճող էությունը դրսևորվեց 70-ական թվականներին: Կառավարող շրջաններն ու կաթոլիկ եկեղեցին միջոց ունենալով ձևավորվող միսիոներական շարժումը արեւելիք քրիստոնյա ժողովուրդների շրջանում, նախապատրաստում էին իրենց մուտքն արեւելք՝ հենվելով նախ և առաջ տեղի գրեթե ստոնյա ժողովուրդների վրա: Այս հնազույն ու կուլտուրական ժողովը՝ բղերի պատմության ու մշակույթի խմբագրության անհրաժեշտությունը հասունացրել էր ժամանակը: Արեւելքում քրիստոնյա դավանանքի նկատմամբ հայերի ունեցած անբավարար հավատը սեպիտցի պատմաբանները նախ և առաջ տեսնում էին Եղիշեի պատմության մեջ: Եվ պատահական չէ, որ Ս. Ֆ. Նեյմանը, հետազոտում էլ Թոմսոնը և Բելլ-Շեյք, հայոց 451 թ. պատերազմը ըմբռնում էին որպես հավատի պատերազմ: Նրանք իրենց ուսումնասիրությունների մեջ ընդգծում էին այն հանգամանքը, թե որքան խրոնոլոգիա և որքան ազդեցիկ ուժ է եղել հայ եկեղեցին դարեր շարունակ պատականությունից զրկված, սակայն իր հոգևոր խրոնոլոգիան ունեցող հայ ազգի համար: Նեյմանը իր թարգմանության առաջաբանում բարձր գնահատելով հայ պատմիչի գործը, առանձնակի նշանակություն է տալիս նրա անմիջականությանը, խոսքի մեջ դիմանադիտական կոմպրոմիսներից զերծ լինելուն: Նա գտնում է, որ Եղիշեի պատմության միջոցով նորագույն շրջանի համաշխարհային պատմագրությունը հնարավորություն է ստացել որոշակիորեն ճշտել իր գիտական կենցաղի տնտեսական նկատմամբ: Նրա կարծիքով, Եղիշեն շատ է օգնում ճշտելու բյուզանդացի պատմաբաններ Թեոֆանեսի, էվագրիուսի, Պրոկոֆուսի և ուրիշների տեղեկությունները: Երոնք միտում են բյուզանդացիների՝ պարսիկների հետ ունեցած բախման դաշինքը, որ այնքան ճակատագրական եղավ հայերի, այնուհետև և իրենց համար: Ինչպես պնդում է անգլիացի պատմաբանը, նույնը չի կարելի ասել պարսիկ և արաբ պատմիչների մասին, որոնց փաստերի մեկնաբանության մեջ ընդգծված կողմնակալություն կա:

Եղիշեի պատմության անգլերեն երկրորդ թարգմանությունը լույս է տեսել Նյու Յորքում 1951 թ.: Թարգմանիչը և Առաջաբանի հեղինակն է հայագետ Մերի Բոնկերը: Գրքի Առաջաբանում նա նշում է, որ Եղիշեի պատմությունը Ամերիկայում մեծ պահանջ ունի, հատկապես անգլիախոս հայ երիտասարդների շրջանում: Եղիշեն XX դարում դարձի է բերում ճակատագրի դաժան քառահանգիստին ենթարկված իր «մոլորյալ» ազգակիցներին, նրանց մեջ սկսել է խոսել արյան ձայնը: Բոնկերի թարգմանությունը իր պնդմամբ ազատ թարգմանություն է: Նա աղբյուր է ունե-

ցել ոչ միայն Եղիշեի պատմությունը, այլև Բարեկեն Էպիսկոպոսի «Քաջ Վարդանը», Չամչյանի «Հայոց պատմությունը», Կայծակյանի և Գևորգ Աւանի «Հայաստանը և հայերը», Զեյմա Մանդակյանի և Ս. Պողոսյանի աշխատությունները: 1952 թ. Ավարայրի հերոսամարտի 1500-ամյակի կապակցությամբ Նյու Յորքում լույս է տեսնում Եղիշեի նոր հրատարակությունը: Այն վերստին կոչված էր ծառայելու արտասահմանի հայության ազգապահպանման գործին: Հրատարակության Առաջարկում կարդում ենք. «Հայուն հերոսական հայրենիքի անդուգական ու անվահեր մարտիկներուն, որոնք իրենց ղուցազն և քաջարի առաջնորդ մեծ Վարդան Մամիկոնյանի ղեկավարությամբ և հային հավատարին աննկուն ու պերճախոս պաշտոնյա Ղևոնդ Երեցի ներշնչումով, խղճի, մտքի ու հոգիի ազատության սրբազան կոիվը մղեցին ու ինկան Ավարայրի դաշտի մեջ ու դարձան մշտնջենական խորհրդանիշը հայրենիքի ու կրոնքի անկախության պաշտպանին»¹⁰³: Նույն տեղում ասվում է, որ ներկա սերունդները «շտապես կհիշեն Ավարայրի հայ նահատակներին, «որոնց անվահեր» քաջությունը և գերագույն զոհաբերությունը հայ ժողովրդի քրիստոնեական հավատքին, մշակութային ստացումներուն և ազգային ձրգաւմներու պաշտպանության ի խնդիր, Լեւոն է ու կմնա ներշնչման հարձակ տղերքը մը անոնց հաջորդող բոլոր սերունդներուն»¹⁰⁴:

Իր տեսակի մեջ յուրահատուկ է Վ. Թոմսոնի կարծիքը, որ նա արտահայտել է Եղիշեի անգլերեն նոր հրատարակության ծավալուն առաջաբանում: Առաջարկի փաստագրական տարերքից և դարաշրջանի բաղադրական, մշակութային ու դավանաբանական վերլուծությունից երևում է, որ Թոմսոնը քաջատեղյակ է հայոց հին գրականության պատմությանը: Սակայն դարմանալի անհամաձայնություն կա նյութի իմացության և իր առաջաբանի կոնցեպցիայի միջև: Փաստերին սառնասրտորեն տիրապետող դիտնականի կեցվածքից երևում է, որ նա նպատակ է ունեցել պատմական ճշմարտությունը սքողել գաղափարական թանձր շղարշով: Բոմսոնը Եղիշեի պատմության արժեքը տեսնում է նախ և առաջ նրա պատմագործառական գերի մեջ, հատկապես այն բանի, որ ժամանակակիցներիս հնարավորություն է տալիս հնագույն պատմական իրադարձությունները դիտել V դարի քրիստոնյա մարդու աչքերով, թեև Եղիշեի ընձեռած այս կարևոր պայմանը դիտնականի համար գաղափարական կողմնակալ հնարամտությունից այն կողմ չի անցնում: Նա իր բուռնասիրտության հենց առաջին էջում ընթերցողի հետ կիսում է Եղիշեի պատմությունից ստացած իր տպավորությունը: «Այս պատմությունը, — գրում է նա, — իրենից ներկայացնում է V դարում տեղի ունեցած գեպերի ազավաղված մեկնաբանությունը՝ քրիստոնյայի տեսանկյունից»¹⁰⁵, մոռանալով, որ պատմաշրջանի իրադարձությունների մասնակից

ու նրա անմիջական բևեռը կրող հայ քրիստոնյա նշիշներն չէր կարող իր տեսածի ու զգացածի մասին գրել յայնպես, ինչպես կարող էր մտածել 1500 տարի հետո հայտնված օտարազգի գիտնականը: Թոմսոնի մեկնաբանությունները առավել անհամոզիչ են դառնում այն դեպքում, երբ նա նշիշների բառը, պատումի ոճական զրսեւորումները դիտում է հոգեվերլուծության մեթոդին յուրահատուկ սուբյեկտիվ ընկալումների ձևով: Մի դեպքում պատմիչի ոճի զգացմունքային լարվածությունը դիտվում է իբրև ենթագիտակցության արդյունք, մի այլ դեպքում բացատրվում է նրանով, որ նշիշներն այս ամենը անում է իր պատմությունը «շքեղ դարձնելու համար»: Հենվելով հայ գիտնականների՝ մեզ արդեն հայտնի կարծիքների վրա, նա փաստարկում է նշիշների՝ Աստվածաշնչից, Մակաբայեցիների գրքերից, Արևելից պատմությունից ազդված լինելը, եզրակացության մեջ հայտարարում, որ սրանք «աղոտ տերմիններ են հռետորական էֆեկտներ ստեղծելու համար»¹⁰⁶:

Թոմսոնի շկամությունը առավել պարզորոշ է դառնում այն դեպքում, երբ անդրադառնում է սովետահայ գրականության մեջ Վարդանանց պատերազմի գեղարվեստական մարմնավորումներին: Հարցի ուսումնասիրությունն իր խնդիրը չբարձնելով, նա միայն եզրակացնում է. «Մի-ժառելի է այն փաստը, որ Վարդանի կերպարը, որպես ազգային հերոս, այնքան մեծ դեր է խաղում սովետական գրականության մեջ, ինչը չի կարելի ասել նախամարքսիստական գրականության մասին»¹⁰⁷: Այստեղ արդեն պարզորոշ երևում է Թոմսոնի կողմնակալ «անտեղյակությունը» մեր անցյալի գեղարվեստական գրականության մասին: Շարունակության մեջ նաև այն կարծիքն է հայտնում, որ սովետական գրականության մեջ Վարդանի կերպարը ծայրահեղորեն իդեալականացված է. հատկապես նկատի ունի Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը»: Թոմսոնը նաև իր զարմանքն է հայտնում, որ հայերի 451 թ. պատերազմը ոչ մի արձագանք չի գտել չարևան վրացական մատենագիտության մեջ, այն դեպքում, երբ «Քարեթիա Յիսուբեբայում» տեղ է գտել Շուշանիկի վարքը: Այս ամենով հանդերձ Թոմսոնը բարձր կարծիք է հայտնում հայ հին պատմագրության մասին բնդհանրապես՝ նրա կարծիքով՝ հայ պատմագրությունն ու մատենագիտությունը յուրահատուկ են այն իմաստով, որ նրանք սինթեզում են հին հեթանոսական և նոր քրիստոնեական մշակույթը: Հայ պատմագրությունը սինկրետիկ բնույթ ունի, որովհետև իր մեջ համատեղում է գիտական ու գեղարվեստական մտածողությունները, և հայ անցյալի գիտակցության այդ յուրահատուկ որակը հայոց մշակույթի մեջ շարունակվում է և այսօր:

Ն. Ալինյանի հաղորդած տվյալների համաձայն, անգլերեն լեզվով արտասահմանում լույս են տեսել նշիշների պատմությանը վերաբերող

բազմաթիվ այլ հողվածներ ու ուսումնասիրություններ, որոնցում հիմնականում շոշափվում են բանասիրական ու աստվածաբանական բնույթի հարցեր:

Ռուս ընթերցողների շրջանում հայ պատմիչներից, թերևս, ոչ մեկը այնքան լայն տարածում չի ունեցել, որքան Նդիշեն: Ռուս ընթերցողը Նդիշեի պատմությունը առաջին անգամ ծանոթացել է Պ. Շանշիևի 1853 թ. թիֆլիսում լույս տեսած թարգմանությունը: Երկու տարի անց թիֆլիսում հրատարակվող «Кавказ» թերթի համարներում (33—35) սկսում է հատվածաբար տպագրվել Ն. Իվանովի նոր թարգմանությունը, որն այդպես էլ ավարտի չի հասցվում: 1884 թ. խորհովում Ն. Դիլենի նոր լրացմանությամբ լույս է տեսնում Նդիշեի պատմությունը: Նդիշեի ուսերեն մեկնիչները հիմնականում ուշադրություն են դարձնում գավառաբանական բնույթի հարցերին: Իր հրատարակության առաջաբանում Շանշիևը V դարը դիտում է որպես Հռոմի անկման ժամանակաշրջան, որի ընթացքում միջազգային կյանքում բուռն վերելք է ապրում նյութապաշտությունը: Ժամանակաշրջանը նա բնութագրում է որպես սոցիալական սուր՝ ճգնաժամերի փուլ: Ըստ նրա, այդ պատճառով էլ վայրի ցեղերը անընդմեջ հարձակում էին գործում քաղաքակիրթ և բրիտանոյա երկրների վրա: Դավանանքին հավատարիմ լինելը այն միակ միջոցն էր, որ հնարավոր էր դարձնում աշխարհել վայրի հրոսակների դեմ: Հեղինակը հավաստում է, թե այդ պայմաններում եկեղեցին էր այն միակ ուժը, որ կարող էր պայքարի կոչել Քրիստոսի սուրբ հոգին փրկելու համար: Նա եզրակացնում է. «Նվ այսպես, եկեղեցին V դարում պահում էր հին հասարակությունը նյութական ուժերի ստրկացումից: Հասարակության վրա միայն եկեղեցին ուներ բարոյական ազդեցություն՝ նյութական ուժերի հեղեղման այդ աշխարհի մեջ: Մարդուն փրկելու համար միայն նա էր քարոզում ճշմարիտ հավատը»¹⁰⁸: Հայերը հենց այն ժողովուրդներից էին, որ առաջինը դուրս եկան պայքարի՝ քրիստոնեական հավատի համար, այդ պատճառով էլ՝ քրիստոնեական աշխարհը նրանց կառնի իր լուսավոր սիրտ թևերի մեջ: Հիշատակելով Նդիշեի պատմության մեջ տեղ գտած հայ սրբերի տանջանքները, Շանշիևը եզրակացնում է, որ շարժարանքը, այսպես ասած, հայերի ժառանգական «առավելությունն է», հայ ընտանիքի բոլոր անդամների գիտակցության մեջ ապրում է եկեղեցուն անմնացորդ նվիրվելու զգացումը: Ակնարկելով «Տիկնայք փափկասունքը», ռուսերեն Նդիշեի ընթերցող կանանց հիշեցնում է. «Կարդալով Նդիշեի պատմությունը, դուք կսիրեք ավետարանին ծառայելու ձեր սուրբ կոչումը, որ փրկել է ձեզ ճորտացումից, տվել մարդկային սրտի վրա իշխելու, մարդուն մարդ դարձնելու կարողություն»¹⁰⁹: Ակնհայտ է, որ գրքի առաջաբանում հեղինակը հայոց պատմությունը մեկնաբանում է դավա-

նանքի տեսանկյունից, ենթատեքստի մեջ արտահայտելով այն միտքը, թե հայերի սուրբ պատերազմը քրիստոնյա բոլոր մարդկանց համար է մղվել: Իրենց մեկնաբանությունների մեջ համարյա նույն գիծն են անցկացնում Իվանովն ու Դիլլենը:

Այս ֆոնի վրա, թերևս, տարբերվում է Յուրի Վեսելովսկու կարծիքը: «Նշիշի ազնվարարո ծայր... հասկ է մինչև մեր ժամանակները՝ բարբարոսության, լճացումի ու տանջանքի դարերի միջով: Այսպես, մութ, անանցանելի անառնների մեջ կտրած միայնակ վանքից երեկոյան ժամերին երբեմն հասնում է զանգի մեղեսիկ ծայր... Եվ տա աստված, որ առօրյա փոխորիկների ու ձախորդությունների մեջ մեղանից տմեն մեկը այսքան հավատ պահպանի դեպի ճշմարտությունն ու բարին... աշգրան աղնի՛վ իզնալիզմ ու կարեկցանք՝ մտերմների տանջանքների նկատմամբ... Նշիշեն խորապես համոզված մարդ է, գիտակցական վերաբերմունք ունի դեպի շրջապատող իրականությունը և, չնայած անբարենպաստ պայմաններին, ամուր կերպով հավատում է ճշմարտության վերջնական հաղթանակին»¹¹⁰:

Դարասկզբի առաջին տասնամյակին ռուս մտավորականության շրջանում լայն հետաքրքրություն էր առաջացել անդրկովկասյան ժողովուրդների, հատկապես հայերի ու վրացիների հին ու նոր շրջանների մշակույթի նկատմամբ: Յու. Վեսելովսկին, Վ. Բրյուսովը, Վ. Իվանովը, Ա. Բլոկը, Ն. Մառը և ուրիշներ սերտ կապեր են հաստատել մեր մշակույթի գործիչների հետ: Հազարամյակների ճանապարհ անցած հայ միտքն ու կուլտուրան մի նոր ու հարուստ աշխարհ էր բացել նրանց առջև: Հայ մշակույթի գործիչների աջակցությամբ ռուսերեն են թարգմանվում հնագույն շրջանի մեր գրականությունը, ուսանձնապես միջնադարյան տաղերգությունը, պեղվում են համաշխարհային նշանակություն ունեցող պատմաճարտարապետական հուշարձաններ: Խուս գործիչների այս անսպասելի հետաքրքրությունը շրջադարձային նշանակություն ունեցավ նաև հայագրի ալն պահպանների համար, որոնք ցրված էին Ռուսաստանի տարբեր հատվածներում: Հաղորդակցվելով ռուսերեն հրատարակվող այս ինֆորմացիային, նրանց մեջ ուժեղանում էր սերը իրենց լեզվի և մշակույթի նկատմամբ:

Կովկասահայ մամուլը ուշի-ուշով հետևում էր և արձագանքում ռուս գրողների ու գիտնականների մեկնաբանություններին: Կուլտուրաների փոխադարձ կապի շրջանում փոքր ազդերը հատկապես ղդայուն են դառնում իրենց մշակույթից օտարների ստացած ապովորության նկատմամբ. բացասականը ծայրահեղորեն վիրավորական է, դրականը ծայրահեղորեն ոգևորիչ: Հայ գործիչը ի վիճակի չէր սառնասրտորեն նայել օտար մեկնիչների դիրքորոշմանն ու տեսակետներին: Յու. Վեսելովսկու վերը

բերված խոսքը մեծ արձագանք գտավ հայ մամուլի էջերում, որոնցից ամենաուշագրավը 1901 թ. «Մուրճի» № 2-ում տպագրված հոդվածն է։ Հոդվածագիրը մի կողմից սգեորված է վեսելյոֆսկու կարծիքով, մյուս կողմից ձգտում է ուստ բանասերին հուշել այն ուղին, որն իր ըմբռնմամբ ավելի ճիշտ է բացում հայ պատմիչին։ «Նրա մասին խոսողը,— նկատում է հոդվածագիրը,— պիտի նախ և առաջ որոշի, թե ինչպե՞ս է ուղում նայել Նեղիշին։ Նրեւ տեսակ պահանջ կարելի է անել Նեղիշին գրքից— կամ զուտ պատմական, կամ բանաստեղծական։ Վեսելյոֆսկու համար Նեղիշն թե պատմագիր է և թե բանաստեղծ։ Բայց այդ դեպքում պետք է զանազանել Նեղիշի հասկացությունները և ցույց տալ, թե որ հատկությունն է ունենում, ինչպես է նա կարողացել յուրաքանչյուր իր հատկությունը երևան հանել։ Վեսելյոֆսկին, իհարկե, գիտական որեւէ կոնկրետ խնդիր չի հետապնդել։ Նա աշխատել է ուստ ընթերցողին բնականորէ պատկերացում տալ V դարի հայ պատմիչի՝ աշխարհի երևույթներին մասին ունեցած գիրքորոշման ու մտածողության մասին։ Այս հանգամանքն էլ հաշվի առնելով, հոդվածագիրը եզրակացնում է. «Վեսելյոֆսկու գործը սենի իր արժանավորությունը. գրանով ուստ ընթերցողը կծանոթանա Նեղիշի հետ։ Հենց այդ ընթերցողի տեսակետից էլ մենք պիտի ասենք, որ հոդվածը կարևոր է և լավ»¹¹։

Նույն ժամանակահատվածում Նեղիշի գործը ուսումնասիրողներին առաջ նոր ոլորտներ է բացել, որոնք ինքնին խոսում են նրա պատմության պատմա-գործառական դերի բազմազանության մասին։ Դրանցից ամենաուշագրավը է. Վ. Էրիստենի բուսումնասիրությունն է¹²։

Տվյալ գեպքում մեր հնարավորություններից գուրս է էրիստենի կարծիքը բժշկագիտության տեսանկյունից քննելը։ Բայց ահա մեր ձեռքի տակ է Լ. Ա. Հովհաննիսյանի ուսուերեն գործը, որը մասնագիտական վերլուծության է ենթարկում էրիստենի թեզը։ Հովհաննիսյանը, իր խոսքը ուղղելով գրքի բնթերցողներին, հիշեցնում է. «Այդ գիրքը (Նեղիշն) եղել է ամեն մի հայ ընթերցողի ամենասիրելի ու սրտին մոտ ստեղծագործությունը թողոր ժամանակներում»։ Մասնագետն այն կարծիքին է, որ Նեղիշի պատմության մեջ այնպիսի հարցեր են շոշափվում, որոնք ցույց են տալիս նրա՝ անտիկ Հունաստանի բժշկագիտությանը ծանոթ լինելը։ Պատմիչը հատուկ ուշադրություն է դարձնում մարդկային հոգեկան այն ապրումներին, որոնք հատուկ են եղել իր ժամանակակիցին։ Նեղիշի պատմության մեջ ամենից ուշադրավ փաստը հայ հոգևոր հայրերի հոգեվիճակների նկարագրությունն է նահատակվելուց առաջ, Նեղիշի պատկերացմամբ, նահատակների՝ սեփական դավանանքին ապավինելու անբեկանելի կամքը գալիս է հույատի գորությունից։ Սա հոգեբանորեն պատճառ է դառնում այն բանի, որ պարսից հոգևորականը հրա-

ժարվում է իր կրոնից և հաճատակվում հայերի հետ: Պարսից մոգի աչքի առջև հայ հաճատակներից լույս ճառագեղու տեսարանը էրիստոնը համարում է լավագույն օրինակ հոգևվերյուծության համար: Նրա կարծիքով, Մոգի հոգեկան լարվածությունը ստաջացրել է հալյուցինացիայի երեույթը. մոգը, ըստ մասնագետի, ընկնալոբրի հիվանդություն է ունեցել, որ բժշկագիտության մեջ հայտնի է էպիլեպսիկ-էքլիպսենա տերմինաբանությամբ: Սա հոգեկան խանգարման այն դրսևորումն է, որի բնթացքում սարսափեցնող տեսարան է բացվում մարդու աչքերի առաջ: Եղիշեն ծայրաստիճան մանրամասն է ներկայացնում հիվանդության ախտանշանները: Ուրիշ ոչ ոք չէր կարող հիշել ու նկարագրել այն պատկերները, որ նման դեպքերում երևում են մարդու աչքի առջև, միայն հիվանդությամբ տառապողը կարող է այն ամենը կենդանի ներկայացնել: Ու անմիջապես էրիստոնը կատեգորիկ ձևով կզրակացնում է, որ Եղիշեն երեի հենց այդ հիվանդությունն է ունեցել. և դա այն դեպքում, երբ էրիստոնը միշտ չէ, որ կարողացել է ճիշտ ակտորոշել իր ձևերի տակ եղած մարդկանց նմանատիպ հիվանդությունները: Այս ամենի առթիվ է. Հովհաննիսյանը գրում է, որ էրիստոնը չէր կարող ալյլալ դեպքում ճիշտ կարծիք հայտնել, քանի որ վերջինս պահանջում է տեական ու հուրը դիտարկումներ: Հավանականը այն է, որ Եղիշեն իր ժամանակի մյուս գիտավթնները յուրացնելու հետ միատին, շատ լավ յուրացրել էր նաե հունական բժշկագիտությունը: Նա օրինակ է բերում Ղեոնդի բանավեճը մեգերի հետ: Ղեոնդը նրանց հիշեցնում է, որ հիվանդությունները ասածն ալլած բանը չեն, նրանցից շատերը բուժվում են և գրա համար չալիսի դարմանալ՝ նկատի ունի մաղղեացի կրոնի Փանատիզմը: Եղիշենի գործից երևում է, որ V դարում Հայաստանում արդեն կալին պրոֆեսիոնալ բժիշկներ, որոնք սրտի զարկի միջոցով որոշում էին նրա աշխատանքը, լյարդը շոշափելով ակտորոշում էին հիվանդությունը և մեծ պատասխանատվությամբ էին լցված հիվանդի նկատմամբ¹¹³:

Ֆրանսիական իրականության մեջ Եղիշենի պատմության առաջին արձագանքներն սկսվում են 1863 թ., երբ Լանդուայի թարգմանությամբ լույս է տեսնում «Ելարդանանց պատերազմը»: Լանդուան ըստ արժանվույն գնահատում է Եղիշենի պատմությունը, նրա գերը ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ժողովուրդների, այդ թվում և Ֆրանսիայի մշակույթի պատմության մեջ: Դեռ մինչև Լանդուայի թարգմանության հրատարակությունը, Ֆելիքս Նելեն Եղիշենի նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ¹¹⁴ մանրամասն պատկերացում է տալիս հայ պատմագրության, մասնավորապես Եղիշենի մասին: Նրա ուշադրության կենտրոնում հիմնականում դավանաբանական բնույթի հարցերն են եղել:

Ակինյանի սովյալներով՝ եղիշին նվիրված իսպաններեն հոդվածներում չկան այն ձախ տարակարծությունները, ինչը նկատեցինք անգլիացիներին մոտ: Իրենց բնույթով այս ուսումնասիրություններն ու հոգվածները պատմագիտական բնդհանուր բնույթի հարցեր շտափող գործեր են, բրենց մեջ կարևոր տեղ է արվում արիպաշանությունը և եղիշին գործի ոճական տառնձնատկությունների քննությունը: Դրանց մեջ աչքի է ընկնում Խ. Մուղղերմանի ուսումնասիրությունը, ուր հեղինակը գուղահեռներ է անցկացնում եղիշին և Թովմա Արծրունու պատմությունների ոճական բնդհանրությունների միջև: Հոդվածը թարգմանվել է հույներեն և հրատարակվել «Հանդես րամօրյայում»¹¹⁵: Իհարկե, մեր հին պատմագրության նկատմամբ արեձառնվորպական գիտնականների հետաքրքրությունները որոշ իմաստով պայմանավորված են նաև Մխիթարյան միաբանության հայերի ուղղամիւր գործենությունամբ, որոնք ոչ մի ջանք չեն խնայել հայ բաղմադարյան մշակույթը աշխարհի տաղ բացելու գործում: Այս սերտ համագործակցությունն իր պատղները տվեց հատկապես Իտալիայում: Կարևոր դեր խաղաց Սուբիաս Սուրմելյանի իտալերեն աշխատությունը¹¹⁶, որ իտալացի գրասերների շրջանում յայն հետաքրքրբբություն առաջացրեց հայ գրականության նկատմամբ: Սրան հետևում է եղիշին պատմության մեկնությունը նվիրված Ժ. Քափիլիթիի գործը¹¹⁷:

Եղիշին պատմության ուսումնասիրությունը Գերմանիայում սկսվել է 1930-ական թվականներին: Դրանք բնդհանուր դաժնաբանական և արեկագիտական բնույթի են և, սովյալ գեպքում, գուրս են մեր աշխատանքի նպատակներից:

4. ԵՂԻՇԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆԲՆԵՐԸ ՀԱՅ ՆՈՐ ՈՒ ՆՈՐԱԳՈՅՑՆ ՇՐՋԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Գեղարվեստական գրականությունը, որպես շրջեր, անցյալի պատմությանը անգրադառնում է արդիականության պահանջներից ելնելով: Անցյալի հերոսական պատմությունը մեղանում իր գեղարվեստական մաբմնավորումը գտավ նախ և աուր իբրեւ ողբերգություն և տաղերգ: Ժանրային այս կաղապարները պայմանավորված էին դարաշրջանի գերիշիող գրական ուղղության՝ կասիցիդմի պահանջներով: Հայ կասիցիստ ողբերգականին ու բանաստեղծները, հատկապես Մխիթարյան միաբանության հայերը, հետեկելով եվրոպական կասիցիդմի աժանդներին, նախընտրում էին գեղարվեստական մտածողության բարձրագույն որակը («բանք մեմականք»), որն իր ձեարվանդակային կառուցվածքի դատողական կարղավորվածությամբ առավել նպատակաղիր էր դարձնում դարաշրջանի գաղափարական միտումները:

Ինչպես ամեն մի գրական ուղղություն, կլասիցիզմը նույնպես գրականությանը արդիական պահանջներ ներկայացնող մեթոդ էր: Հիմք ունենալով ֆրանսիական կլասիցիզմի տեսությունը, որի գաղափարական խնդիրը միապետության ամրապնդումն էր, հայ կլասիցիստներն իրենց գործերում, բնականաբար, առաջ էին քաշում ազգային ու պետական ինքնուրույնության հարցը (Ինճիճյան, Ալգեկյան, Բագրատունի, Սեվյան և ուրիշներ): Հայ հեղինակների թեման անցյալի դիցաբանությունն ու հերոսական պատմությունն էր, որի համար առատ նյութ էին տալիս խորենացին, Նդիշեն, Փալմատուսը և ուրիշներ: Սկսած 1770-ական թվականների 2-րդ կեսից Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության գաղտնի աշակերտության ուժերով պարբերաբար բնագրվում էին կրոնական և հայրենասիրական լեմմաներով գրված դեմատիկական գործեր: Խճարկե, խիստ սահմանափակ էին այդ թատրոնի ներգործական շրջանակները, քանի որ նրա հանդիսատեսը միայն միաբանության անդամներն էին: Նդիշենի պատմության թեմաներով գրված առաջին թատերգական գործը Ղ. Ինճիճյանի «Մեծ Վարդանայ Մամիկոնէի փախուստը յօտարութիւն»-ն էր (1799): Հայտնի է Հակոբ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյանը», որի բնագրության ժամանակ Նդիշենի դերում հանդես է եկել դերասան Աղամյանը: Կարենյանի հիշյալ գործը իր բնույթով ուսմանտիկական էր՝ զգացմունքային տեսարաններով ծանրաբեռնված: Միքայել Նալբանդյանի վկայությամբ՝ խառամյանցը և Տիգրանյանցը Նախիջևանում բեմադրել են «Քաջ Վարդան» պատմական ողբերգությունը՝ հավանաբար Գաբրիել Պատկանյանի հեղինակությամբ:

Անկախ իրենց գեղարվեստական արժանիքներից, պատմական այս ողբերգությունները կյանքի էին կոչվել ժամանակի պահանջով, խնդիր ունենալով որոշակի ուղղություն տալ հանդիսատեսի հայրենասիրական զգացումներին և, որ նույնպես կարևոր է, Նդիշենի պատմությունը բոլոր գեպերում հանդես էր գալիս սրպես դաբաշրջանի հոգևոր շարժման սնուցիչ աղբյուր:

Վերջնանք թեկուղ Հակոբ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյան» պատմահայրենասիրական դրամայի օրինակը, իր գեղարվեստական արժանիքներով աչքի չընկնող այս գործի բեմադրությունը 1860—70-ական թվականներին լայն մասսայականություն է վայելել ինչպես Արևմտահայաստանի, այնպես էլ Կովկասի հայաշատ քաղաքներում: Դրամայի հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ այնքան նրա գեղարվեստական արժանիքներով, որքան նյութի ներքին լիցքավորվածությամբ ու հայրենասիրական պաթոսով, նաև հոգևոր պահանջի այն ձեռողականությամբ, որ առաջադրել էր հայոց ազգային զարթոնքի այդ շրջափուլը:

Գևորգ Զմշկյանը «Իմ հիշատակարանը» գրքում պատմում է Շուշի քաղաքում գրամայի առաջին բեմադրություն մասին:

«Դա հիշի՞նք մեջ շմանց դատարկ տեղ...

Բեմից ամեն մեկ «Կեցցե Վարդան» ասելու ժամանակ, որ ճշում էին մոտ քսան երեսակյաժ հայ զինվորներ, բազկացած մինչև 18 տարեկան զեռահաս երիտասարդներից, որոնց հա անվանում էի «Իմ քաջ զինվորներ», հանդիսականները համարյա կրկնում էին «Իմ քաջ զինվորներին» հետ միասին «Կեցցե Վարդան»: Այնքան հաճելի եղավ այդ ներկայացումը հանդիսականների համար, որ նորա վերջանալուց հետո, նոքա «Կեցցե Վարդան» աղաղակելով, անշարժ նստում էին յուրյանց տեղերում ու սպասում էին... որ շարունակվի ներկայացումը: Մենք հանեցինք մեր հագուստները և պատրաստվում էինք գնալ, իսկ նորա ղեռ սպասում էին. վերջապես Ամերիկյանը ստիպվեցավ դուրս գալ վարագույրի ետևից և հայտնել, որ ներկայացումը վերջացավ»¹¹⁸:

Եվ քանի որ կանայք Շուշիում իրենց իրավունք չէին վերապահում տղամարդկանց հետ հասարակական վայրեր գնալու, դրա համար էլ դերասանները ստիպված են լինում «Վարդան Մամիկոնյանը» բեմագրել նաև նրանց համար:

«Մանդինյանը ուրախությունից աստղի պես փայլում էր: Ես շատ եմ խաղացել Վարդանի դերը և գուցե այս տողերը գրելուց հետո դարձյալ վիճակված պիտի չլինի խաղալու այդ հերոս, վեհանձն, միևնույն ժամանակ կրոնամուլ Մամիկոնյանի դերը, աղալաղված, աղնատված (ընդգծ. մերն է— Զ. Ա.) հանդուցյալ Հակոբ Կարենյանի կողմից, բայց պիտի խոստովանիմ, որ չնայած շատ անհաջող հանգամանքներին՝ բեմի փոքրություն, դերասանական միություն (անսամբլի) չբավորություն,— ես այդ երեկոյան խաղովս առավել շատ դո՛ւ մնացի, քան թե Թիֆլիսի մեծ թատրոնում խաղացած ժամանակներին:

Հադիվ մենք հանեցինք շորերը, ներս մտավ Տեր-Հակոբյանը և հայտնեց, թե կանանց խումբը մնում է դուրսը և սպասում է մեր դուրս գալուն, որ հայտնի յուր շնորհակալությունը մեր ներկայացումից չափազանց բավականություն ստանալու համար: Արդարև, դուրս գալուն պես մեզ շրջապատեցին կանայք և յուրյանց մերձավոր ազդական մարդկանց բերանով հայտնեցին յուրյանց շնորհակալությունը և խնդրեցին թույլ տալ ճանապարհ ձգել մեր կացարանը զինվորական խմբի նրաժշտությունով: ...Մենք դերասաններս, հանդերձ մեր քաջ զինվորներով, շրջապատված մեր բարեկամներով, կանանց խմբով, գնում էինք առաջ և մեզ հետևում էր նրաժշտական խումբը, կրկնելով մեր հայերեն երգած պատերազմական երգերը Վարդանից:

Երեխաները, որոնք ներկա էին գտնվել այդ գիշերվան ներկայացման և հետեւում էին մեզ, անդադար գոչում էին՝ «Կեցցե՛՛ վարդան, կեցցե՛՛ Ամերիկյան, կեցցե՛՛ Մանգինյան»¹¹⁹:

Եղիշեի գիրքը իր պատմագործառական նշանակութեամբ լուրջ դեր է խաղացել նաև Մխիթարյան հայրերի բանաստեղծութիւնների մեջ: 1850-ական թվականներին Վենետիկում լույս տեսած «Տաղը Մխիթարյան վարդապետաց» հռահատուր ժողովածուներում հանդիպում ենք առանձին պատկերների ու տողերի, որոնց հղացման հիմքում եղիշեի ու Ղազարի պատմութիւններն են վարդանանց պատերազմի մասին: Ավարայրում մարտիրոսված հայ քաջերի հերոսական արարքը բանաստեղծութիւնների մեջ ամենուրեք վերացարկվում է որպէս քրիստոնեական հավատի ու հայրենիքի անկախութեան զոհաբերում: Նմանատիպ գործեր են Գարբիել Ավետիքյանի «Երանուհին Շուշան», «Քաջն Վարդան» և Մանուել Զախչախյանի «Սուրբ Վարդանանս» բանաստեղծութիւնները:

Գ. Ավետիքյանի կարծիքով, մեծ հերոսամարտի մասնակիցների նվիրումութիւնը պայմանավորված է եղիլ նրանց «զանխոտոր հաւատոյ աշխարհիս Հայաստան»: Դարեր շարունակ նրանց օրինակը բորբոքել է սպառազեն հայ քաջերի ոգին: Բանաստեղծութիւնը ավարտվում է հեղինակի օրհնութեան խոսքերով:

Որհնեմք ըզտէր անհատական

Ի բո անուն քաջդ Վարդան.

Պըսակ ի մէջ ձեզ գոլովեան

Խրմրակից զօրով մխարան.

Յաղթողը յերկրի անմման,

Երկինք յաւրժ մեզ կայան:

Մտաւորապէս նույն դադափարն է զարգացնում Մանուել Զախչախյանը «Սուրբ Վարդանանս» բանաստեղծութեան մեջ: Հայ մարտիկները ջախջախում են Գոռ Սասունյանքին՝ դառնալով սուրբ կրօնի նահապետակ: Բանաստեղծի ըմբռնմամբ նրանց հիշատակը հավերժական է:

Անկաւ Վարդան և քաջքն ընդ իր ի դաշտ աստ,

Բըռնան ոգիբ անմահութեանցն ի դարաստ:

Խաչատուր Աբովյանի բանաստեղծական նախափորձերը իրենց թեմատիկ, լեզվական ու տաղաչափական հատկանիշներով ուղղակի, բայց և ինքնատիպ շարունակութիւնն են հայ կլասիցիզմի գրականութեան ավանդների: Դրական հասունացման ճանապարհին, դարաշրջանի պարտադիր պահանջներից զրդված, Աբովյանը հրաժարվեց իր գործն ավարտած կլասիցիզմի օրենքներից և բռնեց այն ուղին, որ տանում էր դեպի ժողովուրդը: Իրենց դադափարական ուղղվածութեամբ, հուղական լից-

քերի անպարփակ առատությամբ խորքային աղերսներ կան Եղիշէի և Աբովյանի հոգեկան խառնվածքի և ստեղծագործության միջև։ Եղիշէի պատմության դասերը ներծծված են Աբովյանի գեղարվեստական գիտակցության մեջ։ Ազգի արժանապատվության ու հերոսականության նկատմամբ ունեցած անբեկանելի հավատը Եղիշէից փոխանցվել է Աբովյանին, Վարդանից՝ Աղասուն, դարձել մեր ժողովրդի գոյատևման ու կենսունակության խորհրդանշը։ «Ախ, թե գիտենաք՝ սա ի՞նչ ցեղից ա։ ...Սա մեր քաջ նահատակի՝ Վարդան Մամիկոնյանի արնիցն ա» («Վերք Հայաստանի»)։

Աբովյանի գիտակցության անսահաշուում շարունակ հիշատակվում է հայոց պատմության անցյալը, ղրվատվում են հերոսական զեպերն ու դեմքերը, խարաղանվում շարք, մասնացույց արվում այն սխալները, որոնցից պիտի խուցս տան նոր ժամանակները։

«Կարօտութիւն նախնի վայելչութեանց հայրենեաց իմոց» (1824) բանաստեղծության մեջ արդեն խսկ երևում է այդ միտումը։

Ե՛րբ տեսից զբեզ՝ քաղցր իմ Հայրենի՝
Անցեալ ի հին դարս հաւուց մեր նախնի.
Դաւարին աղիքս, միտք իմ ցնորի,
Մինչ նախնի վիճակ քոյ յուշ իմ ածի։

Ու բանաստեղծի միտքն տնմիջապէս գնում է դեպի հերոսական դարը, ուր

Միւր յամսս արդէն յԱղուանեաց դաշտին
Երկնընծայ նուր սուրբ ողջակիզին.
Անդ Վարդան փրկել կրօն զՀայրենի
Արեամբ իւր զնէ փառս զիւրոյ ազգի։

Ավարայրում մարտիրոսված հերոսների անմոռաց հիշատակի զգացումը Աբովյանը մարմնավորել է իր մի ուրիշ՝ «Խնդամիտ զգացմունք երախտագէտ Հայկազին յաղատութիւն հայրենեաց իւրոց» բանաստեղծության մեջ։

Քեզ թիկնակցին խնկեալ նահատակը սուրբ դամբճակաց,
Վարդան, Հմայկակ, Արսէն և Խորէն՝ հոյլք առաքինեաց։
Սուրբ եղիցին մեզ կաթիլք ձեր արեան և արգար բրունաց,
Որք զոհք մատուցան և պատանք եղին անկեալ հայրենեաց։

«Զվարճալի ու կարճ պատմությունք» շարքի «Մեկ երկու խոսք էլ հայոց վրա» ղրվագում, օրինակ բերելով եվրոպացիներին, Աբովյանը զարգացնում է այն միտքը, թե «հայոց երեւելի մարդկանց» հիշատակը հավերժացնելու համար պիտի գրվի նրանց պատմությունը, պիտի կանգնեցվի նրանց արձանը, «Որ քահէլ մարդիք, երիտասարդք տեսնելիս, իրանք էլ ցանկանան նրա օրինակին հետեիլ, իրանք էլ էնպէս անուն թո-

ղան աշխարքի վրա»։ Շարունակության մեջ Աբովյանը իր միտքը զարգացնում է մի այլ ուղղությամբ. «Թե Հայկա, Արամա, Զարմայրի, Պարույրի, Վահեի, Վաղարշակա, Տիգրանա, Տրդատա, Վոսմշապուռնո, Վարդանա, Վահանա անվանքը ազգին չեն հայտնի, թե մեր հին քաղաքների փոշին ու մոխիրն են հրկրի հրեման այժմ էնպես ցրված, թո՛ղ մեկ մտածենք, թե ի՞նչն է պատճառ, որ Նոյան ժամանակիցն սկսած մինչև էս օր հարյուրավոր ազգեր ջնջվել, գնացել են, բայց մեր ազգը էս օր էլ կա, էս օր էլ իր լեզուն ու հավատն ունի»¹²⁰։

«Վեւր Հայաստանին», կարելի է ասել, ներծծված է վարդան Մամիկոնյանի հերոսական օրինակով։ Վեպում հայրենիքի ազատության համար մարանշող հերոսները՝ Աղասին, Հովսեփը, Սարգիսը և ուրիշներ, բոլոր վճռական պահերին, երբ շրջապատվում են թշնամիներով, բնկնում անհեղձիկ վիճակների մեջ, անմիջապես հիշում են հայոց քաջերին և առաջին հերթին վարդանին։ Նրա կերպարը ողի ու շունչ է տալիս, գոտեպնդում նրանց վճռական պահին թշնամուն հակահարված տալու համար։

Բայց քաջ հայկազունը սիրտ-սիրտ տվին,
Վարդանն մեջ արած իրար կանչեցին.
Մեռնենք թող էսօր մենք էլ միասին,
Որ սուրբ Վարդանին հասնին, ախ, փառքին։

Ընկերք մի վախիք, զուր ղոշաղ կացեր,
Քամակ-քամակի տվեր, միացեր,
Թող մեկ չող, մեկ սուր փրփի մեզ թաղի
Մինչև եսին մարդը, մեկն էլա չփախչի։

Մի ուրիշ տեղ խրդարաբլիսցի աղա Սարգիսը հորդորում է թշնամու դեմ կռվող մարտիկներին. «Տղերք, օյաղ կացեք, թվանքները հագցրեք... Վարդանա թռոնը չե՞նք, Տրդատա արյունը չի՞ մեր սրտումը, Տիգրանի շունչը չի՞ մեր բերանումը»։

1850—60-ական թվականներին հայ կլասիցիստական գրականության շարունակում էր մեթոդի ծրագրային գաղափարախոսությունը զարգացնող դիժը։ Միաժամանակ, պատմաքաղաքական պահանջների թելադրանքով, անցում էր կատարվում դեպի գրականության նոր ուղղությունը՝ ռոմանտիզմը։ Խ. Աբովյանից հետո, անցման սահմանագծի ճանաչված հեղինակը Ղևոնդ Ալիշանն էր, որի ստեղծագործությունը, հարմարեցնելով կլասիցիզմի կենսունակ ավանդները նոր ժամանակների պահանջներին, կանխորոշում էր գրականության այն ճանապարհը, որ սերտ ու գործնական կապ պիտի ստեղծեր գրականության և ժողովրդի միջև։ Արամ Ինճիկյանը միանգամայն ճիշտ է նկատել այն երևույթը, որ «Աբովյանից անկախ ըմբռնելով ժամանակի հրամայական պահանջը,

երիտասարդ Ալիշանը «շայիր» (աշուղ) դարձած Նահապետ ծածկանունով փորձում էր կամուրջ գցել գրականության և ժողովրդի միջև»¹²¹։ «Հայրունի» խորագիրը կրող հատորում ամփոփված Ալիշանի պատմահայրենասիրական բանաստեղծություններում ու պոեմներում բազմաթիվ անգամ ու տարբեր առիթներով իշատակվում էն Եղիշեի, Վարդանի, Ղևոնդի անունները։ Սրանց կենդանի ոգին շարունակում էր նյութ ու գաղափար տալ գրականությանը։ Աբովյանի «Վերքի» ստեղծումից մի քանի տարի անց, Ալիշանը գրեց իր «Պլպուլն Ավարայրին», որ հրատարակվեց «Բազմավկյում» (1847)։

Ապրելով Սուրբ Ղազար կղզում, Ալիշանը իր ստեղծագործություններն հայրենասիրական գաղափարներով իր ժողովրդի հետ էր։ Հեռվից հեռու նա զգում էր ժողովրդի տրամադրությունների այն կուտակումը, որ պիտի հանգեցնեի Զեյթունի նշանավոր ապստամբությանը։ Ավարայրի ոգին թևածում էր Զեյթունում։ Ալիշանը իր նվագներում առաջադրում էր «ի ղեն, ի վրեժ, օն անդր հառաջ» կոչը, որ համահունչ էր ժամանակի տրամադրությանը։ «Պլպուլն Ավարայրին» պոեմի հենց նախերգանքում Նահապետը Եղիշեին հանդես է բերում իբրև մեծ հերոսամարտի անփոխարինելի երգիչ։

Պլպուլ, քեզ համար մեր հարբն առաջին,
Թե՛ չէ հավ՛ պլպուլ մեր Ավարայրին,
Եղիշյա հոգյակն է քաղցրադրուցիկ,
Որ զՎարդան ի վարդըն տեսնու կարմրիկ։

Պոեմի ոչ միայն գաղափարական գիծը, այլև առանձին դրվագներին մանրամասները, հատկապես Ավարայրի դաշտի առավոտյան նկարագրությունը, ինչպես նաև պատերազմի տեսարանները ուղղակիորեն դալիս են Եղիշեի պատմությունից։

Գեռ չէ արեղակն ըզզուխըն հանել,
Նրկու բանակներն ըզգաշտն են բռնել...

Մարտի տեսարանի պատկերավոր նկարագրությունները՝ զորքերի բախվելը, սրերի շաշուռը, նիզակների սուլոցը, պղնձն սաղավարանների փայլը, լեռների արծաղանքը, Վարդանի ոգեշունչ հորդորը, Ղևոնդի, Գարեգինի, Աբշավիրի, Հմայակի հերոսական կռիվը պատմության մարտահրավեր փաստերի բանաստեղծական փայլուն վերացարկումներ են։ Պոեմի վերջում Եղիշեն նորից է հանդես գալիս։ Մարտն ավարտված է, հերոսները իրենց զենքի փառքը պսակելով հերոսաբար ընկել են անհավասար մարտում՝ փրկելով հայրենին։ Եղիշեի ձայնը հավաստում է հերոս նահատակների հավերժացումը։

«Ո՛հ, ես ի ճակատիդ վրա երդվում, Վարդան,
Կանչեց Եղիշե, որ ձեռքն աստվածյան
Հոն մեծ փոխարեն է գրեթե մահվան,
Թե բյուր դարբ անցնին՝ դու մընաս Վարդան»:

«Կուսնկայն գերեզմանաց հայոց» բանաստեղծության մեջ Ալիշանը, ռատովի վերհիշելով հայոց պատմության հերոսական դեպքերն ու դեմքերը և սկսելով հայոց աստվածներից՝ Արամ, Տիգրան, Վահագն, Վահագն, գալիս հասնում է Արշակունիներին, հանգում Վարդանանց:

Եվ դուր կարմիր Վարդանա վարդանման դուր ընկերը,
Որ Արտազու դաշտերեն մինչ ի Համշենն եր քրներ,
Արդյոք ձեր սուրբ արյան դին՝ աշխարհիդ բազմն հիշելով
Շարժե՞ք դեռ զբաշ լազկերիդ հոգիներուդ կրակով:

Կրկին հաստատում է «Պղպտյն Ավարայրում» Եղիշեի ասած այն խոսքերը, թե սրանք այն սրբացած քաջերն են, որ «անմոռաց են ի հայ սիրուն»:

«Երգ ու գնացք զօրացն հայոց ընդ Վահանայ Մամիկոնենոյ ի շավարշական դաշտին վրեժք» բանաստեղծության մեջ Վարդանանց հերոսների ոգու կրակը կրկին բորբոքվել է այս անգամ Վահանանց պատերազմում:

Հեծեալ հրանքոյգ վեհին Վահանայ,
Վրէժ կանչէ արեան Կարմիր Վարդանայ...

Եղիշեի պատմությամբ սերունդներին փոխանցվող Ավարայրի նույն այդ ոգին շարունակեց ապրել Նալբանդյանի գիտակցության մեջ որպես ազգին անմնացորդ ծառայող մտավոր մարդու խոսքի և գործի ուղենիշ:

Միքայել Նալբանդյանը առանձին ուսումնասիրություն կամ գեղարվեստական որևէ գործ չի նվիրել Եղիշեին, սակայն բանաստեղծական այն միջնորդավորված առկայծումները, որ տեղ են գտել նրա չափածո և հրապարակախոսական գործերում, իրենց հոգեկան բեռի հարստությամբ ու գործնականությամբ մեր ժողովրդի գիտակցության մեջ ավելի մեծ դեր են խաղացել, քան բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, որոնց խնդիրը գիտական նեղ հարցերի քննության շրջանակներից այն կողմ չեն դնացել:

50-ական թվականներին, Աբովյանից հետո, Նալբանդյանն ու Ալիշանն էին, որ իրենց ստեղծագործությամբ գրականության մեջ շարունակում էին բարձր պահել հայրենասիրության ոգին: Իր մեծ նախորդի պես Նալբանդյանը ազգի փրկության ճանապարհը տեսնում էր ներքին և արտաքին թշնամու դեմ պայքարելու մեջ: Հայկական հարցի լուծումը նա կասում էր ժողովրդի քաղաքական ու սոցիալական ազատության հետ:

Աշխարհի որ երկրներում էլ եղավ Նալբանդյանը (Ռուսաստան, Անգլիա, Թուրքիա, Հնդկաստան, Իտալիա) տեսավ ժողովուրդների անազատ վիճակը: 60-ական թվականներին աշխարհը բռնված էր ազդեցին, քաղաքական ու սոցիալական պայքարի մրրիկով: Իտալիայում նա մոտիկից տեսավ Զ. Գարիբալդու դեկալարած ազգային-ազատագրական շարժումը և խորապես ապրեց հայոց ճակատագիրը: Այդ մտորումների անմիջական արձագանքն է «Իտալացի աղջկա երգը», որի ենթատեքստը ուղղված է նախ և առաջ իր ժողովրդին: Թվում է, թե Նղիշին՝ մարդու գիտակցքոված մահվան գաղափարի անմիջական արձագանքն են բանասերեղ-ծովյան այս տողերը.

Ամենայն տեղ մահը մին է,
Մարդ մի անգամ պիտ մեռնե.
Բայց երանի՞, որ յուր ազգի
Ազատության կրողն է:

Իտալացի հայրենասերների բացառիկ նվիրվածությունը ժողովրդի ազատագրման դործին հայ բանաստեղծի միտքը ստանում է դեպի էրթշվառ հայրենիքը.

Ո՛հ, իմ սիրտը կարատվում է
Տեսանելով այսպես սեր
Դեպի Երվառ մի հայրենիք՝
Որ ոտնակոխ եղած էր:

Ոոցա կեսը, կեսի կեսը
Գեթ երեսը մեր ազգում,
Բայց մեր կանայք... ո՛ր եղիշե,
Ո՛ր մեր տիկնայք փափկասուն:

Ազգի կայություն ամենալարված պահին Նղիշին անմիջապես դործում է, ուղղակի թե անուղղակի ձևով ներքաշվում գրողի հրապարակախոսական դատողության, պոետական խոհի մեջ: Ազգային ոգու գիտակցության, նրա լեզվի նկատմամբ տածած սիրո դաստիարակության խրնդիրը Նալբանդյանը կապում է հայ մայրերի, հայ կնոջ հետ: Իր «Հիշատակաբանում», խոսելով մայրենի լեզվի, նրա անաղարտության մասին և նկատի ունենալով հայոց կյանքի ներկա վիճակը, նա յուր դժգոհությունն է հայտնում այն բանի համար, որ հայ քաղքենի կանայք իրենց երկխաների դաստիարակությունը տգիտորեն կապում են օտար լեզվի, օտար դպրոցի հետ, դարձնելով նրանց կյանքի համար ոչ լիարժեք մարդիկ:

«Սուտ է այն լուսավորությունը,— գրում է Նալբանդյանը,— որ պիտի լինի օտար լեզվով»¹²²: Հենց այստեղ ու այս պահին կրկին հայտնվում է Նղիշին պատմության միտքն ու ոգին: «Հայ կանայք,— գրում

Ե նախաճառները,— ձեր պես չէին ձեր մայրերը, նոցա սիրտը դարկում էր ազգավայրէջ համար. ազգին հասած հարվածներին քաջությամբ մասնակից եղան նոքա, յուրյանց ամուսինների հետ միասին: Նոքա շուրաջան տղեր, օգուտները, նորա այրությունը ցույց տվեցին յուրյանց կանացի կերպարանքի տակ և երբեք չկամեցան, որ նային նոցա վերա, որպես մի խաղաղի, կամ բարեմի հագնված, դուզված պաճուճապատանքի վերա: Հինգերորդ դարում, երբ հայոց ընտիր որդիքը զոհ գնացին պարսկական միջոցին, նոցա մայրերը, կանայք, քույրերը և դստերը, պակաս չերեւացան այն քաջերից, որ ազգի պահպանութեան համար քաջությամբ ընկան պատերազմի դաշտում: Նոքա մոռացան յուրյանց կանացի տկարութիւնը, յուրյանց փափկասունդ կյանքը, դուրս եկան յուրյանց փառահեղ բնակարաններից և պարզ երկնքի տակ, գետնի վերա տարածվելով շարժարակից գտնվեցան առաքինի զինվորներին:

Ինքյանք հոգացին յուրյանց պիտույքը և աղախիներէից չպաշարվեցան. մարդ չկար նոցա ձեռքին ջուր ածող կամ այն պարզ կերակուրը և փուղ, որով ապրում էին: Յուրյանց ձեռքի արվեստով կերակրվեցան նոքա և տերութեանից նշանակված ուժիկը ամբողջ հասուցին յուրյանց կտրքն աղամարդերին: Փողտուկեցան և ծխոտվեցան սենյակները և առաջատները նորահարսերի, և սարդի ոստայն պատեց նոցա նախկին շքեղութեան վերա: Շատ ձմեռներ անցան, շատ գարուններ եկան, նոցա հետ միասին և գարնան ծիծեռնակներ, բայց նոցա տղամարդիկ հետ չգալով, նորա յուրյանց այրութեանը նախատինք չհամարեցին ինքյանց, այլ մանավանդ պարծանք, առաքինի ժողովուրդով հարսնանալով Երկնավոր անմահ փեսային: Այսպես էին մեր հին մայրերը և քույրերը, այսպես էին մեր կանայք, բայց ի՞նչ մնաց այն օրից...»¹²³

Անցյալի և ներկայի հակադրութեանը հեգնական շեշտ է տալիս բանաստեղծական այն տրամադրութեաններին, որոնցում խոսվում է նոր օրերի մասին: Նախնիների ոգեշունչ հերոսութեանը բանաստեղծը հակադրում է նոր ժամանակների մարդկանց խեղճութեանն ու անճարակութեանը, սեփական ազատութեան համար պայքարելու անվճռականութեանը: Այս գաղափարը նախաճառն առտահայտել է «Մամիկոնյան մեծ վահանի պատասխանը» և «Սուրբ Մեսրոպի տոնին» բանաստեղծութեաներում, որոնց մեջ, որպես խոհի ու դպրոցումի հավատարմի, կրկին օգնութեան է դալիս Նիզեի պատմութեանը, նրա մեջ արտահայտված մեր ժողովրդի հերոսական ոգին: Բեն «Մամիկոնյան մեծ վահանի պատասխանը» խոսում է անցյալի մասին, բայց նրա ներքին ձայնը ամբողջութեամբ ուղղված է նոր ժամանակներին: Հայտնի է, որ այն գրված է որպես պարոդիա Ռաֆայել Պատկանյանի «Հիմի է՜լ լոնք» հայտնի բանաստեղծութեանը: Չմխտելով Պատկանյանի հայրենաշունչ ոգին, նալ-

բանդայանը իր խոսքն ուղղում է ներկա օրերի սին հայրենասիրության,
անցյալի պատմության փորձն ու փաստը իդեալականացնելու դեմ: Դա
հատկապես լավ է երևում «Հիշենք» բանաստեղծության մեջ, ուր այն
գաղափարն է զարգացվում, որ, հիշելով մեր փառավոր նախնիներ Հայ-
կին, Տիգրանին, հարկավոր է նրանց վրայից «Յափ տալ» հնության փո-
շին: Դա է ժամանակի պահանջը և դա է պատմությանը նայելու միակ
ճիշտ ուղին:

Է՛լ Հալկ, Տիգրանին հիշենք մենք, Եղբայր,
նորոգենք նոցա փառքը սուրբ անվան,
Գուցե այս կերպով մի սառելջ նոր կյանք
Անուռ խեղճ այրի, մայրն Հայաստան:

Վահանի խոսքերով հիշեցնելով վարդանանց պատերազմը, նալ-
բանդայանը ձաղկում է «նոր սերնդոց» նահանջը.

Հիմի է՛լ խոսենք, երբ բաջն Վարդան,
Վաթսուն հազարից, հազարով մնաց,
Մինչ մնացել էր պարսից լոկ մատչան
Գունդը, մեր վաթսուն հազարի զիմաց,
Երբ մեր վատովյամբ՝ ո՛ղջ կորուսել ենք,
Հիմա է՛լ խոսենք:

Ավարայրը նախնադանի համար շարժնակվում էր այն աննահանջ
պայքարում, որ մղում էր նա իր ժամանակների, խավարի, տգիտության
ու անմխարանության դեմ:

Ղևոնդ Ալիշանից և նախնադանից հետո Ռափայել Պատկանյանը
մեր գրականության այն խոշոր գեմերն է, որի քերթվածները ամբողջու-
թյամբ ներծծված են Նդիշևի հայրենաշունչ պատմության ոգով: Պատ-
կանյանի համար Նդիշևի գործը անցյալի հերոսական պատմության վա-
վերագրություն չէ սոսկ, այլ ներկա սերունդների ոգեշնչման աղբյուր,
ապագան ճշտորոշելու գաղափար: 1872 թ. դրած իր «Նդիշև» բանաստեղ-
ծության հենց առաջին քառատողում նա ընդգծում է այն հսկայական
դերը, որ խաղացել է նրա գիրքը հայ մարդու բազմադարյան գիտակցու-
թյան մեջ.

Ո՞վ պիտի տար այն անսպառ
Սերն ու գովքը դեպ հային,
Բն որ մարդիկ քեզ, ով գրքույկ,
Երբևմն չի կարգային:

Անցյալի պատմությունը ժողովրդի ինքնաճանաչման, սեփական
ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատի ամրապնդման միջոց է: Վարդանի
և նրա համախոհների հերոսական օրինակը շարժվող ժամանակների մեջ

սերունդների կողմնորոշման ուղեցույց է, սեփական արժանապատիւն—
թյան գիտակցման միջոց:

Եղիշին Հայր կարդալով
Նոր հույսերով կըլցվին,
Հայի դալոց բարիքն նոցա
Հոգվո առջև կըբացվին:
Հայ պատանի, շուտ-շուտ կարդա՛
Այս գրքուկը սոկևատո,
Որ համոզվիս թե մեր հայր
Կորչելու ազգ չէ իսպառ:

«Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմի հղացումը Պատկան-
յանն ավելի վաղ է ունեցել (1855), քան այն տպագրվել ու հայտնի է
դարձել հայ ընթերցողին (1861): Այս տարիներին Պատկանյանն արգէն
մեղանում ճանաչված էր իր նշանավոր «Արաքսի արտասուքը» բանա-
տեղծութեամբ: Զևի և բովանդակութեան մի քանի կողմերով «Արաքսի
արտասուքն» ու «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» ընդհանուր գծեր
ունեն: Երկուսում էլ բնապատկեր-խորհրդանշները (Արաքսը, Լուսինը)
երկխոսութեան մեջ են բանաստեղծի հետ: Բնությունը պատմութեան մըշ-
տատես լվան է և բանաստեղծի հարցմամբ պատմում է այն ամենն
մասին, ինչ դարեր առաջ տեղի է ունեցել իր աշխի առջև, ինչը և անջըն-
ջելի է մնացել նրա հիշողության մեջ: Պոեմում անձնավորված լուսինը
(այս խորհրդանշը օգտագործել է նաև Ղևոնդ Ալիշանը) սեփականում
է Եղիշի պատմութեան ձայնը, նկարագրում և զնահատում է իրադար-
ձությունները, ստիպում բանաստեղծին խորհել ներկա կացութեան մա-
սին: Դեպքերի նկարագրութեան հաջորդականութիւնը, դինամիզմը, փառ-
տերի համափութութիւնը զգալի չափով գալիս են Եղիշից: Պոեմն ավարտ-
ւում է (Լուսին: Ամպերը եկան ծածկեցին) վերջաբանով, որ հայ բանա-
տեղծութեան փայլուն նմուշներից է և հայտնի է որպէս մեծ ժողովրդայ-
նութիւն վայելող երգ: Ավարայրի ոգին հետագա տարիներին էլ շարու-
նակել է ժամանակ առ ժամանակ տրոփել Պատկանյանի չափածո գոր-
ծերում: 70—80-ական թվականներին նա գրեց քաղաքական զարթոնքի
իր երգերը, որոնց մեջ կարևոր խնդիր է դնում պարզել՝ ո՞վ է հայը, ի՞նչ
ճանապարհ է անցել նա, ի՞նչ է մնացել նրանից, ո՞ր է գնում և ո՞ւր
կարող է հասնել նա: Ներկա պայմաններից ելնելով բանաստեղծը նորից
ու նորից անդրադառնում է ազգի համար ճակատագրական նշանակու-
թիւն ունեցող իրողութիւններին՝ ուղենիշ ունենալով Եղիշի պատմու-
թիւնը: «Մանուկ Հայաստանի» կոնցեպտիան ինքնին խոսում է այն
մասին, որ չափաի սահմանափակվել ու իդեալականացնել անցյալի պատ-
մութիւնը: Սուտ երազների թևաթափ անող մղձավանջներին Պատկան-

յանը հակադրում է գործնականությունը, սեփական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատը: Դրանք այն տարիներն էին, երբ Բուլղարիայում ծայր էին առել ազատագրական շարժումները սուլթանական բռնապետության դեմ, և ժողովուրդը պայքարի գնով արդեն իսկ նվաճել էր ազատութիւնը: Պատկանչանը «Ազատ երգերում» հենց այս դաշտփարն էր զարգացնում՝ ակտիվ գործնականութեան, միասնական պայքարի գաղափարը՝ առաջնային տեղը տալով ղինված շարժմանը. «Սրի շաչուն, փողի ձայներ, մարտի գոչուն»:

Բեռլինի հայտնի համաժողովից հետո Պատկանչանի և իր ժամանակակիցների համար պարզ դարձավ եվրոպական ղիվանագիտութեան կեղծիքը: «Բողոք առ Եվրոպա» բանաստեղծութեան մեջ Պատկանչանն իր ընթերցողների առջև մերկացնում է արևմուտքի երկդիմի վարքագիծը, նրա էքսպանսիոնիստական նպատակները: Մինչդեռ «Հայասեր» Եվրոպան պատճառաբանում էր, թե «հայը չի տենչացել իր ազատութեան համար», «հե՛ր չէլաք ոտքի», «հայի մեջ չիկա ուժ և քաջութիւն»:

Եվրոպա, մոռացա՛ր երբ Զրադաշտը
Ձեռքը թուր՝ կուգար շիտակ քո ծոցը,
Բայց հայի ահեղ Ավարայր-դաշտը
Շիջոց մոլեռանդ այն կրօնի բոցը:

Ավարայրը փրկել է Եվրոպան,— սա է բանաստեղծութեան ենթատեքստը: Նա կանխել է Եվրոպա շարժվող փուշ ու մոլեռանդ դաշնանաքը: Ու հետագայում էլ հայութիւնը, որպէս պատենիչ, պայքարել է դրա դեմ՝

Մինչև որ ձեր կյանք դարձավ ապահով,
Մինչև որ ուժեղ ընկավ իշխամին:

Այս բոլորից հետո պատմութեան փաստը ու Ավարայրի օրինակը նկատելի ունենալով, բանաստեղծը դալիս է այն եզրակացութեան, որ ժողովուրդն ինքը պիտի կռի իր ազատութիւնը: «Ազատութիւնն ես ազուն»,— գրել է Պատկանչանը այդ տարիներին,— «ո՛վ, ե՛րբ, որի՞ն են աւելել ազատութիւնը: Թող գիտենան Տաճկահայաստանի հայերը, ազատութիւնը երբեք չի շնորհվիլ, նա կամ կխլվի քաջութիւնով, կամ կվատաւակ՝ ջանք ու ճիգով: Շնորհված ազատութիւնը, ինչպէս և ժառանգաբաժնե ստացված փողը շատ վատ գնահատվում է և շատ շուտ կորցնում»¹²⁴:

Զեյթունի հերոսամարտը Պատկանչանի համար դառնում է դադափառական հավատամքի այն հիմնավոր ապացույցը, որ հայի մարտաշունչ ոգին դեռ ապրում է: «Ոչ խնդիր, ոչ հրաման» բանաստեղծութեան մեջ նա կրկին ջանում է «հիշեցնել օրերը Կարմիր Վարդանի»: Անցյալի պատմութեան հերոսական էջը այն կաղզուրիչ ուժն է, որն ի վիճակի է

փարատել «Հայի վիշտը»: Աւլարայրում մարտիրոսացած սրբերի օրինակը անջնջելի հետք է թողել հայ մարդու, ուստի և հայ բանաստեղծի հիշողության մեջ.

Ինչպե՞ս կը կրքնամ ես տալ մոռացման
Քո սուրբ հիշատակն, Մամիկոն Վարդան,
Ո՞ր ազգի պատմիչը շորս-հինգ հարցուցին
Նման մեր անմահ Ղևոնդ Երեցին:

«Երդում» բանաստեղծության մեջ ազատություն տենչացող բանաստեղծի համար սեփական ժողովրդին ծառայելու հավատի անսասան վիճակները նորից Եղիշեի պատմության հերոսներն են, մեր անցյալի պետական, ռազմական ու մշակութային գործիչները.

Թող լինին վկայք իմ անտու երգման,
Պարծանք հայության՝ ազգաշեն նախնիք—
Սուրբ Սահակ, Մեսրոպը, Ղևոնդ, քաջ Վարդան,
Ողորմած Աշոտ, անամփոփ Գագիկ:

1885 թ. դրած «Մեսրոպը, Վարդան, Ղևոնդ» բանաստեղծության մեջ դիմելով պայքարի դաշտ ելած ղինվորի հորը, բանաստեղծը այն միտքն է զարգացնում, որ չկա տնդո՞հ հաղթանակ: Հայի գոյության համաքորպիսի՞ ղեմքեր են զոհաբերել իրենց կյանքը: Մեր ժողովրդի շքնդհատվող, տեւական պայքարի մեջ նրանց հիշատակը մշտապես դաս է շղթայ նորերին:

Մի վհատիլ, հայ, երբոր քո որդին
Երբեմն դառնա զոհ անպով քրդին.
Գու քաջ Վարդանի ղեների հիշատակ
Միշտ կպատրաստե ազգիս շահատակ:

Ժողովրդի ազգային արժանապատվության ու բարոյական իրավունքների ամեն մի խախտման դեպքում հայ բանաստեղծի զիտակցության մեջ նորից ու նորից ալմնացել է Եղիշեի հերոսական պատմության ոգին. որպես հույսի ու հավատի ներշնչման աղբյուր: Կալ օրինակ է «Հայ տղոց ողբը», որ գրվել է բռնապետության կողմից հայկական դպրոցներէ փակման առիթով.

Հազկերտների շար օրերը
Մեզ վերադարձան...
Ո՞ւր են, ո՞ւր են ղևոնդները,
Ո՞ւր է քաջ Վարդան...

Կարնո ջարդերի օրերին թուրք բռնապետի դեմ պայքարող հայ ղինվորի ոգեշնչման աղբյուրը նորից Եղիշեի հերոսն է:

Ձեռքիս ունեմ ես Ղեռնդի լախտը,
Որ ջարդեմ-փշրեմ բո փրթած լախտը...
• («Հայ գինժոր»)

Այսպես, հարադատ ժողովրդի պատմական ճակատագրով ապրող հայ բանաստեղծի համար ոգեշնչման աղբյուրը պատմությունն է և առաջին՝ ներթին՝ Նղիշեն:

Նղիշեի պատմությունը նույնքան վճռական դեր է խաղացել Րաֆֆու գաղափարական ըմբռնումների, գեղարվեստական մտածողության ձևափոխման ու զարգացման գործում: Նղիշեի պատմության գեղարվեստական մարմնավորումներին մենք հանդիպում ենք ղեռնա անցյալ դարի 60-ական թթ., երբ Րաֆֆին գրում էր իր առաջին բանաստեղծությունները: Նղիշեի պատմության նյութը և գաղափարը նոր ժամանակներում սկիզբ առնելով Ղեռնդ Ալիշանից, զարգացվում է Պատկանյանի գործերում և ապա անցնում Րաֆֆուն: Այս շարունակվող գեղարվեստական գիտակցության միասնական գծից են գալիս այն ընդհանրությունները, որոնք կան հիշյալ բանաստեղծների գործերում, թեև, իհարկե, շափածո գործերի մեջ Րաֆֆին զիջում է իր նախորդներին:

Նղիշեից եկող հայցմանը մենք առաջին անգամ հանդիպում ենք 1856 թ. Րաֆֆու գրած «Սուրբ ոսկերք» բանաստեղծության մեջ: Տողառակում Րաֆֆին գրել է. «Այս երգը գրելուն առիթ է տվել մի ավանդություն, որ 1856 թ., անցնելով Ավարայրի դաշտից, լսեցի մի շինականից ¹²⁵: Բանաստեղծը անցնում է անշեն մի գաշտի միջով և հանկարծ նկատում է դարերից եկող մարդկային մասունքների փոշիացող հետքերը. «Մի կառափ միայն մնացել էր ամբողջ»: Այստեղից էլ սկսվում է բանաստեղծի խորհրդածությունը:

Ասա՛, ով վերին գողտրիկ Զվարթուն,
Որ պահպանում ես այդ փռած աճյուն,
Ո՞ւմ կպատկանի փրշած այդ կառափ,
Որ բերե գաղտնի ինձ վերա սարսափ:

Անսպասելի խորհրդավոր ձայնը պատասխանում է.

«Դա էր բաշ Վարդանն՝ այն հայ տղամարդ,
Շավարշան դաշտում մարտնչեց յուր մարտ,
Կրոնի, հայրենյաց և ազգի համար
Նա լափեց արյուն, եղավ զսփ արգարք»:

Բանաստեղծությունն, անշուշտ, պարզունակ է իր գեղարվեստական կատարմամբ: Բայց մեկ հետաքրքրողը Րաֆֆու հայացքն է: Վարդանանց պատերազմը նա դիտում է որպես կրոնական և ազգային ազատագրական շարժում: Բանաստեղծության գաղափարական եզրահանգումը նույնն

է, ինչ Ալիշանի ու Պատկանյանի հիշյալ երկերում: Ծնկի գալով սուրբ մասունքների առջև, բանաստեղծը երկրպագում է խորին երկյուղածությամբ ու հրդուհում:

«Ամեն տեղ, ամեն փորձանքում
Քո անուն կհիշեմ, բեզից օգնությո՜ւն,
Քեզնից փրկությո՜ւն եւ միշտ կխնդրեմ,
Դու եւ մեր Փրկիչ, ես քեզ կպաշտեմ»:

Նորից վարդանանց օրինակը դառնում է սերնդի հայրենասիրական գիտակցության հիմքն ու շարժանիշը: Նույն գաղափարն է արտահայտում Բաֆֆու «Գերին Ավարայրի» բանաստեղծությունը: Քնարական հերոսը թափառում է պարսից գետերի ափերով ու մտովի վերհիշում հայոց պատմության ողբերգական անցյալը՝ ապրելով հուղական անսփոփելի պահեր: Նորից խորհրդավոր, այս անգամ «գերեվար դինվորի» հեռավոր ձայնը հուշում է նրան:

Երբ, Տեր, կխնդրես վրեժն անբախտին,
Դու միտ բեր հային և հայի որդին,
Տես Ավարայրի լայն դաշտն ահարկու,
Հայի արյունով ներկված է գետին:

«Գարուն» (V դարի հայոց տիկի՛նների երգը) բանաստեղծության համար որպես բնարան Բաֆֆին բերում է Եղիշեի պատմության հայտնի տողերը՝ բազում ձմերաց հալեցան սառնամանիք... Գարուն է իջել հայոց դաշտերում: Խոհերով լցված ու մտամոլոր բանաստեղծի հոգու մեջ արթնանում են գարուն, ծաղիկ, կին դուգորդությունները ու հետո մտովի գնում՝ գնալի Ավարայրին մասնակցած հայ կանանց պատմությունը:

Դու շն՝ս, դու շն՝ս նոր գարուն,
Գարունը հայոց տիկնանց,
Դու մեօի չես ալկտում,
Մեր քաջերի վերադարձ:

Այն օրն է նոր գարուն,
Երբ կնորոգվի Հայաստան,
Եվ մենք ազատ կշնչենք
Ձգելով լուծը սյարսկական:

Նմանօրինակ մի բանաստեղծություն է «Հինգերորդ դարու հայոց աշխարհի տիկի՛նները և Եղիշեն Ավարայրի դաշտում», որ յուրովի պատասխանն է նախորդ բանաստեղծության: Բանաստեղծությունը ունի Եղիշեի «Տիկնայք փափկասունք...» հայտնի տողերով բնաբանը: Այն ձառուցվածքով հիշեցնում է Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը»:

Տիկնայր հայոց փափկասուն,
Մատաղ լինեմ ձեր հոգուն,
Ինչո՞ւ ձեր սե աչերեն
Դանն արտասուք է հոսում:

Որպես հեռավոր ժամանակների արձագանք, լսվում է Նղիշի ձայնը: Նա տալիս է դարաշրջանի բնութագիրը, և այն հերոսների պատմությունը, որ հյուսվեց Ավարայրում: Նղիշի գաղափարը, որ նույն Ռաֆֆուն է, այս բովանդակությունն ունի.

Վկայուհիք դուք Հայոց,
Միշտ օրհնյալ է ձեր անուն,
Քանի կապրե հայ ազգը
Եվ քանի կա Հայաստան:

1873 թ. գրած «Վասակ» բանաստեղծությունը ուշադրանք է առնում համատեղ, որ նրանում դրսևորվել է Վասակի նկատմամբ Ռաֆֆու վերաբերմունքը: Բանաստեղծի գիտակցության մեջ չկա երկվություն. նա եղիշեական է՝ ի տարբերություն դարաշրջանի առանձին մտավոր շրջանների, որոնք ամբողջ տեսություններ էին զարգացնում Վասակին «անարդար» մեղադրանքից զերծելու համար: «Վասակ» բանաստեղծության հիմքը նորից Նղիշի պատմությունն է, թե իբրև նյութ և ինչպե՞ս գաղափարական եզրահանգում: Բանաստեղծությունը ունի պատմաբանական բերվող այս բնագրանք. «Միհրնեբսեհ խոստացավ նորան տալ ալեկի մեծ իշխանություն, քան ինչքան ուներ ինքը: Նա ասում էր՝ իբր թե Վասակը կարող է հասնել մինչև թագավորական աստիճանի, եթե մի հնաշ գտնի հայոց ուխտի միաբանությունը քանդելու և թագավորի հրամանը նրանց կատարել տալու»: Ռաֆֆին հստակ է զնում հարցը. չի կարելի հանդուրժել ներքին թշնամուն, նա ամենից վտանգավորն է, մանավանդ ոչ մի արտաքին ուժ, ոչ մի օտար երկիր ու պետություն շահագրգռված չէ հայոց ճակատագրով: Եվրոպական գիլանագիտության՝ հայերի նկատմամբ դրսևորած կեղծ բարեպաշտությունը և խոստումները հիշեցնում են Միհրնեբսեհին.

Հեռ, խոտվություն սերմեց ընդհանուր,
Ձգեց բաժանմունք, հարուց հուր և սուր,
Իվ եղեմատիպ, խաղաղ Հայաստան
Ավերեց, շինեց անապատ տխուր...

Սա է բանաստեղծի եզրակացությունը Վասակի մասին:

Ռաֆֆու գեղարվեստական արձակում Նղիշի պատմությանն անդրադառնալու միակ օրինակը «Դավիթ Բեկում» Տաթևի Ներսիս արքեպիսկոպոսի՝ Ավարայրի նահատակների հոգեհանգստին նվիրված պատա-

քաղի քարոզն է: Դա մեզ լիովին հնարավորություն է տալիս հասակ պատկերացում կազմելու Վարդանանց պատերազմի՝ գրողի ունեցած կարծիքի մասին, որը ըստ ամենայնի արդիական է, հեռագնա և վերջնական: Մենք այստեղ չենք բերի վիպական դրվագի ամբողջ տեսարանը, մեզ հետաքրքրողը արքայիսկոպոսի բնութագրական խոսքերն են, որոնք, մեր կարծիքով, սկզբունքային նշանակություն են ունեցել նաև Դ. Դեմիրճյանի համար «Վարդանանքը» գրելիս. «Վարդանը մի ամբողջ ժողովուրդ է: Վարդանը ժողովրդի մարմնացած բողոքն է: Բողոք բռնության դեմ, բողոք անարդարության դեմ»: Շարունակության մեջ բերելով նախորդ շրջանի հայոց մեծերի անունները, նա սուանձնացնում է Վարդանին. «Մենք ունեցել ենք ուրիշ շատ հերոսներ, բայց դրանցից և ոչ մեկը Վարդան չէր կարող լինել: Վարդանի անձնավորության մեջ միացած է ժողովուրդը»:

Արքայիսկոպոսը իր քարոզի մեջ հիշատակում է Վարդանանց պատերազմի մանրամասները, քաղաքական նախադրյալները, շարժիչ ուժերը: Նա գտնում է, որ այդ պատերազմը համաժողովրդական էր, որին մասնակցում էին բոլորը՝ անկախ իրենց սոցիալական դիրքից ու ծագումից: Արքայիսկոպոսը մեջ է բերում Վարդանի խոսքը Եղիշեի պատմությունից. «Անարի և վատ մարդիկ, բութ այնքան թույլ դռնվեցաք, որ կորցրիք բոլորը, ինչ որ ձեր նախնիները դնել էին առյան գնով և թողել էին ձեզ որպես ժառանգություն»: «— Մեր վիճակը այժմ ինչո՞վ է տարբերվում Վարդանի ժամանակից»,— եզրակացնում է հայոց հոգեւոր հայրը, և հաստատում այն գաղափարը, որ հայոց Ավարայրը ավարտված չէ. «Իսկ ձեր մեջ կանգնած է մի Վարդան, որ կամենում է հայրենիքի ազատության պրոշը բարձրացնել»: Մեծ գաղափարը որպես խորհրդանիշ ու օրինակ դարերի միջով շարժվում է առաջ, փոխանցվում սերնդից սերունդ: Եղիշեի պատմությունը, այս դեպքում գեղարվեստական դրահանության մեջ, հայ ժողովրդի համար դառնում է վճռական պահերի ուղենիշ: Տեսեք, թե որպիսի ճշտությամբ է կրկնվում ոգու շարժման ռիթմը: Այս անգամ՝ Մուրացանի պատմավեպում: Հիշենք «Գևորգ Մարդպետունու» մեջ Սահակ եպիսկոպոսի ճառը Բյուրականի պաշտպանների առաջ.

«Ձորս հարյուր յոթնասուն տարի առաջ, ով իմ սիրելի զավակներ, պատրաստվեցան թշնամու հետ կռվելու Վարդանանց քաջերը: Նրանք էլ մեզ նման նախ աստծո օգնությամբ և ապա փառքի կամ անձնական շահու չէին կռվում, այլ հայրենիքի և եկեղեցու ազատության համար: Ինչպես այսօր, այդպես էլ այն ժամանակ թշնամին կամենում էր այդ ազատությունը խլել, հայ ազգին ստրկացնել, բայց Վարդանանց քաջերը թույլ չտվեցին նրան այդ անելու: «Ավելի լավ է աղատ մեռնենք, քան

ստրուկ ապրենք», ասացին նրանք և անկեղծ սրտով հարձակվեցան թրշ-
նամու դեմ, որ կրկնապատիկ զորավոր էր իրանցից:— Չվախենաք հե-
թանոսների բազմությունից, մահկանացուի ահավոր սրից,— ասում էր
Վարդանը յուր զորքին,— զի եթե աստված մեզ օգնել, մենք նրանց
կստատակենք և ճշմարտության կողմը կբարձրանա: Բայց եթե հասավ
մեր մեռնելու ժամը, ապա ավելի լավ է, որ մենք սուրբ կալի մեջ և յա-
ջության հետ վատություն չխառնենք...»: Եվ նրանք քաջարար կովեցին:
Բազմաթիվ թշնամիներ սատկեցին և իրանք էլ քաջությամբ մեռան՝
սրերը ձեռքներին, հարվածները կրծքի մեջ... Բայց նրանց անունը ան-
մահ մնաց մինչև այսօր և անմահ պիտի մնա հավիտյան: Ո՞վ կիմանար
աշխարհում, թե եղել են Վարդանանք, եթե նրանք երկշտություն միայն
իրանց անձն ապրեցնեին: Զէ՞ որ նրանցից առաջ և հետո ապրել և մեռել
են միլիոնավոր մարդիկ, ո՞վ էր նրանց անունը հիշում: Իսկ Վարդանանց
քաջերին չեն մոռանում, որովհետև նրանք կովել ու մեռել են ամենա-
սուրբ գործի՝ հայրենիքի ազատության համար: Դուք էլ ահավաստիկ կա-
մենում եք հավասարվել Վարդանանց, դուք էլ նրանց նման պատրաստ-
վել եք եկեղեցու և հայրենի ազատությունը պաշտպանելու, դուք էլ, աս-
մենում եք անմահ անուն ժառանգել ազգի մեջ... Ուրեմն մի վախճե՛ք
թշնամու զորությունից, նրա ահավոր պատրաստությունից: Ձեր դատն
արդար է և կռիվն իրավացի, իսկ աստված զորավիր է լինում արդաբու-
թյան: Եթե վաղն անգամ մահ հասնե ձեզ այս կողմում, ուրախությամբ
ընդունեք նրան, զի դրա փոխարեն երկնքում անանց կյանք, իսկ երկրում
անուն պիտի ժառանգեք: Այս հանդիսավոր ժամում և ասածն անդ-
առաջ ես էլ կրկնում եմ սուրբ Ղևոնդ երեցի այս խոսքերը, որ ուշդեց
Վարդանանց քաջերին. «Մի թուլությամբ լքանիցեք, եղբորք, այլ սր-
դությամբ սրտիվ և հաստատուն հավատով կամավոր հարձակվեցե՛ք ի
վերա թշնամացն, որ հարուցյալ դոնի ի վերա մեզ, մեզ նույն կյանք
առաջի կան... Մոտեցեք ուրեմն ճշմարտության և սուրբ իրավանց հա-
մար մեռնելու փրկչի մարմնին ու արյունը հաղորդեցեք նրան և այդ
հարությունը թող անցնե ձեր սրտերը, ուժ տա ձեր բազկին և հզորու-
թյուն ձեր սրին...»:

Սմբատ Շահաղիզը նույնպես գրական ասպարեզ իջավ հայ հասա-
րակական կյանքի բուռն դարթոնքի ժամանակաշրջանում: Նրա համար
նույնպես բանաստեղծությունը դարձավ ազգային, քաղաքական պայքարի
հզոր զենք: Այս տարիներին հայ միտքը ընդհանրապես հագեցած էր
Եղիշեով: Հայոց պատմության մեջ թերևս ոչ մի ժամանակաշրջանում
Եղիշեի հայտնության հաճախականությունը այնքան մեծ չի եղել, որքան
1860—70-ական թթ.: Ժամանակների ողին Զեյթունի ապստամբությունն
էր, դրոշմ՝ Եղիշեի պատմությունը: Այս տարիներին հոգևոր մի զորեղ

սլացքար էր սկսվել «խեղճության դեմ հայոց ազգի»: Որպես այս ամենի հակադրամիջոց, ուղի և սպեղանի էր դարձել Ավարայրի ոգին, Եղիշեի պատմության գաղափարը: Այս օրինաչափությունը հայոց հոգևոր մտքի պատմության ամենակալուն և տեական երևույթներից է, որի տիպիկ դրսևորումը մենք տեսնում ենք նաև Սմբատ Շահազիզի ստեղծագործության մեջ: «Երգ մեռանող հայրենասերի» գործում Գամառ Քաթիպայի օրինակով Շահազիզը հայ հայրենասերին, որպես կյանքի նշանաբան և ուղենիշ, նորից առաջարկում է Եղիշեի գիրքը:

Խեղճությունը հայոց ազգի
կարեկցարար մտածիր,
Ոսկեզրբույկն եղիշեի
Քաջ առաջնորդ բեզ ընտրիր:

Այնտեղ սուրբ կրոն ազգի միաբան
Ազատ կամքով ու խղճով.
Այնտեղ՝ Վարդան, անմահ՝ Վարդան,
Յուր խնկելի ձեռքերով:

Ժամանակների հակադրության երևույթը մենք տեսնում ենք «Հովիտ տրտմության» գործում, ուր բանաստեղծը ներկա Հայաստանը համարում է «տրտմության հովիտ», «անհայտ հայրենիք»: Սահակի և Վարդանի աշխարհը զրկված է ազատությունից և որպես «անպատիվ կալահավճոր, զարձև է խաղալիք ազգերի ձեռքին»: Հասկանալի է բանաստեղծի հարցն ու խոհը:

Միլի, ինձ առա, նո՞րա համար էր
Քո արյունահեղ նահատակություն:
Քո ընտրյալների զոհված դիակներ,
Որ գոռողանան այժմ բռնություն:
Նոցա համար էր, որ Ավարայրը
Ընդունեց յուր ծոց բաշ-բաշ վկաներ:

Նոր շեն հայոց դեմ լարված ցամփերն ու դավերը: Սակայն բանաստեղծը համոզված է, որ մարած չէ հայոց մարտնչող ոգին: Դրա ապացույցը նա համարում է Զեյթունի ապստամբությունը, այդ լուսավոր շուրջ խավարի ու անօգնականության մեջ: «Եղվիտներ և Զեյթուն» բանաստեղծության մեջ հեղինակը, որպես տողատակի ծանոթագրություն, բերում է փաստը և առաջարկում.

«1862 թվին, օգոստոս ամսին, Զեյթունցիք ջարդեցին տաճիկ ղուրապետ Ազիզ փաշայի կանոնավոր զորքը և շատ թնդանոթներ խլեցին:

Այս հաղթությունը պիտո է տոնախմբակի հայրենասեր շրջաններում, որպես փառավոր առհավատչյա հայկական քաջասրտության»¹²⁶:

Բանաստեղծը համոզված է, որ քաջարի զեյթունցիները թշնամուհ
կհնձեն հրով և կտան օրինակ որպես

Մի Ավարայրի նահատակ Վարդան,
Կամ թե մի Վահան, առյուծ կատարյալ...

Սակայն եղիշեի պատմության ոգին առավել ուժեղ է թևածում Սըմ-
բատ Շահադիլի «Լիսնի վիշտը» պոեմում: Պոեմի առանձին հարցա-
դրումների հղացումը նորից երկու ժամանակների հակադրությունն է, ազ-
գի հերոսական անցյալը և նրա ներկայի ողբալի վիճակը, որը և դառնում
է գլխավոր հերոսի վիշտն ու մտահոգությունը: Հերոսի խոհի մեջ անմի-
ջապես երևում են նաև աչն ազդակները, որոնք գալիս են Նալբանդյանի
հայ կանանց ուղղված խոսքերից, ինչպես նաև Պատեկանյանի «Մայրու-
քաղաքում կրվում հայ օրիորդին» բանաստեղծությունից:

Յոթար բարբառ, օտար լեզուն
Հայ օրիորդներ, ինձ չեն դրավում:
Ինչո՞ւ շունիք հայ դաստիարակություն,
Ինչո՞ւ հայ խոսքը ձեզ չի դարձարում:

Ապա արծարծվող միտքը ղուգորդարար դնում է դեպի եղիշեի պատ-
մությունը, դեպի «Փափկասուն տիկնանց» ոգեշունչ ներբողը:

Բայց աչդպես չէին ձեր անցյալ բույրեր,
Նորա սիրեցին անուն ազգության,
Նորա սրբեցին մայրենի վերբեր
Անմեղ արյունով և անմահացան:

Բաղբրածայն բամբիսն մի ձեռն անելով,
Ղինավառեցան հայոց աղջիկներ,
Եվ մատուղ կուրծքի խաշակներով,
Պատերազմական հնչեցին տաղեր:

Կին Լին ձեռքի, բայց երբ հայ ազգին
Ավեր ուղարկեց պարսիկն աչն գոռոզ,
«Վորուստ» գոռացին և սուբր ձեռին
Երվար հեծան, որպես մի հերոս:

Սուրբ առադասար մոռացան նորա,
Եվ չհիշեցին խնջույսն հարսնության,
Ազգ ու հայրենիք շրթունքի վերա,
Փովեցան դաշտում, — ով մեծ քաջություն:

Եվ փոշոտվեցան, և ծխոտեցան
Անկողիները նորեկ հարսների,
Տրամեցան նորա և տըքով տեսան
Անողորմ տանջանք սիրող ամուսնի:

Պարունը հասավ: Եկան ծիծեռներ,
Վարդը բացվեցավ: Եվ անհող մարդիկ
Տեսան խնայելին:— Բայց նորա խնձեր,
Երբևէ չտեսան յուրյանց սիրելիք:

Շատ տարիք անցան... Լացով, կսկիծով
Անուշ հայրենիք հիշատակվեցին...
Եվ նորա համար մեռան անխռով,—
Եվ այսպես յուրյանց սերը ցույց տվին:

Ինչպես նալբանդյանի խոսքի մեջ, այնպես էլ այստեղ, Եղիշեի բնագիրը ինքնաբերաբար ներառվում է ստեղծագործության մեջ, դառնում նրա օրգանական մասը: Կրկին վերհիշելով Եղիշեին, բանաստեղծը գրում է.

Մինչ դեռ հայկականն ծավալվում է ցող
Աշխարհիս վերա — հայն ձեզ կ'իշե,
Եվ բեզ, ո՞վ անցքիս կենդանագրող,
Ով ոգևորված չբնաղ Եղիշե:

Անմահ է վատտակդ, որ ավանդել ես
Հարազատ ազգին դրականության
Հայ լսելիքը դու կախարդում ես,
Որպես հանճարեղ մի պատկերահան:

Ո՞վ մեծ Եղիշե, որպիսի՞ լեզվով
Նկարում ես դու անցքը աշխարհիս...
Ոգևորից ես դու...

Վարդանանց պատմության փորձը իր յուրօրինակ կիրառությունն է գտել Սմբատ Շահաղիզի նաև հրապարակախոսական բնույթի գործերում, մասնավորապես 1901 թ. Մոսկվայում լույս տեսած «Հիշողություններ Վարդանանց տոնի առթիվ» աշխատասիրության մեջ: Մի հետադարձ հայացքի արդյունք է այդ գրքույկը, որի մեջ կողք-կողքի ղուգահեռվում են անցյալի ու ներկայի հայուց կյանքի լուսավոր ու ստվերոտ կողմերը, բացատրվում են նրանց պատմական պատճառները:

Բանաստեղծը պատմագիտական որևէ նոր կոնցեպցիա չի առաջադրում, և, վերջին հաշվով, դա չէ եղել նրա խնդիրը: Եղիշեի պատմության հարցերը, որ ժամանակ առ ժամանակ քննության են տանվում՝ ղուգահեռ ունենալով Ղազար Փարպեցուն, Շահաղիզի համար միջոց էր իր օրերի ազգի հասարակական, մշակութային ու քաղաքական հոգսերին, հասունացած խնդիրներին պատասխան տալու համար: Սա մի քույլ էր 1894—1896 թթ. ջարդերի միջով անցած և XX դարը նոր ոտք դրած ազգին ֆեաթափ վիճակից հանելու համար:

Ազգի հոգևոր և բարոյական ուժերի հավաքագրումը բանական ու լուսավոր ժամանակներին ընդառաջ դնելու կարևոր պայմանն է: Բանաստեղծին հատկապես հուզում են ազգի անիմաստ օտարամոլությունը, ազգային լուսավոր, ամուր կրթական օջախների ունենալու հարցերը: Իր մեծ նախորդների՝ Նալբանդյանի ու Պատկանյանի նման, Շահազիզը այն դադափարն է դարգացնում, որ V դարի հայոց հաղթանակը դավանանքի և ոգու կուռ միասնության հետևանք էր, թեև շարիքը այն ժամանակ և այսօր էլ ուրվականի պես հետապնդել է մեզ: «Իրավ, — նկատում է Շահազիզը, — մենք շատ շատ ենք ենթարկվում օտարի ազդեցությանը, թեև այդ օտարը ոչ մի մտավորական առավելություն չունենար մեր առջև»¹²⁷:

Հոգևոր այս ախար, մուրադիկ ծուլությունը և խեղճությունը մենք պիտի կարողանանք հաղթահարել, որպեսզի կանգնենք տալիս և առնելիք սննդող, առողջ կյանքով ու անխառն հոգով ապրող ազգերի կողքին: «Մի զենք, որ մենք այսօր պիտի գործ դնենք վտանգավոր հոսանքների դեմ, այդ մանուկների դաստիարակությունն է»:

Կրկին հիշելով V դարի հայ հերոսական կանանց, Շահազիզը այն միտքն է դարգացնում, որ նոր ժամանակների անբարենպաստ պայմաններում ազգային դպրոց ունենալու խնդիրը այն է, որ «նրանք լավ մարդ պատրաստեն ազգի համար»:

Սա է բազարակիրթ ազգերի կանանց բարձրաստիճ գիտակցության ճշմարիտ չափանիշը: Մարդու բնական, անխառն հոգին միշտ հետո է պահում օտարամոլությունից, բաղբնությունից, որոնք հրեխաներին կարող են դարձնել ոչ լիարժեք, կյանքի համար ոչ պիտանի մարդեկ:

Հայոց հնազույն պատմության հարցերը եղել են նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանի ուշադրության կենտրոնում: Նա այն մտավորականներից էր, որ գտնում էր, թե հնազույն պատմության իդեալականացումը որոշակիորեն կանխում է ազգի առաջընթացը: «Հերիք է, ազգ իմ՝ բանաստեղծության մեջ նա նկատել է.

Հպարտ անցյալիդ հիշատակներով

Ներկայի առաջ ձևերիդ ծաղած

Իմ միշտ ապրելիդ հին-հին երգերով.

Պատմական բուրգեր գլխիդ տակ դրած...

Պատմական գեմբերի ու ղեպերի ղեկարվեստական նոր մարմնավորումները պիտի նոր լույս սփռեն սերնդոց առաջ՝ իրականության ռեալ վիճակների մեջ ձիշտ կողմնորոշվելու համար: Ինչպես իր մեծ նախորդները, Հովհաննիսյանը ևս պատմության հերոսական դրվագների գեղարվեստական մարմնավորմամբ ձգտել է բարձրացնել ժողովրդի սփռալից հոգին:

Արդեն նկատել ենք, որ 80-ական թվականներին հայ պարբերական մամուլում, հատկապես՝ «Հանդես ամսօրյայում» և «Բազմավեպում» լայն քննության խնդիր էր դարձել Վասակ Սյունու քաղաքական դործունեության առեղծվածը: Թերևս դրա յուրօրինակ արձագանքը պիտի համարել Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Սյունյաց իշխանը» և «Տղմուտ» բանաստեղծությունները: Այն պիծը, որ զարգացնում է բանաստեղծը «Սյունյաց իշխանում», նորություն չէ: Վասակը հայրենասեր է, հայոց և պարսից բարձրագույն շրջաններում լայն հեղինակության տեր մարդ, սակայն նրա քաղաքական գիվանադիտությունը, որի հետ նա մեծ հույսեր էր դնել, հակառակ իր ցանկության, նրան դարձրեց աղբի գավաճան: Այս կարծիքը, ինչպես արդեն նկատվել է, գալիս է Ղազար Փարպեցու Պատմությունից, թեև Եղիշեր Պատմության մեջ էլ հիշատակվում է Վասակի ազդեցիկ հեղինակության փաստը: Այս հանգամանքն էլ նկատի ունենալով, Հովհաննիսյանը իր բանաստեղծության բնաբանը բերում է հենց Եղիշից. «...և նա ըստ առաջին կարգի օրինացն արքունի արական զպատուության հանդերձն զոր բներ ի թագավորին... և զամենայն օրէնս պատուսն զանձամբ արկեալ՝ երթալ յարքունիս շքեղ և երեւիլ, բան զամենեւեանս երեւի բազմութեանն»:

Պարսիկների կողմից շղթայված Վասակի խոհի միջոցով բանաստեղծը փորձում է զարգացնել այն միտքը, որ պետականությունից զրկված և անդոր Հայաստանի համար հանդգնություն էր կռվի ելնել զոր Պարսկաստանի դեմ:

եվ դու ուժասպաս, վերավոր եղնիկ,
Ինչպես կամեցար պարսիկ առլուծին
Կռիվ եղանել... Անբախտ հայրենիք,
Արշաղոտ հոսում էր հեւեղի նման,—
Դու երբ վերբերով մի՞թե հարություն
Կամեցար առնել...

Բանաստեղծության մեջ խնդրի հանգուցալուծումը և պատմական իրողության վերջնարդյունքի հակոտնյա կացությունը հերոսին դրել են հոգեբանական անելուների դրամայի մեջ: Հարկավոր է, որ Ավարայրի ճակատամարտից հետո Վասակը բանաում մարդկայնորեն զգացած լինի իր ձղումների անփառունակ վախճանը: Զե՞ որ նա մերժվել էր և հայրենիքի, և՛ թշնամու կողմից: Հերոսի հոգեբանական վիճակի ծանրությունը խորապես զգում է բանաստեղծը, ջանում է տրդարացման խոսքեր գտնել նրա փրկության համար: Բայց չկա փրկություն, բանի որ նա կանգնած է դավաճանության փոստի առջև: Հերոսի միակ փրկությունը ինքնախարաղանումն է, որն, ի վերջո, ընդունում է բանաստեղծը:

Թե դարեր անցնեն, աշխարհն իմանա՛
Անարգ վասակը մատնեց հայրենիք...

Բանաստեղծության մեջ, այսպիսով, դադարափարական նպատակամիտությամբ դառնում է ոչ այնքան վասակի արդարացումը, որքան պատմական իրողությունն ու նրա դասերը նոր լույսի տակ քննելը:

Պարոմ Տղմուտ գետի ափին տեղի ունեցած հերոսական ճակատամարտը դաս պիտի լինի ներկա սերունդների համար,— այս գիծն է անցնում «Տղմուտ» բանաստեղծության միջով: Պատմությունը մեռած ու ավերակված իրողությունը չէ, նա ներկայի կողմնորոշիչն է, հիշեցումը անցյալի լավ ու վատ գործերի: Բանաստեղծության մեջ Տղմուտը երկխոսության մեջ է ներկա օբյեկտ հետ: Նա կշտամբում է նոր ժամանակներին, նոր սերունդներին այն բռնի համար, որ նրանք նման չեն իրենց նախնիներին, շունեն այլևս հայրենասեր այն ոգին, որ տեսել էր Տղմուտը իր ափին ծավալված ճակատամարտում:

Խորս գլուխ շրտվեցին բռնության,
Չախեցին նորա խիղճը և ամոթ,
Ազատության երկրպագու կանգնեցին,
Հավատարմվ փառքի լուսույն անաղբու:

Դուր ի՞նչ արիք, դուր, փառավոր նախորդաց
Ստրուկ ծնած, անփառ սրնած զավակներ,
Հայ սար, հայ գետ, հայ դաշտորայք շունչ առած
Պիտ ամոթով այրեն ձեր սև երեսներ:

Տղմուտի ձայնը պատմության ձայնն է, որ գրանցվել է Եղիշեի ստեղծագործության մեջ ու հասել հայոց բանաստեղծի ժամանակները, ժամանակներ, որ լի են դառնությամբ, որ այլևս չի կարող տանել ժողովրդի անպարտության ուժը խորհրդանշող Տղմուտը:

Առկառահայ զրականության մեջ Եղիշե Չարենցը առաջիններից է, որ աչքազարձակ է մեր ժողովրդի պատմության դասերին՝ րնդհանրապես և մասնավորապես Վարդանանց թեմային: Այսպեղ ևս ընդգծում եմ թեմա հասկացությունը այն իմաստով, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ պատմական այդ խոշոր իրադարձությունը դիտվել է ոչ այնքան որպես ժողովրդի հերոսական պատմության փառավոր էջ (որի դերը խորապես գիտակցել է բանաստեղծը), որքան որպես իրավիճակով պարտադրված հակադրամիջոց: Տվյալ դեպքում նկատի ունենք «Պատմության բառուղիներով» և «Զրահապատ «Վարդան Զորավար» պոեմները, որոնց պարզունակ ընթերցումը, այսինքն՝ իրավիճակի կացությունը և

դրանով պայմանավորված հեղինակի հոգեվիճակը հաշվի չառնելը կարող է բերել սխալ եզրակացության (որի փորձը, դժբախտաբար, ունեցել է չարենցագիտությունը): Չարենցի այս բնույթի գործերը դիտվել են իբրև ազգային նիհիլիզմի դրսևորում: Շրջահայաց ընթերցողը ակամայից կանգնում է մի զարմանալի երկրնորանքի առջև, որ յուրահատուկ է միայն Չարենցին, նրա ժողովրդի պատմական ճակատագրին և այն ժամանակներին, որոնց մեջ ապրել է բանաստեղծը: Չարենցի ողջ ստեղծագործությունը, որն իր ժողովրդի բազմազարգացն հոգեոր փորձի արգասիքն է, հիշյալ գործերում կարծեք շրջվում է գլխավալ: Ժխտվում է Ավարայրի և Վարդանի ֆենոմենը այն դեպքում, երբ 1500 աւարի հետո ապրող հայ բանաստեղծի գոյությունը պայմանավորված է հենց այդ արժեքներով, և ինքն էլ խորապես գիտակցում է դա: Ամենամիտքյալ հայը իր նվիրվածության խորին խորհուրդը և իմաստը գիտակցելով և գնահատելով, միաժամանակ կասկածի տակ է առնում այն.

Եվ չի՞ եղել արդյոք տարիներ ու դարեր,
Մինչև գիշերը այս—
Այն միֆական, այն մոլի Ավարայրի օրից
Մինչև օրն այս, գիշերն այս խավար—
Օ, չի՞ եղել արդյոք մեր պատմությունն ամբողջ
Մի այսպիսի անդո Ավարայր...

Սա նաև Չարենց բանաստեղծի ողբերգությունն է, որը ներառում է մի ամբողջ ժողովրդի ճակատագիր: Ուշադրություն դարձնենք այն բանին, որ այստեղ, ինչպես նաև «Պատմության քառուղիներում» ու «Երկիր նաիրիում» կողք-կողքի որպես հակադրավիճակների երկու ծայրահեղություններում, զուգահեռվում են պատմական անցյալը որպես միֆ, և ներկան որպես ռեալ գոյության անշրջանցելի վիճակ: Երկիր նաիրի, չարենցյան ներկայի բմբռնամբ, «ֆիկցիա է, միֆ, ուղեղային մոմբոխ» նույնն է «Պատմության քառուղիներում».

Օ, չի՞ եղել մեր դայրը ողնձյա
Եվ ոչ մարմարոնյա և ոչ անգամ քարի,
Նիհար, կողերը լերի նա անցել է անծայր
Տարիներ, մինչև հանգիստ է առել
Այս Մասիսի հանդեպ անիրական:

Նույնն է և «Վարդան Զորավարում»:

Օ, չի՞ եղել արդյոք մեր պատմությունն ամբողջ
Մի այսպիսի անդո Ավարայր...

Հիմա հիշենք չարենցյան հարցադրումը «Երկիր նաիրիից», որ հաշվարկապես կարելի է տարածել «Վարդան Զորավարի» վրա: «Չէ՛ր հարել

—բռնաբեր տեսնել մարմնավոր, պատկերացնել հաստատ Երկիր նախիրն...»։
Ռ. ինքն էլ անմիջապես պատասխանում է. «Այն հարցի պատասխանը
չէս գտնի գրքում,— այլ քո հոգում, քո սրտում պիտի գտնես» (ուղղված
է ընթերցողին)։ Հիմա ընթերցողը շարենցյան դադարի և եղբայրացումը
պիտի փնտրի ոչ թե տեսքով, անգամ ոչ լի տեսքի ենթատեսքով,
բայց իրավիճակով պարտադրված բանաստեղծական հանձարեղ գեղե-
րական էն, այլ նույն այդ իրավիճակից դուրս, որտեղ բանաստեղծի
հոգին հավասարակշռված է և արժեքները նրա կողմից ըմբռնվում և
գնահատվում են նույն այդ հավասարակշռության օրենքներով։ Այստեղ
մենք կտեսնենք Ավարայրի նահատակների հիշատակը խորապես հարգող
Զարենցին։

Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», որպես գրական հուշարձանի
պատմա-գործառական դերի գեղարվեստական գրառում, ամենափայ-
լուն օրինակներից է հայ գրականության մեջ։ Եղիշեի պատմությունը,
հանձնա «Վարդանանքի», 15 դար հետո նորից խոսեց ժամանակների
հետ՝ հայ գրողին հիշեցնելով ժողովրդի անցյալի պատմության հերո-
ւական փորձը։ «Վարդանանք» պատմավեպը ես չգրեցի Հայրենական
պատերազմի ժամանակ։ Այն արտակարգ ժողովրդական ուժերի դերա-
ջանք լարման օրերին, կամ լավ է ասել, այն օրերին, երբ մեզում էր
մեծ Հայրենիքի լինել-չլինելու ճակատագրական խնդիրը։ Ես զգացի, որ
«Վարդանանքի» պահանջը օդի մեջ է։ ...Ես գիտակցում էի, որ պատե-
րազմը հայրենական է, այսինքն՝ համաժողովրդական, երբ զանգվածները
վեր են կենում պաշտպանելու հայրենիքը, նրա հողը, նրա կյանքը և
կարգը— կյանքի մահի կտիվ է։ Ես հիշեցի V դարը, հայ ժողովրդի
կյանքի-մահի կտիվը պարսից բռնակալության դեմ, և բանի որ մեր ժո-
ղովուրդը դուրս էր եկել Հայրենական պատերազմի, ես կամեցա հիշեց-
նել նրան, որ նա հնում շատ է ունեցել հայրենիքի պաշտպանության պա-
սերազմներ, որոնց մեջ ամենամեծը՝ Վարդանանց պատերազմն էր։ Ես
մտածում էի, որ ինչպես ուսս ժողովուրդը հիշում է Կուրիկովյան ճակա-
ւառամարտը, Նապոլեոնի դեմ մղած Բորոգինյան ճակատամարտը— ինչ-
պես Մովսեսի Միության բոլոր ժողովուրդները հիշում են իրենց հայ-
րենիքի պաշտպանության պատերազմները, հայ ժողովուրդն էլ թող հիշի
իրենը»¹²⁸։

Հայրենական պատերազմը, անշուշտ, «Վարդանանքի» ստեղծման
կարևոր շարժառիթն էր, թեև նրա հզացումը շատ ավելի հին պատմու-
թյունն ունի։ Սկսած 30-ական թվականներից Դեմիրճյանը գրվելիք ապա-
գա պատմավեպի նյութը գիտական քննության էր ենթարկել։ Ուսումնա-
սիրել էր դարաշրջանին վերաբերող պատմագիտական աղբյուրները, գի-
տական վերլուծության ենթարկել հայերի՝ Պարսկաստանի ու Բյուզան-

դիտել հետ ունեցած քաղաքական ու դիվանագիտական առնչությունները, գերպական գործողությունների աշխարհագրությունը, կրոնական, ազգաբնակչական, ռազմատարտեգիական բնույթի շատ հարցերու Հիշենք նաև նրա «Վասակ» պատման, որ 10-ական թվականներին բազմիցս բեմադրվել է Թիֆլիսի հայոց թատրոնում: Այս ամենը նախորդել էին «Վարդանանքին» և հնարավոր էլ չէ պատկերացնել, որ մի այդպիսի ժառանգուն վեպ կարող էր այդքան կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծվել: Եղիշեն հայ ժողովրդի ու նրա գրողի համար հիշատակալից գիտակցություն էր, քանի որ «Մեր ժողովուրդը Եղիշեի պատմության մեջ տեսել էր իր կյանքը, իր իդեալները: Ինչպես հնում, այնպես էլ նորագույն դարերում մեր ժողովուրդը իր պատմության սյուսմեն ու զաղափարը ունի: Նվաճող բռնապետներ, հալածանք և հարձակում, ինքնապաշտպանություն, զեպականներ, ժողովրդի առաջնորդ հերոսներ, որոշ հողթանակ, բարոյական հոգեկան գանձերի պահպանումն — ահա հայոց պատմության սյուսմեն և զաղափարը: Եղիշեն կորովի գրչով, բանաստեղծական խանդավառությամբ տվեց այդպիսի մի սյուսմեն ու զաղափար, և ժողովուրդը հաստատեց՝ «ընդ իսկականին ճիշտ է»¹²⁹:

Ուրեմն, մեր ժողովրդի համար Եղիշեի պատմությունը հիշատակելը կենսական անհրաժեշտություն էր: Հենց սրանով էլ բնորոշվում է Եղիշեի գործի պատմական անհրաժեշտությունը, արժեքը: Մեզանում շատ է խռվել այն մասին, թե ինչ կարևոր դեր է խաղացել Եղիշեի պատմությանը միջնորդավորված «Վարդանանքը» Հայրենական պատերազմի օրերին: Պատերազմի դաշտում հայ ղեկավորի համար սա այն բացառիկ դրժերից էր, որ զաղարկ էր սոսկ զեղարվեստական երկ լինելուց, դարձել գործընկեր, թշնամու դեմ կռվող մարտիկ: «Վարդանանքը» կարդում էի երեք ամսյա ընթացքում, — հեղինակին ռազմահայտից գրել է մի հայ մարտիկ, — երբ մի հինգ րոպե ժամանակ էի գտնում, կարդում էի, փոխառակ հանգստանալու: Կարդում էի մարտի ժամանակ եղած ընդմիջումներին: Նս, որ դժվարանում էի ումբը կրել, այդ ժանր դիրքը երեք ասիա սան աճեցի վրաս»¹³⁰: Սա հայ ղեկավորների՝ հեղինակին ուղղած այն բազմաթիվ նամակներից մեկն է, որ պահվում է Դեմիրճյանի արխիվում:

Եղիշեի պատմության կենդանի ոգին հանձինս «Վարդանանքի», որպես ժողովրդի պատմական կենսափորձի խտացում ու հերոսականության զաղափար, շարունակում էր գոտեմարտել շարի ու անարդարության դեմ:

Ինչ խոսք, որոշակի տարբերություն կա 451 թ. պատերազմի մասին Եղիշեի ու Դեմիրճյանի ունեցած պատկերացումների միջև: Եղիշեի ըմբռնմամբ այն բոլոր զեպքերում կրոնական պատերազմ էր: Մինչդեռ,

ըստ Դ. Դեմիրճյանի, այդ պատերազմի ներքին խմաստը կուտուրայի և ազգային ինքնագիտակցության պաշտպանությունն էր: «Վարդանանք պատերազմը,— ինչպես նկատել է վիպասանը,— ժողովրդական ազատագրական պատերազմ էր իր բոլոր հիմնական խարակտերիկ գծերով— այնտեղ հանդես եկավ համայն ազգի միասնությունը՝ իրրե պետականություն, իրրե համայն Հայրենիքի պաշտպանություն, որի մեջ հատկապես արյուն ֆափեց թե իշխանական դասը և թե ժողովուրդը»¹³¹: Շարունակության մեջ վիպասանն իր միտքը դարձացնում է այսպես. «Ոչ պարսից կառավարությունը, ոչ էլ հայ նախարարական դասը տողալված չէին կրոնականությամբ, այնքան, որ այդ դարձնեին պատերազմի և արյունահեղության հիմք: Երանք պետական խնդիրներ էին լուծում»¹³²: Այդ բուրով հանդերձ, Դեմիրճյանը այն կարծիքին է, որ հայ իշխանական դասի և կոմիտեի ժողովրդի համար կրոնական պատկանելությունը, կրոնը դեր չեն խաղացել: Դրանով վիպասանը խախտած կլինի դարաշրջանի մարդու դիտակցության ու աշխարհըմբռնման պատմականությունը: Եղիշե—Դեմիրճյան զուգահեռների բնությունն անխորհրդավոր կարևոր է պարզել նաև այն հարցը, թե ինչ վերաբերմունք ունենր Եղիշեն պատմական անհատի և ժողովրդի գերի մասին: Եղիշեի համար պատմական իրադարձությունների կենտրոնն ու շարժիչ ուժը անհատներն էին՝ Հազկերտը, մեղերը, մեղպեաները, սրբաբից և հայ ռազմական գործիչները, հոգևոր հայրերը, թեև Եղիշեն անպայման ունեցել է ժողովրդի դերը: Ըմբռնման շատ կարևոր գաղափարը: Եղիշեի համար դա մի այնպիսի համոզմունք էր, որ դուրս էր պաշտոնական գրավոր խոսքի սահմաններից: «Վարդանանքում» պատմության շարժիչ ուժը ժողովուրդն է, իսկ պատմական խոշոր անհատները վճռական դեր են խաղացել իրադարձություններին ընթացք տալու գործում: Պատմավեպում ժողովուրդը ներկայանում է իր ակտիվ դերով, պատմականորեն ձիշտ է զնում ժողովրդի և անհատի փոխհարաբերության խնդիրը: Այս հարաբերությունը ներկայացնելիս վիպասանը միտմամանակ խուսափել է ծայրահեղ սոցիոլոգիական սխեմաներից, հաշվի է նստել կոնկրետ մարդկային հոգեբանության հետ, ժողովրդին և պատմական անհատին ներկայացրել է իր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ դրսևորումների ձևով: Հասկանալի պատճառով Եղիշեն պատմության մեջ չէր կարող և չի տվել իշխանական դասի և ժողովրդի միջև գոյություն ունեցող անտառնիստական հակամարտությունները: Բաց աչատեղ պետք է նկատի ունենալ մի շատ կարևոր պայման. սոցիալական հակամարտությունը ակտիվորեն դրսևորվում է այն ժամանակ, երբ տվյալ ազգի և սոցիալական խմբի համար չկա ֆիզիկական բնաջնջման համընդհանուր վտանգը: Վտանգի դեպքում այս անտառնիզմը բնականաբար վերանում է, նրանք զնում են ժամանակավոր համերաշխման, համատեղ--

ման, հալածասարապես կրում ձախտադրի անողորմությունն ու հաղթանակի բերկրանքը: «Կյանքը, ամենից առաջ կյանքը,— «Վարդանանքի» համար իր արած նշումների մեջ նկատել է Դ. Դեմիրճյանը,— ամենից վեր կյանքը հրամայեց առաջժմ հետաձգել զասային անհաշտությունը և փրկել ամեն մեկին իր դասը, իր կրոնը, իր գործը, իր աշխարհը, որ հետո շարունակեն իրենց պայքարը իրար դեմ»¹³³: Պարսից սուրը հալածասարապես վտանգավոր էր բոլորի համար՝ իշխանավոր թե շինական, բարձրաստիճան հոգևորական թե հասարակ զինվոր: Կյանքի համընդհանուր վտանգը անգամ հակառակորդին միացնում է՝ ընդհանուր թշնամու դեմ կռվելիս: Այսպես, հենվելով ժամանակակից պատմագիտության նորագույն նվաճումների վրա, Դեմիրճյանը պատմության ժամանակակից ընկալումը ներկայացնում է ոչ միայն որպես իրողությունը հաստատող նյութ, այլ որպես մեթոդ: Նա ձգտել է գտնել այն միջոցներն ու ուղիները, որոնք հնարավորություն են տալիս ավելի ճիշտ ընկալել և մեկնաբանել պատմական անցյալը, նրա գոյաձևի դարդացման օրինաչափությունները:

Որոշակի տարբերություն կա Նզիշեի և Դեմիրճյանի՝ Վասակի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքների մեջ: Այդ տարբերությունը առանձնապես նկատելի է «Վասակ» գրամայում: Այստեղ մարդպանը համարյա գրական կերպար է: Մի պետական գործիչ, որ ընկած է դիվանագիտական բարդ հարաբերություններից բխող անկայանքի վիճակների մեջ: Նզիշեի համար Վասակը հայրենիքի դավաճան է, ինչը «Վարդանանքում» Դեմիրճյանը ցույց է տալիս հոգեբանորեն պատճառաբանված ձևով: Հայաստանի համար մտահոգված քաղաքական գործիչը դեպքերի անսպասելի դարձացման կեղծմանն և կամաց-կամաց ներքաշվում է հարաբերությունների բարդ ու հակասական հանգույցների մեջ և մի կողմից իրավիճակների պարտադրվածությունը, մյուս կողմից նրա անձնական փառասիրությունը կանգնեցնում են նրան հայրենիքը դավաճանելու փաստի առաջ: Այս դեպքում Դեմիրճյանը ճիշտ է նկատել. «Վեպի մեջ պետք է զարգանան ոչ միայն դեպքերը, այլ նախ և առաջ մարդիկ, որ առաջացնում են այդ դեպքերը և, ճիշտ է, իրենց հերթին ազդվում են այդ դեպքերից»¹³⁴: Որտեղից էլ գալիս Վասակի կերպարի նկատմամբ ունեցած այդ երկվությունը, որ գրանդորվել է նաև պատմագիտության մեջ: Դեմիրճյանը իր նշումների մեջ ակնարկում է այն հանգամանքը, որ Վասակի կերպարի մեկնաբանությունը միայն Նզիշեից չի գալիս: Նա նկատի է ունեցել նաև Ղազար Փարպեցուն: Ղազարը իր պատմության մեջ Վասակի՝ պարսիկներին հարելը դիտում է որպես դիվանագիտական քայլ: Դեմիրճյանի և շատ ուրիշների կարծիքով, Ղազարը պատմությունը շարադրել է այն ժամանակ, երբ ամեն ինչ արդեն ավարտվել էր: Պատերազմի պատճառների ու հետևանքների հետ կապված կարծիքները նստվածք էին

տվել և ինչ-որ տեղ ճշտվել էր վերջնական եզրակացությունը: Այստեղ ուշադրություն պիտի դարձնել այն փաստին, որ Ավարայրից հետո Հաղկերտը խստագույնս պատժում է Վասակին: Իսկ այդ պատիժը չէր կարող պայմանավորված լինել սոսկ պարսից արքայի՝ Վասակի նկատմամբ ունեցած անձնական հակակրանքով: Սրանք, իսկապես, փաստեր են, որ կարող էին հիմք տալ Դեմիրճյանին և հետագա շրջանի առանձին պատմաբաններին՝ Վասակի անձը երկվության մեջ դիտելու, թեև, ի վերջո, Վասակը իր գործունեության ավարտի մեջ դավաճան է: Ղազար Փարպեցին էլ իր վերջնական եզրակացության մեջ ընդունում է Սյունյաց իշխանի դավաճան լինելը:

«Վարդանանքը» հայ ժողովրդի համար շրջադարձային նշանակություն ունեցող V դարի ազգային կյանքի, նրա պատմության փխրատփայլության, քաղաքական ու կրոնադավանաբանական դերբերքման գեղարվեստական զորեղ ընդհանրացում է: Վեպի գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը, ոգին ու պատմության հիմքը և ընդհանրապես «Վարդանանքի» գոյությունն ամբողջապես պայմանավորված է Նղիշի պատմությամբ: Նղիշն մեր օրերում խոսեց և գործեց «Վարդանանքի» ձևով: Այն ժամանակակից գեաուկցության մեջ Նղիշի բազմաբարդ դերակրման ձևերից մեկն է:

* * *

Նղիշին Մատանի պատմա-գործառական դերի պատկերը ամբողջական չի լինի, եթե, գոնե համառոտակի, շանդրադոնանք հայ կեդարավեստի ու հրաժշտության նշանակալից երևույթներին, որոնց հղացման հիմքում, ուղղակի ին միջնորդավորված ձևով, բնկած է եղել Նղիշի ոգեշունչ պատմությունը: Մեր խնդրից դուրս է այդ հղացումների արվեստաբանական կողմը, ուստի կառնստնափակվենք հարցի պատմությամբ ու փաստագրական դրսևորումների նկարագրով: յամբ:

Ժողովրդի մեջ լայն տարածում գտած Վարդանի հանրահայտ նկարը (հեղինակն անհայտ է) հավանաբար ստեղծվել է XVII դ. վերջերին: Այն որպես սրբություն, որպես հերոսական ոգու խորհրդանիշ, հայ մարդը պարտադիր ունեցել է իր տանը: Այն եղել է հարսանյաց օձիտի ամենաթանկ ու նվիրական մասունքը: Փաստը ինքնին պերճախոս է:

Վարդանանց պատերազմի 1-100-ամյակի տարեդարձի օրերին մեր մշակույթի գործիչների շրջանում, հատկապես Մխիթարյան միաբանությունում, լայն խոսակցություն է բացվել Ավարայրի նահատակների պատվին հուշարձան ստեղծելու անհրաժեշտության շուրջ: Եվ ահա ինչպես է պատկերացրել այդ հուշարձանը հայր Առնոդ Ալիշանը, որ ապագա քանդակագործին ու ճարտարապետին շատ բան կարող է հուշել:

«Եթե աշխարհավեր ազգ մի չլինեինք, ապա հայկական երախտագիտությամբ Ավարայրի դաշտին մեջ ժամանակի դեմ դնող հիշատակաց արձան մը կանգնեիր, կամ քառանիստ սրածայր բուրգ մը, կամ բոլորակ երկնաօլայ սյուն մը, կամ ահեղ քարաքանդակ առյուծ մը՝ խաշանիշ վահանի վրա, թաթերը զրած աշքերեն կրակ ցայտեցնելով ցուրտ նայեցողաց դեմ, կամ՝ ահագին լայնատարր բար մը ճերմակ սավանի պես փռած հազար քաջաց վրա, վրան ալ բարձր խաշարձան մը՝ որուն ծայրը ամպերուն խառնվեր և պատվանդանի վրա զրած ըլլար:

Վ ա Ր Պ ա ն ո ճ ց

Յեւ նիզակակայցն Բաջաց ի պաշտպանութեան եկեղեցւոյ և
նալրեճեաց ուխտ Հալաստան աշխարհի»¹³⁵:

Ավարայրի հերոսամարտը խորհրդանշող վարդանի կերպարը հետագա ժամանակաշրջաններում էլ շարունակել է մնալ հայ քանդակագործների ու նկարիչների ուշադրութեան կենտրոնում: Կերպարի պատմակառութիւնը և ժողովրդի հերոսական ոգին ընդհանրացնելու ընդունակութիւնը ելին մի կողմից հայ արվեստագետներին մղել է մեծ ոգեւորութեան, մյուս կողմից էլ կանխել է այն շուտափույթ իրականացնելու նախաձեռնութիւնը՝ ծնելով ճշմարիտ արվեստագետի բարձր պատասխանատւութեան զգացմունք:

Մեր օրերում Երվանդ Քոչարը եղբւլ այն տաղանդավոր նկարիչն ու քանդակագործը, որին հաջողվեց մարմնավորել մեծ հերոսամարտի զորավարին: Պատմութեան թեման մշտապես ձգել է քանդակագործ ու նկարիչ Երվանդ Քոչարին: 1910-ական թվականներից սկսած, Բիֆիւլեան տարիներին նա ստեղծել է «Առյուծ», «Մեծն Տիգրան», «Վարդապետ Մխրեի ապստամբութիւնը» դեղանկարչական գործերը: Վարդանի դիմանկարի գաղափարը նա ամէլի վաղ է ունեցել, քան նրա 1910 թ. ստեղծած «Վարդան Մամիկոնյանը»: Դիմանկարը արված է դասական ոճով, օրնամենտալին ասեղնագործ մանրամասներով, վահանն ու սուրը ձեռքին՝ պինդորական հանդերձանով: Դիմանկարն ստեղծելիս Քոչարը հավանաբար նկատի է ունեցել ժողովրդի հիշողութեան մեջ նստվածք տված անհայտ հեղինակի կողմից արված Վարդանի ավանդական դիմանկարը: Հետագա տարիներին քանդակագործը անընդատ որոնման մեջ է եղել, մանուկանդ, նրբ նա հղացել է Վարդան Մամիկոնյանի ձիարձանը ստեղծելու գաղափարը: «Լրարեր» թերթում (Նյու Յորք, 1978, 19) ուշագրավ տեղեկութիւններ կան արձանի ստեղծման մասին: Լրագրող Վահան Գալֆայանը տպագրել է իր զրույցը քանդակագործի հետ: Նղիշէի պատմութիւնից եկող արձանի վրա Քոչարը աշխատել է շուրջ 15 տարի (արձանը բացվեց 1975 թ.): «Սա շատ հմ զբաղվել այն հարցի պատասխանով, թե

ինչպիսի դեմքով պետք է քանդակել Ավարայրի դուռնադռինը,— պատմել է Քոչարը:— Այս մղումով ևս համարյա թերթել եմ մեր բոլոր ծաղկագործների մագաղաթյա ոսկեշունչ էջերը, բայց նրանցից ոչ մեկի մեջ չեմ հանդիպել այնպիսի մի դեպքի, որի գեղանկարիչը վկայեր, թե նա փորձել է պատկերել Մամիկոնյան ասպետի գեմքը: Երկարատև, բայց ապարդյուն որոնումներից հետո ևս որոշեցի մեր դուռնադռինը քանդակել այնպիսի դեմքով, որ մեզ, իբրև նվիրական ավանդ, տվել է հայտնի պատմագետ պրոֆեսոր Եղյանը, որից նույնպես շատ ժամանակ է կտրվել այդ հաբեյի լուծումը: Ու երբ մի անգամ պրոֆեսոր Եղյանը նկարիչ Ստեփան Ներսիսյանի հետ Պետերբուրգի տաճար է գալիս, հենց նույն պահին զուսպ, բայց խորիսա քայլերով տաճար է մտնում հոծ սևաթուրքահերով մի հայ երիտասարդ: Պրոֆեսոր Եղյանը այնքան է հրապուրվում այդ երիտասարդի արտաքինով, որ ուղղակի թախանձում է նկարչին անհապաղ գեղանկարել և իրեն հանձնել այդ երիտասարդի դիմանկարը: Ստեփան Ներսիսյանը չի վշտանում կատարել պրոֆեսորի աղերսը:— Չեմ ուրանում, որ Ավարայրի հերոսի դեմքը քանդակելիս դիմացս է եղել այդ երիտասարդի դիմանկարը, բայց ես՝ ամենևին չեմ պատճենավորել նրա դիմանկարը»¹³⁵:

Քանդակի՝ դեպի ներքև դնացող անհանգիստ սլացքի ու բուռն տրամագրության մասին ուշադրալ բացատրություն է տալիս Քոչարը: «Առաջ հեծյալ նժույզը այնպես էին կերտում, որ նա առջևի ոտքերով ծառս եղած, ունգերից կարծես բոցեղեն ծուխ արձակելով, փորձում է ոստենլ իր դիմացի անդունդի մյուս եզրը: Մինչ մեր դուռնադռին նժույզը առանց ծառս լինելու քարածալոյի լանջերով ցած է սլանում: Նժույզի այս ձևի քանդակումը պատմական մեծ խորհուրդ ունի... Չէ՞ որ մեր հայրենիքն ասպատակող և իր արշավանքի ուղին մեր բաղաձայնների հրկիզումով լուսող աճեն մի իշխող ավազակ ձգտել է նվաճել հորդառատ գետերով ոռոգվող մեր արգավանդ հողերը... Իսկ փրկություն որոնող մեր ժողովրդին ստիպել է փախուստի դիմել ամայի, անապատող ժառերը...»¹³⁷:

Վարդանը, ըստ Երվանդ Քոչարի, թշնամու վրա հարձակվում է սարերից իջնելով, ահա ինչու նժույզը ներքև է սլանում: Իր դիրքային առանձնահատկությունը քանդակը մեր ժամանակների բացառիկ երևույթներից է ձիարձանագործության մեջ: Հայոց մայրաքաղաքում կանգնեցված Վարդան Մամիկոնյանի արձանը սերունդներին մշտապես կհիշեցնի V դարի հայերի հերոսամարտը, նրանց ազգային գոյության խորին խորհուրդը:

Գեղանկարչության մեջ Վարդանանց պատկերազմի փայլուն մարմնավորում է ժողովրդական նկարիչ Գրիգոր Նանչյանի՝ գորելենի համար արած «Վարդանանք» մոնումենտալ նկարը, որ նա ստեղծել է 1981 թ.:

Նկարը նույն տարին ցուցադրվել է Երևանի նկարիչների տան ցուցասրահում: Այդ նկարը տարբեր տեղերից դիտելու են եկել հազարավոր այցելուներ, որ խոսում է ոչ միայն նկարչի տաղանդավոր մարմնավորման, աչքի ազդեցիկ դիտակցության այն խոր իմաստի մասին, որ իր ոսկեդենիկ ժառանգի մեջ դրել է Նդիշեն: «Հսկայաշափ ու գունագեղ գործերն էին կենտրոնում,— նկարի գունատիպ արժույթի վերջաբանում գրում է գրականագետ Ասատուր Մնացականյանը,— ծիրանավար, խոյասաղավարտ Վարդան Մամիկոնյանն է՝ հայոց հնամենի ցասման վահանակերպ խոյանքով: Նրա զլխավերևում Ռազմի ու Արդարության հրեշտակն է՝ փտորի պսակը ձեռքին: Շուրջը՝ Վարդանանք: Շուրջը՝ դայույթի ժայթքող լավա՝ ընդդեմ փղամարմին ու ճզմող օդակման՝ վասն հայրենյաց, վասն առասպելարուխ Արարատի: Ռազմական արվեստի կախարդ աստվածները նրանց էություն մեջ առավել հզոր փղեր են արթնացրել, քան կարողացել է մարտադաշտ հանել թշնամին: Խիզախների լուսն դեմքերից ու անմահ հոգիներից վերև, պատտառի ճակատին հայոց պատմության հավերժությունն աղգարարող գաղափարն է թեաժում՝ իրրե սերնդական պատգամ. «Մահ ոչ իմացյալ մահ է, մահ իմացյալ անմահություն է»: Զինվորյալ են հայոց մտքի ու հոգու բոլոր ժառանգների Մեծերը, գոյատևման ու հայտագահանության բոլոր զինապարտները՝ եղեգնածին Վահագնից մինչև Կոմիտաս ու Վարուժան, Նդիշեն Զարենց ու Պարույր Սեակ»¹²⁷: Դրիգոր Խանջանին խորապես հաջողվել է նկարի մեջ մարմնավորել պատմության երկարատև ու դժվար ճանապարհ անցած մեր ժողովրդի անսասան ոգին:

Ուշագրավ փաստ է նաև նկարիչ էդվարդ Իսաբեկյանի մի քանի տասնյակից անցնող ինքնները, որ նա ստեղծել է Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի հորեկանական հրատարակության համար: Այդ նկարագրողություններով վեպը պետք է լույս տեսներ 1951 թվականին, Ավարայրի 1500-ամյակին, բայց, ինչ-ինչ պատճառներով, լույս տեսավ ավելի ուշ: Նման ճակատագիր ունեցավ «Վարդանանք» կինոնկարը, որի սցենարը, Հայրենական պատերազմի մասնակից զինվորների պահանջով, գրել էր Դեմիրճյանը: Արժեքավոր գործ է նաև Արա Բեքարյանի «Վարդանանք» կտավը:

Եղիշեի պատմության հերոսական ոգին մեր ժողովրդի հիշողության մեջ թխածել է նաև որպես երգ ու երաժշտություն: Հայտնի են մեղանում լայն տարածում գտած «Վարդան, Վարդան» ժողովրդական և Մակար Եկմալյանի՝ Պատկանյանի խոսքերով գրած «Լուսն», Զիվանու «Ավարայրի դաշտը» հանրահայտ երգերը: Վարդանանց հերոսամարտին նվիրված իրենց տարբեր ժանրի գործերով հանդես են եկել նաև սովետահայ կոմպոզիտորները:

Նդիշեն հայ մատենագիտության հռչակված գեմբերից է, ազգի բոլոր ժամանակների սիրված ու հիացմունքով շրջապատված հնդինակը: Նրա «Վարդանի ու հայոց պատերազմի մասին» գիրքը խոր հետք է թողել հայոց կյանքի հետագա բոլոր դարաշրջանների վրա: Նդիշեի ոսկեղենիկ մատյանի ոգին մեր ժողովրդի հիշողության մեջ 15 դար թևածիլուց հետո, որպես սերունդների հոգևոր զիտակցության ուղեցույց, դեռ շարունակելու է իր ոգևորիչ ու հաղթական երթը դարերի հեռուներից եկող ու դարերի հեռուները գնացող հայության կյանքում:

Դարեր կանցնին, բայց Վարդանը Քաշ,
Բայց Վարդանը սուրբ կերթա միշտ առաջ:

(Թեմեյան «Խորհուրդ վարդանանց»):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Տիգրիս, 1913, էջ 105:

2 «Նույն ժամանակներում Բյուզանդիայում թագավորեց Վաղես կայսրը, իսկ Պարսկաստանում՝ արյաց սրբա Շապուհը: Արշակը հակվում էր երկու թագավորների կողմն էլ՝ երբեմն պարսիկների, երբեմն հույների, կամ աստամբուրում Երկուսի դեմ»: (Թովմա Արժրուանի և Անանուհ, Պատմություն Արժրուանյաց տան, Երևան, 1978, էջ 82):

3 Նդիշիկ Կաղբացի, Նդծ աղանդոց, Երևան, 1970, էջ 6:

4 Մ. Արևիլյան, Հայոց հին դրականության պատմություն, գիրք 1-ին, Երևան, 1944, էջ 126—143, Ն. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմություն, Երևան, 1956, էջ 126—207, Հ. Գաբրիելյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, Երևան, 1956, էջ 126—127, В. К. Чалоян, А вопросу об учении Езника Корсакан, армянского философа V века, Ереван, 1949, «История армянской философии», Ереван, 1953, с. 65—70.

5 Նդիշե, Վաղես Վարդանյայ և Հայոց պատերազմին, Երևան, 1957, էջ 3:

6 Նույն տեղը, էջ 3—4:

7 Նույն տեղը, էջ 5:

8 Մ. Արևիլյանը նկատել է, որ նա չի կարողանում ստան, հանդիսատ շարագել, կովում է զրշով, շահագործվում է իր պատմած գեպրերով, ինքը հուզվում է իր ազգի նեղյալ դրությանը, ցավում է, տանջվում է դրա զիտակցությանը, հիանում ու ոգևորվում է նրա հերոսների սիրազործություններով, բարկանում, ասում է իր ժողովրդի տառապանքների զրդիչներին, ոգևորում և աշխատում է նույն զգացումները հարուցանել ընթերցողի մեջ, որպեսզի նրանք էլ իր հետ զովեն կամ պարսավեն» (Մ. Արևիլյան, Երկեր, հտ. Գ, Երևան, 1963, էջ 335—336):

9 Նդիշե, նշվ. աշխ., էջ 105:

10 Բերվում է նույն գրքի՝ Ն. Տեր-Մինասյանի Առաջաբանից, էջ 17:

11 «Բարձավենյա», 1907, հունվար, «Անձնագրից օրինակը», էջ 93:

12 Այս առիթով եղիշեի ուսումնասիրողներից մեկը «Հանդես Ամսօրյայում» (1805, № 10, էջ 334) գրում է, որ ձեռագիրը հավանաբար դեռ պահվում է և պպասում է իր հայտնաբերողին:

13 Православный патеристический сборник, СПб, 1892, с. 180—181.

14 Պատմովիւն հայրապետաց և թագաւորաց, 2-րդ հատում, որ կոչէ «Պատմութիւն բաժանման վրաց ի Հայոց», Վաղարշապատ, 1871, էջ 5:

15 Մատենադարան, ձեռագիր № 1890 (1637):

16 Մատենադարանում պահպանվում են շուրջ 16 ձեռագրեր, որոնց հիշատակարանները եղիշեի պատմության XII—XIII դդ. պատմա-դորձառական դերի յորատեսակ շրջաններումն են: Այդ հիշատակարանները Ե. Տեր-Մինասյանը հրատարակել է իր աշխատասիրությամբ լույս տեսած եղիշեի Պատմության Առաջարկում, Երևան, 1957:

17 եղիշե, նշվ. աշխ., էջ 19—20:

18 Նույն տեղը, էջ 20—21:

19 Նույն տեղը, էջ 25:

20 Նույն տեղը, էջ 27:

21 Նույն տեղը, էջ 33:

22 Մ. Ավգալիսյան, «Յայմաւուրբ» ժողովածուները, Երևան, 1982, էջ Ե:

23 Ս. Ալիբեյան, եղիշի վարդապետ և իւր պատմովիւն հայոց պատերազմի, Վիեննա, հտ. 1, 1932:

24 Թ—Ժ, Վիեննա, թուղթ 401 ա:

25 Ն. Ալիբեյան, նշվ. աշխ., էջ 25—26:

26 Գիրք որ կոչի Այսմաւուրբ, Հայոց ՌՃՀ, Բ. 1730, Կոստանդնուպոլիս:

27 «Ճառոց», ՌԳ—1154, Գրիշ Գեորգ Սկևոսցի, Մատենադարան, ձեռագիր 832:

28 «Ճառոց», 919, ՉԼԵ—1286, ստացող՝ պարոն Հիթում, Մատենադարան:

29 Հատկանշական է այն փաստը, որ Վարդանանց տոնի առթիւ սխիւոբահայ ճշահակիրս թերթի (Կահիրե, 1964, № 13) հանդես է եկել այսպիսի մի հայտարարությամբ. «Վարդանանց տոնի առթիւ «Ջահակիրը» ջերմորեն կշնորհավորե այն աշխատակիցներն ու ընթերցող բարեկամները, որոնք կիրեն Վարդան, Ղևոնդ, Վահան, Խորեն, Արտակ, Դյուա, Թաթև, Արշալույս, Ծմալոն, Տաճատ, Առում, Կարեն, Խոսրով, Հմայակ, Ներսես, Արսեն, Շուշան և այլ հայկական անուններ և որոնք տարեկարձ ունին մեր օրացույցին մէջ»:

30 Գ. Մովսէսյան, երկիր, հտ. 1, Երևան, 1978, էջ 8:

31 Նույն տեղը, էջ 382:

32 Նույն տեղը, էջ 416:

33 Նույն տեղը, էջ 398:

34 «Նոտարբ», էջ 133: Վասպուրական—Վանի վանքերը, Ա մաս, Վիեննա, 1940, էջ 46:

35 Նույն տեղը, էջ 220:

36 Նույն տեղը, էջ 55:

37 Արցախի վանքերը, Վիեննա, 1852, էջ 92—93 (ստորեւ տրվում են այն աղբյուրները, որոնցից բաղկի են նյութերը՝ «Արարատ», 1916, էջ 44, «Նոր-դար», 1899, № 98):

38 Այս մասին խոսվում է նաև «Բաղմալիկ», 1864, էջ 42 և էջ 107:

39 Ա. Ղաւալաւեյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 307:

40 Նույն տեղը, էջ 315:

41 Նույն տեղը, էջ 272—273:

42 Գ. Մովսէսյան, նշվ. աշխ., հտ. 1, էջ 416:

43 «Արարատ», 1872, Բ. ԺԱ:

- [illegible]

- 70 Գրիգոր Խալաբյանցի հողվածը տպագրվել է «Մուրճ», 1892, № 6, էջ 934:
- 71 Հասցուհի, «Խորհրդածութիւնք Եղիշի վերայ նոր քննադատութեան մի առիթով», «Բաղմավեպ», 1856, № 10, էջ 45:
- 72 Մ. Զամչյան, Պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1784, հտ. Ա, էջ 456:
- 73 Նույն տեղը, էջ 13:
- 74 Հ. Ավգիւրյան, Լիակատար վարք և վկայարանութիւնք սրբոց, Վենետիկ, 1812, էջ 310:
- 75 «Նոր բազիրք Հայկազեան լեզուի», Ա հտ., Վենետիկ, 1836, էջ 11:
- 76 Սուրբաւ Սուրմեյան. Quando de le storia litteriade' Armenin, Vanezie' 1823, Առաջարան, էջ 31:
- 77 Սուրբաւ Սուրմեյան, Հայ հին գրականութեան պատմություն, Վենետիկ, 1823, էջ 8:
- 78 *Felix Neve*, *Elisée historien du Ve Siècle*, Paris, 1845, էջ 39, Ա, Մ. Ա., «Եղիշի վսեմախոս պատմողի հայոց», «Արծիւ Վասպուրական», 1858, էջ 251—257, Եղիշի վարդապետ, պատմարանն մատենագիր և դարուս (անստորագիր), «Արարատ», 1869, էջ 89—92 և այլն:
- 79 Սոփերք Հայկական, ԺԱ, Վենետիկ, 1854, էջ 39—45:
- 80 Խալաբյանց, Գարադաշյան, Զարրշանալյան, Տեր-Պողոսյան, Մալգեման, Փե-լիկյան, Լեոնյան, Տաշյան, Աղդրիկյան և ուրիշներ:
- 81 Գրիգոր Խալաբյանց, Ղազար Փարպեցի և զործք նորին, Մոսկվա, 1899, էջ 78:
- 82 Նույն տեղը, էջ 80:
- 83 Նույն տեղը, էջ 85:
- 84 «Հանդես ամսօրյա», 1895, № 67, էջ 112, 113:
- 85 Նույն տեղը, էջ 60:
- 86 «Բաղմավեպ», 1896, № 10, էջ 453:
- 87 *Н. Адоиц*. Марзпан Басак перед судом историков. Записки Вост. отд. Имп. русск. арх. общества, XV, С. Петербург, с. 122—123.
- 88 Օրմանյան, Աղատապատմ, հտ. Ա, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 374:
- 89 Նույն տեղը, էջ 79:
- 90 Նկատի ունենք Ե. Տեր-Մինասյանի Եղիշի աշխարհաբար հրատարակության ծա-վալուն և շատ արժեքավոր Առաջարանը, ինչպես նաև գրականագետ Վաչե Նալբանդյանի՝ Եղիշին նվիրված ուսումնասիրությունը:
- 91 «Հանդես ամսօրյա», 1886, էջ 115:
- 92 *Hoffman*, *Ausrugeans Syrischen Aefen persich*.
- 93 «Արարատ», 1896, էջ 553:
- 94 «Բաղմավեպ», 1857, հտ. ԾԸ, էջ 491:
- 95 «Արարատ», 1857, էջ 211:
- 96 Աստվածաշունչ, ողբ Երեմ. դ. 5:
- 97 Հրաճառ Արմեն, Մարգարան և սպարապետ, Լոս-Անճելոս, 1952:
- 98 Նույն տեղը, էջ 24:
- 99 Նույն տեղը, էջ 247:
- 100 Ա. Մառտիկյան, Մանկություն շունեցող մարդիկ, Երազային Հալեպ, Երևան, 1955, էջ 223:
- 101 Ե. Տեր-Մինասյան, «Եղիշի «Վարդանանց պատերազմը» և նրա նորագույն քնն-նադատները», «Տեղեկագիրք», ՍՍՀՄ ԳԱ Հայկական ֆիլիալի, 1943, № 3, էջ 63:

¹⁰² The History of Vardan and of the Battle of the Armenians by Eliseus, translated from the Armenias by C. F. Neumann, London, 1830, l'olde zorastre sous le Commandement du prince Vardan le Mamigonien ouvrage écrit par Ellison vardaped Mamigonien son collègue traduit en français par Me' a leç Grégoria Khabatagy Garabed, Paris, 1844. *Eisise Vardahed*, Histoire de Vardan et de la guerre des Arméniens. Traduction nouvelle accompagnée de notes historiques et critiques par V. Langlois, Paris, 1869. История Егнше вардапета. Борьба христианства с учением заросстовым в пятом столетии в Армении, перевод Шанинцев, Тифлис, 1853. *Նույն տեղը*, 1884. Elshé History of Vardan and the Armenian War translation and commentary by Robert W. Thomson, London, 1882. St. Vardan Hero of Armenia The story of Armenian Early struggle for Freedom Warship ecrist by Merie Sarafian, Bønder, New York 1951.

¹⁰³ *Տե՛ս 102 ծանոթագրության մեջ նշված Մ. Բոնդերի աշխատության Առաջաբանը*, էջ 11:

¹⁰⁴ *Նույն տեղը*:

¹⁰⁵ *Տե՛ս Ռ. Թոմսոն, նշվ. աշխ., Առաջաբանը*, էջ 1:

¹⁰⁶ *Նույն տեղը*, էջ 16:

¹⁰⁷ *Նույն տեղը*, էջ 53:

¹⁰⁸ *Տե՛ս 102 ծանոթագրության մեջ նշված Վ. Բոմսոնի աշխատության Առաջաբանը*, էջ 10—11-ը:

¹⁰⁹ *Նույն տեղը*, էջ 8:

¹¹⁰ Ю. Веселовский. Литературный деятель героической эпохи. «Кавказский Вестник», т. II, Тифлис, 1901, № 2, с. 67.

¹¹¹ «Մարմ», 1901, 2, էջ 315—316:

¹¹² Э. В. Эристон. Объяснение некоторых сообщений армянского историка Егнша с точки зрения психиатрии. «Кавказский Вестник», Тифлис, 1902, № 3, с. 81—93.

¹¹³ *Նույն դատողությունները արվում են համաձայն* Л. А. Оганисян. История медицины в Армении (с древнейших времен до наших дней). Ереван 1946.

¹¹⁴ Felix Neve, *Eeisle historien du Ve Siècle*, Paris, 1816.

¹¹⁵ «Հանդես ամսօրյա», 1926, հունվար-փետրվար:

¹¹⁶ Quandrode storia letterorie Armenient Venezia, 1840.

¹¹⁷ Eliseo storico armeno del quinto secolo, Versione del prete G. Gappelltti, Venezia, 1840.

¹¹⁸ Գեորգ Զվզյան, *Իմ հիշատակարանը*, Երևան, 1959, էջ 53:

— ¹¹⁹ *Նույն տեղը*, էջ 56:

¹²⁰ Խաչատուր Աբովյան, *Երկեր*, Երևան, 1984, էջ 419:

¹²¹ Ղևոնդ Ալիշան, *Նվագներ*, Երևան, 1957, էջ 6 (Ա. Ինճիրյանի Առաջաբանը):

¹²² Միխայիլ Նալբանդյան, *Երկեր*, Երևան, 1984, էջ 392:

¹²³ *Նույն տեղը*, էջ 393—394:

¹²⁴ Ռաֆայել Պատկանյան, Հայրի կտոր Զիյունցուն (ժողովածու), Ն. Նախիչևան, 1909, էջ 13:

¹²⁵ Բաֆֆի, *Երկերի ժողովածու*, հտ. 1, Երևան, 1983, էջ 4:

¹²⁶ Սմբատ Շահադիզ, *Երկեր*, Երևան, 1961, էջ 121:

¹²⁷ Սմբատ Շահադիզ, *Հիշողություններ Վարդանանց տոնի առթիվ*, Մոսկվա, 1901, էջ 38:

121 Գեւորգիյ Դեմիրճյան, «Վարդանանքի մասին», Երկերի ժողովածու, հտ. XII, Երևան, 1983, էջ 186—187:

122 ԴԱՐ, Դ. Դեմիրճյանի ֆոնդ, № 1185:

123 Գեւորգիյ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հտ. XIII, Երևան, 1983, էջ 186—187:

124 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հտ. XII, Երևան, 1985, էջ 322:

125 Նույն տեղը:

126 Նույն տեղը, էջ 171:

127 Ղ. Ալիյան, Հինգտասներորդ տարեդարձ նահատակության սրբոյ Վարդանաց և յոնեց բնկերակից նոր յայտնում, «Բազմավեպ», 1951, էջ 15:

128 «Լրաբեր», Նյու Յորք, 1968, № 47:

129 Նույն տեղը:

130 ՏԵՄ Գ. Խանջյանի «Վարդանանք» (Երևան, 1985) ալբոմի առաջաբանը:

Գ. ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ «ՊԵՊՈՆ» ՍԵՐՈՒՆԴՆԵՐԻ ԸՆԿԱԼՄԱՄԲ

Գարրիկի Սունդուկյանի գլուխգործոցը՝ «Պեպոն» կատակերգությունը, ավելի քան հարյուրամյա կենսագրություն ունի: Հրապարակ գալու առաջին իսկ օրերից ժամանակակիցների կողմից ընկալվելով որպես նորարարական երևույթ, պիեսը բուռն արձագանքներ առաջ բերեց և իր գեղարվեստական իմաստի ու կերպարների մեկնաբանման առումով առիթ տվեց սուր բախումների: «Պեպոնի» բեմական կյանքը, որ սկսվել էր պիեսի տպագրությունից առաջ¹, ավելի ինտենսիվ և ավելի լիարժեք դարձրեց նրա հետագա ստեղծագործական ճակատագիրը, կատակերգության մեկնաբանության ոլորտը ներգրավելով ոչ միայն ընթերցողի, այլև հանդիսատեսի ընկալումը, ռեժիսորական մտահղացումներն ու դերասանական խաղաոճերը, նկարչական ձևավորումները, ավելի ուշ՝ նաև էկրանավորումը կինոյում:

«Պեպոնի» մասին բազմաթիվ քննադատական հոդվածներ և ուսումնասիրություններ են գրվել: Սունդուկյանի ստեղծագործությանը, հաջ թատրոնի և դրամատուրգիայի պատմությանը նվիրված աշխատություններում առանձին գլուխներ են հատկացվել պիեսի դերին և նշանակությանը: Նրա կենսագրությունն ավելի կենդանի, կոնկրետ և ծավալուն են դարձնում նաև գրողի ժամանակակիցների ձեռագիր և տպագիր հիշատակությունները, շարքային ընթերցողների, հանդիսատեսի, դերասանների, ռեժիսորների և ուրիշ մշակութային գործիչների նամակներում, հուշերում, օրագրերում պահպանված կարծիքները:

Մեր խնդիրը չորսհատուկ է՝ սույլ ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ գիտական տարբերությունների ժամանակագրական և ամբողջական պատկերը:

Ինչպե՞ս դասավորվեց այս իմաստով «Պեպոնի» ճակատագիրը, ի՞նչ ընթացք ունեցավ նրա պատմությունը: Արդյո՞ք պիեսը հիմք է տալիս տարբեր սերունդների կողմից վերընթերցվելու համար, ունի՞

այն ներքին հատկանիշները, որոնք ապահովում են նրա հարատևող նշանակությունը, գործառական թարմացման հնարավորությունը, ինչպիսիք են նրա մեջ հավերժականի և դարաշրջանի փոխհարաբերությունները, արդյոք այն կրո՞ւմ է իր մեջ համամարդկային բովանդակություն, թե նրա դերը սահմանափակված է «օրվա պահանջներով», տեղայնացած է որոշակի պատմական դարաշրջանի սահմաններում՝ իր սոսաջացման ժամանակով և միջավայրով: Ինչպիսիք են նրա ազդեցությունը ինտենսիվությունը տարբեր դարաշրջաններում: Ո՞րն է այդ ստեղծագործության պատմամշակութային ինքնատիպությունը և իր ո՞ր կողմերով է այն ուղղված մեզ՝ XX դարի վերջի մարդկանց:

Այս հարցերի պատասխանն ինչ-որ չափով տալիս է կատակերգության թողած երկարատև և լուրջ ազդեցությունը տարբեր սերունդների վրա, նրա կատարած հսկայական դերը պատմագրական ընթացքում, դեր, որ նախանշեց ոչ միայն հայ դրամատուրգիայի զարգացման էությունը, այլև դերասանական խաղաճճի մի ամբողջ ուղղություն և հայ թատրոնի պատմության սունդուկյանական փուլի նոր ճանապարհները:

Այն պահից, ինչ «Պեպոն» դարձավ հանրության սևփականություններ, մինչ առաջին ներկայացման հարյուրամյակը, ունեցավ մոտ երեք հարյուր բեմադրություն յոթ լեզվով (հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն, ռուսերեն, թուրքերեն, պարսկերեն, քրդերեն) և 1871 թվականից ի վեր չիջավ ինչպես պրոֆեսիոնալ, այնպես էլ ժողովրդական թատրոնների բեմահարթակներից: «Պեպոն» բեմադրել են նաև սիրողական խմբերը, ինքնագործ խմբակները, թատերական ստուդիաները: «Պեպոն» այն հազվագյուտ պիեսներից է, որն արժանացավ իր երեսնամյակի հոբելյանական տոնակատարությանը:

Պիեսը հարուստ բեմական կյանք է ունեցել նաև Սփյուռքի թատրոններում. Կ. Պոլսում, Իզմիրում, Բալթիկում, Բեհրանում, Բեյրութում, Հալեպում, Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում, Պլովդիվում, Փարիզում, Մարսելում, Նյու Յորքում, Ֆրեզնոյում, Սան-Ֆրանցիսկոյում:

Իր դրույթյան ընթացքում «Պեպոն» երբեք սովորական խաղացանկային պիես չի եղել: Նրա բեմադրությունները բնեկփսային կամ հոբելյանական բնույթ են կրել, ազդարարել են նոր թատերաշրջանների բացումը: «Պեպոն» ներկայացումով բացվեց Սովետական Հայաստանի առաջին պետական թատրոնի վարպետը:

Իր առավել բնական և օրգանական կենսաձևից՝ բեմական կյանքից բացի, «Պեպոն» մտավ նաև հայ դասական դրականության մեջ, դարձավ քրեատոմատիական պիես, թարգմանվեց վրացերեն, ադրբե-

ջաներեն, քրդերեն, պարսկերեն, ռուսերեն, ուկրաիներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն:

Դիմենք ստեղծագործության ընկալման և ազդեցության բուն ընթացքի բովանդակությանը և առաջին հերթին՝ բնագրի այն առանձնահատկություններին, որոնք թույլ են տալիս հասկանալ ընթերցողի վրա ներգործելու լիցքը և որոնք վճռորոշ դեր կատարեցին նրա մեկնաբանման պատմության մեջ:

1

Ամեն մի գեղարվեստական երկի «կենսագրության» հետազոտման մեջ՝ մտահղացումից մինչև մարմնավորում և հետագա գործառություն, սովորաբար ուշադրության կենտրոնում է լինում ինքը՝ երկը, նրա կյանքը ստեղծագործող սուբյեկտից՝ հեղինակի անհատականությունից դուրս:

«Պեկպոյի» հետ կարծես թե հակառակը կատարվեց: Ստեղծագործության արտաքին ակտիվ կյանքը, այն անհամապատասխանությունը, որ երեան եկավ գրողի սուբյեկտիվ մտահղացման և երկի հետագա գործառության միջև, հետազոտողների ուշադրությունը բեկեցին հատկապես հեղինակի անհատականության, նրա հայեցակետերի և մեկնաբանությունների վրա՝ հեղինակի և նրա ստեղծագործության միջև լոկ առնչություններ կամ հակասություններ գտնելու միտումով: Ընդ որում, հարկ է նշել, որ ստեղծագործության գործառության հարցերը հաճախ ոչ ճիշտ մեկնաբանություն էին ստանում՝ դիտվելով որպես գրողի աշխարհայացքի և մեթոդի միջև զոյություն ունեցող հակասության հետևանք: Այս հանգամանքը ճակատագրական եղավ պիեսի ընկալման պատմության համար, պատճառ դարձավ թե՛ երկի ընդհանուր ուղղվածության ու իմաստի և թե՛ զլխավոր հերոսի կերպարի տարընթերցումների և տարակարծությունների:

Անկասկած, ստեղծագործության ճշգրիտ մեկնաբանության համար կարևոր է նաև արվեստագետի անհատականության, նրա փիլիսոփայական, քաղաքական, բարոյաէթիկական հայեցակետերի ուսումնասիրությունը: Սակայն, այդպիսի մոտեցումը կարող է արդյունավետ լինել ստեղծագործության «սոցիոլոգիայի» օբյեկտիվ ուսումնասիրության դեպքում միայն:

Այս առումով դարաշրջանի պատմամշակութային իրավիճակի և այդ ֆոնի վրա գրողի կյանքի ու նրա ստեղծագործության ուսումնասիրությունը միանգամայն պարզորոշ խոսում է այն մասին, որ Սունդուկյանի աշխարհայացքը ձևավորող ակունքները հումանիզմն ու ժողովրդայնությունն են եղել: Այդ հայացքներով էր ներթափանցված

նրա կենսագրությունը, դրանք էին բնութագրում նրա բարձր քաղաքացիական նկարագիրը և նրա արվեստի բարոյագիտական հիմքերը: Ծովայն հատկություններն իրենց գերագույն և լիարժեք մարմնավորումը դրան «Պեպո» կատակերգության մեջ:

Այդ բանի վկայությունն են և՛ պիեսի ստեղծման պատմության, և՛ կապված արխիվային փաստաթղթերը, և՛ գրողի ստեղծագործական շարժառարկայի ավյանները:

Շատ արժեքավոր փաստաթուղթ է պիեսի Առաջաբանը (II, 9—11), որի մեջ գտնում ենք հեղինակի նպատակադրումների բաղմամբ զրահմաններ, կյանքին, արվեստին, ստեղծագործությանը և հերոսներին վերաբերող ուղղակի հայտարարություններ, նրա նախապատմության ու մտահղացման մասին վկայություններ, որոնք կատակերգության ընկալման համակարգի մեջ են ներմուծում նաև հեղինակին և նրա մեկնաբանությունը:

«Դեռ վաղուց խնդրում էիր ինձ՝ մեկ բան գրել... Թիֆլիզի «պաժարիներ» կյանքից» (II, 9),— գրում է Սունդուկյանը՝ դերասան Գ. Չմշկյանին ուղղած իր հայտնի նամակում, բացահայտելով պիեսի մտահղացման աղղակները: Երկար մտորելով այդ նյութի շուրջ՝ հերոսներ և սյուժե գտնելու համար գրողը դիմում է շրջապատին: Այնուհետև Սունդուկյանը պատմում է այն տպավորության մասին, որ թողել է իր վրա Մոլիերի «Ակամա ամուսնություն» պիեսի փոխադրության փողինյանի վերջերի մեջ Գ. Չմշկյանի խաղը Շամբրի դերում: Վերոհիշյալ կերպարը հուշում է հերոսի տիպը, օգնության է հասնում նաև իրական դիպվածը՝ դեռելով ապագա սյուժեի հիմք:

Թվում է, թե «պատահումները վճռեց գործը»: Սակայն, ոչ մտահղացումը և ոչ էլ կատակերգությունը չէին ծնվի, եթե գրողի գիտակցության մեջ գտնված չլիներ արտացոլվող երևույթի չափանիշը: Ծովայն չափանիշի մասին դաբձյալ վկայում է հեղինակն ինքը՝ հստակ որոշելով գեղարվեստական կերպարների փոխհարաբերությունն ու կազմը, արտացոլվող երևույթի բացահայտման իր տեսանկյունը, իբրև գիրքորոշումը. «...նա ի նկատի ունեցա, որ այն դասի մեջ, որի հանազան ներկայացուցիչներին այստեղ արհամարհանքով անվանում են «պաժարի», լոթի, կինո», կան մարդիկ, որոնք իրանց բարոյականության, մեծահոգության և վեհանձնության կարող են օրինակ լինել շատ և շատ բարձր դասին պատկանող մարդկանց» (II, 9):

Այստեղ ակնհայտ է ոչ միայն Պեպոյի և Զիմզիմովի բախման բարոյական տեսանկյունը, այլև իր հերոսների սոցիալական դիմագծի խոր գիտակցումը հեղինակի կողմից:

նամակից պարզվում է նաև, որ պիեսի հղացման ժամանակ դրուշի գլխավոր տաղանալը բխում է այն մաքից, թե Պեպոն այս անիրավ աշխարհի միակ զոհը չէ. «Հիշո՞ւմ ես դու Թեղեթի այն բազմաթիվ ուշառավորներին... Քանի՞ իսկական Շուշան ու Կեկել, քանի՞ հատուկ Պեպո և Կակուլի ենք տեսել նրանց թվում» (II, 11):

Ահա ստեղծագործության մտահղացման իրական կենսական ա-
էությունները, գաղափարները սնուցող այն մթնոլորտը, որ պատահա-
կաճերեն գտնված պարզ սյուժետային տաղծից «լուրջ կատակերգու-
թյուն» ստեղծելու առիթ հանդիսացավ:

«Գործը վճռող պատահմունքի» ետևում երևում է նաև հեղինակի
Ներքին պահանջը՝ պիես գրել ժողովրդի կյանքի մասին, որը ստեղծա-
գործության գեղարվեստական ներգործման անհրաժեշտ պայմանն է:
Ժողովրդի ուրախության հետ ուրախանալով, նրա տրամոթյամբ
տրտմելով, «տեսնելով այդ մարդկանց, լսելով և համակրելով դրանց»
(II, 11) — իր հասցեատիրոջ հետ այս միաձուլումն էր, որ ապահովեց
բնթերցողի հետագա «մասնակցությունը», դարձավ նրա նախանձա-
խնդիր վերաբերմունքի, երկի մեջ «իրենք» ճանաչելու և այս ամենի
հետևանքով հեղինակի հայտնագործած աշխարհին հաղորդակցվելու
կաշխիքը:

Այդ նամակը մեզ համար արժեքավոր է նախ և առաջ իբրև հեղի-
նակի մեկնաբանության լավագույն դրսևորում, որպես ժողովրդական
եղակտի փայլուն վկայություն, ելակետ, որ չէր սահմանափակվում
նույնիսկ գլխավոր հերոսի՝ հեղինակի գաղափարակիրի ճակատագրով,
այլ ներառում էր նաև ամբողջ ժողովուրդը և ամբողջ ազգը: «...Մեր
մտերիմ խոսակցության մեջ... անդադրս անցնում էինք զեպի նրա եղ-
բայրակիցները, նրանցից զեպի ժողովուրդը, ժողովրդից զեպի ազգը»
(II, 10):

«Պեպոն» և նրա հիմնական ստեղծագործական խնդիրը հասկա-
նալու համար, տեսնենք, թե ի՞նչ է եղել «Պեպոյից» սուաջ, որոնք են
էղել դարաշրջանի միտումները, բնթերցողի և հանդիսատեսի պահանջ-
ները, ի՞նչ արտացոլում է գտել դարաշրջանին բնորոշ սեպիլիմի հա-
մար մղվող պայքարը Սոնդուկյանի ստեղծագործական որոնումների
մեջ:

Ժամանակի մամուլը բազմիցս անդրադարձել է հայ թատերարեմի
նկարագրին՝ ողջոված «անհամ և անբանական նոր հայկական ողբեր-
գություններով», էթանալին թարգմանական վրդեպիլներով, որոնցից
հայ հանդիսատեսը պետք է ձանձրացած լիներ⁴: Ճիշտ է, այդ պատ-
մական ողբերգությունները, ժողովրդի մեջ արթնացնելով ազգային ինք-
նագիտակցության զգացումներ, հայրենասիրական տրամադրություն-

ներ, դեռևս պահպանել էին իրենց հմայքը ժողովրդի աչքում և ընդհանուր առմամբ մինչև դարասկիզբ հաճախ էին բեմադրվում, հառկապես գալառներում: Սակայն քննադատությունը դանգատվում է այդ տոթիթով. «ՏՀաս ժողովուրդը շատ բան կարող է պահանջել, բայց ոչ թե ժողովուրդը պետք է ինքն իրան կրթն թատրոնում, այլ թատրոնը պետք է կրթն ժողովրդին»⁵:

Հայ թատրոնի խղճով խաղացանիկ մասին, որը բաղկացած էր «արտասովալի ողբերգություններից» և մի քանի տեղական վոգելիներից, գրում է նաև Գ. Չմշկյանը՝ առաջ քաշելով «կենսական պիեսներին» ստեղծման անհրաժեշտությունը: Այն հիացմունքը, որով ա.դ նույն հանդիսատեսը ընդունում էր «կյանքի պիեսները», վկայում էր դարաշրջանի սոցիալական տեղաշարժերի ազդեցությամբ ձևավորվող հասարակության նոր հոգեբանության մասին, արվեստի մեջ սեփական կյանքի արտացոլումը տեսնելու ժողովրդի պահանջի մասին: Եվ այդ պահանջներին առավելապես բավարարում էին վոգելիների կենցաղային յուրյն ու թեմատիկան, դրանց մեջ արտացոլված կենցաղի և բարքերի նկարագրությունները, հասարակության մեջ տեղի ունեցող շփոթական տեղաշարժերի արձագանքները:

Ինչպես հայտնի է, Սունդուկյանն էլ է նման կատակային, ֆարսային պիեսներից սկսել, որոնց մեջ առկա էին կյանքի մանրամասներ, կենդանի, գիպով դիտարկումներ, իշխում էր զվարթ և առողջ ծիծաղը հասարակության արատների նկատմամբ: Արդեն սրանց մեջ հղվում էր գրողի դրամատուրգիական վարպետությունը, կոմիկական իրավիճակներ, կենդանի բնավորություններ, ինտրիգներ, խոսակցական կենդանի լեզու ստեղծելու արվեստը և, ամենագլխավորը, շեշտակի շրջադարձ էր նկատվում՝ կյանքն արտացոլելու այնպես, ինչպես որ այն կա:

Սուր պայքար է ծավալվում լուրջ կատակերգության ստեղծման համար, որը ոչ միայն «կյանքի մարտը և ճշմարիտ հայելին է», այլև իր մեջ բարձր գոյափարներ է կրում:

«Բարձր կատակերգության» համար մղվող պայքարն, ըստ էության, ճանաչողական ոգու և կյանքի քննադատության, ռեալիզմի նոր գեղագիտական սկզբունքների համար մղվող պայքար էր, և այդ պայքարում թատրոնը հասարակության վրա անմիջական ազդեցության բոլորով դարձել էր ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքի գլխավոր գինքը:

Ժամանակի և հասարակության պահանջները, հայ թատրոնի վիճակն ու նրա վարդաքման հեռանկարները նաև Գ. Սունդուկյանի ուշադրության կենտրոնում էին, նրա հայացքները ձևավորվում էին առա-

շաւոր դեմոկրատական մտքի ազդեցությամբ: Դերասաններ Գ. Զմըշկյանհ, Մ. Ամբիկյանի, Արտ. Սուքիասյանի հետ միասին նա պայքարում էր թատրոնի՝ իրրե մերկացման և դաստիարակության դպրոցի բարձր դերի և կոշման իրականացման համար: «Այս ձեռով միայն,— ազգարարում էր այդ թատերական խմբի մանիֆեստը,— թատրոնական խաղարկությունը, հարձակվելով վատ սովորությանց վերա և քատագովելով լավ հատկությունը, կարող են հասնել իրենց նպատակին, որ է՝ կրթել ժողովուրդը»⁶:

Դրամատուրգի ողջ ստեղծագործական կյանքը ռեալիստական արվեստի մեջ առաջ քաշված այդ նոր լուսավորական ծրագրերի և սկզբբռնների իրականացման օրինակ է: Նվ իթն հետևենք Սունդուկյանի ստեղծագործական ուղուն, առաջին վոդեվիլներից մինչև «Պեպո» կատակերգությունը, ապա կարող ենք նկատել, թե ինչպես է աստիճանաբար ընդլայնվում նրա ստեղծագործության նյութն ու թեմատիկան, ինչպես են սրվում սյուժետային բախումները և խորանում կերպարների սոցիալ-հոգեբանական բնութագրերը: Զերբադատվելով վոդեվիլյէն սահմանափակությունից, նա անցնում է լայն, կենսական ընդհանրացումների, կատակերգությունն իր տեղը դիջում է մարդկային ճակատագրերի դրամատիզմին, բարոյախոսական, լուսավորական միաշումները՝ մերկացման ու ծաղրի ոգուն:

«Պեպոյին» նախորդեցին «Խաթաբալայի» առաջին և երկրորդ խմբագրությունները («Մախլաս»), «Էլի մեկ դոհր», որոնց մեջ ընտանեկան-կենցաղային բախումները բացահայտում էին դարաշրջանի լուրջ հակասությունները: Ստեղծվել էին վաշխառուական աշխարհի, նոր դարաշրջանի առաջին «հերոսների»՝ Սարգիսի, Բրիլիանտովի, Զամբախովի կոլորիտային կերպարները: Սրա հետ մեկտեղ ընթանում էին դրական հերոսի որոնումները, այն հերոսի, որի մեջ պետք է մարմնավորում ստանալին հեղինակի հումանիստական ձգտումները, նրա լուսավորական դադափարները: Յու. Վեռնովսկուն գրած իր համակերից մեկում Սունդուկյանը խոստովանե: Է. «Խաթաբալայի» Մասխլասնցը ևս եմ, «Էլի մեկ դոհր» Միքայելը ևս եմ, Պեպոն՝ դարձյալ ևս եմ, հասարակ կինոյի մաշկի տակ» (III, 465):

Սունդուկյանի ռեալիզմի աշխարհայացքային հիմքը դիդակտիկան է, գրողի քննադատության ծայրն ուղղված է մարդու ներաշխարհին՝ փորձելով նրա մեջ «խզնի ձայն» արթնացնել (Զիմովիովի «սրտի դավթարին» դիմելը): Բախման նման շրջադարձի մեջ, տնկատեղ, արտաքուրվել են հեղինակի ակնկալիքներն ու հույսերը՝ կապված հասարակության բարոյական կատարելագործման հետ: Սակայն, «Պեպոյի» ընդ Սունդուկյան արվեստագետը բարձր է կանգնած Սունդուկյան բա-

լրոյախոսից: Հնդինակի հումանիստական ծրագիրը, ընդհանուր դեմոկրատական տրամադրվածութիւնը ընդլայնում են աշխարհայացքային խնդիրների նեղ շրջանակները: Կյանքի ճշմարիտ պատկերի բացահայտման միտումը գրողին բերում է օբյեկտիվ իրականութեան մեջ տեղի ունեցող սոցիալական լուրջ տեղաշարժերի, օրեցօր սրվող դասակարգային հակասութիւնների կանխազգացման, ժողովրդի ինքնագիտակցութեան զարթոնքի, հասարակութեան մեջ նրա տեղի ու դերի գիտակցման:

Այս ընթացքն էլ արտացոլվեց «Պեպո» կատակերգութեան մեջ: «Ո՛վ իս դուն, ի՞նչ իս դուն»,— ահա այն հարցը, որին հանգում է Պեպոն՝ անձնական բախման մեջ մտնելով Զիմզիմովի հետ և արդեն վարելով «կռիվ ոչ թե մուրհակի, այլ արդարութեան համար» (Հովհ. Թումանյան): Այս փայլուն մենտիոսութիւնը անարդար աշխարհի սրենքները ըմբռնած աշխատավորի կենսափոխակերպութեան գաղափարի ամփոփումն է:

Սունդուկյանական «կյանքի պիեսները» միշտ էլ հնու ևս եղել «կյանքն ինչպես որ է» պատիվ հայեցողական արտացոլման սկզբունքից: «Յուշց տվեք դուք մեզ կյանքը, մենք կարող ենք ինքննրս դորանից օգուտ քաղել, եթե մեր մեջ ինքնաճանաչողութիւն կա»⁷ սկըզբունքին Սունդուկյանը հակադրեց իր ակտիվ, նախանձախնդիր և կրքոտ վերաբերմունքը իրականութեան երևութների նկատմամբ՝ ներթափանցված մարդասիրական զաղափարների, կյանքի կատարելագործման մասին իր պատկերացումների աշխարհով: Այս տեսանկյունից գրողի գեղարվեստական մտածողութեան զարգացման, նրա ռեալիստական մեթոդի սահմանների ընդլայնման, կատարելութեան նրա որոնումների օրինաչափ արդշունքը հանդիսացավ «Պեպոն»: Եվ որքան էլ գրեցին անհայտ լինելին իր դրական իդեալի իրականացման կոնկրետ ուղիները, ռեալիստ արվեստագետի զգացողութիւնը հանգեցրեց նրան այն բանին, որ նա իր իսկական հերոսին գտավ ժողովրդի ընդերքում՝ հասարակ ձկնորս Պեպոյի կերպարի մեջ: Այստեղից էլ կերպարի իդեալականացումը, նրա բանաստեղծականացումը, մինչև անգամ որոշ պաթետիկութիւններ, որը, սակայն, ոչնչով չի խաթարում կատակերգութեան ճշմարտացիութիւնը:

Դեռևս 80-ական թվականներին գրած իր թատերախոսականներից մեկում («Հայկական թատրոն») Շիրվանզադեն Սունդուկյանի պիեսի այդ հատկանիշի մասին գրում է. «Այդ է պատճառը, որ պիեսան կրում է յուր մեջ մի տեսակ տենդենցիա, որ բավական վնասում է նորա գեղարվեստական արժանավորութեան»⁸: Նա մեղադրում է «Պեպոյի» հեղինակին գլխավոր հերոսի իդեալականացման մեջ: Բավարար հա-

մարելով Զիմզիմովին բարոյական պատիժ հասցնելը, պիեսի կոնֆլիկտի գերլարման մեջ նա տեսնում է ժամանակակից իրականության ճշմարտանման պատկերի աղավաղում, հեղինակի կողմից թույլ տրված «հոգեբանական սխալ», որի հետևանքով էլ հերոսը ներկայանում է իբրև նրա տրամադրությունների և գաղափարների խոսափող:

Բայց, ինչպես իրավամբ այս կապակցությամբ գրում է Ա. Չոպանյանը, Սունդուկյանը «անխառն իրապաշտ լինելով», ունենալով «գատողության կարողություն», «նկարագիրներու հիմքը», «տիպարներու ներսիդին, կյանքի պատկերներու թաքուն նշանակությունը թափանցելու» ունակություն, երբեք «անտարբեր և անզույն հանդիսատես չէր կյանքի», ուներ «շեշտված նախասիրություններ և ատելություններ»: Եվ նման դիտալորությունը Չոպանյանի կողմից դիտվում է որպես ոչ թե Սունդուկյան իրապաշտի թուլություն, այլ առավելություն, որը թույլ էր տալիս բարձրանալ կյանքի օբյեկտիվ, անխուլ պատկերումից դեպի գեղարվեստական ընդհանրացումներ: Ընդ որում, շարունակում է Չոպանյանը, «նա հեռու էր հրապարակախոսական վտանգից և իր համակրանքներն ու հակակրանքներն երբեք քարոզի ձև չեն ստանում, «անոնք կարտաշնչվին իր գծած տեսարաններեն, իր նկարած տիպարներեն»⁹:

Ճիշտ է, հարկ է նշել, որ սունդուկյանական կերպարների նեքսին սուբյեկտիվ հատկանիշները երբևր սրողիչ դեր չեն խաղում կերպարների բովանդակության համար: Այդ սուբյեկտիվ հատկանիշները ցուցադրում են լոկ կերպարների սկզբունքային տարբերությունը դիմակներից: Սակայն տիպերի հենց այդ հոգեբանական կենդանության շնորհիվ, չնայած հերոսի ողջ իդեալական պաթոսին, Սունդուկյանին, էրոք, հաջողվեց հեռու մնալ «հրապարակախոսական վտանգից»:

Պեսայտյի կենդանին, լիարյուն, հոգեբանորեն ճշգրիտ կերպարը. որը տրված է զարգացման մեջ, ինչպես իրավամբ նկատում է նաև Դ. Դեմիրճյանը, թվում է իդեալական, ավելի բարձր կանգնած իր միջավայրի համեմատությամբ¹⁰: Սակայն դա նաև Սունդուկյանի խնդիրն էր, ահն է՝ իր հերոսի մեջ մարմնավորել ժողովրդի մարդու բարձր նկարագիրը:

Ա. Քալանթարն իր «Հանդիպումներ Սունդուկյանի հետ» հուշերում բերում է գրողի հետևյալ խոսքերը. «Ասում են, որ Պեսայտյի խոսքերի մեջ կան նորագույն սոցիալական մտքեր: Այդ կարող է լինել և ինչ գարմանալի բան կա, եթե հազարավոր տարիների ընթացքում աշխատավոր մարդը նույն զգացմունքներն ունենա և նույն խոսքերն արտասանե: Մի՞թե միևնույնը չէ և Ավետարանի քարոզիչների և ուրիշ ժողովրդական շարժումների մեջ»¹¹: Գրողն այս խնդրին պատասխանում է իր հու-

մանիւղմի և ժողովրդասիրութեան դիրքերից: Սակայն լիբերալ քննադատութեան համար, ինչպես կտեսնենք հետագայում, այդ խոստովանութիւնն առիթ դարձավ պիեսի օբյեկտիվ սոցիալական հնչեղութիւնը խլացնելու և սոսկ բախման բարոյական կողմը կամ կոնֆլիկտի մասնավոր բնույթն ընդգծելու համար: Որպես ապացույց բերում էին Սունդուկյանի մյուս խոստովանութիւնը ևս, որը նա արել էր իր «Կտակի» մեջ. «Իմ ցանկութիւնը էն է մենակ, վուր դիփունի սրտումն ու մտկումը հիգնուհիդը ավելի ու ավելի հաստատուի էն հասկացողութիւնը... Թե հաշա ուտիրը (ուրացողութիւնը) մինձ ամուլ բան է մարթու համա ու ով իր պարտքը չի ճանշնա, իր տված խոսկը չի կատարի, իր ձեռք քաշած թողիթը կու ուրանա, նա մարթ չէ, ինչքան գ'ուզե բացըր ըլի կանգնած մարթկերանց մեջ» (III, 493):

Պիեան իր ունիւրովանդակութեամբ ավելին էր ասում, քան մտահղացել էր հեղինակը: Մինչդեռ հեղինակի խոստովանութիւնների բացարձակացումը թշուր մեկնաբանութիւնների էր հանգեցնում քննադատներին, բերում կատակերգութեան մեջ վերստեղծված աշխարհի օբյեկտիվ պատկերի անտեսմանը:

Հեղինակի մտահղացման և դրա իրականացման միջև գոյութիւն ունեցող անհամապատասխանութիւնը պայմանավորում էր նաև տեքստի «ինքնուրույն կյանքի» հնարավորութիւնը ընթերցողների ընկալման մեջ: Գործը, որոշ իմաստով, ձերբազատվում էր ստեղծագործողից, նրա մտահղացման անմիջական նախադրյալներից՝ ինքնուրույն փոխհարաբերութիւնների մեջ մտնելով հասարակութեան հետ:

Այս ընթացքում անդի ունեցան և այլ կարգի ծայրահեղութիւններ, որոնց մասին հետագայում Յ. Խանլազյանը գրեց. «...Սունդուկյանի գաղափարների կոշտ կոնկրետացումը բարեբար սխալների մեջ է գցել շատերին, և ումանք պատճառաւորեն կարծիք են, թէ Պեպոն սոցիալիստ է»¹²:

Պիեսի հասարակական արժեքի թերագնահատումից մինչև պարզամիտ հեղափոխական եզրահանգումներ՝ այսպիսին է երկի գաղափարական նշանակութեան սխալ մեկնաբանութիւնների դիալոգուն իր ամբողջ պատմութեան ընթացքում:

«Պեպոն» ճշմարտացիորեն արտացոլեց դարաշրջանի սոցիալական էական հակամարտութիւնը: Եվ արխիվային նշութերի հիման վրա հայտնաբերված գրողի կենսագրութեան փաստերը հաստատեցին ոչ միայն նրա հերոսի սոցիալական ծագումը, կոնկրետ պատմական իրադարձութեան հետ (Թիֆլիսի համաքարների շարժումը 1865 թ.) նրա ունեցած կապը, այլև ժողովրդական հուզումներին հեղինակի ունեցած մասնակցութիւնը¹³: Այս փաստը կարեւոր իրադարձութիւն ևղավ պիեսի մեկ-

նաբանության պատմության համար և հուսալի զենք այն հետազոտող-ներին ձեռքում, ովքեր աշխատում էին Սունդուկյանին ազատել լիբեյա-լիցմի մեջ մեղադրելու փորձերից: Եղան նաև ենթադրություններ, որ պիեսի վերջնական տարբերակում կատարված փոփոխությունները ար-վել են գրաքննությունը շրջանցելու նպատակով: Այսպես, Ս. Հարու-թյունյանը իր մենագրության մեջ բերում է այդ կարգի օրինակներ, որոնց մեջ տեսնում է հեղինակի միտումը՝ քողարկել ինչպես այդ շարժ-ման կոնկրետ նշանները, այնպես էլ հերոսի անմիջական մասնակցու-թյունը նրա մեջ¹⁴: Նույն կարծիքն է հայտնում Ռ. Զարյանը, Պեպոյի կերպարի նախնական մեկնաբանության մեջ տեսնելով այդ կապի և գրողի աշխարհայացքի բնույթի կարևոր վկայություն (II, 452, 466): Այս տեսակետն ապացույցելու համար մատնացույց էին արվում նաև դիսալոգ հերոսի իրական նախատիպերը (մասնավորապես՝ այդ ապրա-տամբության ղեկավար Պեպո Մամուլովը), որոնց մասին շատ է գրվել տարբեր հուշերում, հիշատակել է նաև ինքը՝ Սունդուկյանը: Բայց նույն Սունդուկյանը իր հերոսի էություն միանգամայն ճշգրիտ բնութագիրն է տվել հետևյալ ձևակերպման մեջ. «Պեպոն» բոլորովին ինքնուրույն ամ-բողջացումն է դանազան ժամանակ տեսած աղնվասիրտ և աշխատավոր կիսնոների»¹⁵:

Վ. Թերլեբաշյանը ևս բերում է կատակերգության տպագրական օրինակի մեջ կատարված փոփոխությունները, որոնք վկայում են կոնկ-րետ պայքարի, հերոսի սոցիալական ակտիվության մեղմացման և խնդ-հուկառակը՝ կրոնական պահերի ուժեղացման մասին (առտած դատաւա-տանի առաջ կանգնելու հավատը՝ նոր ֆինալի մեջ), հեղինակի այդ «սրբազրություններին» տալով այլ հիմնավորում. «Հեղինակը, մեր պար-ծիքով, Պեպոյի բնավորության համար անհարկ էր գտնում բոնի ուժով պորձելու մեթոդը, որին կողմնակից է Կակուլին: Եվ ամբողջ պիեսում հետևողականորեն անցնում է Պեպոյի բնավորության այդ գիծը՝ վեհա-կանությունը և մեծահոգությունը»¹⁶:

Սունդուկյանի ձեռագրային նյութերի, տեքստի վրա կատարած աշ-խատանքի ուսումնասիրությունը, չորս տարբերակների՝ ձեռագրերի և տպագրի տեքստի համեմատական վերլուծությունը գրողի ստեղծագոր-ծական լարդատորիայի հետազոտողներին հանգեցնում է այն մտքին, որ հեղինակն, իրոք, լուրջ աշխատանք է կատարել ոչ միայն լեզվի մշակ-ման, դրամատուրգիական վարպետության, այլև հերոսների փոխհարա-բերությունների խորացման, կերպարների մեջ նոր երանդներ և շեշտեր ներածելու ուղղությամբ: Թվում է, որ պիեսի խմբագրությունների մեջ (ձեռագրից մինչև վերջնական տարբերակ) առավել էական են հաստ-կապես այդ կարգի փոփոխությունները, որոնք բնութագրում են գրողի

ստեղծագործական մեթոդի, նրա գեղագիտական իդեալի բնույթը, նոր ժանրի և նոր գաղափարազեղարվեստական կառույցի ձևավորման ընթացքը:

«Պեպոյի» կենսագրությունն այս տեսանկյունից կրկին ի ցույց է հանում այն էվոլյուցիան, որ անցավ Սունդուկյանը վոդեվիլից մինչև բարձր կատակերգություն՝ կոնֆլիկտի, հերոսի տիպի փոփոխությունը, կերպարների սոցիալ-հոգեբանական կոնկրետացումը և, միաժամանակ, ինչպես իրավամբ նշվում է գրողի ստեղծագործական լաբորատորիայի մեթոդային ուսումնասիրության մեջ¹⁷, սոցիալապես առավել պատճառաբանված հախճապային ֆինալի փոխարինումը վերացական հոգեբանական լուծումով:

Ժանրային էվոլյուցիան, այսպիսով, խորապես աշխարհայացքային բնույթ կրեց, արտահայտեց Սունդուկյանի պատմական լավատեսությունը՝ հաստատելով ժողովրդական հերոսի խոսքի ու գործի պաշտպանության գաղափարը: Այդ գաղափարը իր հումանիստական պաթոսով համահնչուն էր ոչ միայն դարաշրջանի առաջադեմ տրամադրություններին, այլև վճռից պիտի համամարդկային նշանակությունն ու ազդեցությունն ուժը:

Սակայն մինչ հանրության սեփականություն դառնալը «Պեպոն» ապրից ստեղծագործական կենսագրության մի շրջան ևս, գոյատևելով, այսպես ասած, գաղտնի կերպով: Այս կապակցությամբ դարձյալ դիմենք Գ. Զմշկյանին ուղղված նամակին: Այդ նամակը հավաստում է նաև համակրող միջավայրի մասին՝ ի դեմս դերասան ընկերոջ, որը հանդես եկավ ոչ միայն երկը գրի առնողի դերում, այլև մեծապես նպաստեց ստեղծագործական ընթացքի արագացմանը. «Նրբ ևս մոտավորապես պատմեցի քեզ «Պեպոյի» բովանդակության զլիսավոր միտքը, — գրում է Սունդուկյանը, — այն օրից սկսած՝ դու էլ ձեռք չվեր առար ինձանից, սովերի պես հետևում էիր ինձ՝ աշխատելով շուտով և շուտով հանել իմ գլխից քո սիրեկան Պեպոյին...» (II, 9): Մեր առջև այն բանի վառ ապացույցն է, թե ինչպես է գեղարվեստական կերպարը գործառության մեջ մտնում հախճապային երկի վերջնական ստեղծումը:

Հուշագրություններից հայտնի է, որ Սունդուկյանի պիեսները սովորաբար գրի էին առնում ուրիշները, և այդ գործին Զմշկյանից բացի մասնակցում էին նաև ուրիշ ճանաչված դերասաններ՝ Մ. Ամրիկյանը, Արտ. Սուքիասյանը: Գրի էին առնում և վիճում, կարծիքներ հայտնում, խորհուրդներ տալիս հեղինակին: Դրամատուրգի և դերասանների ստեղծագործական բարեկամության մասին շատ է գրվել, մինչև անգամ գրողին անարդարացիորեն մեղադրել են համահեղինակության մեջ, որը, սակայն, հրապարակավ հերքեց Գ. Զմշկյանը:

Մեզ համար այդ փաստն ուշագրավ է նախ և առաջ այն առումով, որ ի ցույց է հանում դերասանի որոշակի դերն ու ֆունկցիան կերպարների ստեղծման գործում: «Մեր թատերազրի գլխավոր դերերը,— գրում է Պ. Պոռշյանը Մ. Ամրիկյանին նվիրված իր հոդվածում,— նախաձեռնում, ձեռնում և չափում էին հիշյալ երկու բնավորությունների համապատասխան»¹⁸:

Այդ նույն դերասաններն էլ, ըստ էության, Սունդուկյանի պիեսներին առաջին նախանձախնդիր ընթերցողներն ու հաղիսատեսներն էին: Լ. Տեր-Գրիգորյանը «Քանդած օջախի» առիթով գրում էր. «Ես բախտավոր էի, ես տեսնում էի այն, ինչ ոչ որ չէր տեսել: Ես տեսնում էի «Քանդած օջախի» ներկայացումը մի անձնավորության մեջ... Նա թելադրում էր ու ներկայացնում էր Օսեփին, Նատոյին ու Խախոյին, Փասուգին, Դիմ-Մոզուն...»¹⁹:

Նույնը կատարվեց նաև «Պեպոյի» հետ: «Խաղալով» և ներկայացնելով իր պիեսը դեռևս ստեղծման բնօրրանում՝ Սունդուկյանը մանրամասն ներկայացնում էր դերասանների շարժումները, փորձող անձանց բեմական վարքը: Աշխատանքի նման մեթոդը գրողին հնարավորություն էր տալիս հանդես գալու և առաջին դերասանի, և թե հեղինակ-մեկնաբանի դերում: Կատակերգության ծննդյան հեղինակային և դերասանական-այդ համատեղ վերապրումը նպաստում էր նաև հեղինակի մաքերի և զաղափարների հոգեհարազատ վերարտադրմանը դերասանների ձեռք-միջ:

Վերջապես, աշխատանքի նման մեթոդը ապահովում էր նաև կերպարների բացառիկ բեմական հնչողությունը²⁰:

Իսկ եթե նկատի առնենք, որ թե Գ. Չմշկյանը և թե Մ. Ամրիկյանը ոչ միայն խոշոր դերասաններ էին, այլև թատերական գործի ակտիվ քառագույններ և Սունդուկյանի պիեսների առաջին մեկնաբաններ, բրոնք նպաստեցին «Պեպոյի» առաջին բեմադրության իրականացմանը, ապա պարզ կդառնա նրանց հսկայական դերը կատակերգության համար «ճանապարհ բացելու» գործում:

2

Թեև, մյուս մեծ գրողների նման, Սունդուկյանի ստեղծագործության դերն ու նշանակությունը հետևորդները միայն գիտակցեցին, սակայն գրողի «Հանդիպումն» իր դարաշրջանի հետ, ընդհանուր առմամբ, կալացրավ: Մասնավորապես «Պեպո» պիեսը, չնայած մի շարք մեկնողմանի մեկնաբանություններին, սուր և լարված հետաքրքրություն առաջացրեց ժամանակակիցների շրջանում: Կատակերգության առաջին արձագանք-

ներն այնքան բուռն և կրքոտ էին, որ դրանց հետ բնավ չի կարող համեմատվել հաջորդ սերունդների վերաբերմունքը, որոնց համար «Պեպոն» ինչ-որ չափով «բրևստոմատիկական շղարշով» պարուրվեց:

Այն տարիների մամուլում մեծ տեղ է հատկացվել պիեսի մեկնաբանությանը: «Պեպոյի» յուրաքանչյուր ներկայացման առիթով մամուլը հակիրճ հաղորդագրություններ կամ ընդարձակ գրախոսականներ էր տպագրում:

«Պեպոյի» առաջին ներկայացումը բուռն խանդավառություն առաջացրեց գրական և թատերական շրջաններում՝ երախտադիտության մթնոլորտ ստեղծելով զրոյի շուրջ: Պիեսը և նրա հեղինակը դառնում են գրական-հասարակական կյանքի գործուն մասնակիցներ:

Բեմադրությունն իրականացվեց սունդուկյանական դպրոցի առաջին սերնդի փայլուն համաստեղության՝ Գ. Չմշկյանի թատերական խմբի կողմից, ռեժիսորական աշխատանքները ղեկավարում էր անձամբ Սունդուկյանը: Ներկայացումը գրավեց իր նոր գեղադիտությամբ, կենսական ճշմարտությամբ, սունդուկյանական պիեսի ոգուն իր հարադատությամբ:

Առաջին գրախոսներից մեկը՝ Գրիգոր Աթրուսին գրում էր. «Ներկայացումներից հետո ևս առիթ ունեցա խոսակցություններ լսելու. «Արուսիներ Կիրակոսի նման է, ասում է մեկը, ո՛չ, նա Մարկոսի նման է, այստասխանում է մյուսը»: Մի կողմից սա բնական է, որ ժողովրդի կյանքից առնված գրվածքի մեջ ներկայացված տիպերը նմանություն ունեն ժանոթ կենդանի անձերի հետ...»: Մյուս կողմից, հանդիսատեսի այդ կարգի արձագանքը քննադատին ստիպում է խորը վրդովմունքով խոսել նման դատողությունների ցածր մակարդակի մասին: «Որքան անդգագած է մեր հասարակությունը (մինչև անգամ հասարակության բարձր դասը), որ նրան այնքան չէ հետաքրքրում գրվածքի գաղափարը, ինչքան այս կամ այնինչ մարդի անձնավորությունը...»²¹:

Նվ. Իսկապես, իրավիճակների և բնավորությունների ունակության նման ընկալումները գեղես հեռու էին պիեսի ճշմարիտ բովանդակությունից ևս առավել ևս ունակումի, որպես մեթոդի, ուրույն նորմերի ըմբռնություն:

Հանդիսատեսին հետաքրքրում էր զլխավորապես հերոսների և նրանց անմիջական նախատիպերի ցուցադրումը, նա ակտիվորեն արձագանքում էր պիեսի մեջ ներկայացված կերպարներին, որոնք անմիջական ներգործություն էին ունենում հասարակության կյանքի ու նրա գիտակցության վրա: Հիշենք, թեկուզ, հուշագրություններում բազմիցս հիշատակված և անձամբ Սունդուկյանի կողմից հավաստված այն դեպքը, թե ինչպես առաջին ներկայացման հաջորդ օրը մի ինչ-որ աղա, որի բնակարանը վարձել էր Սունդուկյանը, խնդրում է նրան աղատել

սենյակը՝ կատակերգության կիրպարներին մեջ ծաղր տեսնելով իր և իր տիկնոջ հանդեպ:

Այդ պատմական բեմադրության մասին բաղմաթիվ հուշեր են պահպանվել, որոնք ներկայացնում են լայն հասարակության, գրական-հասարակական մտքի տարբեր ներկայացուցիչների՝ թատերական քննադատներին, գրողներին, դերասաններին, հասարակ հանդիսատեսին կարծիքը:

Գ. Զմշկյանը՝ Պեպոյի առաջին և անդուգական դերակատարը, իր հուշերում նկարագրելով այդ ներկայացման ստեղծած արտասովոր ոգեվորության մթնոլորտը, իր խոսքն այսպես է ավարտում. «Այսպիսի անսպասելի հաջողությամբ վերջացավ «Պեպոյի» ներկայացումը, որով և հանձնվեցավ այդ պիեսան հայոց թատրոնի ռեպերտուարին ընդմիշտ»²²:

Հայասնի դերասան Գ. Պետրոսյանը «Պեպոյի» 30-ամյա հորեկանի օրերին ուղղակի խոսում է առաջին ներկայացմանը նախորդող լաբում մթնոլորտի, պիեսն արգելիլու փորձերի մասին: Ստեփան, ինչպես հավաստում է Պետրոսյանը, «շրջապատված ոգևորված ինտելիգենտ երիտասարդությամբ Սունդուկյանը համարձակ պատերազմ հայտաբերեց իր լեռնամիներին»: Այդ երիտասարդությունը, ի դեմս Պողոս Իզմաիլյանի, Մ. Ամբիկյանի, Պ. Պոռչյանի, Ա. Զովհաննիսյանի, Գ. Զմշկյանի, «առնետներն ընկնելով հրավիրում էր հայ հասարակությանը անտեսանալի լինելու Պեպոյի արժանավորություններին»²³: Դրանք էլ, հավանաբար, այն «միջնորդներն» էին, որոնք նախքան պիեսի հրապարակվելը և նրա առաջին բեմադրությունը կանգնած էին նրկի և հասարակության միջև:

Արդեն իսկ «Պեպոյի» առաջին բեմադրությունը գրեթե ամբողջովին կամարտ ուժերի պայքարը, արտացոլում այդ ուժերի ռեալ դիրքավորումը իրականության մեջ: Եվ այդ պայքարն այնքան սուր էր, որ պիեսի ընկալման ընթացքում, ասես, ջնջվում էին կյանքի և արվեստի սահմանները: Այդ մասին են վկայում այն բաղմաթիվ արտասովոր և անհեթեթ դեպքերը, որոնք տեղի էին ունենում «Պեպոյի» բեմադրությունների ժամանակ: Հուշագրություններում, օրինակ, շատ անգամ է հիշատակվել այն դեպքը, թե ինչպես վերահարկի հանդիսատեսը փռճել է ծեծել Զիմզիմովի դերակատար Ամբիկյանին: Մեկ այլ միջադեպ է տեղի ունեցել 1874 թվականի ներկայացման ժամանակ, երբ Կանուլու դերակատար Ա. Մանգինյանը պիեսի ֆինալում, օգտվելով վարագույրի ուղացման հանգամանքից, ապտակել է Զիմզիմովին, որի համար ներկայացման պատասխանատու Գ. Զմշկյանը ստիպված է եղել ներում

խնդրել մամուլում և նշել, որ դերասանն իր վարմունքով բոլորովին փոխել է պիեսի ուղղութիւնն ու նպատակը:

Պիեսի մեջ պայքարի ոգին տեսնելն այնքան էլ դժվար բան չէր, և, ինչպիսի հայտնի է, դեմոկրատորեն տրամադրված հասարակութիւնը միշտ էլ հիացմունքով է ընդունել ֆինալի նման գործուն և սպցիալ պես շեշտված մեկնաբանութիւնները և, հավանորեն, հենց ինքն էլ հրահրել է դրանք, մի հանգամանք, որը միաժամանակ պիեսի հնչեղութեան և նրա բարձր ազդեցութեան վկայութիւնն է: Այդ փաստը նշել է դեռևս Սունդուկյանի ժամանակակից քննադատութիւնը: Առաջին ներկայացումից հետո գրախոսներից մեկը գրում էր. «Այդպիսի պիեսների ներկայացման ժամանակ հայկական թատրոնում կարծես երկու տեղ է լինում խաղարկութեանը. մինը՝ բեմի վրա է և մյուսը՝ վերնահարկում, որ բեմի վերա եղած ներկայացումն արձագանքն է: Այս նշան է արդեն ազդեցութեան»²⁴:

Նման դեպքերում չի կարելի անտեսել նաև դերասան-ժամանակակիցի վրա պիեսի և նրա կերպարների ազդեցութեան փաստը: Այդ մասին է վկայում Մանգինյանի խոստովանութիւնը. «Ես ինքս անձամբ կակուլի եմ հոգով ու մարմնով... Շատ անգամ բեմի վրա ես մոռացել եմ, որ աղա Արութինի դեր կատարողը դերասան է... ուղեցել եմ... ռուսական անի, ինչպես մի վնասակար զովելի արարած... Շատ անգամ Շուշանի ու Կեկելի հետ դառն արտասուքներով լաց եմ եղել և... աշխատել եմ ծածկել այդ ժողովրդից, շուտ տալով երեսս զեպի բեմի խորքը...»²⁵:

Կերպարի այդ աստիճան գոյացմունքային ազդեցութիւնը դերասանի վրա, նրա աչդրան խորն ու անմիջական ընկալումը դերասանի կողմից և, վերջապես, դերասանի ակտիվ մասնակցութիւնը խաղարկվող դրամայի մեջ, դժվար է պատկերացնել հեղինակից և նրա ստեղծագործութեան մեջ արտացոլված կոնկրետ սոցիալ-կենցաղային ֆոնից հեռու գտնվող ավելի ուշ դարաշրջաններում: Բայց հենց կերպարի այդպիսի ընկալումը դերասան-ժամանակակիցի կողմից հնարավորութիւն էր տալիս նրան տրամաբանորեն շարունակելու Կակուլու գործողութիւնները՝ ազատութիւն տալով կերպարի զսպված տարերքին: Պիեսն ունէր հակուկերպարի այդ կարգի «սրբագրման» հնարավորութիւն, որը և հրահրվում էր նույն տրամադրութիւններով ապրող հանդիսականի կողմից:

Սակայն հերոսի այդ գործողութիւնների ետևում կարող էր կորչել պիեսի ոչ միայն բարոյական, այլև սոցիալական խոր պաթոսը: Եվ գրողի բացառիկ ուշադրութիւնը ֆինալի՝ իրրև իր վերջին խոսքի նկատմամբ, նրա պահանջը՝ շքացել փակագծերը և ամեն ինչ ավարտել Կա-

կուլու՝ «Հիմի, ա՛ղա Արութին, մնացինք Լ՛ս ու դո՛ւն...» խոսքերով, վկայեա՛ն էին արվեստագետի նրբազգացույթունը: Մինչդեռ այդ փաստը մեկ-էա՛ն էին հանգամանքի վրա, որ դրողը իր հույսերը կապում էր ոչ թե սոցիալապես ավելի գործնական կակուլիների, այլ Պեպոյի հետ, Զիմզիմովին բարոյապես պատմելու նրա դերի հետ: Այստեղ անտեսվում էր տեքստում օբյեկտիվորեն տեղա այն փաստը, որ Պեպոն դեմ դուրս գալով Կակուլու՝ բռնեցրով գործելու մեթոդին, ելնում էր արդեն այն գիտակցությունից, որ բանը միայն Զիմզիմովի մեջ չէ, որ ամբողջ քաղաքն է լցված գայլերով, և իր վրա էր վերցնում բոլոր ճնշվածներին պաշտպանելու առաքելությունը:

Պեպոյի այդ ոգին գրավում էր հանդիսականի սիրտը, և ժողովրդի՝ ժողից դուրս եկած այդ զավակը շուտով դարձավ նրա սիրելի հերոսը՝ իսկ պիեսն էլ՝ ժողովրդի սեփականությունը: Հայ գրամատուրգիայի մեջ այդ առաջին դրական հերոսի շուրջն էլ հիմնականում ծավալվում էն քննադատության վեճերը և կրքերը: Վերլուծվում է հերոսի սոցիալական նկարագիրը, նրա ծագումը, ճշտվում են հնարավոր նախատիպերը, և որամատուրգի վարպետությունը՝ քննադատությունը արդարացիորեն տեսնում է ժամանակակից իրականության ճշմարիտ և հավաստի պատկերը՝ վերաբերմունքներ, հասարակական կյանքի խոր հետազոտության, աշխարհային բնավորությունների կերտելու նրա արվեստի մեջ: «Արութինը մի ժամանավոր անձ չէ, այլ մեկ ներկայացուցիչ ամբողջ վաշխառուների մի ամբողջ դասի...», ինչպես և Պեպոն՝ «աղքատների, աշխատավորների լիպ է», իսկ կատակերգությունը ստիպում է մտածել, «թե ինչպե՞ս կարող է լինել այդպիսի կաղմակերպություն կյանքի մեջ», — դրել է թատերում դեմոկրատական ուղղության ջատագույներից մեկը՝ քննադատ և բնորոշան Լ. (Վանո) Տեր-Գրիգորյանը²⁶:

Բայց եթե առաջադեմ հասարակությունը և դեմոկրատական քննադատությունը այդքան սուր ընկալեց պիեսի սոցիալական մերկացման պատճառ, հասարակ ձկնորսի բմբուսացման մեջ տեսնելով ժողովրդական հասարակացոյ խոտովությունների մարմնավորում, և «պայքարի դրոշ» դարձրեց կատակերգությունը, ապա պահպանողական և հետադիմական մամուլն, ընդհակառակը, դեմ էր դուրս գալիս հասարակական տրամադրությունների մերկացման այդ կարգի ընդհանրացումներին: Մեղադրելով Սունդուկյանին, որ նա «զրպարտում է հայ իրականությունը», «Մեղու Հայաստանին» գրում էր. «Մի՞թե պ. Սունդուկյանը ոչինչ դրական տարր չգտավ մեր գոյության մեջ, որ կարելի լիներ մի փոքր սխալվել ծանր պայմանությունից: Անսահման և ծայրահեղ հանդիմանությունը ավելի կվատթարացնե մարդուն և ժողովրդին...»²⁷: Այս կարգի՝ «Զիմզիմովի

պաշտպան հանդիսատեսը», ինչպես վկայում է Արծրունին, «Չմշկյանից պահանջել է, որ Պեպոն Արուսիկայի փող ընդունի և կոնֆլիկտին վերջ տա»²⁸, այսինքն՝ հակված էր պիեսի մեջ հեշտոցին լուծվող մասնավոր կոնֆլիկտ տեսնելու:

Պիեսի և նրա հերոսի վերաբերյալ այդ կարգի անստույգ մեկնաբանություններ, հասարակության կարծիքը և տրամադրությունները վերջապահելու անառակելի դատավճիռներ ենր գտնում նաև Մոսկվայի հայուսանողների կողմից կազմակերպված ներկայացման (1979) պրախոսակաեում. «Պեպոյի» տեսնողը դուրս է գալիս թատրոնից ոչ թե շարաքած կյանքից, այլ համարյա հաշտվելով յուր գրություն հետ... , իսկ ինքը՝ հերոսը ներկայացվում է որպես խաբկյով, զրեկտիվ, հարստահարելով գողանալով «ապրելու» բարոյախոսությունը յուրացրած մեկը»²⁹:

Մանգուկյանի պիեսի և առհասարակ նրա ստեղծագործության մեկնաբանության մի ավելի բարդ կոմպլեքս է ներկայացնում լիբերալ քննադատությունը, հանձինս Գրիգոր Արծրունու, որի րմբոնման ուժեղ և բաց կողմերը ահնհայտ են դառնում փրիստոպախան, հասարակական, գեղագիտական իդեալների, արվեստի գերի և կոչման մասին նրա հայացքների բնդհանուր համակարգում միայն: Բուրժուական առաջընթացի, ազատախոհության, պրակտիցիզմի ջատագովը հասարակության վերաբանույցման, հայկական կյանքի երրուպականացման իր ռեֆորմիստական ծրագրերում գրականության և թատրոնի առաջ հասարակությանը ծագելու, նրա բարոյական և հոգեբար կատարելագործման խնդիր է դնում: Ելնելով արվեստի օգտապաշտական իր այս րմբոնումից, նա պայքարում է հանուն արվեստի ռեալության, կյանքի ճանաչողության և քննադատության մեթոդի, ինքնաքննադատության և ինքնախորտոգանման ոգու աղթանակի: Այստեղից էլ նրա խոր համակրանքը Մանգուկյանի ստեղծագործության նկատմամբ և խոստովանությունը, որ «Պեպոն» «մեր հասարակական կյանքի խոր հետադուրության արդյունք է, իսկ հերոսը «նոր երևույթ մեր գրականության և թատրոնի համար»: «Մնում է շնորհալորել հեղինակին,— գրում է Արծրունին առաջին ներկայացման ևսիքով,— որ նա մեր անհասարակական տարրերի մեջ մի հասարակական երևույթ է գծել, մի հասարակական գործիչ է ներկայացրել»³⁰:

Լուսավորական գաղափարներով աղգորված, անդադար հալ իրականության բացասական կողմերը մերկացնող Արծրունուն խիստ հոգեհարազատ է Զիմզիմովի ասիականության քննադատությունը, որի մեջ նա տեսնում է «հային հատուկ խոշոր պակասություններ»: Նույն դիրքերից էլ նա երևան է հանում Պեպոյի թերությունները՝ որպես «մեր առողին արհեստավոր դասի ներկայացուցի», «առավաժապաշտ, հավաքովի բրիստոնեական տարրի», «աղետ և կոպիտ», «որը բավականաչափ չի

ընթերցել աշխատող (մշակ) դասի ազնիվ նշանակութունը կամ հային հատուկ փառասիրությունից նա անշուշտ աշխատում է իր քույրը մի աշխարհի մարդու տալու, որ իրենից բարձր է»³¹:

Այնուհետև, անդառաջ առնալով կախույուն է Պեպոյի տարբերություններին, նա վերջինիս ներկայացնում է որպես «փեսացու-վաճառականին զենքի դարձած» մի մարդ:

Քննադատի այս խորհրդածություններում, անկասի այն բանից, թե սրժանով են ճիշտ կամ սխալ հերոսների բնութագրերը, երևում է ազգը իր բնորոշ առանձնահատկութուններով ու արատներով, իբրև մեկ միասնական ամբողջություն ներկայացնելու միտումը, հերոսների վարմունքի բոլորակական ուղղակիների և մոտիվների անտեսումը: Դասակարգների խաղ-ը-ը համագործակցության և լուսավորության ճանապարհով հասարակութայն բարոյական և հոգևոր կատարելագործման Արծրունու հույսերը երևալով են Զիմզիմովին համակրող հանդիսատեսից զխալվող հերոսի կերպարի շմշկյանական մեկնարանության պաշտպանության մեջ: «Այդ հանգիսատեսը,— գրում է նա,— Չմշկյանից ղժգոհել է, որ նա հերոսին ներկայացրել է ձկնորսի ունի կերպարը բարձրացնող, նրան վեհութուն ունեցող գույներով...»: Ընդունելով հերոսի բնավորության այդ իդեալական ակնկալը, Արծրունին հանգում է հետևյալ եզրակացության. «Մի՞թե մենք մեկ ստորին արվեստավոր դասին պիտի անպատճառ զրկենք ազնիվ ու բարձրասեր լինելու իրավունքից, մի՞թե անպատճառ պիտի պահանջենք, որ Պեպոն... ծախի Սրուբինին հասարակության առաջ իր կորցրած պատիվը..., եթե ոչ. Չմշկյանը բնական չի խաղում անգամ,— նա, իմ կարծիքով, այնպես է խաղում Պեպոյի դերը, որ այդ հասարակական անձնավորությունը փոքր-ինչ բարձր լինի իրան շրջապատող շրջանից»³²: Չմշկյանի կերպած հասարակ ձկնորսի վեհ կերպարում Արծրունին շեշտում է ազգային բարոյապես պատճելու հանդամանքը:

Այս միտումները հետագայում էլ ամփելի են խորանում Արծրունու հայացքներում, ամբողջովին երևան գալով Սունդուկյանի ստեղծագործության հետևյալ ընդհանրացման մեջ. «Մենք երբեք դեմ չենք եղել Մոսկովյանի պիեսների ուղղությանը, քանի որ մենք ինքներս «Մշակի» մեջ միշտ քարոզել ենք նույն ուղղությունը՝ խստությամբ քննադատել, անհրաժեշտ կերպով մտրակել, մերկացնել հայի պակասությունները և արհիշ բան է քննադատել, մերկացնել, մտրակել պակասությունները և բողբոջված ուրիշ բան է հայտնի անձերի, նույնիսկ գուցե հայտնի դասակարգային հատուկ պակասությունները այն աստիճան ընդհանրացնել, որ այդ պակասությունները վերաբերվեն ամբողջ հասարակությանը, ամբողջ ազգին»³³:

Մունդուկյանի պիեսի առաջին արձագանքները ցույց են տալիս այդ ժամանակաշրջանի քննադատության ընդհանուր հրապարակախոսական ոգին։ Ընկալել է, նրա մեջ արդեն նշմարվում են պատմական հայացքի ազդեցը (Մունդուկյանի ստեղծագործության դիտարկումը հայ դրամատուրգի վարդապետ ընդհանուր շղթայում Գր. Արծրունու քննադատության մեջ, կամ Մ. Տեր-Գրիգորյանի և Մունդուկյանի ստեղծագործության մեջ համեմատական վերլուծությունները՝ Չմշկյանի մոտ), մշակվում են ստեղծագործական մեթոդի, ժողովրդայնության, իդեալի, կերպարների տիպականացման և այլ խնդիրներ։ Այդուհանդերձ, երկի գեղարվեստական արժանիքների, նրա լեզվի, ոճի, ժանրի կամ դերասանական մեկնաբանությունների և վարպետության հարցերը շոշափվում են ամենաընդհանուր ձևով։ Ըստ էության դեռ բացակայում է կատակերգության գեղագիտական վերլուծությունը իր ամբողջության՝ ձևի և բովանդակության միասնության մեջ։ Քննադատական մտքի ուշադրությունը ուղղված է արտագեղարվեստական ֆունկցիաների վրա, այն բանի վրա, թե ուշանում են ստեղծագործության կերպարները և հերոսները համապատասխանում իրականությանը, նրա խնդիրներին և իդեալներին, արվեստի հանրագույն դերին, նրա ճանաչողական և դաստիարակչական ֆունկցիային։ Բարոյագիտական խնդիրների այդ գերիշխանությունը գեղագիտության նկատմամբ համահնչուն էր դարաշրջանի սուր սոցիալական և ազգային տեղաշարժերի, ազգային խնդիրների և ինքնագիտակցության աճի պահանջներին։ Այդ պատճառով էլ քննադատության կենտրոնում էին ստեղծագործության հասարակական ազդեցության և նրա հասարակական նշանակության հարցերը։ «Պեսոյի» առաջին ներկայացումները, երեսն հանելով սոցիալական ուժերի շերտավորման, գաղափարական հակացրքների սուր պայքարի մեխանիզմը, ազդում էին հասարակության շիտակցության վրա, արթնացնելով նրա մեջ պայքարի ոգի և կատակերգության մեջ արծարծված հարցերի լուծման պահանջ։

3

Հաջորդ երկու տասնամյակները (1880—1900) բիշ բան փոխեցին քննադատության ոգու և բնույթի մեջ, իսկ թատրոնի շուրջ ծավալված պայքարը ալելի խորացավ ստեղծված տագնապալի վիճակի պատճառով (նախորդ տասնամյակում մեծ համբավ վայելող պրոֆեսիոնալ թատերախմբի ցրվելը, վոդեվիլների և կատակերգության վրա հիմնված խաղացանկի սպառվելը և այլ կարգի մի շարք դժվարություններ)։ Մինչդեռ, ինչպես գրում է Չմշկյանը, «հայ թատերական բեմը դարձել էր արդեն պահանջ հայ հասարակության համար, ուրեմն պետք էր պահպանել

ներա գոյութիւնը, վերականգնել նրա դերասանական ուժերը»³⁴։ Սուր կերպով զգացվում էր դրամատուրգիայի ժանրային հարստացման, թատերական խաղացանկի նորոգման և թարմացման անհրաժեշտութիւնը։

Այդ նպատակով, ինչպես հայտնի է, Կ. Պոլսից հրավիրվում են այնպիսի խոշոր դերասաններ, ինչպիսիք էին Ադամյանը, Սիրանուշը և այլոք, որոնց գալու հետ բուռն օրեր են սկսվում հայ բեմի համար։ Այդ կապակցութեամբ մոմոսլում աղմկալից բանավեճեր են ծավալվում խաղացանկի նոր ուղղութեան, դերասանների կատարողական վարպետութեան շուրջ, որոնք առիթ են դառնում «Մեղու» և «Մշակ» թերթերի բնդհարումների և բախումների համար։ Այս պայքարում հարվածներ են հասնում նաև Սունդուկյանին և նրա «Պեպոլին»։

«Մենք «Պեպոլին» պաշտոդները չենք», — գրում է «Մեղուն»։ Մշակույթի այդ նույն «Մեղուն», «Մշակի» և, մասնավորապես, Արծրունու հետ պայքարելու նպատակով, օգտագործելով վերջինիս հարձակումները թատերական կոմիտեի վրա, որ պաշտպանում էր նոր խաղացանկը, հայտարարում է. «Արծրունին ծաղրում է Սունդուկյանին իրրև հեղինակ... նա ձանձրացած է մեր սովորական պիեսներից՝ «Պեպոլ», «Քանդած օջախ», «Էլի մեկ գոճ», դորա անպետք են»³⁵։

Մինչդեռ, ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, Արծրունին հայ թատրոնի նոր միտումների դեմ ուղղված իր պայքարում, որոնք, նրա կարծիքով, աղճատում էր հասարակութեան ճաշակը և հեռացնում թատրոնը իր նվաճած բարձունքներից, շատ անգամ է անդրադառնում Սունդուկյանի պիեսներին որպես արվեստի «ռեալ մեթոդի» չափանիշի և նորմայի։ Հատկապես Սունդուկյանի ազդեցութեամբ է Արծրունին ընդլայնում և իր պատկերացումները տրիպականի մասին։ Թեև Արծրունին իր բանավեճային կրքի մեջ բւոլորովին անտեսում էր մեկոդրամայի ժանրի որոշակի դերը, չի կարելի չնշել նրա պայքարի դրական պոթնսը, որը նպաստում էր ազգային դրամատուրգիայի և ռեալիստական խաղաոճի զարգացմանը ընդդեմ թատրոնի կեղծ ումանաիկական և, նրա բառերով ասած՝ «սիուլաստիկ» միտումների, որոնք անշուշտ բացասաբար էին ազդում հանդիսատեսի ճաշակի վրա և հեռացնում թատրոնը արդիականութեան կոնկրետ խնդիրներից։ Դառը հեղինակել է նա նկարագրում այդ պիեսների էթանագին հաջողութիւնը՝ դարձյալ զիմելով Սունդուկյանի ստեղծագործութեանը և մասնավորապես «Պեպոլին», որը հրապուրում է նրան իր բնականութեամբ։

«Ներկայացրեք մի շարք այդպիսի պիեսներ, չափից դուրս ազդեցեք ներվերի վրա... և այն հասարակութեանը, որին թատրոնը պետք է առաջնորդե, պետք է կրթի, այդ հասարակութիւնը ոչինչ տավորութիւն չի ստանա, երբ մի Կեկել Արտթինի անագնելութեան պատճառով

Աղժժբախտանա... մեծ բան է: Ի՞նչ անենք, որ պարտքով վերցված փողը ուրանում են... սրանք թույլ բաներ են... Ի՞նչ կար՝ «Պեպոյի» մեջ, որ կարողանար ազդել այնպիսի հասարակության վրա, որ սովորել էր դրանց նման պիեսների շողիներից հարբել և թատերական դահլիճը ծափահարով խոնարհելով՝ զղրգացնել»³⁶:

Այդ տարիներին էլ ավելի է խորանում հետադիմական ուժերի պայքարը, որոնք ամեն կերպ փորձում էին մեկուսացնել Սունդուկյանի պիեսները ժողովրդից: Հալածանքի միջոցով է ստեղծվում դրամատուրգի շուրջ, որն ավարտվում է նրա թատերական գործունեության 25-ամյակի տապալված հոբելյանի փաստով: «Մշակում» գտնում ենք Պարսկաստանից ուղարկված մի նամակ, որտեղ խորը վրդովմունքով է խոսվում այն խոշընգոտների մասին, որ սարքել էին տեղի «խավարամիտ ղեկավարները» «Պեպոյի» բեմադրության առիթով³⁷:

Չնայած այդ բոլոր արգելքներին, առաջադեմ հասարակությունը ողջունում է դրամատուրգին՝ բարձր գնահատելով նրա նշանակությունը հայ թատրոնում: Խարկովի ուսանողներն իրենց ողջունի խոսքում նշում են այն մեծ ազդեցությունը, որ թողեց կատակերգությունը երիտասարդության գիտակցության վրա: «Ամենից ուրախալիս այն է, որ մեր կյանքի այլանդակ ու վատթարագույն ախտերը չծնեցին Ձեր զգայուն սրտի մեջ սառը և հուսահատ պեսիմիզմ և Դուք կարողացաք... մի քանի ազնիվ տիպարների միջոցով մեզ ելք ցույց տալ այն անթափանցելի խավարից, որ շրջապատում է մեզ: Եվ այդ հասկանալի է՝ Ձեր ծիծաղի մեջ նույնպես լծաբեկված է աշխարհին անտեսանելի այն արտասուքը, որի մասին խոսել է գեռ Գոգոլը»³⁸:

Կատակերգության այդ հատկանիշի մասին գրում է նաև Ա. Արփիաբյանը, որին բախտ վիճակվեց Թիֆլիսում եղած ժամանակ (1884) տեսնել «Պեպոն», և որը, վերագրառելով Կ. Պոլիս, իր պատմվածքներից մեկի՝ նախաբանում՝ Սունդուկյանին ուղղված նամակում գրում է. «Ձեր այդ կատակերգությունները», ինչպես Դուք անվանած եք զայնս, անշուշտ՝ այն համոզմամբ, թե ամեն ծիծաղ կվարագուրե ցավ մր, ազդեցին հրենք էս մտքիս ուղղության վրա...»³⁹:

Հենց այդ տարիներին էլ սկսվում է «Պեպոյի» «հաղթարշավը» Հայաստանի և Ռուսաստանի հայաբնակ գավառներում (Ալեքսանդրապոլ, Գանձակ, Դերբենտ, Շուշի, Նախիջևան, Ախալցխա և այլն): Մամուլի հաղորդումները վկայում են ամենուրեք ներկայացումների հաջողության, հանգիստականի տրամադրությունների և ճաշակների վրա նրանց թողած ազդեցության մասին⁴⁰:

Իսկ 1885 թ. Բաքվում կայացած ներկայացումը, Չմշկյանի մասնակցությամբ, վերածվում է մի յուրօրինակ տոնակատարության դերասանի՝ և հեղինակի պատվին, որն հռչակվում է «հայ ազգի Օստրովսկի»:

Պիեսի հաջողությանը նպաստում են նաև սունդուկյանական բարոյի արդեն երկրորդ սերնդի գերասանների նոր և փայլուն բեմական մարմնավորումները՝ ի դեմս Տեր-Գավյանի (Գիբո), Վարդուհու (Շուշան), որոնք ստեղծում են Չմշկյանի Պեպոյին և Ամբիկյանի Զիմպիմովին համասարագոր կերպարների՝ նոր լիարժեքությամբ աչք դարձնող անհայտների զարգացմանը: Այդ դասական կազմով, որում մասնակցում էին նաև Մամենիկ և Գեորգ Չմշկյանները, «Պեպոն» մեկ անգամ ևս բեմադրվում է Թիֆլիսում իտալացի ուղերգակ Ռոսիի հյուրախաղերի ժամանակ (1880), արժանանալով արտասովոր բնորոշելության: Մշակ. «Նոր Դար», «Արձագանք» բերքները տալիս են այդ ներկայացման շուրջ ստեղծված մթնոլորտի մանրամասն նկարագրությանը: «Այն պայմաններում, — գրում է «Արձագանքը», — երբ մենք ստորացրել ենք մեզ պահանջները բնից... լուի զվարճալիքի տեղ դարձնելով» այն⁴¹, «Պեպոյի» բեմադրությանն են իրենց հասարակական հնչեղությամբ հավաստում ևս թատրոնի վերածննդի հնարավորությունը:

Կատակերգության հերոսները արդեն դառնում են հասարակ անուններ և օգտագործվում այլ տարիների Թիֆլիսի բարձրը նկարագրելիս⁴²:

1889 թ. Ռ. Պատկանյանը «Մուրճ» ամսագրի 2-րդ համարում ազգագրում է «Ազգիս շարավոր վերջը լինանալ» բանաստեղծությունը՝ նվիրված «Պեպոյի» հեղինակին: Կատակերգության յուրատեսակ գեղարվեստական արձագանքի այս փորձիկ նմուշը հակիրճ և սուր կերպով բացահայտում էր պիեսի ղեկավոր պաթոսը, նրա հերոսի նորարարական բնույթը, դրվերգում «գլխավորներ պոկող» երգիծարանի տաղանդը:

Ազգիս շարավոր վերջը լրվանալ,
Լիբր մեծատունին տնվախ ողորակել,
Գոհարով ծածկած էկզոտեր բանալ
Կեղծավորների գլխակը պոկել,
Ու խեղճ կինտոյին զքնել մարդու շար՝
Այս ամենն զորեց միայն բո՝ հանձար:

Ավելի վաղ, 1881 թ. նույն Պատկանյանը «Մշակում» տպագրում է մի նամակ («Սյուլուկ» ստորագրությամբ)՝ Նոր Նախիջևանում կայացած «Պեպոյ» ներկայացման առիթով:

Պիեսը է ստել, որ բեմադրությունների բազմաթիվ հիացական արձագանքների մեջ սա եղակի փաստերից է, որ վկայում է կատակերգության սառը ընդունելության մասին: «Պիպոն», — գրում է նա, — անհասկանալի մնաց նախիջևանցիներին և դա՝ շնայած Նախիջևանի բարբառով

արված նրա փայլուն թարգմանությունը, «որն ըստ ամենայնի արժանի էր բնագրի բանաստեղծական, խաղացկուն և հուժկու լեզվին»։ Կատակերգության ուժը աեսնելով հատկապես նրա լեզվի և ոճի մեջ, Պատկանյանն առաջ է քաշում «Պեպոն» իր լեզվով բեմականացնելու անհրաժեշտությունը։ Այնուհետև բեմադրության անհաջողությունների թվում նա նշում է նաև բարբերի տարբերությունը. «Նախիջևանը Պեպո չունի, չունի նա մինչև անգամ նրա մորը..., քրոջը և այլն», ուստի և «կերպարները հավատ չընծայեցան կենդանի մարդ լինելուն»։ Իսկ ամենագլխավորը, «նախիջևանցին ամեն սի կատակ ու երգիծանք ճանաչում է ինչպես իր անվան վարքաբեկիչը, իբր սիրերիմ թշնամին»⁴³։

Ինչ վերաբերում է օտար միջավայրում պիեսի ազդեցության հնարավորություններին, ապա «Պեպոյի» ողջ հետագա կյանքը հիմնականում ճիշտ հակառակն է վկայում։ Կարծես ի հակակշիռ Պատկանյանի կարծիքի ևն հնչում Պեպոյի մասին ասված Ամրիկյանի հայտնի խոսքերը, որոնք ընդգծում են կատակերգության համամարդկային պաթոսը. «Յուրա ձկնորս Պեպոն սիպին հայ ձկնորս չէ, ամեն ազգի ձկնորս է։ Նա չալերեն կխոսի, բայց միմիայն հայ չէ, այլ ամեն ազգությունն է։ Պեպոն մարդ է վերջապես»⁴⁴։

1873 թվականին Կ. Պոլլա ժամանելով Ամրիկյանը մանիֆեստ է հրապարակում արվեստի, իր ստեղծած խմբի նոր ծրագրերի և դիրքորոշման մասին, հանդես է գալիս Սունդուկյանի պիեսների և հատկապես «Պեպոյի» խոր մեկնարանությամբ։ Զգտելով արևմտահայերի մեջ տարածել իր հետ բերած պիեսները, որ հասարակական «արդի կենաց նկարագիրն են», նա Կ. Պոլսում 1874 թ. նախաձեռնում է կատակերգության բեմադրության առաջին փորձը։ Թեև պիեսը հաջողություն չունեցավ, քանի որ արևմտահայերին անհասկանալի էր Թիֆլիսի բարբառը, ազդու հանդերձ այդ փառար յուրջ նշանակություն ունեցավ էժանագին մեղողրամներով և թարգմանական պիեսներով ողողված Կ. Պոլսի թատրոնի ռեպուտական խաղացանկի զարգացման գործում։

Արևմտահայ թատրոնը հետադուրող Դ. Ստեփանյանը, անդրադառնալով Կ. Պոլսի մեջ մեկ ուրիշ՝ Ֆատուլաճյանի թատերախմբի գործունեությանը և խոսելով Ռ. Սևտեֆճյանի կատակերգության բեմադրման մասին՝ նշում է այդ կատակերգության գործող անձի նմանությունը Զիմզիմովի հետ։ «Հնարավոր է,— գրում է նա,— որ մինչ այդ միայն պատմական ողբերգություններ գրող Սևտեֆճյանը Ֆատուլաճյանի միջոցով ծանոթացած լինի «Պեպոյի» տեքստին և Ֆատուլաճյանի խորհրդով էլ գրի այդ կատակերգությունը»⁴⁵։

Այսպես է «Պեպոն» ազդում արևմտահայ թատրոնի նոր միտումների և նոր ուղղության զարգացման վրա։ «Մասիսի» գրախոսներից մեկը,

ծանոթանալով Ամբիկյանի բերած վոդեկիլների և կատակերգությունների հետ, մտորում է. «Ո՞ր են մեր քաղաքի հանաքները (վոդեկիլներն) և անոնց ստեղծած ժողովրդական եղանակները»⁴⁶:

Սունդուկյանի պիեսների մյուս ջատագովը արևմտահայ իրականության մեջ հայտնի դերասան և «Հուշարար» տմասգրի գրախոս Արամ Վրույրն էր: Աչքի առաջ ունենալով Ամբիկյանի փորձը, նա 1889 թվականին «Պեպոն» վեր է ածում արևմտահայ ռամկական բարբառի, հարմարեցնում տեղի պայմաններին՝ Կ. Պոլսի կենցաղին ու բարքերին, մինչև անգամ փոխելով հերոսների անունները:

Վրույրը վկայում է նախապատրաստվող ներկայացման (1890) հանդեպ հասարակության լարված հետաքրքրության մասին, որն ավարտվեց «ներկայացման խուռն բազմությունամբ», այն մեծ խանդավառության մասին, որ առաջ էր բերել այն «մանավանդ պեպոնների շրջանում»: Մամուլում («Մասիս», «Արևելք», «Հուշարար») բարձր գնահատական տրվեց «Սունդուկյանի տաղանդի այդ թանկագին գոհարին»:

Իսկ Վրույրի որդին, վկայակոչելով հոր հուշերը (սպագրված 1912 թ. «Հուշարարի» առաջին գրքում) ավելացնում է, որ «Պոլսում ներկայացումը տալուց առաջ պատրաստված է եղել Պեպոյի նկարը ամբողջ հասակով և դրված ձկնավաճառների շուկայում: Եվ այդ փաստը այնքան էր ոգեկորել ձկնորսներին, որ ֆեսերը կողքի թեքած՝ հպարտությամբ բայլում էին ու հրճվում: Ժողովուրդն այնպես էր խռնվել հայտարարության ու ցուցադրված նկարի շուրջը, որ այդ նեղ փողոցի երթևեկությունը դադարել էր և միայն ոստիկանության միջամտությունից հետո ցրվել է բազմությունը»⁴⁷:

Այս ամենը մեկ անգամ էս վկայում է, թե որքան հզոր էր «Պեպոյի» հասարակական արձագանքը, նրա ազդեցությունը ժամանակակիցների զգացմունքների վրա: Այս կապակցությամբ հետաքրքրական են նաև Պեպոյի: հանդեպ ցուցաբերած բազմաթիվ ձկնորսների անմիջական վերաբերմունքի մասին վկայող փաստերը: «Դեռ ներկայացումը չէինք սկսել, — պատմում է խմբի ղեկավարներից մեկը, — հայ ձկնորս մը բռն գալով՝ Վրույրը տեսնել ուղեց և իրեն ներկայանալով ըստի, թե ներկայացման ժամանակ իր հազուադարձ Պեպո մարդու պես վեհ հոգի ձկնորսի մը չի պառաճիր»⁴⁸ և նվիրում է իր հազուադարձ Կամ մեկ ուրիշ դեպք. ձկնորսներից մեկը, հափշտակված այն տեսարանից, երբ Պեպոն դրամը շարտում է Զիմզիմովի երեսին, լցնում է մի բաժակ օղի, փորձում մըտնել բռն, գոչելով. «Խմե՛, ես քո հոգուն մեռնիմ»:

Հասարակ հանդիսականի այս զգացմունքային արարքներում, ասես, իրականացվում է ստեղծագործության հիմքում դրված ընկալման լոկ նախնական ծրագիրը: Հանդիսականը ներգրավվում է ստեղծագործության

աշխարհ, վարակվում, համակվում է նրանով, գառնում նրա ակտիվ մասնակիցը: Այստեղից էլ նրա անմիջական, ուղղակի գործողությունները (հիշենք Զիմզիմովին ծեծել ցանկացող հանդիսատեսին. «չէ, ուր զնքսինք, մեր սիրտը մե յավ կու հովանա»): Այսպես, «Պեպոյի» ստեղծաբարձական պատմության մեջ կրկին խախտվում են արվեստի և կյանքի սահմանները: «Աբեկը» մեկնաբանում է. «Մեծանուն հեղինակը սույն խաղի մեջ չուր հանդես բերած անձանց բնավորությունները այնքան կենդանի և բնական ներկայացրած է, որ պահ մը հանդիսականը կշփոթի տեսածին խաղ լինելու նկատմամբ...»⁴⁹:

«Պեպոյի» բեմադրությունները սոսկ մի քանի դրվագներ էին արեւմտաֆայ թատրոնի մեջ: «Սրանով,— ինչպես գրում է Լ. Հախվերդյանը,— Սունդուկյանը շմտալ արեւմտաֆայ իրականություն»⁵⁰: Այնուամենայնիվ, կատակերգության կատարած դերը ազգային ունակ-ստական խաղացանկի զարգացման, նրա ժանրային ներդրման և հարստացման գործում անհերքելի է:

Իր հրապարակ գալու արդէն առաջին տասնամյակներում «Պեպոն» դուրս է գալիս ազգային շրջանակներից, գոյատեւելով հայ իրականության բեմականացումների մեջ: Եվ այդ գոյատեւումը հանդես է գալիս որպէս գրականությունների փոխազդեցության և փոխհարստացման օրինակաւորնեցը⁵¹: «Մշակ» թերթն այդ կապակցութեամբ նշելով, որ «Պեպոյի» հեղինակը խոնարհեցնում է իր առջի ազգերը և լեզուները», աւելացնում է. «Ոչ մի երկ «Պեպոյի» չափ չի բարձրացրել մեր ազգը»⁵²:

«Պեպոն» կատակերգությունը թե՛ իր մեջ արտացոլած միջավայրով, կերպարներով և կենցաղային կոյորիտով և թե՛ լեզվական կառուցով առանձնապէս հուշահարազատ եղաւ վրաց իրականությանը: Պեպոյի կերպարը, Դմ. Ակերսիձեի վկայութեամբ, վրացիներին գիտակցության մեջ ծայանկցում էր ժողովրդական հերոս Արսենի կերպարի հետ, հիշեցնում վրաց ունակ-ստական գրականության հիմնադիրներ՝ Ռ. էրիստավիի, Ա. Յաղարէլիի պիւրսոնաժներին⁵³:

Կատակերգության բեմադրության հարցն առաջին անգամ բարձրացնում է «Գրոհրա» թերթը՝ 1874 թվականին հայ բեմում «Պեպոյի» ազմբկալից հաջողությունների ազդեցութեամբ: Պիեսի թարգմանությունը կատարում է անձամբ Սունդուկյանը 1874 թ., հայտնի պոետ և թատերական գործիչ Ռ. էրիստավիի օգնութեամբ: 1878 թ. «Պեպոն» տպագրւում է «Իվերիա» ամսագրում, որի խմբագիրը Ի. Ճավճավաձեն էր (ապելի ուշ, 1880 թ. պիեսը լույս է տեսնում առանձին գրքով և հեղինակի

առաջաբանով), իսկ առաջին անգամ վրացական բեմ է բարձրանում նույն 1874 թ.՝ Քուլթայիսում, այնուհետև՝ 1875-ին Թիֆլիսում:

Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ, ինչպես գրում է Գ. Զմշկյանը, դադարել էր վրացական թատրոնի կանոնավոր ընթացքը և հենց «Պեպոյից» սկսվեց «մեռելուցիւնից դեպի կյանք վերածնվող վրաց բեմի գործունեությունը»⁵⁴: Վրացական բեմի վերածննդի, վրացիների հասարակական ինքնագիտակցության զարգացման վրա կատակերգության հսկայական ազդեցության փաստը նշում է նաև վրաց գրական-հասարակական միտքը: «Դրոեբա» թերթի խմբագիր Ս. Մեսխին իր ընդարձակ հոդվածում տալիս է կատակերգության, նրա դադափարի և բովանդակության, գերասանների վարպետության մանրամասն վերլուծությունը, իսկ Կ. Կիփիանին իր հոբելյանական ելույթում, դիմելով Գ. Սունդուկյանին, ասել է. «Դուք կենդանացրիք հասարակությունը և մեզ մոտ երեսն եկան դրամատուրգների, ինքնուրույն դերասանների և թարգմանիչների... մի ամբողջ պլևադա»⁵⁵:

Վրաց բեմում «Պեպոյի» կյանքի պատմությունը բռնեցել է փայլուն դերասանական մարմնավորումներ (Կ. Կիփիանի, Ա. Բագրատե, Ան. Քուրձիկիձե, Վ. Աբաշիձե, Ն. Դարբուխա-Յագարելի, Մ. Սափարովա-Աբաշիձե, Զ. Մաչաբելի, Ա. Խորավա և ուրիշներ): «Պեպոյի» բեմադրություններին մասնակցում էին նաև դրողներ Ա. Մերեթելին, Ալ. Ղազբեգին, Ա. Յագարելին և այլք:

Կատակերգության և ընդհանրապես Սունդուկյանի ողջ ստեղծագործության բարձր գնահատականով հանդես են եկել դերասաններ Վ. Գուհիան, Կ. Կիփիանին, գրողներ Ա. Մերեթելին, Ի. Ճավճավաձեն, ավելի ուշ՝ Ի. Գրիշաշվիլին և ուրիշներ: Նրանց առանձնապես զբաղեցնում էր «Վրաստանի հող ու ջրի զսլալ» Պեպոյի կերպարը, նրա սոցիալական և հոգեբանական էությունը, ազգային նկարագիրը, նրան՝ Թիֆլիսի կինոտոներին հետ համեմատելու փաստը: Հերոսի վեհանձնություն ու մեծահոգության մեջ տեսնում էին Թիֆլիսի ավելի վաղ շրջանի կենցաղի ու բարքերի ծնունդ՝ զարաշողելիների հատուկ դժբեր, ի տարբերություն սովորական կինոտոների, որոնց ավելի մոտ էր կախույու կերպարը: Այն դրույթը, որ «Պեպոն լոկ կինտո չէ», գտնում ենք Ս. Մեսխու, Ա. Մեռեթելու, Ի. Գրիշաշվիլու, ինչպես նաև մերօրյա հետազոտող Բ. Արվելաձեի մոտ, որոնք հստակորեն սահմանադատում են այդ կերպ տիպերը՝ հեղհեղուկ, կոպիտ, դատարկամիտ կինտոները և կիրթ, ազգասեր, պատվալիկ ասպետ-զարաշողելիները: Պեպոյին «Թիֆլիսի հարազատ զավակ» անվանելով, Գրիշաշվիլին ավելացնում է. «Ուրիշ ոչ մի հանդիսատես չի թափանցել այս պիեսի խորություն մեջ, ինչպես Թիֆլիսեցի հանդիսականը»⁵⁶:

«Պեպոն» հսկայական դեր խաղաց վրաց և հայ թատերական ուժերի համախմբման, արվեստի հիմքի վրա ազգերի մերձեցման գործում: «Պեպոյի» բեմադրություններով ստեղծվեց համառոտ ներկայացումների ավանդույթը:

Կատակերգության բեմադրությունների բուռն հաջողությամբ ոգեվորված, վրացիները նախաձեռնում են Սունդուկյանի նաև մյուս պիեսների բեմականացումները, որոնք սկսում են պատվալէ:ր տեղ գրադեցնել վրացական խաարոնի խաղացանկում: 80-ական թվականների վերջերին, «Պեպոն» այնքան էր խաղացվել, որ վրաց հանդիսատեսը անգիր գիտեր Պեպոյի և Զիմզիմովի մենախոսությունները: Եվ շուտով «մեծապատիվ Սունդուկյանը մողա է դառնում մեր բեմի վրա»⁵⁷:

90-ականների վերջին և դարասկզբին «Պեպոյի» փառքն ու մասսայականությունը տարածվում է Վրաստանի մյուս քաղաքներում ևս (Գորի, Խոնի, Ճիաթուրի, Բաթում) և սկսած 1908 թվականից այն 14 անգամ բեմադրվում է Վրաստանի բեմերում, մասնավորապես՝ բանվորական խաղամասերում:

«Վրաց բեմի վրա, — գրում է Զմշկյանը, — «Պեպոն» այն աստիճան վրացիացավ, որ ներկայումս զիռ կտն վրացիք, որոնց դժվար է հավատացնել, որ այդ պիեսի նախատիպը աշխարհ է եկած հայերեն լեզվով, որ նա բխած է հայ բանաստեղծի հոգուց: Ապացույց, որ նախ, երբեք «Պեպոյի» ներկայացման ժամանակ աֆիշի վրա չէ հիշվում, թե նա թարգմանություն է հայերենից»⁵⁸:

Այս փաստն ավելի ուշ նշել է նաև դերասան Վ. Արաշիճեն: Թե տրքան է պիեսն արմատավորվել վրացիների գիտակցության մեջ, վկայել է նաև մեր ժամանակակիցը՝ Ն. Դումբաձեն, իր համար բավական ուշ հայտնագործելով, որ «Պեպոն» վրացական պիես չէ:

Այդ կապակցությամբ հիշարժան է նաև այն փաստը, թե դեռևս իր բեմական կյանքի սկզբում ինչպես կատակերգությունը վրացական բեմում բեմադրվեց հերոսների ազգային դեմքի անհեթեթ «սրբագործներով»։ Պեպոն խոսում էր ղուտ վրացական բարբառով, իսկ Զիմզիմովը՝ հայկական ակցենտով, որի պատճառով Սունդուկյանը ստիպված եղավ հետևյալ բացատրությունը տալ դերասաններին. «Պեպո» պիեսի մեջ ազգություններ չեն կոչվում միմյանց հետ, այլ կեղեքողը և հարստահարվածը... Այստեղ հայ և վրացու խոսք չկա, այստեղ կյանքի տիպեր են կանգնած միմյանց դեմ»⁵⁹:

Վրացիների կողմից հերոսի «չուրացման» փաստը, «պարզամտության և թյուրիմացության» (Սունդուկյան) արդյունք լինելով հանդերձ, միաժամանակ վկայում է կերպարի արտասովոր ձգողական ուժի և հմայքի մասին:

«Պեպոյի» կենսագրութեան վրացական էջը շարունակվում է նաև մեր դարում, խորացնելով ինչպես պիեսի ստեղծագործական մեկնաբանութունը, այնպես էլ դեռ անցյալում սկիզբ առած Սունդուկյանի և վրաց մշակույթի առնչութիւնների ավանդները:

«Պեպոյի» կյանքը բուն աղբրեջանական թատրոնում սկսվում է համեմատաբար ավելի ուշ՝ 1917—1918 թթ.: Մամուլից տեղեկանում ենք, սակայն, ավելի վաղ Թավրիզում, Ատրպատականի աղբրեջանական բարբառով կատակերգութեան բեմադրութեան մասին: Ներկայացումը, ինչպես գնահատում է «Տարաղը», «այստեղ էլ օգնում էր հանդիսականի դասակարգային դիտակցութեան արթնացմանը...»: «Զիմովիմովները պակտս չեն և այստեղի սարրաֆների և յուլեմների դասում, այնպես որ պիեսի բովանդակովյունը շատ լավ Լմբոնեցին հանդիսականները»⁶⁰:

Պիեսի առաջին թարգմանութիւնը կատարում է Թավրիզի թատերասեր Ա. Փանվլյանը գեռես 1888 թ. հոբելյանական տարում (ի դեպ, «Պեպոն» աղբրեջաներենով թարգմանված հայ գրականութեան առաջին նմուշն է): Այդ թարգմանութեան անհրաժեշտութիւնն ընդգծվում է Թավրիզի հայ հասարակական գործիչների եռդմից դրամատուրգին ուղղված ողջունի խոսքում. «Այն կյանքը, որ Դուք ներկայացրիք, այն տիպերը, որ Դուք ստեղծեցիք, այդ տիպերը մեր սեփական տիպերն են, հարստահարող և հարստահարյալ: Արութին ու Պեպո — ահա մեր կյանքի բուն նկարագիրը: Այդ հայկական ստեղծագործութեան արդյունք է, որ այսօրվանից սկսած հայի հետ միասին պետք է վայելի և պարսիկը»: Նամուկում նշվում է նաև, որ «պիեսը թուրքերեն լեզվով թարգմանված, այսօր պետք է ներկայացվի այն ժողովրդի մեջ, որի մեջ ապրում ենք...»⁶¹:

Ըստ երևութիւն, խոսքն այն ներկայացման մասին է, որը չկայացավ տեղական իշխանութիւնների դիմադրութեան հետևանքով: Սակայն, ի վերջո, «Պեպոյի» համակիրներին հաջողվել է կոտրել տեղական զիմովիմովների համառութիւնը» և ներկայացումը տեղի է ունեցել 1888 թ. գեկտեմբերի 24-ին՝ Թավրիզ հյուրախաղերի եկած Ս. Սաֆրազյանի (Պեպո) մասնակցութեամբ, իսկ 1890 թ. այն նորից բեմ է բարձրացել Սաֆրազյանի բենեֆիսին⁶²:

Այս փաստերը խոսում են այն պայքարի մասին, որ աղբրեջանական իրականութեան մեջ ուղեկցում էր «Պեպոյի» առաջին իսկ քայլերից: Կատակերգութեան բեմադրութիւնները այստեղ ձեռք էին բերում առանձնահատուկ հասարակական հնչելութիւն՝ ոգևորելով հայրենիքից հեռու գտնվող հայերին արթնացող ազգային ինքնագիտակցութեան զգացմունքներով, նպաստելով երկու ժողովուրդների դեմոկրատական ուժերի ձևավորմանը:

«Թուրք ժողովրդին էլ մասնակից անել կատակերգության մեջ պատկերված գրություններին և ուրախություններին»⁶³, — չափակ է պատճառարանում «Պեպոն» աղբրեջաններին թարգմանելու իր ցանկությունը Սեդրակ Միրզոյանը: Իսկ ճանաչված դրամատուրգ և թատերական գործիչ Աբդուռահման Հախվերդովի թարգմանությունը, որն իրականացվեց 1927 թվականին, «Պեպոն» բազմիցս բարձրացավ աղբրեջանական բեմ: Հայտնի են նաև Գր. Ավետյանի 1917—18 թթ. բեմականացումները Թիֆլիսի աղբրեջանական թատրոնում և, վերջապես, սովետական շրջանում ինչպես Բաքվում, այնպես էլ Երևանի Զ. Զարարյուզ անվան աղբրեջանական թատրոնում (ռեժիսոր՝ Մ. Զանյան):

«Պեպոյի» ներկայացումները նպատարում էին աղբրեջանական բեմի սևախոտական միտումների զարգացմանը, ազգային թատերախմբերի ստեղծադրծական կապերի ամրապնդմանը:

Պակաս հարուստ չէ նաև «Պեպոյի» կենսագրության ռուսական էջը, որը բացվում է 1880 թվականին՝ Թիֆլիսի ռուսական թատրոնի բեմագրությունը: Կատակերգության թարգմանությունը իրականացվեց Մունդուկյանի կողմից (1875) Թիֆլիսի ռուսական թատրոնի գեղաստան և թատերական գործիչ Պ. Ա. Օպտչինիի խմբագրությամբ: «Կավկազսկի կուրյեր» թերթը, նշելով այդ կարգի պիեսների թարգմանության անհրաժեշտությունը, հիմնավորում է այն Թիֆլիսի ռուսական բեմի ուրույն դերով. «Ռուսական բեմը մեղանում... ռեպերտուարով այնպիսին է, ինչպես և Ռուսաստանի ամեն մի քաղաքում: Մինչդեռ նա պետք է լինի... ռուսական դրամատիկական գրականությունը կովկասյան ժողովուրդների... կյանքից առնված պիեսներով առանձնապես հարստացնելու գործոն»⁶⁴:

Մամուլը նշում է նաև պիեսի հոգեհարազատությունը հանդիսատեսի ոգուն, նկարագրում այդ պիեսի անսպասելի հաջողությունը, գերասանների տպավորիչ խաղը, արժեքավորում բեմականորեն ակտիվ, բնագրի ուժն ու ուժին պահպանած թարգմանության բարձր որակը: Ինչպես հայտնի է, Ա. Ն. Օստրովսկին Կովկասում գտնվելու օրերին (1883) այդ առաջին թարգմանությամբ ծանոթանալով պիեսին, մտադրվում է բեմագրել այն Մոսկվայում: Դրողի ցանկությունը, սակայն, չի իրականանում նրա մահվան պատճառով:

Մեկ տարի անց «Պեպոն» բեմագրվում է Ալեքսանդրապոլում, հայ և ռուս ուսանողների համատեղ ուժերով՝ սովյալ փախստականների օգտին, իսկ արդեն 1886 թվականին՝ Մոսկվայի Կորշի թատրոնում՝ հայ սիրողների ուժերով: Դահլիճում, ինչպես նկարագրում է «Մշակ» թերթը, «իշխում էր հոգեպարար մթնոլորտ ռուս, հայ և վրաց մտավորականների միջև...»: Ներկայացումը գնահատվում է «իբրև հանդիսականներին ռուսական մտավոր շարժմանը միացնող երևույթ», իսկ Պեպոյի գերա-

ներքը երրորդ գործողությունից՝ «էս է բու դատաստանն, էլի աստուծ...»
և այլն⁶⁸։

Գրաքննության այդ ավերիչ դերի մասին դառնացած և խորը վրդովմունքով Սունդուկյանը պրում է Յու. Վեսելովսկուն. «Ես պակաս վշտացած չեմ, որ Ձեր ջանքերը կորան, բայց ի՞նչ անենք ուժի դեմ։ Ամենուրեք աբուլթիները Պեպոների դեմ են» (IV, 414)։

Հայ հասարակությունը բարձր գնահատեց Վեսելովսկու ջանքերը պիեսի թարգմանելու և հրատարակելու գործում։ Սակայն այդտեղ էլ տարակարծություններ եղան։ Այսպես, պիեսի ռուսերեն թարգմանության կապակցությամբ «Միր բոժի» ամսագիրը 1897 թ. հունվարյան համարում գրում էր. «Կատակերգությունը սոսկ պատմականկենցաղային գործ է, որի մեջ բազում բարի զգացմունքներ և ազնիվ մտադրություններ կան և գրեթե բացակայում են վառ գծված տիպիկ դրամատիկական պերսոնաժներ։ Պեպոն ու Արուսիներ ավելի շատ պլերեական ազնվության և մաշխառուական արատների ընդհանուր արտահայտություն են, քան թե կենդանի ու լիարյուն բնավորություններ, իսկ հնչյունակի գործադրած կոմիկական միջոցները ծայրաստիճան միամիտ են ուսւս ընթերցողի համար»։

Բերելով այս կարծիքը, «Նոյն Օբոդրենիե» թերթի զբախուսը պիեսի նման ընկալումը պատճառաբանում է թարգմանության թերություններով. «Չպետք է մոռանալ, որ պակաս կենսականություն չի հաղորդում պիեսին գործող անձանց լեզուն։ Մինչդեռ Սունդուկյանի խիստ կոլորիտային լեզուն շատ բան է կորցնում թարգմանության մեջ։ Դրա հետևանքով էլ Պեպոյի և Արուսիի փայլուն մենախոսությունները կարող էին «ընդհանուր» դատողություններ թվալ գրախոսին»⁶⁹։

Յու. Վեսելովսկին բազմաթիվ հոգվածներ է նվիրել Սունդուկյանին և հայ լատինյան, որոնց մեջ նա փորձում էր գնահատել դրամատուրգի կատարած դերը հայ գրականության և թատրոնի զարգացման գործում⁷⁰։ Անդառաջունալով կատակերգությունը՝ նա մտնրամասնորեն վերլուծում է նրա սյուժեն, բովանդակությունը, կերպարները, ընդգծում է գլխավոր հերոսի սոցիալական էությունը, պիեսի դադափարական հնչեղությունը, բացառիկ ժաշտվրդայնությունն ու մասսայականությունը, որի ունենքները տեսնում է գրողի հումանիզմի մեջ։ Հետադուրս կանգնելով տեսնում նաև կատակերգության արվեստի մրա, շեշտվում է Սունդուկյանի և Օստրովսկու առնչությունների հարցը։ Եվ շնչյած Վեսելովսկու մեկնարկությունները առանձին նորություն չեն բերում կատակերգության մեկնարանման պատմության մեջ (մեթոդի գեղարվեստական առանձնահատկության հարցերը սահմանափակվում են կենցաղագիր-երգիծաբանի մասին արված ընդհանուր դատողություններով, իսկ ազդեցության փաս-

տերը՝ պարզ ֆարուլային համեմատություններով), այնուամենայնիվ, նրա դերը ուսւ ընթերցողին հայ գրականութեան լավագույն նմուշներից մեկի հետ ծանոթացնելու գործում՝ անհերքելի է:

Կատակերգութեան մեկնաբանման պատմութեան մեջ ճշգրիտ և խորը դիտարկումներ է ներմուծում Ալ. Վեսելովսկու «Երկու սիրուհի» (Սունդուկյան և Աղամյան)» հանրահայտ հոգովածը⁷¹: «Պեպոն» համալսելով դրամատուրգի լավագույն գործը, իսկ նրա հեղինակին «սոցիալական կատակերգութեան պիոներ»՝ դիտնականը նույնպէս համեմատութեաններ է անցկացնում Օստրովսկու հետ, որի «ամբողջ կենցաղային թատրոնում նրա («Պեպոն» — Հ. Մ.) նմանը չկա թէ մտահոգմամբ և թե՛ գլխավոր անձի բնութագրութեամբ, նրա սոցիալական ու ժողովրդական հիմունքով, միևնույն ժամանակ վրդովման և տրտում կոմիդմիշեշտակիտրեն բռնված բնդհաւուր մարդկային երանգներով»⁷²:

Այսպէս, ահա, ուսւ իրականութեան մեջ Սունդուկյանն ալդ համեմատութեամբ աւնչվեց ոչ միայն Օստրովսկու դպրոցի, ալև Գոգոլի «Ծիծաղ արցունքների միջից» գեղագիտութեան հետ՝ հատկանիշ, որ առաջին անգամ հայ իրականութեան մեջ նշեց Ա. Արվիրալանը:

Ալ. Վեսելովսկին ոչ միայն վերլուծում է պիեսի գեղարվեստական արժանիքները, «որի փալն ու պայծառութեունը ապշեցնում էին նույնիսկ ուսերեն թարգմանութեան մեջ», ալև նշում է նրա աղբեցութեան և ներգործման փաստը գերասանների արվեստի վրա. թեև գերասանները սիրողներ էին «պիեսն այնպէս էր բարձրացրել, էլեկտրականացրել նրանց ուժերը... որ ստացվեց ամբողջական, կենդանի տպավորութեուն, պիեսը զարդարվեց կոմիդմի իր բոլոր հարուստ գուններով»⁷³: Եվ ճշմարիտ կոմիդմի ալդ զգացողութեունը համեմատվում է Մոլիրի «Կանանց զարոցից» հանդիսատեսի ստացած առաջին տպավորութեան հետ: Ըստ Վեսելովսկու, «Պեպոն» շնորհիվ է, որ գրողը հասնում է իր նպատակին՝ կատակերգութեունը բացահայտում է ոչ միայն դրամատուրգի գեղագիտական իդեալը, ալև ակտիվ ներգործում գեմոկրատական հասարակութեան վրա՝ «իր և ալդ հասարակական միջավայրի միջի առաջացնելով կենդանի, անմիջական մի մոտիկութեուն»⁷⁴:

Ռուս իրականութեան մեջ «Պեպոն» ստեղծագործական կենսագրութեան հաջորդ էջը կապվում է Մ. Գորկու գործունեութեան հետ, երբ 1915—1916 թթ. նա խմբագրում է «Հայ գրականութեան ժողովածուն»⁷⁵: Մասնաւորով կատակերգութեան թարգմանութեուններին, Գորկին նոր թարգմանութեան փորձ է ձեռնարկում, որի առիթով դիմում է Վ. Տերյանին՝ տողացի թարգմանութեան համար: Ալդ տողացիի պահպանված ձեռագրի մեջ երևում է Գորկու խմբագրական աշխատանքը, որի նպատակը ոչ միայն տողացին գեղարվեստական գործի վերածննդ էր, ալև

պատակերգության ազգային կոլորիտի, նրա լիզվի ինքնատիպության պատկանումը⁷⁶:

Գորկին գնահատել է «Պեպոն» որպես իսկական արվեստի գործ, որն արժանի է ռուսական բեմում բեմադրվելու, մինչև անգամ ցանկություն է հայտնել ձկնորսի դերը խաղալ:

Հայտնի է նաև կատակերգության և ֆրանսիական հասարակության չկայացած «հանդիպման» փաստը⁷⁷ և Դյումա-որդու նամակը (1878), որտեղ նա հիմնավորում է, թե ինչ պատճառներով բեմադրությունը չի կարող հաջողություն ունենալ Փարիզում: «Մեր հասարակությունը,— գրում է նա,— երբ աֆիշաների վրա նկատում է մի օտար ծագում ունեցող, օտար վարք ու բարք նկարագրող պիես, այդպիսիներից միշտ սպասում է տարօրինակությունների» (IV, 603):

Այս փաստը մեկնաբանելիս շեշտը գլխավորապես դրվել է հայկական էպատակերգության սոցիալական ասպեկտների վրա. «70-ական թվականներին ֆրանսիական բուրժուազիան ինչպևս կարող էր հանդուրժել, որ Պեպոյի պես համեստ, աղնիվ և ստորին ծագում ունեցող մի աշխատավոր մարդ մերկացնող խոսքեր ասեր բարձրաստիճան և սալոնական արիստոկրատիայի երեսին»⁷⁸: Այդ գրույթին պետք է ավելացնել նաև նշված ժամանակաշրջանի ֆրանսիական բուն թատերական կյանքի կոնկրետ իրավիճակը, նրա խաղացանկի մեջ գերիշխող այնպիսի «լավ սարքված պիեսների» առկայությամբ, ինչպիսիք էին նույն Դյումա-որդու, Սարգուի, Սկրիբի և Օժեի գործերը, կամ սենտիմենտալ, սրտաճմլիկ մեղողրամաները և կամ արկածային էֆեկտավոր բեմականացումները: Եվ պատահական չէ, որ այդ շրջանի ֆրանսիական թատրոնը համառորեն չէր ընդունում և ընդգիմանում էր ոչ միայն այնպիսի ալլսոդգի հեղինակներին, ինչպիսիք էին Լ. Տոլստոյը, Լ. Իբսենը, Գ. Հաուսլոմանը, այլև ֆրանսիացի այն դրամատուրգներին, որոնք ճանապարհ էին որոնում սոցիալական դրամա ստեղծելու համար:

Արդյո՞ք այդ մասին չեն վկայում Դյումայի հետագա պատճառաբանությունները. «Սա,— գրում է նա «Պեպոյի» մասին,— մի փափուկ և նուրբ կերակուր է, որ կլինի մեր փարիզյան հանդիսականների զարգացած ախորժակի և բլթացած քիմրի համար անհամ ու անճաշակ — ահա իմ կարծիքը» (IV, 603):

«Պեպոյի» ֆրանսերեն թարգմանության պատմությունն ավարտվեց նրա համառոտ տարբերակի տպագրումով Թիֆլիսում հրատարակվող «Le Caucase illustre» ամսագրում (1899): Կատակերգությունն այստեղ բնութագրվեց որպես Թիֆլիսի ժողովրդական բարբերի մի էսքիզ, և այդ բարբերին ծանոթանալու նպատակով էլ հենց հիմնավորվեց այդ հրատարակումը:

Կատակերգութեան կյանքում նշանավոր էր 1901 թվականը նրա առաջին բեմադրութեան 30-ամյա հոբելյանը: Երեք օր տևող հանդիսութեանը եղբայրները եղբայրակիցները Արախտական թատրոնի բեմում արված ներկայացումով, որին ներկա էր հեղինակը: Հետագայում այդ ներկայացման դասական կազմը (Գեորգ և Սաթենիկ Չմշկյաններ, Գ. Միրազյան, Գ. Տեր-Դավթյան, Վարդուհի և այլք) բնութագրվեց «որպես դերասանական հաջողությամբ մի ներդաշնակություն, Սունդուկյանի ռեպրիզնտական ամենաբարձր արտահայտություն»⁷⁹: Այդ օրը Չմշկյանը վերջին անգամ խաղաց Պեպոյի դերը, դրանով ավարտելով իր բեմական գործունեությունը:

«Պեպոյի» հոբելյանը, որի գաղափարը հղացան հայ և վրացի թատերական դուբլինները, ժողովուրդների բարեկամության մի յուրահատուկ տոնի վերածվեց:

«Մշակը» նշում է այդ հանդիսությունների բացահայտ գաղափարական շեշտվածությունը. «Մարդակերության, աստամների կրճատող: այս դարում,— գրում էր Լեոն,— որքան հրաշալի էր այն ջիւղ եղբայրական համերաշխությունը, որով ուսուր, վրացին, հայը գալիս էին սրտաբուխ, անկեղծ հարգանք մատուցելու օրվա հերոսին՝ Պեպոյին»: Նա հույս էր հայտնում, որ ժողովուրդների միավորումը արվեստի հիմքի վրա կարող է և պիտի է նպաստի «լայն և մարդասիրական գաղափարների տարածվելուն հասարակական բոլոր խավերում»: «Փոխվել է արդյոք կյանքը «Պեպոյից» հետո, կրթն՞լ ենք արդյոք Պեպոյների զավակներին, բարվոքն՞լ ենք նրանց արհեստը...»⁸⁰,— այս հարցերին բացատրար պատասխանելով՝ թերթն տկամա դրսևորում էր հասարակության վերակառուցման իր լիրերիս ծրագրերի պատրանքային բնույթը:

Մինչդեռ «Պեպոյի» 30-ամյա կյանքը ցույց տվեց, թե որքան մեծ էր նրա դերը հասարակության սոցիալական ինքնագիտակցության դարգացման և խորացման գործում: Հոբելյանական օրերին իրենց ելույթներում, ողջույնի խոսքերում, հեռագրերում «Պեպոյի» այդ դերն էին ընդգծում հայ, ռուս, վրացի, ադրբեջանցի հասարակական և թատերական գործիչները (Չմշկյան, Կիսիանի, Աբաշիձե, Մեսխի, Օպոչինին և այլք): Կինոտների ներկայացուցիչները ողջունում էին Սունդուկյանին որպես իրենց հարազատ գրողի, որը ցույց տվեց, թե «կինոտն էլ մարդ է»:

Նշվում է կատակերգության սոցիալական և բարոյական պաթոսը, նրա համամարդկային նշանակությունը. «Իր շոշափած հասարակական հարցերով նա դուրս է գալիս նեղ ազգային շրջանակներից ու դառնում համակովկասյան և նույնիսկ համամարդկային գրականության սեփա-

կանոններն»։ «Պեպոն» — այդ սրտից բխած մի ճիշ էր հանուն արդարության և այդ ճիշը համակրանք զարթեցրեց հասարակության մեջ...»⁸¹։

Հանդիսությունների օրերին Սունդուկյանին դարձյալ համեմատում են Օստրովսկու հետ, իսկ նրա կատակերգությունը՝ Գրիբոեդովի «Ինտիմից պատահաբ» և Գոգոլի «Ռեկվորի» հետ, «Պեպոն» տունը որակվում է իբրև «մեր գեղարվեստական զբաղանդության տուն», «մեզանում նոր սկսվող երևույթի նշան»։ Եվ այդ նորարարությունն առաջին հերթին տեսնում են ժողովրդից դուրս ելած մարդու կիրպարի կերտման մեջ։ «Արտվանն անմահացավ նրանով, որ կարողացավ ժողովրդի ջանքերի մի պերճախոս Քարգման հանդիսանալ»։ Պ. Սունդուկյանն էլ իր տաղանդի ամենաբարձր արտահայտությունը գտավ նույն ժողովրդի հարազատ զավակների շրջանում», — գրում էր Լեոն նույն այդ հոբելյանական հոդվածում⁸²։ «Պեպոն» համեմատելով զրամատուրգի մյուս գործերի հետ, Լեոն ընդգծում էր նրա ներգործման եզակի ուժն ու նշանակությունը. «Այլ բան է «Պեպոն», այստեղ յուրաքանչյուր տողը ցնցում է ձեզ, արձանագրվում է ձեր սրտի և ուղեղի մեջ... Անթիվ անգամ «Պեպոն» ներկայացվել է Քիֆլիսի և մեր զավառական բեմերի վրա, բայց չի հնացել, մի տեսակ ասացվածք է դարձել այդ կոմիդիան և նրանից շատ նախագաստություններ անգիր են արված և գործ են ածվում խոսակցությունների մեջ, մամուլի մեջ»⁸³։

«Կան բառեր, որոնց նշանակությունը չնչին է, բայց չի կարելի դրանց ախանջ դնել առանց հուզմունքի», — կրմոնտովի այս բառերով է սկսում իր հոբելյանական հոդվածը Գ. Մ. Թումանյովը՝ դարձյալ ընդգծելով կատակերգության ազդեցության ուժը։ «Այսպիսին էին Պեպոնի մենախոսությունները, նրա ցատկամանավորները ընդդիմ արյունախառն դիմելիքներին։ «Պեպոն»՝ մեր երիտասարդությունն է, նրա ներկայացուցիչն է ժամանակ մենք արտասվում էինք, մենք ապրում էինք։ Միայն ժամանակ «Պեպոն» մեր բնիկ թատրոնի երիտասարդությունն է»⁸⁴։

Եվ այսպես, հոբելյանը տալիս է «Պեպոն» 30-ամյա ճակատագրի ամփոփումը՝ ընդհանրացնելով նրա կատարած դերը սերունդների հոգեվեր գիտակցության մեջ, հավաստելով նրա հարատևությունը և երաշխավորելով նրա ապագան։ «Նրա մեջ դրած կյանքը մի բեկոր է հավիտենական ճշմարտությունից, այդ ճշմարտությունը կյանքի սկզբից է դալիս և կզնա նրա հետ մինչև վերջը»⁸⁵։

6

Դարասկզբի գրական և թատերական կյանքի պատկերը բավականին բարդ և խառնաբղետ է։ Օրեցօր սրվող սոցիալական հակասությունների, լարված դասակարգային պայքարի, առաջին հեղափոխության և

էրան հաջորդող ուսակցիայի տարիների մթնոլորտը ազդում էր հասարակական և մշակութային գիտակցության վրա՝ մղելով արվեստը դեպի արգիականության հրատապ խնդիրների արտացոլումը: Ընթերցողն ու հանդիսատեսը պահանջ ունեին իրենց կյանքին և տրամադրություններին համահնչուն նոր թեմատիկայի, նոր տիպի հերոսի և նոր խոսքի:

Սունդուկյանի առաջին վերագնահատումները (որի վկայությունն էր հանդիսականի արձագանքը 1907 թ. կայացած նրա «Բաղնիսի բոխչայի» ներկայացման առիթով) իրենց վրա դեռ կրում էին գրողի բացառիկ հեղինակության, նրա արվեստի ներգործուն ուժի ազդեցության ինտրիգան: Ոչ թե Սունդուկյանը, այլ դարաշրջանն է փոխվել՝ այս էր քննադատության գլխավոր պաթոսը: Այ. Քալանթարը «Քանդած օջախի» ներկայացման առիթով գրում էր. «Այժմ կյանքում գործող տիպերը ուրիշ են, քան տարբերել է դրամատուրգը, նրանց լեզունն էս, ուստի դեմ չենք լինի, որ ամբողջ պիեսը հնչեր գրական կամ ավելի ճիշտ «հանրային խոսակցական լեզվով»⁸⁶: Դրամատուրգի ստեղծագործությունը, կարծես, միանգամից անցյալի գիրկն է անցնում:

Թատերական կյանքում ասպարեզի վրա էին արդեն Շիրվանզադեի առաջին պիեսները, որոնք պատասխանում էին նոր պահանջմունքներին: Ձեռնորվում էին նրա թատրոնի հիմքերը (ի դեմս այդ թատրոնի խոշորագույն ներկայացուցչի՝ Հ. Արեկյանի)՝ նոր հեռանկարներ բացելով դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման համար: Շիրվանզադեի կատարած այդ գերը հետագայում նշեց Վ. Տերչյանը «Հայ գրականության ֆալիթ օրը» գեկուցման մեջ (1914), համեմատելով նրան Սունդուկյանի հետ՝ «Դրամայի մեջ որքան էլ իներտությամբ, խոշոր և հետաքրքրական լինի Սունդուկյանը, նա առանձին երևույթ է, նա դարձյալ ունիկում է էր «Պեպոդով», իսկ ուղի հարթույր՝ Շիրվանզադեն է»⁸⁷:

Շիրվանզադեին և հայ թատրոնում խորացող ուսալիստական միտումներին զուգընթաց հայ հանդիսատեսի սրտի և մտքի վրա համաժառանգոր իշխում էր այդ շրջանում զարգացում ստացած սիմվոլիստական դրամատուրգիան: Հատկապես ինն Շանթի պիեսները մի կողմից խիստ համահնչուն էին ուսակցիայի տարիներին հասարակությանը համակած հուսախաբության և հուսալքության տրամադրություններին, մյուս կողմից՝ շկայացած հույսերի իրականացման, ոգու ազատության ազնիվ և իդեալական մղումներ էին արթնացնում:

Այդ տարիների հայկական բեմի խաղացանկի նկարագիրը որոշվում է նաև ռուս և արևմտաեվրոպական դասական պիեսների լայն ներդրումով (Շիլլեր և Շեքսպիր, Հաուպտման և Իբսեն, Օստրովսկի, Չեխով, Գոթկի):

Ինչպե՞ս դասավորվեց այդ շրջանում «Պեպոյի» ճակատագիրը։ «Տիֆլիսկի լիստոկ» թերթը բերում է «Արեւելքում» տպագրված հոդվածը՝ համառոտ շարադրանքը, որի մեջ Կ. Պոլսից Թիֆլիս ժամանած հայ հրապարակախոսներից մեկը իր տպավորություններն է պատմում «Պեպո» ներկայացման մասին։ «Թեև պիեսը վաղուց է գրված, գրեթե կենդար տուաջ, բայց այժմ էլ իր մտքերի խարմուխամբ այն ապշեցնում է հանդիսատեսին։ Ասում են, որ «Պեպոյի» տիպերը հնացել են, որ փոխվել են հասարակական կյանքի պայմանները։ Այնուամենայնիվ, Թիֆլիսի բնակչությունը ավելի ու ավելի մեծ հետաքրքրություն է համարում է լսում «Պեպո»-ն և բուռն ծափահարություններով ողջունում է հեղինակին»⁸⁸։

Ժողովրդական կատակերգությունը, Դեմիքանի վկայությամբ, Զուբալովի անվան Հավաքարի ժողովրդական թատրոնում է գտնում իր մշտական հանգրվանը և շարունակում է ակտիվորեն բեմադրվել զանազան գավառներում։ «Պեպոն» մեկ անգամ ևս հասնում է Կ. Պոլիս Աբելյան-Արմենյան շրջագայող խմբի հետ, որի խաղացանկում էին նաև Շերապիրի, Շիլլերի, Իբսենի և Շիրվանզադեի պիեսները։

Պատմական նոր հանգամանքներով է թելադրվում կատակերգության գործառնության տրամաբանությունը։ Նոր հասցեատիրոջ ընկալումներում հերոսը, ասես, «սեփականացվում է»՝ դառնալով առաջադեմ ազատագրական մտքերի պալլադի խոսատիու։ Ժամանակակիցների հուշերում վկայություններ են պահպանվել կատակերգության հասարակական արձագանքի ուժեղացման մասին։ Դրամատուրգ Ա. Աթանասյանը, նկարագրելով 1905 թ. ներկայացումից ստացած իր տպավորությունները, գրում է հանդիսատեսի արտասովոր լարվածության մասին՝ այն հանդիսատեսի, որի «հոգու խորքում 1905 թվականի մոխիրներուն տակ դեռ պահպանված էին կրակի կտորներ»⁸⁹։ Նվազ լարվածությամբ որ ավարտվում է փոթորկալից ծափահարություններով, վեր է ածվում մի յուրատեսակ քաղաքական ցույցի Պեպոյի պատվին և օթյալիներում նստած զինվորիկների հասցեին։

«Պեպոյի» սոցիալական գաղափարը «դասակարգային կռիվ մարմնացած է գուրս բերվել նաև նոր նախիջևանում կայացած ներկայացման մեջ»⁹⁰։

Դարասկզբի այդ ներկայացումներում էին հենց կատարվում պիեսի այն սոցիալ-քաղաքական վերաշերտավորումները, հերոսի վերաբերյալ պարզամիտ հեղափոխական եզրահանգումները, որոնց մասին հետագայում գրեց Յ. Խանդաղանյան։ Թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանը իբրև կանադատես պատմում է, թե ինչպես Թիֆլիսի Հավաքարյան թատրոնում, 1917 թվականի Փետրվարյան հեղափոխությունից հետո կայացած ներ-

գայացման ժամանակ, հանդիսականները ներխուժեցին հոռաբեմ և Պեպոյի դերակատարին ձեռքերի վրա տարան մինչև կենտրոնական հրապարակ⁹¹:

Այդ տարիներին մամուլում նշվում է նաև գյուղական միջավայրում կատարվող Պեպոյի ունեցած ազդեցության փաստը: «Պեպոյն» և նրա ներկայացումները մեր գյուղերում» հաղորդագրության մեջ տեղեկացվում է, թե ինչպիսի մեծ իրադարձություն էին գոստատունների սիրողական խմբի ուժերով Նախիջևանի գյուղերում ցուցադրվող «Պեպոյի» ներկայացումները⁹², «նա, Պեպոյն, որպես հերոս կյանքի կրկեսում, իր խրոխտ ձայնով մարտի էր հրավիրում վաշխառու հակառակորդին հանուն արդարության... Դոսակարգային պայքարի այդ ուղիքի վրա ցուցադրվում էր գյուղացիների սեփականությունը»⁹³:

Հատուկ ուշադրություն են ցուցաբերում «Պեպոյի» նկատմամբ Անգլիական բանվորական լատարները: Պիեռի մերկայանող պաթետիկ, նրա համոզմունքներն ուղիղ, նրա մեջ արտահայտված աշխատավոր մարդու արդարացի դատարանը հոգևորապես էին բնավոր դասակարգի գեղեցկությունը և օբյեկտիվորեն նպաստում էին պայքարի ոգու բարձրացմանը սոցիալական ուժերի նոր տեղաբաշխման պայմաններում:

Այս առումով հետաքրքրական է նաև նոր ձևավորված գիտակցության վրա կատակերգության ազդեցության մեկ ուրիշ կերպը, որի դրսևավորումն է պրոլետարական դրամատուրգ Ան. Վարդանյանի «Ուրվականները կամ Սունդուկենց Գաբոյի տունը» պիեսը՝ գրված 1913 թ. հայ պրոլետարական թատրոնի համար դրամատուրգի մահվան կապակցությամբ⁹⁴: Պիեռի սյուժեն բնավորության արտահայտում է նոր դասակարգի կողմից Սունդուկյանին և նրա կատակերգությանը արված գնահատականը:

Գործողությունը տեղի է ունենում Ռիֆլիսի հայկական թատրոնի շենքում, որտեղ հավաքվել են Սունդուկյանի հերոսները: Նրանք գրեցում են այն մասին, որ ներկա օրերում կատարվող անարդարությունները բռնկե համեմատության ելք չեն կարող ունենալ Սունդուկյանի պատկերած դժոխքի հետ: Հաջորդ տեսարանում ներկայացված է մահացող համատարակը՝ իր սիրելի հերոսներով շրջապատված, որոնց լվում են նաև բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչները: Վերջիններս դիմում են դրողին՝ խնդրելով իրենց ցավերն էլ պատկերել: Կարեկցելով այդ «անհանաչ անպարտիքին» և ընդունելով, որ, իրոք, «գլխավորումները շատացել են, զբոսում են ու զբոսում, իրանք ծիծաղում ինչ ու ուրիշին լալացանում», Սունդուկյանը ասում է. «Գնացեք, ձեր սիրված օրը լաց էլեք, մինչև ձեր դարը քաշած ձեր ցավը տեսած նոր դարերին լույս կուներին, նրանք ձեզ բռնադատ կանին»: Եվ այդ դասակարգի պաշտպանու-

Յշան դերը ստանձնում է նույն Պեպոն, ասելով՝ «բո պատվերը ևս կու-
կատարիմ»:

Այսպես, կատակերգության գաղափարն ու կերպարները դառնալով
հասարակական կյանքի ակտիվ մասնակիցներ, շարունակում են իրենց
կյանքը նոր գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Երկի նման սուբյեկ-
տիվ մեկնաբանումը, նրա հերոսի սոցիալական նկարագրի արդիականա-
ցումը, պարզունակ լինելով հանգերձ, խորապիս հատկանշական է և
մի անգամ ևս վկայում է կատակերգության անմիջական ազդեցության
հսկայական ուժը, որը և այն դարաշրջանի խնդիրներին հարմարեցնելու
պահանջ է առաջացնում:

Ստեղծագործության այս «գեղարվեստական արձագանքին է» ձայ-
նակցում պրոլետարական բանաստեղծ Հ. Հակոբյանի քննադատական
արձագանքը, որի պաթոսը դարձյալ նոր դասակարգի հետ Սունդուկյանի
մերձեցումն է: Նախագծելով, ասես, դրոդի աշխարհայացքի և նրա ստեղ-
ծագործության տբամբարանական զարգացումը նոր պատմական կոն-
տեքստում՝ նա գրում է. «Աներկբա ևմ, եթե Սունդուկյանն իր գրական
գործունեությունը սկսեր մեր օրերում, նա կտար ոչ թե հին օրերի պրուե-
տար ձկնորս Պեպոյին՝ զբնված Զիմզիմովից, այլ նորագույն կապիտա-
լիզմի ձեերի տակ ճնշված շահագործված բանվորի դրաման»⁹⁵:

Եվ վերջապես Սունդուկյանի մահվան առթիվ ստեղծվում է գեղար-
վեստական արձագանքի մի նոր նմուշ՝ աշուղ Հազիրիի «Պեպո» բանաս-
տեղծությունը⁹⁶: Այն գրված է Պեպոյի կերպարի անմիջական ազդեցու-
թյամբ և արտահայտում է այդ կերպարի ընկալումը ժողովրդի կողմից:
Ինչպես այս կապակցությամբ գրում է Ա. Տերտերյանը, «Հազիրին Պե-
պոյին համարելով «Զիմզիմովի սրտին զնդակ», դրանով արտահայտել
է ժողովրդական համոզումը՝ ո՞վ-ո՞ւմ վեճը լուծելու ոչ թե բարոյախո-
սական մարդանքներով, այլ կովով, որի ավյալները «Պեպոյի» մեջ ակ-
նբե ևն: Աշուղի արտահայտությունը իրավացիորեն հերքում է նաև
«Պեպոյի» այն քննադատներին, որոնք դրա մեջ հիմնական շեշտը դնում
էին Կեկեկի անհաջող ամուսնության վրա՝ մոռանալով թե՛ Սունդուկյանի
և թե՛ նրա սիրած ղերասանների մեկնաբանությունները»⁹⁷:

Այդպես ստեղծագործական մեկնաբանությունները շտկումներ էին
մտցնում: քննադատական մեկնաբանությունների մեջ:

Իր պիևաների մտահղացման և գաղափարների, ընդհանուր ոգու և
կուլուրիաի ճիշտ ընկալման մեջ, ինչպես արդեն նշել ենք, մեծ էր նաև
Սունդուկյանի դերը, որը հանդես էր գալիս ոչ միայն իբրև դրանց առա-
ջին մեկնաբան, ընթերցող և հանդիսատես, այլև բեմագործությունների

ակտիվ համահեղինակ: Դերասան-ժամանակակիցների և այլ մշակութա-
յին գործիչների հուշերում բազմաթիվ վկայություններ են պահպանվել
հեղինակի այդ ինքնատիպ ռեժիսորայի մասին, որի մթնոլորտում էլ
ձևավորվում էին սունդուկյանական դերասանական դպրոցի բնորոշ գծե-
րը, նրա թատրոնի ոճաբանությունն ու ընդհանուր բեմական նկարագրերը:

Այդ աշխատանքը սկսվում էր արդեն իսկ դերասանների ընտրու-
թյամբ, այնուհետև հեղինակը պարապում էր նրանց հետ փորձերի ժա-
մանակ, աշարջորեն հետևելով պիեսի ոչ միայն ընդհանուր ոգու, այլև
նրա «տառի» պահպանմանը, միզանցեցիների, կերպարի ինչպես ներ-
քին, այնպես էլ արտաքին նկարագրի ճշգրիտ վերարտադրմանը իբրև հե-
նաշին մանրամասների մեջ՝ շարժուձևի, ժեստի, խոսքի և շեշտավոր-
ման, բարբառների առանձնահատկությունների, հանդերձանքի, գրիմի
և այլն:

Դերասանների հետ տարվող ստեղծագործական աշխատանքը, առ-
կայն, միայն փորձերով չէր սահմանափակվում: Նույնքան ակտիվորեն
էր նա հետևում ներկայացումներին, կերպարների ճիշտ մեկնաբանու-
թյանը՝ ճշգրիտ դերակատարման մեջ համոզվելու կամ հաջորդ ներշնչա-
յացումներում նոր սրբազրույթներ կատարելու նպատակով:

Գրաշար Մ. Գուլազյանը հիշատակում է անձամբ Սունդուկյանի
պատմած դեպքը Զիմզիմովի դերակատար Ամրիկյանի խաղի մասին,
որը վերջին գործողության մեջ, «ուր Պեպոն իր սրտի մաղձն էր թափում
նրա գլխին», ճնշվելով իրեն տրված այդ համր տեսարանով, «չէր կարող
որոշել իր բռնիքի դիրքը»: Բայց երբ նա խնդրում է Սունդուկյանից որ
նա իրեն մի քանի խոսք տա ասելու այդ տեսարանում, դրամատուրգը
մերժում է. «Ձե, չեմ տա, պիտի տանջվես» և ավելացնում է. «Եթե նա
ինքն էլ կարողանար տեսնել իր խաղն այնպես, ինչպես ես էի՝ հեռվից
տեսնում, նա կհամոզվեր, թե ինչու էի ուզում խոսեցնել նրան: Հան-
դուցյալն այդ տեսարանում աննման էր»⁹⁸:

Այսպես, հեղինակը, դերասանների հետ համագործակցելով և հիա-
ժամանակ որպես կողմնակի հանդիսատես, մտահոգվում էր պիեսի և
դերասանների խաղի ներգործման մասին, օգնելով սրանց ըմբռնելու
կերպարները և ներկայացնելու դրանք ճշմարիտ բեմական մթնոլորտում:

Դերասանների հետ համագործակցելու այս ընթացքն իր մյուս նշան
էլ ուներ. այն օգնում էր գրողին լեզվի հետագա մշակման, նրա բեմական
հնչեղությունը հստակեցնելու, ստույգ արտահայտչաձևեր գտնելու գոր-
ծում, որոնք ապահովում էին պիեսների բեմական կյանքի հարատևումը:

Սունդուկյան ռեժիսորի գործունեության հետ է կապվում նաև ներ-
կայացման ընդհանուր կոմպոզիցիայի վրա տարված աշխատանքը, որի
ստեղծման մեջ նա մասնավորապես խորացնում է բեմագրություն մեջ

երաժշտութիւնն օգտագործելու ավանդները՝ երաժշտական ձեւավորմանը տալով որոշակի ֆունկցիոնալ նշանակութիւն⁹⁹։

Իր դերի մեջ կերպավորվելու, վերամարմնավորվելու արվեստի, բնական ու անմիջական խաղի մասին են վկայում գրեթէ այն բոլոր գնահատականները և բնութագրերը, որ տվել են ժամանակակիցները այդ զարդի գերասանների խաղին։

«Բեմ դուրս գալուն պես,— գրել է Գ. Չմշկյանը Շուշանի դերակատար Քեթևան Արամյանի մասին,— արդեն սկսում էր ապրել այն կյանքով, ինչ կյանք որ պիտի ներկայացներ... Նա ազդում էր հասարակութեան վրա յուր ինքնուրույն, բնական, ազդու խաղով, նա ստիպում էր այդ հասարակութեանը Խիսել, հառաչել և լաց լինել յուր «սե ու մութ քախտի վրա»¹⁰⁰։ «Մարդ նայելով Տեր-Դավթյանի վրա Գիքոյի դերում,— գրում է «Մշակը»,— բոլորովին մոռանում է, թե բեմի վրա է նրան յղեն... Նրա անհատականութիւնը կարծես ընդհատվում է և կամ բոլորովին ձուլվում Խիսի բնավորութեան հետ»¹⁰¹։

Այս ինքնարուխ տաղանդների խաղի ճշմարտացիութիւնն ու հավաստիութիւնը մեծապես կապված էր այն հանգամանքի հետ, որ նրանք բոլորն էլ լինելով բնիկ Թիֆլիսցիներ և «բաջաձանսի լինելով այդ իրականութեանը, զգում էին իրենց Սունդուկյանի պիեսներում ինչպես «ձուկը ջրի մեջ»¹⁰², հշտութեամբ վերարտադրելով Թիֆլիսահայ բարբառի երանդները, ինքնատիպ գույները, գործող անձանց շարժումն ու դիմախաղը։ «Գեղեցիկ վարդանկար էր նուրբ ասեղնագործութեան նման..., մշակված բնորոշ մանրամասներով ու նրբերանգներով իր ռեալիստական հարադատութեամբ»¹⁰³,— գրել է Վարդուհու խաղի ակնհասեա Ս. Մկիթսեթյանը։

Քննադատութեան մեջ շատ է խոսվել Պեպոյի դերակատար Գ. Չմշկյանի խաղի բարձր վարպետութեան և բնականութեան մասին, որը, կարծես, «կենդանութիւն է հաղորդում Պեպոյի դերին»։ Նշվել է նաև նրա արտաքին հարադատութիւնը կերպարին, շարժումը, գլխի պահվածքը. «բեմի վրա ամեն ինչ շնչում էր Թիֆլիսի կոլտրիտով, հիշեցնում կինսոյին և կենդանի կանգնում հանդիսատեսի աչքերի առաջ»¹⁰⁴։

Դեմիքճյանը, որ դիտել էր «Պեպոն» դեռևս 1895 թվականին, իր հուշերում տվել է դերի արտաքին նկարագիրը և համեմատելով նրան Պեպոյի մյուս դերակատարների հետ, ընդգծել է չափազանց կարևոր մանրամասներ նաև կերպարի մեկնաբանման առումով. «Հագել էր մի կարճ արխալուզ, որ ամենին չէր «կաշում», գրկում նրա մարմինը, այլ մի փոքր անփութ էր, սակայն ոչ թե «թաշախուստի», «լոթիալարի»... Նա ավելի համեստ մշակի էր նման... Նրա բոլոր շարժումները, խոսվածքը, բռնվածքը նկարում էին մի մարդ, որ կաշկանդված է հոգ-

սկսելով նա իր ախուր դեմքով և ձայնի ինտոնացիայով ոչ միայն աշխարհում էր Զիմզիմովներին դեմ, այլև բողոքում, տրտնջում այդպիսի գոյություն համար...»¹⁰⁵:

Կերպարի արտաքին գունեղությունը չէր խանգարում դերասանին տեսնելու իր հերոսի ներքին էությունը, իր խաղով նա տալիս էր նրա էությունցիան՝ խորը հոգեկան դրաման, իր անկարողությունը և անզուգականությունը գիտակցող հասարակ մարդու դառը և տխուր ինտոնացիաներից մինչև իր բարոյական հաղթանակը գիտակցող մարդու պայծառի պաթոսը:

Հերոսի այս ըմբռնումն էլ որոշ քննադատների առիթ տվեց մեղադրելու դերասանին կերպարի սխալ մեկնաբանման և խաղի արհեստականության մեջ (հիշենք Արծրունու հարձակումները այդ քննադատների վրա և նման խաղակերպի հիմնավորումներն ու արդարացումը նրա կողմից):

Հասարակ ձկնորսի կերպարի վեհացման հնարավորությունները, անկասկած, հենց պիեսի մեջ էլ կաշին: Այս առնչությամբ արժե վերադառնալ Դ. Դեմիքճյանի կարծիքը Պեպոյի բանաստեղծականության և բովանդակի շնչի մասին, որը և ազդում էր կերպարի բեմական մարմնավորման վրա. «Պեսնիկ է Պեպոն: Նա շատ հեռվից հեռու, իհարկե, հիշեցնում է ինչ որ մի ժողովրդական էպիկական հերոս, մի Քյորսոյի, մի Աղասի, ինչ որ մի կովկասյան ասպետ: Եվ իրոք նա կինոն է, կինոն իսկական, հին իմաստով... Պեպո խաղացողը իրեն զգում է ինչ որ արտակարգ, բարձրացած արամադրության մեջ, բնազդաբար ընդունում է վեհ կեցվածք և խոսում է էպիկական մտքերով»¹⁰⁶:

Սակայն, որոշ չափով դերակատարման պաթետիկությունը, հավանաբար, թելադրվում էր նաև այդ դարաշրջանի հանդիսատեսի պահանջմունքներով և արամադրություններով՝ տեսնել Պեպոյի մեջ իսկական հերոսին: Այսպես էր հանդիսատեսը «սրբազրում» դերասան ժամանակակիցի խաղը, որը, Սունդուկյանի բառերով ասած, տվեց Պեպոյին «շունչ ու կենդանություն» և որի «խաղը դերադանցից գրված էին» (II, 11):

Հերոսի կերպարի բեմական մեկնաբանման պատմության մեջ, չնայած հետագա նոր և հետաքրքիր լուծումներին, առաջին և չգերազանցված Պեպոն մնաց Դ. Զմշկյանի մարմնավորումը, ինչպես և Վարդուհու Շուշանը կամ Տեր-Դավթյանի Դիքոն, որոնք իրենց բնական և անմիջական խաղով հաղորդում էին պիեսի կենդանի շունչը, նրա համար ու հոսք:

Սունդուկյանի անմիջական ղեկավարությամբ և քննադատական լուսնի ներքո ձևավորվեց և հղկվեց նաև դերասանական հաջորդ սերնդի

արվեստը, որը փոխարինելու եկավ այդ փայլուն համաստեղությունը (Օ. Դուլադյան, Հասմիկ և ուրիշներ): Այդ դպրոցի ավանդները սերնդեսերունդ փոխանցվելով էլ ավելի հարստացրին սունդուկյանական կերպարների մարմնավորման տարեգրությունը:

Սակայն, ինչպես արդեն նշել ենք, XX դարի առաջին տասնամյակներում, չնայած դրամատուրգի մեծահամբավ հեղինակությանը և նրա թաւրբեի ավանդների սրբագործմանը, նկատվում են նրա սահղծագործության վերադնհատման առաջին փորձերը, ավելի ու ավելի հաճախ են սկսում խոսել նաև նրա անմահ կատակերգության «հնացածության» մասին:

Այդ տարիների մամուլում հանդիպում ենք թիֆլիսում և թե՛ դաւնազան գավառներում կայացած անհաջող ներկայացումների պիեսի լեզուն աղճատելու վկայություններ: Սունդուկյանին ինքն էլ է գրում գավառներից ստացած բազում նամակների մոտին, որոնցում բողոքներ էին լսվում Թիֆլիսի բարբառի վերարտադրման գովարտւթյունների վերաբերյալ: Եվ բնմադրությունների անհաջողությունները բացատրվում են ոչ միայն դերակատարումների ցածր մակարդակով, այլև, ավելի շուտ, լեզվական խռնընդոտներով, որոնք տեղայնացնում էին կասականագությունը, զրկելով այն հանդիսատեսի հետ կենդանի շփման հնարավորությունից: «Սունդուկյանի պիեսների խաղի համար պահանջվող ուժերը դժւար թե ներկա սերունդը տա, որովհետև նրանց խոսակցական լեզուն և կենցաղը դարձել են այժմ պատմական... Այդ բարբառով խոսողները համարյա չկան»¹⁰⁷, — կարդում ենք 1916 թվականին Թիֆլիսի ժողովրդադպան թատրոնում կայացած ներկայացման ասիթով, որը նվիրված էր Սունդուկյանի և Չմշկյանի հիշատակին:

ույն տաղնապներն են լսվում և 1917 թ. ներկայացման գրախոսականում. «Ներկայացման անհաջողության պատճառը թարնված է հենց իր՝ «Գեպուցի» մեջ: Թիֆլիսը հեղեղվել է գավառացի և արտաքաճմանյան սյերով, որոնց որոշ չափով հարազատ չէ հին Թիֆլիսի կյանքը. մյուս կողմից՝ Թիֆլիսի բարբառը մեր աչքերի առաջ անհետանում է: Եվ «Գեպուցի», որ ըստ ամենայնի կարող էր անմահ կոթող մնալ կովկասահայերի գրականության մեջ, հետզհետե խորթանում է և անհարազատ դառնում: Յավալի է, բայց իրականություն է»¹⁰⁸:

Սակայն ժամանակի թատերական իրավիճակի ավելի ուշադիր դիտարկումը բերում է այն եզրակացության, որ «հնանալու» պատճառը ոչ այնքան կատակերգության լեզվի կենցաղագրական կամ աղգագրական հենքն էր, որքան ունալիզմի նատուրալիստական ըմբռնումը: Այստեղ գործում էր նոր պայմաններում իրենց կենսունակությունն ու նորոգիչ փոնկցիան կորցրած ավանդների իներցիան: Եվ փաստորեն ավանդների

պահպանման քողի տակ օրինականացվում էր, Ս. Մելիքսեթյանի բնորոշմամբ, ինչ-որ «շաբլոնային խաղակերպ»՝ «գործող անձանց շարժումների յուրահատկությունների, ինտոնացիոն գույների, թիֆլիսյան բարբառի հրգայությունն էլ ավելի ընդգծումով...», երկի և ներկայացման մեջ մի տարօրինակ հակասություն առաջացնելով։ Սունդուկյանը իր կենդանի խոսքով, իր այրող մտքերով զարկում էր բեմական այդ կարծր գաղափարին, իսկ վերջինս չէր ուզում տեղի տալ նրան»¹⁰⁹։

Դարասկզբին զարգացում առաջացած նոր դրամատուրգիան, կանխորոշելով բեմարվեստի պատկերային համակարգի փոփոխությունները, ընդլայնելով և խորացնելով դերասանական խաղաոճի շառավիղը, սունդուկյանական դպրոցի դերասաններից ևս պահանջում էր հսկայական ռեալիզմի լայն հնարավորությունների ընկալում։ Անհրաժեշտ էր դառնում Սունդուկյանին նորովի վերարտադրելու և կրկին հայտնագործելու խնդիրը։ Նման օրինակներ տվեցին այնպիսի դերասաններ, խնչախիբ էին Գ. Միրազյանը, Ա. Հարությունյանը, Պ. Արաքսյանը, Գ. Ավետյանը և, վերջապես՝ Աբելյանը, որը, չլինելով սունդուկյանական դպրոցի դերասան, շնորհիվ իր արվեստում իրականացված ազդայինի և համամարդկային սինթեզի, կարողացավ ընդլայնել նաև Սունդուկյանի մեկնաբանությունը, «հեռու վաճելով ազգագրականը և շեշտելով համաժողովրդականը... և որի ձևերի տակով անցնելով՝ հույնիսկ Սունդուկյանի դպրոցին հավատարմագրվող նոր սերունդը... ձևավորվեց իբրև ավելի լայն, ընդգրկուն, ընդհանրական ռեալիզմի պատկանող սերունդ»¹¹⁰ (Հասմիկ, Օ. Գուլազյան, Արշ. Մամիկոնյան, Ն. Մանուշարյան և ուրիշ-ներ)։

Դերասանական խաղաոճի այդ էվոլյուցիայի մասին են վկայում նաև դերասանուհիներ Վարդուհու և Հասմիկի դերակատարումների համեմատական այն բնութագրումները, որոնք տվել են Ռ. Զարյանը և Ս. Մելիքսեթյանը։ Եթե Վարդուհին «շեշտը դնում էր կենցաղայնության վրա, կերպարում արտահայտված նրա արտաքին ճշգրիտ հատկանիշների, ինտոնացիոն ելեմենտների, գույների, խոսքերի արտասանման, շարժման, ժեստերի, միմիկայի վրա, Հասմիկը՝ ընդհակառակը, ուշադրությունը բեռնում էր Շուշանի ներաշխարհի, նրա հոգևորական կյանքի շարժմանը, զգացմունքների և ապրումների հոսանքին, նա խուսափում էր արտաքին դժերի սառնակ խտացումից... սոփանափակ կենցաղայնությունից և ռեալիզմական կուսակումներից...»¹¹¹։

Պիեռի բեմական ավանդների թարմացման, նրա կենսատու սկզբընադրյալին մոտենալու փորձ է ձեռնարկում հայտնի ռեժիսոր և դերասան, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի գեղագիտական սկզբունքների, ռեժիսորական անսամբլային թատրոնի անխոնջ ջատագով Օ. Սև-

վումբանք: Սունդուկյանի և Զմշկյանի հիշատակին նվիրված նրա բեմադրությունը (1916) կայացավ Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում՝ Վարդուհու, Տեր-Գրիգորյանի և Հասմիկի (էփեմիա) մասնակցությամբ: Պեպրեյի դերակատարն էր ինքը՝ Սևուդյանը, իսկ Կեկելինը՝ Լյուսի Սևուդյանը: Բեմադրությունը հետաքրքրական էր նոր գեղարվեստական ձևափոխմամբ՝ արված Գ. Շարբաբչյանի էսքիզներով: Առաջին գործողության առաջին արարվածը Պեպրեյի տան բակն էր տեղափոխվել, որտեղից երևում էր Թիֆլիսի հին թաղամասերից մեկի համայնապատկերը: Այս կաբակցությամբ ներկայացման գրախոս Հ. Տեր-Գրիգորյանը գրում էր. «Նպատակահարմար է և գովելի և ես՝ իբրև մոտ ծանոթ Գ. Սունդուկյանի, համարձակ կարող եմ ասել, որ եթե ինքը հեղինակը այդպես չէր ցույց տվել տեսարանը, դրա պատճառը 70-ական թվականների այն տեխնիկական արգելքներն էին, որոնց հետ կամա-ակամա պետք է հաշվեինք թե հեղինակները, թե գերասանները»¹¹²:

Ներկայացումը, ըստ նույն գրախոսականի, նշանավորվեց նաև Կեկելի կերպարի հայտնագործումով, որի տիպը, ի տարբերություն փայլուն բեմական մարմնավորումներ ունեցած մյուս կերպարների, չէր գտել իր ուրժանի դերակատարին: Անդրադառնալով Կեկելի խոր դրամային և այդ կերպարի կարևորությունը, Հ. Տեր-Գրիգորյանը տալիս է Լ. Սևուդյանի խաղի բնութագիրը. «...Ինձ պաշ արավ, ու իմ պաշը տարավ ուրիշին էրիտ»՝ այս նախադասությունը մշտապես ծիծաղ է հարուցել դահլիճում, րայց այդպես չէր հոկանմբերի Յ-ի ներկայացման ժամանակ: Տիկին Սևուդյանը ստիպեց հասարակությունը իր հետ հառաչել և համակրել Կեկելի դրությունը»:

Դրախոսության մեջ կան և Սամսոնի դերակատարման, հատկապես էփեմիայի հետ ունեցած նրա հարաբերությունների վերաբերյալ դիտողություններ, մի հարց, որ կատակերգության բեմական պատմության ողջ լեգենդում տարբեր մեկնաբանություններ և վեճեր է հարուցել: Հիշատակելով այս կապակցությամբ Վ. Տեր-Ասատրյանի խաղը, որն առաջինը ներկայացրեց «Արուսիկի ընտանիքի մեջ եղած կեղան ու կեղծիրք վարպետներն և շատ չուրբ գծերով», գրախոսը քննադատում է դերասան Սաֆարյանի կոպիտ խաղը և որպես այդ հարաբերությունները ներկայացնելու օրինակ բերում է նրա խաղընկեր էփեմիա-Հասմիկի չուրբ խաղը. «Բաս, բա, էնդուր խո չբաշխեցի...», — այս բառերը այնքան ժողոված արտասանեց, մանավանդ այդ «բա»-ն, որ պարզ նկատվեցին, թե ինչ է կատարվում կուլիսների ետևում»¹¹³:

Ներկայացման քննադատական արձագանքը քիչ բան է ասում զուտ ռեժիսորական մեկնաբանման, բեմադրման արվեստի, միզանսցենների կառուցման, պիեսի և կերպարի մեկնաբանման մեջ դրանց դերի մասին:

Սևուժյանին չհաջողվեց այս բեմադրության մեջ ըստ ամենայնի իրականացնել իր ծրագրերն ու մտահղացումները: Դրան խանգարեցին այդ շրջանի թատերական կյանքի անբարենպաստ պայմանները:

8

Ժամանակակիցների և սրանց կենդանի ավանդույթներով կապված մեքձավոր սերունդների գիտակցության մեջ «Պեպոլիս» պատմական կյանքի նկարագիրը ձևավորվում էր նաև հեղինակավոր գրողների և մշակույթի մյուս գործիչների ալլեալ զնահատականերով, կարծիքներով և մեկնաբանություններով, որոնք նոր շերտեր էին բացում նատակերգության մեջ և բացահայտում երանգներ, որ անտեսել կամ չէր ընդգծել քննադատական միտքը: Դրողի ստեղծագործության և նրա պիեսի քննադատական կենսագրության այս ձևը հատկապես հարստացավ հեղինակի հիշատակին նվիրված երեկոյին (1912 թ., մայիսի 28), այնուհետև՝ մահվան տարեկիցին:

Բազմաթիվ ելույթներում և հոգվածներում կրկին ընդգծվում է նատակերգության նորարարական բնույթը, ժողովրդացնությունը, ու սուր սոցիալական պայթույթ և, վերջապես, նրա համաժողովրդային նշանակությունը:

«Մունդուկյանը,— ասում է Շիրվանդադեն իր ճառում,— անաչխիբ հղելով, որ մեր թատերական գրականության մեջ մաշրեց հագերաձական վերլուծում: Մինչև նրա ասպարեզ դալը հայ բեմի վրա շրջում էին անշունչ, անարյուն մանեկներ, որոնք գրամոֆոնի նման արտասանում էին հեղինակների մտքերն ու զաղափարները... Նա վունդեց հայ բեմից մեռելներին և նրանց սեղը դրեց կենդանի էակներ»¹¹⁴:

Անդրադատելով անմիջականորեն «Պեպոլիս», Ա. Չոպանյանը ասլիս է այդ «զմայելի» ստեղծագործության, նրա բարբաղիստիք և ու գեղեցիկության, աղբյւրության ուժի և մշտնջենական նշանակության եղելունը և բազմակողմանի բնութագիրը. «Բանաստեղծություն, Զգարչություն, բարբերու ուսումնասիրություն, երգիծանք, ֆուլբոր, բնկերական հարցեր, հոգերանություն՝ ամեն բան կա «Պեպոլ»-ին... բայց այս ամենը հալած են արվեստի համաշխարհույլ քուրալին մեջ: «Պեպոլ»-ն ամեն բանն առաջ արվեստի գործ մըն է, և մին այն գործերեն, որ կարդարացնեն այն հավատքը, թե արվեստը գերագույն բան է կյանքի մեջ...»¹¹⁵:

Մ. Մատենճյանը ևս շեշտում է այդ զուգործոցի գեղարվեստական նշանակությունը, որոշելով Մունդուկյանի պատմական դերը աղբյւր մշակութային կյանքում, և այդ տեսանկյունից զուգահեռներ է տանում նրա և Աբովյանի, Նալբանդյանի, Պատկանյանի միջև 1914 թ. իր բանախո-

սության մեջ նա անդրադառնում է նաև կատակերգության ժանր— յին բնույթին: «Պեպոն»,— գրում է Մատենաճյանը,— ժամանակակից իմաստով կոմեդիա չէ... «Պեպոյի» մեջ (ինչպես Մովսիսի մոտ) կան և տխուր, և ուրախ էջեր, քնդհանուր առմամբ նա տխուր է, ավելի մոտ ժամանակակից դրամային»¹¹⁶:

Սունդուկյանի ժամանակակիցները քնդգծեցին նաև կատակերգության խոր ազդային բնույթը, բնավորությունների ինքնաախպ ազդեցության նկարագիրը, որն իբրև նրա ճանաչողական նշանակության հաշվառման դիմելիք: «Մի որոշ ժամանակից հետո,— գրում է: Լ. Մանգելյանը,— անշուշտ, Թիֆլիսի հայ ազգաբնակչության կենցաղը աչնախի փոփոխությունների կենթարկվի, որ հախկին ատարակից, կենցաղից, բարբառից, սովորություններից հետք չի մնա, բայց, այնուամենայնիվ, Սունդուկյանի կոմեդիաները կմնան իբրև թանկագին հիշատակաբաններ, որոնք հասելու պես կցուցեն իրանց մեջ Թիֆլիսեցւոյ վաղեմի կենցաղը վարք ու բարքը և տեղական ուրույն բարբառը»¹¹⁷:

Հովհ. Թումանյանը իր «Երկու մեծ Թիֆլիսեցիներ» հաղածում Սունդուկյանին դնում է Սայաթ-Նովայի կողքին, շեշտելով նրանց հոգեհարազատությունը, համընդհանուր ժողովրդական ոգին: Առաջին հերթին գնահատելով Սունդուկյանին որպես «Պեպոյի» հեղինակի, նա հուշանցնում է դրամատուրգին իր հերոսի՝ «ազնվության և ճշմարտության այդ ասպետի» հետ՝ միաժամանակ հավաստելով էներգիայի հաղթանակը. նշանակությունը:

Այսպիսով, «Պեպո» կատակերգությունը իր դարավոր կյանքի արդեն իսկ առաջին կեսին արժանանում է ամենաբարձր գնահատականների, որոնք դնում են նրա հետագա դիտական մեկնաբանության հիմքը, իսկ նրա հեղինակի անունը՝ որպես հայ ռևոլյուտական դրամատուրգների հիմնադրի, դառնում է գրականության պատմության սեփականություն¹¹⁸:

9

«Պեպո» կատակերգության կյանքի նոր՝ եահովտեմերյան փուլը բնութագրվում է ինչպես Սունդուկյանի և նրա գերասանական դարբնի ավանդների յուրացմամբ, այնպես էլ դրանց ակախի վերախմաստավորումով՝ նոր ձևավորվող սոցիալիստական արվեստի զաղափարագեղարվեստական խնդիրների տեսանկյունից: Կատակերգության դարավոր կյանքի այս երկրորդ կեսը, թեև շունի այն ինտենսիվությունը, ինչ առաջինը, այնուամենայնիվ, այն չի կորցնում իր բնական հմայքը և հաճախակի բեմադրվում է թե՛ Երևանի, Թիֆլիսի և Բաքվի և թե՛ շրջանային ու ժողովրդական թատրոններում:

Նշանակալից էր «Պեսպոնյի» առաջին ներկայացումը խորհրդային բեմում (1922), որով բացվեց Երևանի առաջին պետական թատրոնը: Այն բեմադրեց հայտնի դերասան Իսահակ Ալիխանյանը հայ բեմի հմուտ զարգացողների ուժերով (Հասմիկ-Էփեմիա, Աստղիկ Աղասյան-Կեկել, Արշակ Հարությունյան-Կակուլի) և Թիֆլիսից հատուկ հրավիրված սոսն-դուկյանական դպրոցի հռչակավոր դերասաններ Վարդուհու և Տեր-Կապլյանի մասնակցությամբ:

Բեմադրողի խնդիրն էր՝ անաղարտ թողնել «Պեսպոնյի» ներկայացումների ավանդական պատկերը: Նվ, իսկապես, բացառությամբ գեղարվեստական ձևավորման մեջ արված շնչին նորամուծությունները¹¹⁹, ռեժիսը չէր խաթարում մինչ այդ եղած բեմադրությունների ոգին և մթնոլորտը՝ ոչ պիեսի և նրա կերպարների մեկնաբանությունը, ոչ էլ միզան-յենավորումը: Սրբագործված ավանդների վերստեղծման աշխատի դի-ալեկտիկությունը մի յուրատեսակ տուրք էր խոշորագույն դրամատուր-գին, բայց նաև ծրագրային բնույթ ուներ, որ հավաստում էր, ինչպես և չէ նշեց Ի. Ալիխանյանը իր ներածական խոսքում, նոր թատրոնի կապը բասական ժառանգության հետ: Միաժամանակ դա անուղղակիորեն հար-վածում էր 20-ական թվականներին լայն տարածում գտած անցյալի և ժողովրդի ժխտման կամ, լավագույն դեպքում, դրանց սկզբունքային «բացառության» պրոլետկուլտային միտումներին:

Ներկայացման մասին գրվածական խոսքով հանդես եկան Լ. Քա-լանթարը, Մ. Մանվելյանը: Նկարագրելով ներկայացման մեծ հաջողու-թյունը՝ թատերագետ Գր. Զարեյանը հետադայում նշել է. «Իրոք, դա բացառիկ ներկայացում էր ոչ միայն իր դերակատարներով, այլև այն մեթոդներով, որ տիրում էր թատրոնում»¹²⁰:

Ա. Կալան, խոսելով թատրոնի զարգացման հետագա ուղիների մասին, ևս էլ Քալանթարը գրում է, որ «ներկայացումը, թե՛ իր բեմադրության անհրաժեշտությամբ, թե՛ իր կատարողական եղանակներով չէր կարող հիմք դառնալ նոր թատրոնի հետագա զործունեության համար, չէր կարող թատերական անմիջականորեն կապել իր շիկացած օրերի հետ, հեղափո-խություն կատարած և կատարող ժողովրդի հետ»¹²¹:

Մինչ Առաջին պետական թատրոնը լուծում էր իր նոր ստեղծագոր-ծական խնդիրները և ճշտում իր խաղացանկը, «Պեսպոնյի» շարունակում էր իր «հաղթական երթը» տարբեր բեմահարթակներում՝ փիթխարի ազ-դեցություն գործելով հաղթանակած դասակարգի ողով և տրամադրու-թյուններով սողորված նոր հանդիսատեսի վրա: Իր այդ ոգևորությամբ արդիական նոր հասցեատեղեր ակտիվորեն «սեփականում» է «Պեսպոնյի», «արգիականացում» թե՛ նրա սոցիալական կոնֆլիկտը, թե՛ հերոսի կերպարը՝ տևողությամբ նրա մեջ պրոլետարիատի նախորդին: Իսկ թատե-

բական քննադատությունը՝ արվեստի «սոցիոլոգիական համարժեք» նրա ճանաչողական և դաստիարակչական ֆունկցիաների իր պարզօրենակ մեկնությամբ նեղացնում է պիեսի գեղագիտական ազդեցության սահմանները՝ ենթարկելով այն «օրվա կոնկրետ պահանջմունքներին»։ «Ծառայել հայ պրոլետարիատի զարգացման գործին»¹²², — այսպես է բնորոշում գերաստանական խմբի նպատակը զբաղուս Վ. Տեր-Առաքելյանը Թիֆլիսի «Հասկուլտ» լատերնում «Պեպոյի» բեմադրության առթիվ։

«Պեպոյի» մի շարք բեմադրություններ իրականացնում են պրոֆեսիոնալ թատերախմբերը, որոնք հյուրախաղերով շրջագայում են միայն Անդրկովկասի, այլև Ռուսաստանի բազմաքանակում։

Որպես «Պեպոյի» բեմական ավանդույթների վերանայման, նոր թատերական ձևերի կիրառման առաջին փորձ նշանակալից էր Բաբլի Բունիաթ-Ջաղևի անվան թատրոնում հայ դրամատիկ խմբի ուժերով իրականացված բեմադրությունը (սեմիսոթ՝ Ա. Արմենյան), որը նվիրված էր դրամատուրգի ծննդյան 100-ամյակին (1925)։ Առաջին տեսարանի գրծողությունը, ինչպես և Սևույանի բեմադրության մեջ, տեղափոխված էր Պեպոյի տան բակը, գերաստանները բեմ էին մտնում դաշիձից, իսկ զանազան լուսային էֆեկտները նպատակ ունեին ընդգծելու հերոսների այս կամ այն հոգեկան վիճակը։

Նույն տարում «Պեպոյն» Թիֆլիսում բեմադրեց Լ. Ջալանթաթը սունդուկյանական զարդի փորձված վարպետների սասնակցությամբ։ Այդ էր պատճառը, որ մամուլը ներկայացումը սրակեց որպես «թանգարանային, պատմական»։ Նշվեց Տեր-Դավթյանի և Վարդուհու կենդանի և համոզիչ խաղը։ Նրանք «կարծես Սունդուկյանի դարաշրջանի մարմնավորումն էին, լիովին տալիս էին սունդուկյանական ոգին ու ճաշակը փոխադրելով այն էպոխան»¹²³։ Բեմադրությունը նշանավոր էր և նոր Պեպոյով՝ Հ. Աբելյանի գերակատարմամբ, որը, չափապետելով բարբառին, տվեց սակայն «բավական գունավոր Պեպո»։

Այսպիսով, «Պեպոյն» ետհեղափոխական առաջին իսկ տարիներին մտավ թատրոնի խաղացանկը, և քննադատական միաբն, բնականորեն, դիմեց նոր սլառական իրավիճակում դասական դրականության գործառնության խնդրին։ Նույն հորելյանական տարում լույս տեսան բաղմաթիվ հոգվածներ (Յ. Խանդաղյան, Ա. Տերտերյան, Դ. Դեմիրճյան և Շահադիլ և այլք), որոնց նպատակն էր որոշել Սունդուկյանի և նրա կատակերգության տեղը ժամանակի մշակույթի մեջ։

«Նա հեռանկարներ չի տվել, — գրում էր Ա. Տերտերյանը, անդրադառնալով գրողի «նեղ ու մեղմ» աշխարհայացքին, — ուղիներ չի գծել, այլ միայն միջավայրն է գծել. նա հին է, միամիտ, բայց և սիրելի»։

ալսօրվա բանվորը նրանով չի առաջնորդում, բայց ոգևորվում է, բրովհետև նա ժողովրդին մատչելի լեզվով հասարակական բնազդներ է պատվաստել, առանց որի ոչ մի հեղափոխություն չի լինի»¹²⁴:

Նոսելով հերոսի իդեալիզմի մասին և համեմատելով նրան Չայկովսկու՝ Յ. Նանդադյանը ամփոփում է կատակերգության պատմական նշանակությունը. «Պեպոն» տալիս է ավելին, քան կարծում է նա (հեղինակը — Շ. Մ.), նա ինքը չի հասկացել իր «Պեպոյի» պատմական նշանակությունը: «Պեպոն» միակն է մեր գրականության մեջ, որ սուր կերպով գրել է աշխատավորության և բուրժուազիայի պայքարը: Պեպոյի նման հերոս մեր ամբողջ գրականությունը չի տվել: Մեր բոլոր հերոսները եղել են խրախուսիչներ»¹²⁵:

Եթե վերը բերված կարծիքներում դեռ առկա են «Պեպոյի» և նրա հեղինակի բարձր գնահատականները, կատակերգության նշանակության և ներ պատմական կոնսեքստում նրա սոցիալական ու գեղագիտական բորժառության հնարավորության գիտակցումը, ապա հետագայում գեղ-հիշ-սցիոլոգիական մեկնաբանությունների կրակի տակ գրողի աշխարհայացքը հաճախ կնքվում է «լիբերալիզմի» պիտակով, իսկ կատակերգությունը որակվում է իբրև կենցաղագրական պորժ:

Գրողի աշխարհայացքի և մեթոդի շուրջ ծայր է առնում տասնամյակներ շարունակ ձգվող բանավեճ: Դրանց փոխկապակցության պարզագույն ըմբռնումները տարբեր դասերումներ ունեցան՝ հակապատմական-մեթաֆիզիկ Նույնացում, արհեստական հավաստեցում, որի հետևանքով կամ գրողի հասարակական հայացքներն էին բարձրացվում ստեղծագործության գեղագիտական մակարդակին, կամ էլ ստեղծագործությունը թերագնահատվում էր աշխարհայացքի «հաստատացված» պատճառով:

«Կենդանի բուրժուական միջավայրի ծնունդ, — գրում էր Շ. Թուրշևանց, — Սունդուկյանը օրգանական մասնակցություն չի ունեցել Պեպոյի բանակին: Միակ կապը՝ դա հին թիֆլիսեցի լինելն է և պատմական հայրենասիրությունը»¹²⁶:

Կլամպեյններ և ուղղվում նաև հերոսի հասցեին, օրացահայտվում՝ նրա լեռնությունները, նշվում են հակասություններ կերպարի զարգացման մեջ: Պեպոյի մենախոսություններն ու դատողությունները լիքն են անբնական, իսկ կատակերգությունը որակվում է «որպես մանր բուրժուական սուրբկոտիվիզմի մի ուղիքանս առ հասունացող դասակարգային հակասություններ»:

Դիտելով ստեղծագործությունը լուր որպես սոցիալական իրականություն իլյուստրացիա, Թուրշևանց սխալ եզրակացության է հանգում նաև նոր դարաշրջանում նրա ակտիվ պորժառության անհնարինության վե-

յաբերյալ. «Մարքսիստական մտքի կողմից նման վերաբերմունք անհնարին է, և այն հանգամանքը, որ մեր օրերում էլ «Պեպոն» դեռ անաշառ քննադատության չի հանդիպել, բացատրվում է մեր գրականության աղքատությամբ: «Պեպոն» չպետք է իդեալականացվի, այլ որոշ վերապահությամբ գրավի իր համեստ տեղը թատրոնական ռեպերտուարում»:

Նման գնահատականները, որ հատկանշական էին պրոլետարական նոր մշակույթի ձևավորման ընթացքին, արդարև որակվեցին որպես «ծաղրահեղ ձախության» գրսեւորումներ: Նույն բանավեճի մի այլ մասնակց (Ա. Վ. ստորագրությամբ), հերքելով այդ անհիմն մեղադրանքները հեղինակի և իր հերոսի հասցեին, առաջարկում է «գնահատել այն, ինչ որ կա, այլ ոչ թե չկա ինչ-ինչ պատճառներով»¹²⁷, այսինքն, ստեղծագործությունը գնահատելիս ելնել բուն ստեղծագործությունից, նրա ամբողջական գաղափարագեղարվեստական կառուցվածքից: Մինչդեռ գոեհեկե սպիտակները ոչ միայն խախտում էին երկի բովանդակության և ձևի ներքին միասնությունը, այլև կոչ էին անում ակտիվորեն վերանայել դասական տեքստերը, տարբեր տեսակի միջամտություններ կատարել երկին ժամանակակից հնչեղություն տալու նպատակով:

Այդ միտումները զրսևորվեցին նաև Սենդուկյանի կատակերգության բեմական մեկնարանությունների մեջ: Անկասկած է, ինչպես իրավամբ գրել է Ա. Բուրջալյանը, որ «թատրոնի դերը ոչ թե ստորագրյալ է, այլ ստեղծագործական, այն ոչ միայն հեղինակային մտահղացման ճշգրիտ մեկնաբանությունն է, այլև մեկնարանության ընդլայնումը՝ մտահղացման սահմաններից դուրս»¹²⁸:

Այս առումով «Պեպոյի» ստեղծագործական կյանքի գանադան երեվելյեցիները գնահատելիս անհրաժեշտ է ելնել ոչ միայն թատրոնի այդ ակտիվ ստեղծագործական մեկնարանման իրավունքից, այլև հաշվի առնել նրա՝ որպես «գոսպոխարակության դպրոցի», «հասարակական հիմնադրի» դերը, որի շնորհիվ այն առավել սրբվյալմբ է արձագանքում հասարակական և մտավեր կյանքում կատարվող տեղաշարժերին: Բացի այդ, ստեղծագործության բեմական կյանքը ներգրավում է նաև այլ գործոններ, որոնք պայմանավորված են թատրոնի, նրա չլուսահատուկ լեզվի զարգացման ներքին օրինաչափություններով, բուն թատերային խնդիրներով:

Այս տեսանկյունից հատկանշական են «Պեպոյի» այդ տարիներին իրականացված երկու՝ Լևոն Քալանթարի և Արմեն Գուլակյանի բեմադրությունները:

Լ. Քալանթարը 1928 թ. նախաձեռնելով «Պեկոյի» բեմադրությունը Բաքվի Պետական դրամայի թատրոնում՝ ելնում է ոչ միայն իր իսկ կողմից առաջադրած նոր գաղափարադեղարվեստական խնդիրներին, այլև թատրոնի տեխնիկական նոր հնարավորություններին: Հետևելով կենցաղայնությունից և հատկապես շեշտելով դասակարգային հակամարտության մոտիվը, նա դիմում է գեղարվեստական հակադրության ակրդրոնքին, իրականացնելով այդ խնդիրը ոչ աչնքան հոգեբաներին խտացված էներգիաների օգնությամբ, սրբան բեմական պլաստիկ արտահայտչամիջոցներով, մի բան, որ անհնարին էր Սունգուկյանի ժամանակի պարզունակ տեխնիկայով կաշկանդված բեմի պայմաններում: Օգտվելով այն հանգամանքից, որ պիեսի երկու գործողությունները կատարվում են տարբեր միջավայրերում ու միաժամանակ, և միայն երկրորդ գործողության վերջում է տեղի ունենում բախումը, սեփառը բաժանում է այդ գործողությունների նյութը իրար հակադրող և իրար ընդդեմը կատարող հաստնացող ընդհարմանը դինամիկա և ուժով հաղորդելու նպատակով: Հետևաբար, ինչպես նկարագրում է այս ներկայացման պրախտը, «առաջվա երկար ու ձիգ արարներին փոխարինեցին իրար հաջորդող 16 տեսարան-օղակներ, որոնց արագ հաջորդմանը նպաստում էր նորակառույց պատվող բեմը»¹²⁵:

Ներկայացման դերասանական կազմը նույնն էր, ինչպես և առաջին 1925 թ. բեմադրության մեջ, մի բացառությամբ՝ Արելյանը հանդես եկավ Զիմգիմովի դերում: Պիեսի նորավի մոնտաժն ու ձևավորումը (նկարիչ՝ Մ. Մաղյան), զանազան նորամուծություններն ու գործող անձանց հավելումները, սոցիալական կոնֆլիկտի առավել յղյուն ներկայացնելը՝ դրվատանքի արժանացան մամուլում: Բեռն Նշվեյցին և առանձին թերություններ (սրբա տեսարանների բռնադրուսկությունն ու «վաղարարվածները»), բայց, ընդհանուր առմամբ, ներկայացումը գնահատվեց էբբև պիեսի հարուստ նյութը «էլ ավելի արժեքավորող և սուր»:

Նույն որոնումների արդյունքն էր նաև Ս. Գուլակյանի իրականացրած բեմադրությունը (1929) Երևանի առաջին պետական թատրոնում: Խոսելով հին արժեքների վերանայման, վերափոխություն մասին՝ ռեժիսորը առաջադրում է պիեսի իր մեկնությունը, որի նպատակն էր «շտկել նրա բացերը» առանց ինչ-որ «սրբադրված ակադեմիզմով» ստեղծագործական թափի կաշկանդման: Հիմնական բացն էլ, ըստ ռեժիսորի, պիեսում սոցիալական ընդհանրացումների, կերպարների տիպականացման բացակայությունն էր:

Այս մտահղացումով էլ նա ակտիվորեն «ներխուժում է» դրամատուրգի ստեղծագործած աշխարհը, հավելումներ կատարելով հեղինակի

մյուս գրվածքներին, ներմուծելով նոր պերսոնաժներ, նոր մասսայական տեսարաններ (լուսույի տեսարանը, Կեկելի նշանածի կրպակը, Պեպոյի դատավարությունը, բանտարկությունը, Զիմզիմովի քեֆը և այլն)։

Պեկեի կառուցվածքի նման խարխուլը, նրա մասնատումը (ներկայացումն ուներ 2 գործողություն և 17 տեսարան) նպատակ ուներ կարճ գրվածքների մոնտաժով համադրել-հակադրել երկու դասակարգեր, երկու հակառակ կյանք։ «Մենք ցուցադրում ենք ջնջվելիք Զիմզիմովներին և ջնջում»¹³¹ — խոստովանել է ինքը՝ Գուկայանը։

Ինժեների այս հիմնական նպատակին էին ծառայում նաև կերպարների մեկնությունը և նույնիսկ նրանց արտաքինը (վաճառական դասին պատկանող մարդիկ ներկայացված էին հիվանդ, տկար, նվազ, խել նրանց գահերը՝ առողջ, ուժեղ, հաղթանդամ), ինչը չէր կարող չադգել և նրանց ներքին նկարագրի վրա։ Կերպարների սոցիալական որոշակիությունը չափից ավելի ընդգծումը աղքատացնում էր նրանց, կենդանի մարդկային բնավորությունների փոխարեն ներկայացվում էին սոսկ սոցիալական առարկանություններ և արատներ, արվեստի փոխարեն՝ հանդիսատեսին առաջարկվում էր մասնակից լինել հին հասարակարգի «դատափետմանը»։

Ինժեների գլխավոր նպատակին էր ծառայեցված և ներկայացված ձևավորումը (նկարիչ՝ Ս. Բարյան)։ Բնոր լաժանկած էր երկու մասի՝ մի հարթակի վրա Պեպոյի տունն էր, մյուսում՝ Զիմզիմովի բնակարանը, դատարանը, կրպակը։ Կադրերի կինեմատոգրաֆիկ մոնտաժային համադրումների միջոցով գործողությունը աղափոխվում էր մի հարթակից մյուսը։ Բնական հարգարանի բնգհանուր կոնստրուկտիվ լուծումը, հեռացումը կենցաղայնությունից, ներկայացման գունային պատկերը (Զիմզիմովի տան ոսկե պատերը և Պեպոյի խղճուկ բնակը)՝ այս ամենի նպատակն էր միտումնավոր կերպով շեշտել կատակերգության սոցիալական լեյտմոտիվը։ «Սա մի էքսպրիմիոն էր... — խոստովանել է Գուկայանը, — իրերը և արտաքին ձևավորման հնարավորությունները ծառայեցին իմաստին, նյութի պարզաբանմանը»¹³²։

Գուկայանի պերժը շատերի կողմից գրվածքների արժանացավ Գրախոսներից մեկը՝ Սմ. Բարսեղյանը, այն նույնիսկ «հանձարեղ» համարեց։ «Մունդուկյանը վերածնվեց, — գրում էր նա, — այս օպերացիայի հետ Պեպոն սկսեց շնչել մեր օրերի շնչով... Բնագործության շնորհիվ ոչ միայն ընդգծվեց երկու հակադիր ուժերի պայքարը, այլ պարզ ցույց տրվեց, որ Պեպոյին «բերթ զրկել տալու» պատճառը ոչ միայն Արուսիկան ուղաներն են..., այլև ցարական օրենքները, «միրավոյ սուգը» և այլն»¹³³։

Դրական գնահատականների արժանացան ոչ միայն կատակերգության սոցիալական ֆոնի ընդլայնումը, այլև ներկայացման նոր, մաժո-

րային հնչերանգները, որոնք հաստատում էին հին աշխարհի կործանման թեման:

Սակայն, արդեն իսկ ժամանակակիցները արտահայտեցին նաև միանգամայն հակառակ կարծիքներ՝ առիթ տալով ծավալուն բանավեճի¹³³:

Այսպես, Դ. Դեմիրճյանը նշեց, որ բեմադրության մեջ շահել է սոցիալական կողմը, բայց առժեռ է զրամատուրգիականը, հաստատելով այն գրույթը, որ «Պեպոն» որպես օրգանական միասնություն ռեստավրացիայի չի ենթարկվում»: Բեմադրության արժանիքները չափազանցված համարեցին բանավեճի շատ ուրիշ մասնակիցներ ևս: Ընդհանրապես, ներկայացման մասին կարծիքները շատ հակասական էին: Եթե ոմանք գտնում էին, որ նրա մեջ արժանի չափով չի շեշտվել հին Թիֆլիսի կուլտուրը, նրա բարբառը, տալա մշտանները, ընդհակառակը, նշում էին կենցաղային խառնված գույները, նույնիսկ նատուրալիստական առարկերը, բազմաթիվ չափազանցված, գրոտեսկին ու շարժին մոտեցող տեսարանները:

Դ. Դեմիրճյանը ռեժիսորի մտահղացումը և պիեսի նոր մեկնարանումը արդարեցնելու նպատակով վկայակոչում է հանդիսատեսի պահանջները, ուղղակիորեն առաջ քաշելով «Էրկ-ներկայացում-հանդիսատես» փոխկապակցությունը հարցը. «Այսօրվա մասաները «Պեպոյի» մեջ այն չեն փնտրում, ինչ որ սրանից մի 15—20 տարի առաջ և կոնտրաստների խառնված միջոցով նոր «Պեպոն» ավելի է հասնում և ազդում մեր մասաներին, քան թե երբեք»:

Ի վերջո, «Պեպոյի» նոր բեմադրությունը որակվեց որպես թատրոնի խոշոր նվաճումներից մեկը:

Այսօր, գնահատելով ժամանակակիցների տարատեսակ կարծիքները և փորձելով երևան հանել այդ տարակարծությունների պատճառը, դալիս ենք այն եզրակացության, որ բեմադրությունն իր միասնական նշանակադրվածությամբ հանդերձ, այնուամենայնիվ, զուրկ է եղել պիեսին հատուկ օրգանական միասնությունից: Զիմվիմովի աշխարհի պատկերումների գրոտեսկն ու շարժը, տգեղ ծաղրանկարային պերսոնաժները զուգակցվում էին Պեպոյի աշխարհը մարմնավորող ռեալիստական լիարժեք կերպարների հետ, ստեղծելով ժանրային և ոճական խառնուրդ: Ռեժիսորական նորարարություններին, որոնք, անկասկած, հետաքրքրական էին և վառ, ցցուն, մատչելի ձևով արտահայտում էին նրա գաղափարը, թերևս ակամա հակադրվել են սունդուկյանական և հոգեբանական ռեալիզմի զարդյուն անցած դերասանները:

Դատելով նույն բանավեճի մասնակիցների բնութագրերից, «կերպարները ծայրահեղ ժլատ միջոցներով» ներկայացնելու ռեժիսորական

պահանջին շնորհակցելն ոչ Օ. Գուլազյանը, որը իր էփեմիայի գերի նորերանգների ոսկերչական մշակումով, հարուստ, «վառ գույներով պատկերեց Թիֆլիսի այն ժամանակվա աղջիկ-պարոնների նուրբ տիպարը», ոչ Հասմիրը իր բնական, անմիջական խաղով Շուշանի գերում, որի «ներքին աշխարհի ավելոծումները, կենդանի լրթիւղ հանդիսատեսը դգում էր նրա յուրաքանչյուր քայլափոխում, նրա ինտոնացիայի ամեն մի ելեէջում», ոչ Պեպո-Ա. Ավետիսյանը իր խաղի լարված դրամատիզմով ու տեմպերամենտով, ինչպես նաև այդ հոյակապ անսամբլի ուրիշ մասնակիցներ: Գլխացից էին Գր. Ավետիսյանի ճշմարիտ ու անկեղծ, հին նահապետական կլանքի խիղճը սարմնավորող կոլորիտային Գիբոն, Գ. Գարրիելյանի նուրբ, թեթև, անբռնազրու հումորով կերտված Գիգոլին և, վերջս պես, Գ. Ջանիրեկյանի Սամսոնը: Շնորհիվ այդ անսամբլի ըստ երևույթին պահպանվեց պիեսի կենցաղագրական, ազգագրական կոլորիտը: Դրա սպառնալիցն էր և Ս. Քոչարյանի հռչակավոր Կակուլին, որ «ոչ թե խաղում էր, այլ ապրում էր ներկայացման մեջ, ուղղակի կենդանացնում էր, լեզու էր տալիս հայտնի նկարիչ Վ. Խոջաբեկյանի կենտեներին, որի ինտոնացիան, անփոխարինելի գլխախաղը, ուղղակի հիացնում էին հանդիսատեսին»:

Վերջապես, շնչած ներկայացման սպասանական ձևավորման ընդհանուր ռեժիսորական դիրքորոշմանը, նկարիչ Ս. Թարյանն էլ «ավելի հակված լինելով դեպի դերակատարները, նրանց ռեալիստական ոճը, տարածության կազմակերպմամբ, չափավոր ալյամանականությունը, տարադնների լուծմամբ մշտապես հավատարիմ մնաց Սունդուկյանին»¹³⁴:

Այս ամենի շնորհիվ պիեսի հումանիտական պաթոսը ձևական թատերային նախադրանքից ճեղքում-դուրս էր գալիս դեպի հանդիսատեսը՝ ապահովելով ներկայացման գեղարվեստական ազդեցությունը¹³⁵: Այդ դուհանդերձ, այս փորձարարությունը՝ պիեսի սոցիալական զաղափարի մոգեռնիզացումով, զրկում էր այն իր խորը դրամատիկ բնույթից՝ փաստորեն վերածելով պլակատային տիպի երգիծանքի: Այդ բնագործությունը, որոշ գծերով՝ համահնչուն լինելով պատմական իրավիճակի պահանջներին և տրամադրություններին՝ հետագայում իրավացիորեն որակվեց որպես սոցիոլոգիական ուժեղ երանգներով դրոշմված ներկայացում:

Սունդուկյանագիտության մեջ գոհնիկ սոցիոլոգիական միտումների հաղթահարումը բարդ, հակասական և երկարատև ընթացք ունեցավ, հանգեցնելով երբեմն այլ ժայռահեղությունների՝ երկի ստեղծման ինտուիտիվ և տարերային բնույթի հաստատմանը: Գրողին «վնասազերծելու», նրա մեթոդը «մաքրագործելու» նպատակով սկսեցին հակադրել

այն աշխարհայացքին, և այդ հակասությունները այն աստիճան սրվեցին, որ, ի վերջո, խզվեցին նրանց մեջ եղած բոլոր կապերը:

Հատկանշական է այս առումով դրամատուրգի ժառանգության շուրջը ծավալված բանավեճը, որն սկսվեց նրա երկերի առաջին լիակատար ժողովածուի լույս տեսնելուց հետո, Սուրեն Հարությունյանի ներածականի կապակցությամբ¹³⁶: Բանավեճող կողմերի նպատակն էր նոր մեթոդաբանական դիրքերից փրկել Սունդուկյանի ժառանգությունը աղճատումից:

Յ. Խանդավյանը իր դրամատության մեջ¹³⁷ քննադատում էր հերթածականի հեղինակին վերացական սոցիոլոգիական կադաւրներին կառուցման համար, որոնք միտում ունենալով ներկայացնելու «Պեպոյի» կյանքը հասարակական մաքի աւերներ հոսանքներում, փաստորեն չէին տալիս ոչ Սունդուկյան գաղափարախոսի, ոչ էլ Սունդուկյան արվեստագետի ճշմարիտ նկարագիրը: Հարությունյանի կողմից կրկնվեց և այն հին դրույթը, որի համաձայն, Սունդուկյանը ձգտել է ներդաշնակել առևտրական բուրժուազիայի և պեպոյների շահերը, իսկ ինքը՝ Պեպոն, ներկայացվում էր «օպորտունիստական քաղաքականություն» վարողի դերում:

Նման ձևակերպումների մեջ փաստորեն անտեսվում էին երկի բովանդակության օբյեկտիվ միտումները, մեթոդի մեջ աշխարհայացքային հակասությունների արտացոլման բարդ բնույթը: Եվ ի՞նչ օպորտունիզմի մասին խոսք կարող է լինել այն հասարակության վերաբերյալ, որը սուր կերպով մերկացվում է Պեպոյի մենախոսություններում: Այդ գնահատականներում, ինչպես սրամտորեն նկատում է Խանդավյանը, պարզ չէ՝ թերություն ունեցող հերոսն է քննադատվում, թե՛ հեղինակի ստեղծագործության թերությունը:

Մի այլ ընդդիմախոսի ելույթում¹³⁸ կոչ էր արվում բոլորովին հրաժարվել Սունդուկյան լիբերալից և դբազվել նրա մեթոդի քննադատական լուբաշումով: Սակայն հոգվածի պաթոսը ոչ այնքան Սունդուկյանի ստեղծագործության պաշտպանության, որքան կոպիտ քաղաքական մեղադրանքների մեջ է, որոնք ուղղված էին թե՛ ներածության հեղինակին և թե՛ Յ. Խանդավյանին:

Այս ամբողջ բանավեճում ուշագրավ է միայն Յ. Խանդավյանի հարցադրումը ստեղծագործության ընկալման ընթացքն ուսումնասիրելու անհրաժեշտության մասին: Ելնելով այն հիմնավոր դրույթից, որ երկը, դուրս գալով իր գոյատևման նախնական հասարակական միջավայրից, ձեռք է բերում նոր դարաշրջանի իշխող տրամադրություններով և հայացքներով պայմանավորված ալլ իմաստային շեշտեր, Խանդավյանը օրինակ է բերում արդեն հիշված Կակուլի-Մանդինյանի աղմկալից դեպ-

քը: «Այս պրիմիտիվ կակուլիական վերաբերմունքը,— գրում է քննադատը,— արդեն «Պեպուլյի» նոր մեկնաբանման սաղմն է, նշանակում է Սունգուկյանը իր ցանկությունից տարբեր տրամադրություններ է կարողացել հուզել»¹³⁹: Նշելով այնուհետև այն անհամապատասխանությունը, որ զրահարվեց Սունգուկյանի՝ «չափավոր, բնատրոնի լիբերալ հանդիսատեսին վստիկ մեկնաբանություն» տալու միտումի և գեմեկրատ հանդիսատեսի կողմից երկի ավելի լայն ընկալման միջև, նա գալիս է հետևյալ եզրակացությունը. «Այստեղ կարող են լինել խոր հակասություններ, որոնք չհասանք են երկի բազմաշանակ լինելու հանգամանքին»¹⁴⁰:

Չնայած քնդհանուր ճիշտ ելակետին, հեղինակի մտահղացման և երկի հետագա գործառնության միջև հակասությունների այդպիսի սրումը խախտում է «երկ-ընթերցող» այն միասնությունը, որով միայն կարող է որոշվել ընթերցման ճշգրիտ շափանիշը: Հանդիսատեսն ու ընթերցողը, իհարկե, կարող են խիստ առբեր լինել, այդ թվում և պրիմիտիվ: Քայց այդ կարգի սուբյեկտիվ մեկնաբանությունները չէ, որ սրում են երկի հետագա կյանքը: Եվ քննադատի կողմից ճիշտ նկատված երկի բազմաշանակությունը բնավ չի բացառում նրա մեջ ամփոփված օբյեկտիվ իմաստը, որը հանդես է գալիս երկի մտահղացման ու մարմնավորման և ընթերցողի ընկալման բարդ միահյուսումների ոլորտում: Հաղիվ թե դեմոկրատական հանդիսատեսը Զիմզիմովի վերաբերմամբ կատակերգության մեջ հրահրված աստիվությունը ասարածի որ միայն բոլոր անհատ Զիմզիմովիները, այլ Զիմզիմովի ամբողջ դասավարդի վրա, եթե նրա դադափարադեղաբյեստական կառուցվածքի մեջ բացակայի սոցիալական իրականության պատմականորեն ճիշտ և ընդհանրացված պատկերը: Հասարակ ձկնորսի կերպարի մեջ նախ տեսնել համբարների սպրստամբության հերոսին և ապա հեղափոխականին նույնպես հնարավոր չէր, եթե կատակերգության դաշտինքը ներթափանցված չլիներ քնդհանուր փողովբեական հայացքով (այլ բան է, որ նման մեկնությունները մոգեռնացնում էին պիեսի կոնֆլիկտը ու նրա հերոսի սոցիալական նկարագիրը): Հենց արվեստագետի աշխարհայացքն էր, որ, կատակեցելով և կասկելով դարաշրջանները, ներգրավվում էր պատմության առաջընթաց շարժման մեջ, ստեղծելով կերպարներ, որոնք ընդունակ էին ժամանակի ընթացքում հաղթահարելու իրենց կերտողի քաղաքական «նեղ ու մեղմ» հայացքը: Վերոհիշյալ կապի որեէ մի օղակի խղումը բերում էր նման աղավաղումների, մոդեռնացումների և այլ կարգի սուբյեկտիվ մեկնաբանությունների:

Դասական երկի «շտկման» միտումները, որոնք 20—30-ական թվականներին «Պեպոյի» թե՛ քննադատական, թե՛ բեմական կյանքում հասել էին իրենց զագաթնակետին, հետզհետե սկսում են նվազել, որը նկատվում է նույն Արմեն Գուլակյանի կողմից իրականացված հաջորդ երեւո բեմադրութւոյններում (1935 և 1947 թթ.):

Դատելով մամուլում արտահայտված կարծիքներից, 1935 թ. ներկայացման մեջ կարծես թե ոչ մի էական բան չէր փոխվել: Դրախոսները նշում են երկի սոցիալական ֆոնը ընդլայնող նույն հավիլյալ տեսաբանները և նույն վերլուծությունները՝ կապված ներկայացման կառուցվածքի, ռեժիսորի միջամտութւոյնների, ավելորդ գոհճիկ տեսարանների հետ: Սակայն հոգվածներում կարծիքներ են հայտնվում նաև ռեժիսորի փորձի ընդլայնման մասին, գնահատվում է գործողութւոյնները տրամաբանորեն պատճառաբանելու նրա ձգտումը, տրտաբէին թատերային հնարներից, ձևի տրոհվածութւոյնից հրաժարվելը, գերասանական խաղի վրա ուշադրութւոյն բեռելը և, վերջապես, պատմականորեն ճիշտ ընդհանուր տեսակետը¹⁴¹: Բեմադրութւոյնը ակտատգրվել էր տեքստը ծանրաբեռնող, գործողութւոյն տեմպը թուլացնող և կոնֆլիկտի մեկնաբանման մեջ էական բան չտող բաղմամբով տեսարաններից:

Ինքը՝ Գուլակյանը, այժմ խոստովանում էր, որ իր առաջին բեմադրութւոյն մեջ ժամանակին տուրք է տվել ֆորմալիզմին և ինքնանպատակ թատերայնութւոյնը¹⁴²:

Ռեժիսորի այս խոսքերը հաստատվում են Հ. Մկրտչյանի ընդարձակ հոդվածում՝ նվիրված «Պեպոյի» աչգ երկու բեմադրութւոյն մանրամասն համեմատական վերլուծութւոյնը: Քննադատի մեկնաբանութւոյն մեջ ևս գեռ ակնհայտ են գոհճիկ սոցիալոգիական միտումները (այինքն ակնշնչումը իր ստեղծման ժամանակով, նրա ֆունկցիաների սահմանափակումը կենցաղագրութւոյն, մասնավոր կոնֆլիկտի, բարոյական պաթոսի շրջանակներում): «Պեպոյի», — գրում է նա, — ուղղված է միայն Զիմզիմովի ծայրահեղութւոյնների դեմ, և Պեպոյի հշմայտութւոյնը չի բարձրացնում բարոյով Զիմզիմովների գլուխը կտրելու բարոյախառնութւոյնից: Բայց այն, ինչ սահմանափակված էր նեղ, ընտանեկան բուրժուական բարոյախոսութւոյն շրջանակներում, խորհրդային բեմում բարձրացավ հասարակական տիպերի քննադատութւոյն աստիճանի: Եվ դա, ըստ գրախոսի, կատարվեց շնորհիվ Գուլակյանի «Պեպոյի», որը իր գաղափարական հնչողութւոյնը տրամադծորեն տարբերվում է Սունդուկյանի «Պեպոյից»:

Միամտմանակ՝ հոգվածում բերված փաստերը թույլ են տալիս պատելու ռեժիսորական արվեստում կատարված որոշակի զարգացման և

Պոր որակի մասին: Արտաքին հակադրությունների, պայմանական դրությունների և իրավիճակների սկզբունքը, որի միջոցով ռեժիսորը փորձում էր ցուցադրել «երկու հասարակական շերտերի գոյավիճակը», նոր բնամարտության մեջ փոխարինվում է կյանքի ու կենցաղի ավելի ճշմարտանման պատկերումով, կենդանի բնական միջնորոտով, մարդկային բնավորություններով: Հրաժարումը կոնֆլիկտի ներկայացման արտաքին, բացահայտ ձևերից, որոնք «լուկ ցուցահանդեսներ էին հերոսներին ծաղրելու համար», նվազեցնում է շարժի, գրոտեսկի, ծաղրանկարային աարքերը զիմզիմովյան աշխարհի մարմնավորման մեջ:

Դերասանական կազմը հիմնականում նույնն էր, ինչ և առաջին ներկայացման մեջ (Օ. Գուլազյան, Հասմիկ, Գր. Ավետյան, Գ. Գաբրիելյան և այլք): Մտերմաման բնութագրելով նրանց ստեղծած կերպարները և խաղարվեստը, գրախոսը ամփոփում է. «Իրենց մարմնավորումներով նրանք ևս օգնեցին ռեժիսորի նպատակադրմանը և նպատակին հաղթահարելու Սունդուկյանի բարոյախոսությունը»: Նրանք էին՝ Ալ. Ավետիսյանը, որը ընդգծելով Պեպոյի տեմպերամենտը, վճռականությունը, ըմբոստացումը դարձրեց նրան կենդանի դեմք, «չնայած կերպարի ընդհանուր գծերին և զուգակցության պակասությանը Սունդուկյանի մոտ», Ռուզան Վարդանյանը, որը Կեկելի բանաստեղծական կերպարի մեջ ընդգծեց նրա ներքին սահմանափակությունը, խորացնելով նրա պրիմիտիվ բնավորության բացահայտումը, Գ. Մալյանը իր գունեղ և ջերմ Կակոլիով, որը, զվարճասեր-լոբի լինելով հանդերձ, ընկերության և արդարության մարմնավորում էր:

Այս փալան դերասանական մարմնավորումները, իրոք, նոր էջ էին «Պեպոյի» բնական պատմության մեջ, սակայն ոչ ի հակադրության Սունդուկյանի, ինչպես հետևում է քննադատի եզրահանգումից, այլ կատակերգության ոգուն հարադատ լինելու շնորհիվ:

Կերպարների ռեալիստական-հոգեբանական մեկնաբանմանը համապատասխանում էին ներկայացման պայմանական ձևերից ազատագրված ձևավորումը (նկարիչ՝ Մ. Արուտչյան), երաժշտական ռիթմը՝ երաժշտության ավելի չափավոր օգտագործումը:

Այս բնամարտությունը արդեն նշանավորում էր թատրոնի գործունեության երկրորդ շրջանը, երբ 20-ական թվականներին բնորոշ աղմուկալից և հանդուգն որոնումներից հետո անցում էր կատարվում դեպի առավել դուսալ ու չափավոր ռեժիսուրան, ուղադրությունը բևեռվում էր դերասանի հոգեբանական խաղի, ներկայացման միասնական ոճը ստեղծող բոլոր արտահայտչամիջոցների գործառական նշանակության վրա:

1935 թվականը՝ «Պեպոյի» էկրանավորման աւարին, քննադատութեան ձեւակերպամբ, նշանավորեց «կատակերգութեան երկրորդ ծնունդը»: Եվ, իսկապես, ֆիլմն ինչ-որ շափով ինքնուրույն գեղարվեստական երևույթ դարձավ ոչ միայն իր նոր՝ կինեմատոգրաֆիկ լեզվի, այլև առհասարակ պիեսի ակտիվ ստեղծագործական մեկնաբանման շնորհիվ:

Արդեն իսկ ֆիլմի ստեղծման շրջանում բեմագորող-ռեժիսոր Համո Բեկնազարյանը ֆիլմի էությունն ու բովանդակութեան, պատկերավորման լեզվի մասին իր զրուցներում ու հաղորդումներում բազմիցս քննարկել է այն գլխավոր նպատակն ու խնդիրները, որոնք ինչպիսիք էին նոր դարաշրջանի ու նոր հանդիսատեսի պահանջներով: «Պեպոն է լուսաբանել «Պեպոն» պատմական նոր հայացքով, մենք «Պեպոյին» մոտենում ենք պատմական մատերիալիզմով զինված»¹⁴⁴, — գրում էր Բեկնազարյանը, օրինականացնելով ֆիլմի պրոբլեմատիկան ներկայի տեսանկյունից պիտիլու անհրաժեշտութեամբ: Նման մտահղացումը համահնչուն էր գոյակցանական բեմական փորձարարութեաններին, որոնց նպատակն էր՝ առկա ստեղծականական պիեսի նոր տարբերակը¹⁴⁵: Այդ միտումով է բացատրվում ոչ միայն պիեսի դրամատուրգիական հիմքի հարստացման, այլև դրողի կոնցեպտիայի շտկման պահանջը: «Դեն նհաել Սունդեկյանի բարոյախոսութեանը», որը «չի կարողացել մինչև վերջ մերկացնել այդ հասարակարգը, չի հասցրել պիեսը արամբանական վերջաբանի, մինչև այն բանի պիտակցումը, որ բարոյական հաղթանակը չի կարող ճշմարիտ սոցիալական հաղթանակ լինել»¹⁴⁶, — այսպես բնութագրեց իր առջև կանգնած խնդիրը Հ. Բեկնազարյանը:

Սակայն հետագայում, երբ մտահղացումը ստանում է գեղարվեստական մարմնավորում, Բեկնազարյանը նորովի է իմաստավորում պիեսի բովանդակութեանն ու գաղափարը: «Հուշեր դերասանի և կինոռեժիսորի» գրքում նա գրում է. «Դրամատիկական կոնֆլիկտը հիմնված է Զիմզիմովի կողմից իր պարտքից հրաժարվելու վրա: Նշանակում է, եթե Զիմզիմովը ազնիվ մարդ լիներ (թեկուզ բուրժուական բարոյականութեան սահմաններում), ապա կոնֆլիկտ առկա չէր ունենա ու պիեսը չէր ստեղծվի: Ուստի կարող է թվալ, որ պիեսի հիմնական գաղափարը բուրժուական բարոյականութեան հաստատումն է, մասնավոր սևիականութեան «սրբութեան» սկզբունքի հիմնավորումը, մի սկզբունք, որ հիմնված է «մի գողացիր» պատվիրանի վրա: Բայց դա պիեսի լուկ ֆորմալ վերլուծման արդյունքը կարող է լինել, երբ ամբողջ ուղարկութեան ուղղված է երկի արտաքին կառուցվածքի վրա՝ առանց նրա բովանդակության միջուկի բացահայտման: Չէ՞ որ պիեսն իր սուր կողմով ուղղ-

ված է ամբողջ հասարակարդի դեմ, ոչ թե միայն եղակի մարդու՝ մի Արտիստի, այլև Զիմզիմովների՝ որպես մի ամբողջ դասակարգի»¹⁴⁷։

Պիեսի օրյեկտիվ իմաստի, նրա սոցիալական նշանակության և գեղարվեստական ճշմարտության նման ըմբռնումով Բեկնադարյան-արվեստագետը հալթահարում էր իր իսկ սոցիոլոգիական մեկնաբանումը։ Նոր դարաշրջանի արվեստագետի տեսակետը՝ հարստացված նոր պատմական գիտելիքներով, տրամաբանորեն շարունակում-զարգացնում էր կատակերգության ոգին։

Եվ րանի որ մենք գործ ունենք կայացած գեղարվեստական ֆենոմենի հետ, ապա պետք է զնահատենք այն ոչ թե դրամատուրգիական հիմքի հետ նրա նույնականության տեսանկյունից, այլ արժեքավորենք այն ներդրումը, որ ունեցավ նա «Պեպոյի» ստեղծագործական պատմության մեջ։

Կինոյի մասնագետների կողմից բավական հանգամանորեն բացահայտվել են այն նոր կողմերը, որ բերեց իր հետ չաբահատուկ կինոնկերուն, վեր է հանվել «Պեպոյի» էկրանային տարբերակի պոետիկան, այդ ժապավենի նշանակությունը ազգային կինեմատոգրաֆի զարգացման մեջ¹⁴⁸։

Արդեն սցենարի վրա աշխատելիս, ընթանալով պիեսի կոնֆլիկտի, կերպարների դասակարգային բնույթի խորացման, սոցիալական ֆոնի ընդլայնման ուղիով, Բեկնադարյանը արվեստագետի նորը զգացողությանմբ հասկանում էր, որ սխալ կլինեի Պեպոյի շուրթերից պրոլետարական լուղւնդներ հնչեցնել կամ դարձնել նրան հեղափոխական։ Չափի զգացումը հանգեցրեց ռեժիսորին այն մտքին, «որ Պեպոն չգիտե «ինչ անել» հարցի պատասխանը» և դրանով միայն ֆիլմը կշահի, «քանի որ այդ հարցին նրա փոխարեն միանգամայն որոշակի կպատասխանի դահլիճը»։ Այսինքն ռեժիսորն ընթանում էր ոչ թե պիեսի ձևափոխման, այլ նրա պրոբլեմատիկայի զարգացման և մշակման ուղիով, ելնելով ժամանակակից հանդիսատեսի այն դիրքերից, որոնք նրան առավել գիտակ էին դարձնում, քան հերոսներին և, միաժամանակ, հոգեհարազատ մնալով երկի հիմնական գաղափարին։ Այդ մասին նա գրել է. «Ես ոչ մի ցանկություն չունեի վերակառուցել պիեսի սյուժեն... Ես աշխատում էի միայն հասնել տրամաբանական ավարտին և լրացուցիչ շեշտերի միջոցով ուժեղացնել երկի հրատապ հնչեղությունը»¹⁴⁹։ Իր այս որոնումներում ռեժիսորը, դարաշրջանի հովերով տարված, անշուշտ, ինչ-որ չափով մոգեռնացման է ենթարկել պիեսը, և դա հատկապես արտահայտվել է ֆինալի ընդհանրացնող տեսարանում և մաժորային տոնայնության մեջ։

Կինեմատոգրաֆիկ խիտ սյուժե ստեղծելու և այն դինամիկ դարձնելու նպատակով Բեկնազադյանը հեռանում է սյուժեի և բնավորությանների մարմնավորման թատերական ձևերից, կրճատում է Պեպոյի մի քանի մենախոսությունները, բաց է թողնում որոշակի սյուժետային գծեր, որոնք դրսևորվում էին հերոսների խոսքային տարերքի միջոցով: Այսպես, օրինակ, մուրհակի կորստյան պատմությունը, որ տրված էր Գիբոյի բավական ընդարձակ խոսքի միջոցով, փոխարինվում է Վ. Շկլովսկու հուշած «բարաթը կծիկի մեջ մնալու» հաջող կինեմատոգրաֆիկ հնարանքով:

Մյուս կողմից, փայլուն տիրապետելով կինեմատոգրաֆի սրտահայտչալեզվին, ռեժիսորը կարողացավ նաև օգտագործել պիեսում ներդրած այն հնարավորությունները, որոնք բնորոշ էին թատերական արտահայտման ձևերին: Կինոլեզվի օգնությամբ նա բացեց զրոյի մի շարք նշագրումները, բեմի ետև կատարվող անցքերը, այն ամենը, ինչի մասին հանդիսատեսը տեղեկանում էր գործող բնձանց առանձին ակտորներից կամ ռեպիկներից (Կեկելի նշանդրերը, Դարչոյի ամուսնությունը, Զիմզիմովի քեֆը, դատարանի տեսարանը և այլն):

Կատակերգության գործողությունը պարս է գալիս Պեպոյի: Ե Զիմզիմովի տների սահմաններից՝ դեպի Քուի լայնարձակ տարածությունը, Թիֆլիսի փողոցները, Դարչոյի կրպակը, բաղնիսը, եկեղեցին, դատարանը, բանտը, հարաբերությունների ոլորտի մեջ ներառնելով մարդկանց ավելի լայն շրջանակ և ավելի լայն սոցիալական ֆոն: Այս նպատակով ռեժիսորը հմտորեն որոշ իրավիճակներ և կերպարներ ներմուծեց նաև դրամատուրգի մյուս գործերից, որոնք հարստացրին ստեղծված ձևական Թիֆլիսի կյանքի և բարքերի կենդանի նկարագիրը:

Պիեսի սահմանների ընդլայնումը, սյուժեի ծավալումը ժամանակի և տարածության մեջ նպաստում էր ոչ միայն դարաշրջանի տեսանկյունից վերականգնացմանը, այլև ֆիլմի գլխավոր թեմայի բացահայտմանը: Այդ լրացուցիչ տեսարաններն ու կերպարները, օրդանապես ներմուծվելով ստեղծագործության դրամատուրգիական հյուսվածքի մեջ, խորացնում էին երկու աշխարհների հակադրությունը, սրում և խտացնում պիեսի առանձին մոտիվները (Կեկելի դրաման բաղնիսի տեսարանում, նրա խաչտառակությունը՝ մարմնավորված բամբասանքի գրոտեսկային պատկերում և այլն):

Դարաշրջանը հարադատորեն վերարտադրելու նպատակով Բեկնազադյանը հսկայական հետազոտական աշխատանք է կատարում: Ռեժիսորի ստեղծագործական լաբորատորիայի տվյալներից պարզ է դառնում, թե որքան է նրան դադնեցրել ֆիլմի ազգային ձևի, ազգային բնավորության դրսևորման միջոցների հարցը (հերոսների շարժուձևը, դիմախաղը,

շինականարը, քայլվածքը): Գործող անձանց կերպարային մեկնաբանման մեջ նկարիչներ Մ. Արուտչյանի, Վ. Սիրամոն-էրիստովի, Ս. Սաֆարյանի, Գ. Շարբաբչյանի հետ միասին նա մեծապես օգտվում է հայտնի նկարիչ Վ. Խոջաբեկյանի գծանկարներից:

Հին Թիֆլիսի թաղամասերի, նրա գունագեղ փողոցների, բակերի և տների, շուկաների ու դուբանների բնապայմաններում կատարված նկարահանումները (օպերատոր՝ Դ. Ֆելդման), Տ. Գորինայի էսքիզներով ստեղծված պատմականորեն ստույգ զգեստները, որոնք հնարավորում էին տալիս գերասաններին գտնելու անհրաժեշտ ուժեր, քայլվածքը, շարժումները, դերի արտահայտիչ արտաքին նկարագիրը, նաև դարաշրջանի կոլորիտը ներկայացնող հաջող ընտրված տիպաժները նպաստում էին կենցաղային և ազգագրական ֆոնի ճշգրիտ վերստեղծմանը:

Բնօրինակի խոստովանությամբ՝ ֆիլմի կարևոր խնդիրներից էր նաև Թիֆլիսի էթնիկական խառնաշփոթի ցուցադրումը իր ռուս-հայ-վրացական լեզվական խառնուրդով (Զիմֆիմովների կոտրատված սալոնային լեզուն և հասարակ մարդկանց բարբառային խոսակերպը):

Պլաստիկ պատկերային շարքը հարստանում էր երաժշտականով (երաժշտ. Ա. Խաչատրյանի)՝ ժողովրդական մեղեդիների և աշուղական խրդերի միջոցով արտահայտված Պեպոյի աշխարհը և հիլոպական երաժշտության ասիական մեկնաբանումը հակառակորդների բնութագրումներում (Դարչոյի լեզգիական, էփեմիայի պարը):

Նշենք նաև, որ ֆիլմի համար գրված ձկնորսի երգի («Դամբը ձկնորս») տեքստի հեղինակն էր Եղիշ Զարենցը:

Բացի այդ, Բեկնապարյանը փայլուն թատերական գրամատիկական լուծում է տվել կերպարին, հարմարեցնելով այն կինոլեզվին: Այս հարցում ռեժիսորին մեծապես օգնել է հայ բեմի ռեալիստական ավանդույթների դպրոցն անցած դերասանական սքանչելի անսամբլը: Կերպարների մեկնաբանումն ու խաղի պոետիկան ընդհանուր առմամբ ռեալիստական է և ընդգծվում է նորբ հոգեբանական խաղաոճի և դերի մանրագրին մշակումով (Համիկ-Շուշան, Տ. Մալմուրյան-Կեկել, Դ. Մալյան-Կապուլի, Հ. Խաչանյան-Դարչո և այլն), Խրեմնի խոսացված և թանձր գույներով, պարողիկ, շարժային տարրերի, ինքնամերկացման հնարների հմուտ և շափավոր կիրառումով (Ալ. Ավետիսյան-Զիմֆիմով, Հ. Խաչանյան-Դարչո), որը կերպարներին խորհրդանշային արժեք էր տալիս, խորացնում էր մերկացման պաթոսը:

Համեմատելով Զիմֆիմովի կինեմատոգրաֆիկ տարբերակը նրա դրական նախատիպի հետ, Կ. Քալանթարը գրել է. «Պիեսում Զիմֆիմովը ալյզափ մերկացված, ալյզքան բացահայտ երգիծական չէ: Նրա էությունը

ներ այնտեղ քողարկված է այսպէս կոչված իր՝ անձնական, զիմդիմության ճշմարտութեամբ... Սունդուկյանի մոտ Զիմդիմովը նույնիսկ ինքն իրեն չի խոստովանում իր խաբեութիւնը..., խուսափելով սեփական մտքերի ընթացքից. մերթ նա «մոտենում է» ճշմարտութեանը, քիչ է մնում, որ խոստովանի իր անազնվութիւնը, մերթ, ասես, վախենալով՝ «հեռանում-փախչում» է այդ ճշմարտութունից...: Ֆիլմում այդ տեքստը կրրճատված է. «Պարտք եմ, ի՞նչի համար... ոչ մէկին ես ոչինչ պարտք չեմ... Մուրհակը կտրել է, ես ոչինչ պարտք չեմ...» Եւ Բեկնազարովի Զիմդիմովը հանդիսատեսի մոտ ոչ մի կատակած ալիւս չի թողնում...»¹⁵⁰:

Կերպարի նման լուծումը համահունչն էր ֆիլմի ընդհանուր կոնցկացիային, «բոլոր վերջակետերը դնելու» ռեժիսորի միտումին: Նույն կարգի «սրբազրումներ» էին կատարվել և արեւելյան սովորութիւնների թեմայի մեջ, որն այստեղ ներկայացված էր ոչ իբրեւ անձնական, այլ սոցիալական ռզերիւթիւն: Էկրանային Պեպոն իրեն մեղավոր չի համարում Դարչոյի առաջ, ազատ է նախապաշարմունքներից և արհամարհանքով ու վայրույթով է մերկացնում Դարչոյի անազնվութիւնը:

Ֆիլմի խոշոր ձեռքբերումներից էր Հր. Ներսիսյանի կերտած Պեպոն, որն իր փոխոտփայական բովանդակութեամբ հարստացրեց կերպարը: Ինչպէս խոստովանել է ինքը՝ Բեկնազարյանը, հերոսի ինտելիկտուալ զարթոնքի թեման թեկզրովեց ինքնին՝ արտփստական անհատականութեամբ: «Միշտ խոնարհ ու խաղաղ մի ձկնորս, ընտանեկան ավանդութիւնների պահապան նրա հերոսը հավատում է խոսքի սրբութեան ու պատվի անստատանութեանը: Սակայն իրականութիւնը ստիպում է նրան քայլ առ քայլ անցնելու հիասթափության բոլոր շրջանները»¹⁵¹:

Հրաժարվելով Պեպոյի ըմբոստութեան բացահայտ ընդդժմից՝ կերասանը ամբողջ ուժով ցույց էր տալիս հերոսի հինց այդ ներքին դրաման: Նույնիսկ դերի արտաքին նկարագիրը՝ ավանդական դարձած ուրախ, ժպտադեմ կիներոյի փոխարեն տխրութեամբ լի աչքերը, կնճռոտ ճակատը արտահայտում էին հերոսի հոգեկան վեհ նկարագրի: Ներսիսյանի դերասանական խառնվածքով էին պայմանավորված նաև փոխոտփայական մտքի զգացմունքային դրսևորումները (նրա կրքոտ և դառնութեամբ ու զայրութով լի մենախոսութիւնը Զիմդիմովի հետ բախման տեսարանում, երբ Պեպոն, բռնկվելով, խայտառակում է վաճառականին կնոջ և ծառաների ներկայութեամբ): «Եւ այդպիսի Պեպոն,— գրում է Ս. Ռիդանը,— շէր տեղադրվում պիեսում տրված տեսարանի շրջանակներում...: Այդպէս, դերասանի կամքով կիսմատոգրաֆը ընդլայնեց և ուժգնացրեց այդ դրվագի հնչողութիւնը՝ վերածելով այն հսկայական հրապարակային սկանդալի»¹⁵²:

Սեփական դերի լուկ արտաքին նկարագրի ընկալումը որոշ ժամանակահատվածների հանգեցրեց այն մտքին, որ Ներսիսյանի Պեպոն «դատողաբան ֆիզուր է», որը շահագործման դեմ բողոքի գաղափարը խիստ ցուցադրաբար է բացահայտում¹⁵³։ Կարծիքներ հայտնվեցին, որ Պեպոն պետք է լիներ ոչ թե խրաախոս, այլ զվարճասեր կինտո և դա, իբր, ավելի կհամապատասխաներ թե՛ սունդուկյանական կերպարին, թե՛ ուժիսորի մտահղացմանը, կտար կերպարի զարգացումը, նրա գործողությունների ազդակները, պարտության անակնկալության պահը¹⁵⁴։

Ինքը՝ Բեկնազարյանը խոստովանել է, որ այդ կերպարը իր սեփական ըմբռնումից դուրս էր։ Դերասանական մարմնավորումը չէր համապատասխանում հերոսի նախագծված վարքագծին, նրա գործողությունները, կարծես, ավելի քիչ բան էին ասում, քան տխրոթյամբ լի աչքերով «էկրանային Պեպոյի և հերոսի ընդունված բնական մեկնաբանությունների միջև առաջացած հակադրությունը,— գրում է Կ. Քալանթարը,— բավականին ապշեցուցիչ էր, բայց ոչ այնքան, որ խախտեր կերպարին հոգեհարաբան լինելը։ Իրականում պատրանքների փուլում տեղի չունեցավ... Հստակ սոցիոլոգիական կառույցը քայքայվեց՝ բախվելով մեծ տաղանդի տարերքի հետ... Հաղթեց դերասանը, և ուժիսորը ընդունեց այդ հաղթանակը..., իսկ հանդիսատեսը սիրեց այդ Պեպոյին՝ աղնիվ, վեհանձն աղքատ ձկնորսին իր վիրավոր հոգով և մշտատանջ հայացքով...» «Եվ շնայած կայունացած թատերական ավանդների խախտմանը, ֆիլմը համողում էր իր արվեստի ուժով, նա հաղթեց ավանդությունները..., ավելին՝ միլիոնավոր հանդիսականների համար դարձավ միակ հնարավոր «Պեպոն»¹⁵⁵։

Բեկնազարյանի ֆիլմն, այսպիսով, արժեքավորեց էկրանավորման որոշակի տիպը՝ հիմնված դասական սկզբնաղբյուրի հետ ոչ թե ձևական, այլ ներքին հարազատության վրա։ Դա ժամանակակից ուժիսորի անհատականության մի յուրօրինակ հավելում էր դասական դրողի աշխարհին, որի հետևանքով «Պեպոյի» էկրանային տարբերակը իր զեղարվեստական կառույցվածքով արտահայտեց նաև ֆիլմի ստեղծման ժամանակը, դառնալով դարաշրջանի մշակութային գիտակցության փաստ։

«Այս նոր նկարում ի՞նչ կուսանի մեր հանդիսատեսը,— գրել է Մ. Շափինյանը ֆիլմի թողարկումից անմիջապես հետո,— մեր հանդիսատեսը կուսանի այն, ինչ չի տվել Սունդուկյանը։ Միայնակ Պեպոյի, փողոցի արթնացման պատմությունը, այն քաղբենիական Հավլաբարի փողոցի, ուր Պեպոն մենակ չէ, որտեղ նրա ուրախ-զվարթ ընկերները՝ աղքատ մրգավաճառները, բաժակակիցները, ձկնորսները, արհեստավորները, կապված են իրար հետ ընդհանուր իրավազրկությանը, տաքերային բողոքով...»¹⁵⁶։

Ֆիլմի այդ նոր թեման իր ամբողջ ուժով հնչում էր պիեսը շարունակող ֆինալում՝ դեպի Միտեխի բանտը ձկնորսների երթի տեսարանում: Եղակի, միայնակ հերոսի պատմությունը վերաճում էր ժողովրդի սոցիալական արվնացման պատմության, իսկ Պեսոյի ճակատագիրը ընդհանրացնում ժողովրդի ճակատագիրը:

«Փողոցի արթնացման» պաթոսը այնքան ուժեղ էր ֆիլմում, որ ինչպես պատմում է Բեկնազարյանը, վերջին զրվագի նկարահանման օրը Թիֆլիսում ոչ մի կինտո չմնաց, որ շմասնակցեր այդ հրթին՝ շատերը իրենց սևփական զգեստներով, սկոտեղների վրա՝ համեղ բուրդեքներով, Քյորոզլի երգով, որը ոգեշնչեց նկարահանման բոլոր մասնակիցներին:

Այսպես, մեկ անգամ ևս «Պեսոյի» կենսագրության մեջ խախտվեցին արվեստի և կյանքի սահմանները: Այդ հրեույթի մեկ այլ վառ սպասույցն է ռեժիսորի վկայությունն այն մասին, թե ինչպես էր ընկալվում ֆիլմը Հավլարարում: «Եթե որեէ մեկը մտնեք այդ օրերին կինոթատրոն, ապա շատ զարմացած կմնար հանդիսատեսի վարքագծից: Հենց ֆիլմի սկզբից հա բավականին ակտիվորեն միջամտում էր հերոսների կյանքին և զործողություններին: Ցանցը զցկալվ ջուրը Պեսոն, ահա, երգում է: Նրա հետ երգում է և հանդիսատեսը, երգում է ամբողջ դահլիճը: Հեռվում ելևում է լաստը՝ Պեսոյի ուրախ ընկերներով: Դահլիճից ողջունում են նրանց: Իսկ երբ Կակուլու խումբը մոտենալով Պեսոյին՝ խմում է նրա կենացը, դահլիճում այդ նույն վայրկյանին գրպաններից հանում են գինով լի շշերը և լցնում եղջուրների մեջ, միանում են էկրանից հնչող կենացին: Դահլիճում հստած դուռնաշինները եկել են իրենց գործիքներով: Հարմար մոմենտին նրանք միանում են էկրանում նվագող դուռնաշիններին... Եվ թվում է, թե Քուր ողողել է դահլիճը և այլևս էկրանի ու դահլիճի միջև սահման չկա»¹⁵⁷:

Ֆիլմը դուրս գալուց դեռ շատ առաջ մամուլում բաղում հիացական կարծիքներ են հայտնվում: Իսկ ֆիլմի հասարակական զիտումները վեր են ածվում ազգային մշակույթի տոնի. «Հունիսի 1-ին «Սպարտակ» կինոթատրոնում Երևանի զործարանների աշխատավորությունը կազմակերպված շարքերով, զրոշակներով, լողունգներով հավաքվել էր ողջունելու Հայկինոյի նվաճումը»¹⁵⁸:

Առաջին դրախտսականները վկայում են ֆիլմի ընդունելության արտասովոր խանդավառության, նրա վարակիչ ուժի, այն միասնության մասին, որ առկա էր նրանում պատկերված ժողովրդի և հանդիսականի միջև:

Կատակերգության սոցիալական պաթոսի սրման, կոնցեպցիայի արդիականացման շնորհիվ «Լայն հայեցակետով բեկվեց նշանավոր եր-

կը» (Ս. Մելիքսեթյան)¹⁵⁹։ Դասական ժառանգության վերաբրտադրման նման սկզբունքը սղջունեցին շատ քննադատներ։

«Իզվեստիա» թերթում (1935, մայիսի 16) տպագրվեց բանաստեղծ-հեր Վ. Ալազանի, Ն. Զարյանի, Գ. Մահարու, Վ. Նորենցի, Գ. Սարյանի, Ս. Տարոնցու կողակալի նամակը Մոսկվայից, որտեղ նրանք արտահայտում էին իրենց հիացմունքը Ֆիլմի բարձր գեղարվեստական արժանիքների մասին։ Ֆիլմին էջեր են նվիրում «КИНО» թերթը, «հորհրդալիքն արվեստ» ամսագիրը։

Միութենական մամուլում կազմակերպված բանավեճին մասնակցում են Երևանի, Մոսկվայի, Լենինգրադի, Թիֆլիսի կինեմատոգրաֆիստները։ Ժամանակակիցները նշում են Ֆիլմի ժողովրդային և աշղային բնույթը, ռեժիսորի վառ անհատականությունը, կինոարտահայտչամիջոցների բազմազանությունը, դերասանների վարպետության բարձր մակարդակը. «Դերասանը կարծես դադարում էր գերասան լինելուց։ ձուլվելով կերպարին... Արվեստը դառնում էր կյանք, ինչը հնարավորություն էր տալիս ճիշտ գնահատելու անցած դարաշրջանը, այդ դարաշրջանի մարդկանց վարքագիծը և... նորովի դիտելու պատմությունը»¹⁶⁰։

Ֆիլմը որակվեց որպես Հայկինույի և հայ մշակույթի փալլուն հաղթանակ, «որը երկարացրեց մեր անցյալի գրականության ամենակարևոր երկերից մեկի կյանքը»¹⁶¹։

Խոսելով Սունդուկյանի պիեսի մասսայականացման և նրա ազդեցության սահմանների ընդլայնման գործում Ֆիլմի առանձնահատուկ նշանակության մասին, Ս. Մելիքսեթյանը գրել է. «Այժմ այդ կոլորիտին հաղորդակից են լինում ընթերցողների սահմանափակ թվից և թատերական բեմի նեղլիկ սրահներից դատ՝ միլիոնավոր հանդիսականներ, խոշոր հեռանկարներ բացելով մեր զրամատուրգիայի ժողովրդականացման գործում»¹⁶²։

Ֆիլմը մեծ հաջողություն ունեցավ ոչ միայն Միության մեջ, այլև արտասահմանում և իր լիարյուն կյանքն է շարունակում նաև մեր օրերում։

«Պեսյուլի» էկրանավորման 50-ամյակի առթիվ գրված իր հոդվածում Ս. Հասմիկյանը գրում է կատակերգության այդ «անբացատրելի, անվերջանալի, հրեք չսպառվող, հոսող նյութի» մասին։ «Պեսյուլի» այդ «կախարդական դադարների», «հանելուկի հանգամանքին» է հենց հավատարիմ մնացել նաև Ֆիլմը, որը ասես դուրս է բերում մեզ հանդիսատեսներիս, լույս աշխարհ, անծայրածիր ասպարեղ, որտեղ ոչ մի դրամա, ոչ մի կոնֆլիկտ, ոչ մի սոցիալական անարդարություն արդեն

ի վիճակի չեն ճշմել, ստրկացնել մարդուն, այստեղ իշխում է մարդու «գին, նրա սերը, նրա հավատը՝ նրա ապագան»¹⁶³:

14

1947 թ. իրականացվեց Ա. Գուլակյանի վերջին բեմադրությունը, որտեղ ռեժիսորը, հիմնվելով նախորդ փորձերի վրա, հետևողականորեն հրաժարվեց արտաքին էֆեկտավոր բեմական լուծումներից, միզանայենների էքսպրեսիայից, կենտրոնանալով կերպարի ներաշխարհի բացահայտման վրա: Թեև այդ ճանապարհով ռեժիսորը որոշ չափով կորցրեց իր արվեստի հետաքրքրական հատկանիշները, սակայն ձեռք բերեց յուրը և ամենագլխավորը՝ գտավ դասական արժեքների մեկնաբանման հզոր գիտ բանալին:

Ներկայացումը ավելի մոտ էր դրույի մտահղացմանը, հանդիսատեսը զգում էր Սունդուկյանի քաղաքացիական պաթոսը, նրա համուշակականության ուժը, իսկ պայմանական միջոցներից հրաժարվելը ավելի մեծ բնականություն էր հաղորդում բեմական մթնոլորտին՝ դարձնելով հանդիսականին հերոսի ճակատագրի մասնակիցը: Սրա ապացույցն էր Ռ. Զարյանի կողմից արված հետևյալ նուրբ դիտողությունը. առաջին զործողության «Ո՞վ իս դուն, ի՞նչ իս դուն» հռչակավոր մենախոսությունը, որը Պեպոն սովորաբար արտասանում է նախաբեմից, այս բեմադրության մեջ նա սկսում է Կակուլու խոսքերից հետո («էն քիզանը բի, վուր իմելիս էրեսարքը մեշն էրես քրիստոնի պես»), երբ դինի խմելիս նկատում է իր արտացոլումը քրեզանի մեջ: «Այս նոր մանրամասնը, — գրում է թատերագետը, — բեմական հիմնավորում է տալիս թե ի՞նչ հանգամանքներ տուի՞նք տվին Պեպոյին՝ իր խոհերն սկսել այդ ձևով» (II, 480):

Նման նորամուծությունները հակված էին բեմական կյանքի ճշմարտացիության պատրանք ստեղծելու, այն հանդիսատեսից ներկայակելու և մեկուսացնելու համար: Սա արդեն ռեալիստական հոգեբանական թատրոնի բնութագրական հատկանիշներից մեկն էր:

Դրախտաները նշեցին նաև դերասանների բարձր արվեստը, որոնք Սունդուկյանի պիեսի մարմնավորման ամանդույթները հասցրին դարձացման նոր և առավել բարձր աստիճանի: Ներկայացման հիմնական կազմին (Օ. Գուլակյան, Ավ. Ավետիսյան, Ռ. Վարդանյան, Դ. Մալյան) մասնակից դարձան նոր ուժեր: Գիգոլու նախկին դերակատար Գ. Գաբրիելյանը հանդես եկավ Գիգոլի դերում, ցուցաբերելով կատակերգակի մեծ ընդունակություն, խաբակտերի սուր զգացողություն:

Ներկայացման ընդհանուր ճշմարիտ լուծմանը նպաստեց նաև Ս. Թաթևյանի ձևավորումը, դրսևորելով պատմականության զգացողություն, հին Թիֆլիսի կենցաղի ճշգրիտ իմացություն:

Այս ներկայացումն էլ լիովին շրջափարակեց հանդիսատեսին և քննադատության պահանջները, սակայն ոչ թե սկզբունքի կամ սխալ մեթոդաբանական մոտեցման պատճառով, այլ այն, որ բեմական պատկերավորման ձևերը երբեմն համարժեք չէին դրամատուրգիական հարուստ նյութին ու հեղինակի խոր գաղափարներին: Նոր հանդիսատեսին ազդեց չի գոհացնում Պեպոյի դատափետուղ վառ ու զգայացունց, արտահայտիչ կենցվածքը, որն իր համարադրության խոսքն էր նետում վաճառականների սին: Հանդիսատեսը պահանջում է հերոսի և նրա մարդկային հատկությունների առավել բազմակողմանի անձնավորում, նաև Սունդուկյանի հուզախոտով, մեղմ և ուռնատիկ-քնարերգական ոգու հաղորդում:

Գարձյալ առարկությունների առիթ է դառնում էփեմիայի և Սամսոնի փոխհարաբերությունների բացահայտ և խիստ շեղումից պատճառներ:

Ժամանակակից հանդիսատեսին չի գոհացնում նաև ներկայացման ֆինալը՝ ստիկաններով ուղեկցվող ինքնավստահ Պեպոյի հպարտ երթը նախաբեմով դեպի բանա: Ակամա զուգահեռներ էին առաջանում ֆինալի ֆինալի հետ: «Ռեժիսոր-բեմադրողը, — գրում է Մ. Աթաբեկյանը — չի գտել այն հստակ արտահայտչամիջոցները, բեմական շարժումները, որոնք կարող էին ցույց տալ, որ Պեպոն իր բողոքի մեջ միայնակ չէ չի զգացվում, որ նրան ուղեկցում է ոչ միայն մոր, քույր, ընկերոջ, այլև Ձիմզիմովի ինքնակամ իշխանությամբ ճնշված բոլոր մարդկանց էությունը»¹⁶¹: Ֆինալի ընդհանրացնող ուժի հզոր ազդեցությունը կարծես խլացնում է ներկայացման հնչողությունը՝ առաջ քաշելով իր նշանակությամբ էկրանային տարբերակին համարժեք բեմական մարմնավորման պահանջ:

Ելք բեմադրությունից հետո «Պեպոն» երկար ժամանակ չի բեմադրվում, սպասելով նոր մեկնարանությունների և արդիական ընթերցումների:

Մինչդեռ, 40—50-ական թվականներից սկսած հատուկ խնամքով վերադարձվում է կատակերգության քննադատական և դիտական կենսագրությունը, որ կարող էր ազատագրվելու նախորդ տարիներին միտումներից:

1937-ին լայնորեն նշվում է Սունդուկյանի մահվան 25-ամյակը: Թերթերն ու ամսագրերը էջեր են նվիրում հայ մեծագույն ռեալիստ

գրամատուրդին, կազմակերպվում են ցուցահանդեսներ, հուշ-երեկո: Ջեկուցող Հ. Դյուվիքեխյանը առաջ է քաշում Սունդուկյանի նշանակութունը ճիշտ գնահատելու, հին տեսականները քննադատորեն վերանայելու խնդիրը: Ծավալուն հոգվածներով հանդես են գալիս քննադատներ և գրականագետներ Ա. Ղանալանյանը, Ա. Ինճիկյանը, Հ. Մևիքյանը, Խ. Այվազյանը և ուրիշներ¹⁶⁵: Կրկին ծայրահեղ դատողություններ են արտահայտվում հերոսի սոցիալական նկարագրի, նրա մերկացման և բողոքի բնույթի վերաբերյալ:

Վերլուծելով Սունդուկյանի պիեսները, Ա. Ինճիկյանը սխալ է համարում թե՛ գրողի «հեղափոխականացման» միտումները, թե՛ նրա դեմոկրատիզմի անտեսումը և առաջարկում է գրողի դերի ու նշանակության գնահատականներում ղեկավարվել էյնգելսի՝ Բալզակի մասին, և Լենինի՝ Լ. Տոլստոյի վերաբերյալ հայտնի ասույթներով¹⁶⁶:

Պիեսի շուրջը տասնամյակներ շարունակ ընթացող պայքարն է մերջո հանդում է ռալիստ-արվեստագետի անվերապահ ճանաչման, որի գեղարվեստական աշխարհընկալման և մեթոդի իմաստն ու արժեքը սկսում է գիտակցվել որպես գիտական խնդրո առարկա: Հայ ռեալիստական գրամատուրգիայի հիմնադրին առանձին բաժին է հատկացվում Էրսեն Տերտերյանի «Հայ կլասիկներ» աշխատության մեջ (1944): Լույս են տեսնում Հ. Դյուվիքեխյանի (1944), Գ. Աբովի (1953), Ս. Հարությունյանի (1960) ուսումնասիրությունները, որոնց մեջ գրողի աշխարհայացքի և մեթոդի միջև առկա հակասությունների ավանդական դարձած թեման սկսում է լուսաբանվել նրա աշխարհայացքի դեմոկրատական հիմքերի հաստատման ոգով: Դրան նպաստում են արխիվային նյութերի, գրողի ստեղծագործական լաբորատորիայի հետազոտումը, Նոր կենսագրական փաստերի հայտնաբերումը: Եվ չնայած սունդուկյանագիտության մեջ պայքար է հայտարարվում լայն տարածում գտած գոհ-հիշ-սոցիոլոգիական տեսակետների դեմ, այնուամենայնիվ, նախկին ընկալումների ինտերցիան դեռ զգացնել է տալիս իրեն:

Այդուհանդերձ, մեթոդի և աշխարհայացքի միասնական հիմքերի որոնումը, նրանց փոխադասմանսովորվածության զաղափարը ընդհանուր առմամբ արդյունավետ եղավ՝ պատմականորեն ճշգրտվելով և կոնկրետանալով հետագա ուսումնասիրություններում: Այլևս աներկրա է դառնում թե՛ պիեսի սոցիալական նշանակությունը, թե՛ հերոսի սոցիալական բնութագիրը: Միասնական հայացք է մշակվում պիեսի օրլեկտիվ բովանդակության մեկնաբանման հարցում: Ընդլայնելով իրենց պատմագրական սահմանները, աչք վերլուծությունները հակված էին դիտարկելու ստեղծագործությունն իր բովանդակության և ձևի միասնություն, սոցիալ-հոգեբանական խնդիրների գեղարվեստական լուծումների

մեջ: Արդեն սկսել էին արծարծվել բնավորությունների ու տիպերի ստեղծման, դրամատուրգիական կոնֆլիկտի, նրա կառուցման, սյուժեի, ժանրի, դրամատուրգիական խոսքի ինտոնացիոն երանգավորման, կերպարների խոսքային սոցիալ-հոգեբանական ֆունկցիաների և այլ հարցեր:

Այսպես, Հ. Գյուլիքեխյանը, անդրադառնալով Սունդուկյանի տիպականացման արվեստին, ցույց է տալիս, թե ինչպես հակադրության սկզբունքի կիրառումով կատակերգության մեջ ստեղծվում է միջավայրի և նրանում գործող անձանց համադրական պատկերը: Գործողության զարգացման բնական և դինամիկ ընթացքը, նրա նպատակաուղղվածությունը, բնավորությունների բացահայտումը կենցաղային բխումներում դիտվում են որպես կերպարների համոզականության և անհատականացման անհրաժեշտ նախապայման:

Աշխարհայացքային լիցք է ձեռք բերում պիեսի ժանրի հետադոման հարցը: Խոսելով կոնֆլիկտի բացահայտման ձևերի մասին, Գյուլիքեխյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես դիմելովների մերկացման, դիմակադերման նպատակով հիմնավորված կատակերգական դիժը «պայթեցվում է» դրական հերոսների ապրումների բնույթով, վերջիններիս վերածելով «դրամատիկ ֆիգուրների»¹⁶⁷:

Պիեսն իբրև միասնական գեղարվեստական կառույց է դիտարկում նաև Ա. Տերտերյանը, բացահայտելով Սունդուկյան-կատակերգակի վարպետությունը, նրա պիեսների կոմիզմի բնույթը, որը կայանում է մի իրավիճակի շուրջ բոլոր գործողությունների և բնավորությունների կենտրոնացման մեջ. «Կոմիզմը,— գրում է նա,— ոչ միայն կենցաղագրական կամ լեզվական է..., այլև գործոն դրության արտահայտություն»¹⁶⁸: Եվ հենց այդ դրության կոմիզմի մեջ է նա տեսնում Սունդուկյանի ստեղծագործության ժողովրդականացման «ավելի շեշտակի միջոցը»:

1951 թվականին լույս է տեսնում Գ. Սունդուկյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորը Ռ. Զարյանի «Պեպոյին» նվիրված ծանոթագրություններով¹⁶⁹: Ակադեմիական հետազոտության առարկա դարձած դրամատուրգի ստեղծագործությունը տարիների հեռավորությունից դնահատվում է իր կոնկրետ պատմական պայմանավորվածության մեջ: Հիմնվելով մոմուլում տպագրված զանազան նյութերի, քննադատական հոգվածների, ինչպես նաև Սունդուկյանի արխիվի վրա, Զարյանը հայտնագործում է գրողի ստեղծագործական լաբորատորիայի որոշ կողմերը, անդրադառնում է կատակերգության պատմությանը, հերոսի հնարավոր նախատիպերին, պիեսի տեքստի մշակման և խմբագրման հարցերին, վեր հանելով մի շարք «շտկոմների» աշխարհայաց-

քային բնույթը: Հայ և ուրիշ ազգային միջավայրերում «Պեպոլի» գրան-
կան և բեմական կյանքին նվիրված համառոտակի ակնարկում նշվում
է, կատակերգության զերը թատրոնի ռեալիստական ավտոնոմիայի հաս-
տատման և նոր դերասանական դպրոցի դաստիարակության գործում:
Հետաքրքիր դիտողություններ են արվում դերասանական խաղի կամ
սեթիստրական մեկնաբանությունների վերաբերյալ:

«Պեպոլի» գրական և բեմական կյանքը ներկայացնելու առումով
մեծ դեր ունեցան դրամատուրգիային և հայ թատրոնի պատմությանը
նվիրված ուսումնասիրությունները¹⁷⁰, որոնց մեջ մամուլից և գնա-
ռան հուշագրություններից քաղված հարուստ նյութը իմաստավորվեց և
սամփռվեց նոր լույսի տակ: Ժամանակային հեռավորությունը հնարա-
վորություն տվեց քննադատորեն վերանայելու ավանդական պատկերա-
ցումները, գնահատելու թատրոնի դարգացման հռանկարները, ճշակելու
կատակերգության տեղն ու դերը հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի
ընդհանուր շարժման մեջ: Ինչպես այս, այնպես էլ առանձին դերա-
սանական և ռեալիստական անհատականություններին նվիրված մեկա-
գրություններում առավել հարստացավ սունդուկյանական կերպարների
մեկնաբանության պատմությունը, հիմք դրվեց Սունդուկյանի պիեսնե-
րի թատերական էության ամբողջական կոնցեպցիա ստեղծելու համար:

Կատակերգության մեկնաբանման և առհասարակ սունդուկյանա-
դիստիկան մեջ լուրջ ներդրում էին Ս. Հարությունյանի բաղմախիժ աշ-
խատությունները և, մասնավորապես, նրա նոր ուսումնասիրությունը,
որը հեղինակի երկար տարիների պրպտումների արդյունքն էր: Ելնելով
պատմականության սկզբունքից, նա շտկում է իր իսկ կողմից նախկի-
նում թույլ տված սխալները՝ ստեղծագործությունը դիտելով նրան ծնած
դարաշրջանի կոնտեքստում, նորովի գնահատելով գրողի աշխատա-
յացքը:

Անդրադառնալով գրողի աշխարհայացքի հակասություններին, հե-
ղինակը գրում է. «Սոցիալական հակասությունների լուծման իր առա-
ջարկով վաճառականի դեմ ուղղված պայքարը շեղում էր նրա բարոյա-
կան վերադաստիարակման կողմը: Սա հեղինակի սուբյեկտիվ միտումն
է, որը ներս է խցկվում Պեպոլի շառաշուն մերկացումների մեջ. ան-
ձում, շղթայում նրա որոտալի ոգին»:

Ինչ վերաբերում է կատակերգության գործառնության հարցերին,
ասյա, նա գրում է. «Պեպոլի» ավելի է ասել, քան ուղեցել և ենթադրել
է հեղինակը...»: Իսկ այդ ավելին այն ազդեցության մեջ է, որ ունեցել
է պիեսը «կյանքի կակուլիների գիտակցության վրա, որոնք անում էին
այն, ինչ արգելված է դրամատուրգի կողմից»¹⁷¹: Այս ընդհանուր առ-
մամբ ճիշտ դատողություններում սրտակի սոցիալական խավի ընկալ-

ման մեջ կերպարի ինքնուրույն կյանքին վերագրվում է այնուամենայնիվ բացարձակ նշանակություն, որով կրկին շրջանցվում է երկի ճշգրիտ մեկնաբանման հարցը: Մինչդեռ, բախման հեղինակային լուծումը իր մեջ հնարավորություն էր ամփոփում ժամանակի ընթացքում որպես դոմինանտ առաջ քաշելու ոչ թե սոցիալական ֆունկցիան, որն ամուր թելերով կապված էր իր ժամանակի հետ, այլ բարոյական և գեղագիտական ֆունկցիան: Բախման բարոյական դրսևորման նորովի ըմբռնումները թույլ են տալիս գնահատելու և խորացնելու այն, ինչը իր մեջ համընդհանուր արժեք էր պարունակում: Կատակերգության ընկալման պատմության մեջ նման հայացքի զարգացումը երևում է թե՛ քննադատական և թե՛ բեմական հետադա մեկնաբանությունների մեջ:

16

Կատակերգության այդ համամարդկային պաթոսը խորապես ըմբռնեց դերասան Ակուլի խորավան Պեպուլի իր անձնավորումով Ռուսթավելու անվան թատրոնի 1951 թ. բեմադրության մեջ, որ նվիրված էր Սունդուկյանի ծննդյան 125-ամյակին (բեմադրող՝ Դ. Ալեքսիձե): Ներկայացումը մեծ հաջողություն ունեցավ, մի քանի տարի շարունակ չիջավ բեմահարթակից և արձագանք գտավ նաև հայկական մամուլում¹⁷²: Բեմադրությունը, գրախոսների վկայությամբ, նպատակ ուներ հեռանալու ավանդական բեմական մարմնավորումներից և, յուրացնելով բեմի և էկրանի լավագույն նվաճումները, զարգացնելու դրանք պատմության և արդիականության դիալեկտիկ հարաբերակցումներով: Նման համադրումը, ըստ ռեժիսորի, սունդուկյանական տեքստը հարադասորեն վերարտադրելուց բացի, ենթադրում էր նաև կենֆլիկտի որակական նորոգում, իմաստի արդիականացում, նոր դրամատիկ մոտիվների ներմուծում և, ամենակարևորը՝ գլխավոր հերոսի կերպարի սկզբունքային վերամասնավորում: Դերասանի հոգեկան և ինտելիկտուալ պաշարները ուղղված էին հերոսի ներքին դրաման, նրա հոգեբանական պոտենցիալը լրացնելուն: Խորավան դուրս բերեց կերպարը լուրջ կենցաղային շրջանակներից՝ հեռանալով սոցիալական շտամպներից: Սակայն նա չգնաց հերոսի «ապահերոսականացման» ճանապարհով: Հակված լինելով կերպարների լայն, խոշոր մասշտաբային լուծումների, նա խորացրեց ժողովրդական հերոսի կերպարի ոչ միայն հոգեբանական, այլև ինտելիկտուալ և փիլիսոփայական հնչեղությունը՝ ազնվության թեման ներկայացնելով իրեն պայծար հանուն մարդկային հոգու, հանուն բարձր վսեմ մարդկային նկարագրի, հանուն մարդու իդեալի: Պեպուլի մեջ խորավան կուսակց շեքսպիրյան ուժ և թափ: Կերպարի նման մասշտաբայնությունն իր ակունքներն ուներ նաև Սունդուկյանի մոտ:

«... Խոսելով Խորավայրի խաղի մասին, Ռ. Զարյանը բերում է գերազանցիկարժեքը այդ գերի վերաբերյալ. «Կերպարը շեքսպիրյան է... Սունդուկյանն ալյստեղ հանճարի սահմանին է մոտեցել: Շատ մտքեր է առաջացրել, մենախոսուկյունը. «Գնա, Պեպո, գեղինը լիվե...», մի՞թե պակաս է «լինել քի չլինել»-ուց: Ահագին միտք կա և ինչպիսի խորութուն, ինչ թափ և փայլատակում»¹⁷³:

Կերպարի ժամանակակից ընթերցման մեկ այլ բանալի դառավ Պեպոյի մյուս գերակատարը՝ երիտասարդ գերասան Դ. Աբաշիձեն Դ. Ալեքսիձենի նույն բեմադրության մեջ: «Պեպո-Աբաշիձեն,— դրում է Դ. Բուխնիկաշվիլին,— տողոված էր ներքին ջերմությանը, մի քիչ ավելի զգացալ էր, բան այդ գերի սովորական մեկնաբանությունը, բացակայում էր նաև տրաֆարետ ցուցադրումը, կեղծ պաթետիկան»¹⁷⁴:

1966 թ. պիեսի արդիական ընթերցման փորձ նախաձեռնեց նաև վարդան Աճեմյանը Երևանի Դ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Իր հարցադրույցներում Աճեմյանը բազմիցս արտահայտել է դասական պրահականության ստեղծագործական մեկնաբանման իր սկզբունքները. «Իմ կարծիքով, ամեն մի ճշմարիտ դասական դործ միշտ էլ ժամանակակից է: Այսպես կոչված մոդեռնացումը չեմ ընդունում: Գտնում եմ, որ նման մոտեցումը աղավաղում է զրամատուրգին»¹⁷⁵: Ժխտելով դասականների հետ արվող նման օպերացիաները, նա որպես նորմի ընթերցման զրվալու սկզբունք առաջադրում է դասական նյութը շեշտավորել ժամանակակից տեսանկյունից, կիրառել նոր արտահայտչամիջոցներ, խաբի նոր եղանակներ: Մեկ ուրիշ տեղ, անդրադառնալով կոնկրետ «Պեպոյի» բեմադրության մտահղացմանը, Աճեմյանը գրում է. «Մենք մոտավորապես մտածում էինք հետևյալ կերպ. բանի որ թատրոնը ոչ դարաշրջանի, նրա բարբորի և զգեստների տեղեկատու է, ոչ էլ առավել ևս արվեստագիտության կամ բանասիրության ամբիոն, այլ ներկայացման կենսական նյութի հետ հանդիսատեսի կենդանի շփում, անկախ ալն քանից՝ դա դասական երկ է, թե ժամանակակից, ապա ինչո՞ւ չհրաժարվել «Պեպոյի» ավանդական լուծումներից»¹⁷⁶: Այս խոսքերում հնչում է թատրոնի կենդանի ընդլիման պաթոսը ընդգիմ ակադեմիական սխեմատիկ դատողությունների, որոնք սոսկ զրականագիտական խնդիրներով սահմանափակված լինելով, ոչ մի կերպ չէին նպաստում դասական Լրկի ստեղծագործական ընկալմանը:

Ներկայացումը կայացավ հիմնականում խմբի երիտասարդ ուժերով և միջին սերնդի գերասանների մասնակցությամբ, որոնք Սունդուկյանի պիեսների մարմնավորման փորձ չունեին:

Ռեժիսորական ամուր ձեռքը, որն ուղղված էր հաղթահարելու դասական երկի նկատմամբ ունեցած թանդարանային վերաբերմունքը, խա-

շլայիւն շտամպները, ընկալման իներցիան և միտում ունեն կերպարները մարմնավորել արվեստի ժամանակակից լեզվով, գտնել այսօրվա հանդիսատեսի հետ շփման նոր եղբեր, իրոք ստեղծեց մի ներկայացում, որն իբր նախորդներից տարբերվում էր թե դերակատարման ոճով և թե պատկերավորման լեզվով: «Առկա էր,— գրում է Ս. Մելիքսեթյանը,— բեմական ընթերցման մի նոր փորձի փաստը, անկախ նրա լավ կամ վատ գնահատականից»¹⁷⁷:

Աճևճյանի բեմադրության նոր ոճաբանությունը՝ թատերային հանդիսավորությունից, վերամբարձ տոնայնությունից հեռանալը, ճշմարտանման խաղի ընդհանուր ձգտումը, միմիկայի, ժեստի վարքագծի պարզությունն ու անմիջականությունը թեև պարզված էին ռեժիսորական որոշակի կոնցեպցիայի, որն առաջին հերթին դրսևորվեց գլխավոր հերոսի կերպարի նոր լուծման մեջ:

Այդպիսի անհավանոտ, առանց կերպարի արտաքին բանաստեղծականացման, հասարակ և անմիջական մի հերոս էր ներկայացնում իս. Արրահամյանը, չունենալով իր անձի և վիճակի բացառիկության որևէ զգացողություն: Իր հայտնի մենախոսությունները նա արտասանում էր առանց դեկլամացիոն պաթոսի, ոչ թե հանդիսատեսին ուղղվելով, այլ, ասես, իջքն իր հետ խոսելով, ինչ-որ տեղ շափից ավելի առօրեական, մինչև անգամ այն տեսարաններում, որոնք պահանջում էին խոսքի և ժեստի վառ արտահայտչականություն: Հասարակ, ազնիվ մշակ, նա, ինչպես ճիշտ նկատել է Լ. Հախվերդյանը, հերոս է դառնում «հանգամանքների բերումով»: Այսպիսով դերասանը... «իր խնդիրը տեսնում է լոգալական իրականով ամբողջացնելու մեջ: Ամեն ինչ հանդես է գալիս վարքագծի բնական դրսևորումներում»¹⁷⁸:

Հերոսի մարմնավորման այս նոր հնչերանդաներում մեկ ուրիշ քրննագատ՝ Հ. Հովհաննիսյանը, տեսնում է աշխարհի օրինականության հետ բնական մարդու ընդհարում. «Բարոյապես անկախ լինելով այդ իրականությունից՝ բնության հետ ներդաշնակ այդ մարդը մենակ է այդ օրինակալիության առաջ և խեղճ, չհասկանալով, թե ինչո՞ւ «խղճի դավթարը» փաստաթուղթ չէ»¹⁷⁹:

Պիեռի կոնֆլիկտի նման ըմբռնումը, նոր ժամանակակից ենթատեքստով հարստացնելով նրա ներքին իմաստը՝ մի անգամ ևս հաստատում է այդ կոնֆլիկտի բարոյական մեծ պոտենցիալը, որը «բաց է» այսօրվա հանդիսատեսի համար և հանդես է գալիս նոր լույսի ներքո ակտիվ ստեղծագործական ընկալման մեջ:

Պեպոյի կերպարի նոր մեկնաբանումը հիմնականում դրվատվեց, իսկ դիտողությունները վերաբերում էին հիմնականում դերակատարման մակարդակին: «Միշտ չէ, որ դերասանը ըմբռնումը բնական էություն,

անկեղծ ներշնչանք է դարձնում: Մեկնաբանը կարծես ուժեղ է անձնավորողից», — գրում է Հախվերդյանը նույն հոդվածում: Ս. Մելիքսեթյանը նույնպես, նշելով գերասանի խելոք խաղը, նկատում է. «Բայց երբ հանգիստ տոներից նա անցնում է բուռն ավյունի և պոռթկումների վիճակներին, այստեղ նրա ներքին ուժը չի բավականացնում, և կերպարը ինչ-որ չափով սկսում է դալկանալ»:

Կերպարի նոր ընթերցումը, սակայն, առաջ բերեց նաև ակտիվ բացասական վերաբերմունք: Ս. Հարությունյանի կարծիքով այդ դերակատարանը պակասում էր կերպարի էություն խոր և խառնված գրանգրումը, չէր զգացվում Պեպո մտածողը, նրա ըմբոստացման ուժը, նրա բանաստեղծական և բարձրաշունչ ոգին, չկար գլխավորվել ներքին մերկացնող ժողովրդի մարդը:

Հերոսի այդ հատկանիշների արտահայտմանը մոտ էր Բ. Ներսիսյանի ավանդական խաղառճը: Էսդալով «պատրաստի հերոս», որը սուր կերպով զգում էր իր բացառիկությունը, դերասանը հարում էր կերպարի ուժանախի մեկնաբանմանը, նրա վեհ հոգու էֆեկտավոր ցուցադրմանը: «Փայլը հաստատ, ձայնը քաղցր և ազդու»՝ ճիշտ և ճիշտ խնչովս տրված է հեղինակի նշագրումներում, Բ. Ներսիսյանի: Պեպոն, հաղորդելով Ներսի տառապանքների ողջ դառնությունն ու վրեժխնդրության բուռն պոռթկումը, գուրկ էր, սակայն, սուղոտկյանական կերպարի ջերմությունից և անսխիզանությունից: Եվ ներկայացման ընդհանուր ոճաբանությունը ավելի էր համապատասխանում Խ. Արարհամյանի խաղակերպը:

Ինժեյտորի և դերասանների կողմից նոր շեշտեր ներմուծվեցին պիեսի նաև մյուս կերպարների մեջ: Այսպես, հակասում էին Զիմզիմովի ավանդական ընկալմանը նրա թե՛ արտաքին, թե՛ ներքին նկարագրերը Ս. Սարգսյանի անձնավորման մեջ: Հաստատվոր վաճառականի հոխարեն, որի «չարժվածքը, ման գալն ու խոսվածքը», ըստ Սունդուկյանի, «ծանր էին» և հարգանք էին ներշնչում, հանգես եկավ թիթև, հաճելի և բարեհամբույր շարժումներով մի անձնավորություն: Արտաքին և ներքին նկարագրի այդ անհամապատասխանությունը ընդգծում էր, բաց գոյությունների, մարդու խելական գոյություն և արտաքին գոյությունների միջև եղած հակասությունը:

Կերպարի նման մեկնաբանման մեջ, անշուշտ, սրվել էին բնավորության որոշ կողմերը՝ Զիմզիմովի վախը ստեղծված իրավիճակի, իրեն սպառնացող խաչատառակության առջև, որը և զրկել էր նրան հավասարակշռությունից, դարձրել ջղադրգին և գցել իր շուայտանք կնոջ իշխանության տակ: Ս. Սարգսյանի Զիմզիմովը, կարծես, այդ կերպարի զարգացման նոր փուլն էր նշանավորում, մանրանալով և անկում ապրելով, նա կորցրել էր իր նախատիպի մոնումենտալությունը: Այստեղից էլ գա-

լիս էր զերասանի «զավեշտախաղով համեմված թեթևալիկութունը», որը, մի շարք քննադատների կարծիքով, նվազեցնում էր այն ուժը, որի գեմ մաշառում էր Պևսոն, խախտում կերպարի և ներկայացման գաղափարական բովանդակությունը:

Մինչդեռ էփեմիայի գերակատարումը (Լ. Հովհաննիսյան) անվերապահորեն ընդունվեց բոլոր քննադատների կողմից, որոնք նշեցին կերպարի հարստացումը նոր եղրերով և դույներով: Նա հանդես եկավ ոչ միայն իբրև ինքնահավան, քմահաճ, թեթևալիկ մի քաղցրեհուհի, այլ նաև՝ բերասեր բռնակալ: Արբեցած իր անսահման իշխանությամբ, նա իրեն է ծառայեցնում բոլորին և ամեն ինչ: Կերպարի այդ հատկանիշի բացարձակացումը բնականորեն հանդեպրեց էփեմիայի և Սամսոնի միջև եղած հարաբերությունների պատկերման նախկին բնական ավանդների վերանայմանը: Էփեմիա-Հովհաննիսյանը այնքան է համակված այն մտքով, որ «լաքիկն պիտի լաքիա ըլի», որ բացառվում է այլ հարաբերությունների որևէ հնարավորություն:

Այս ֆոնի վրա բնական կերպարանափոխություններ կրեցին և այդ աշխարհի անմիջական զոհերը (Ա. Խոստիկյանի վախվորած ու խեղճ Գիրքոյն՝ տրված ծաղրանկարային գծերով, Յու. Ամիրջանի Սամսոնը, որն իր տիրոջու ձեռքին զվարճալի խաղալիք էր դարձել):

Քննադատների միահամուռ կարծիքով այս ներկայացման մեջ դերասանական աշխատանքի ամենաբարձր օրինակը տվեց է. էլբակյանը: Նրա Գիրքոյի հաջողությունը պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ դերասանը գտավ այդ բարդ կերպարի մեկնաբանման ճիշտ բանալին՝ սուբյեկտիվական հերոսի թե՛ էությունը և թե՛ արտաքին նկարագրին, որ վերստեղծված էր դերասանի կողմից՝ «էթնիկական ճշտությամբ և գծերի մաքրությամբ», նա նոր շեփուր հայտնաբերեց ծերունու կողմից բարեզնոդ երկարի միախառնական խրատներում, նրա տնտեսական փրկությունների մեջ: Սա էլ հիմք տվեց գրախոսներին հերոսի քրիստոնեական հայացքներում առնչելու ճշմարիտ ժողովրդական փրկությունների: «Նրան օրինաչափ են թվում, — գրում է այս առթիվով Հ. Հովհաննիսյանը, — և մուրհակի կորուստը, և դառնվելը. «Ես խո չգթա, Շուշան, իրան-իրան էկավ»: Գիրքո-էլբակյանի նուրբ հումորով ասված այս խոսքերում այն համոզմունքը կա, որ մարդկային ճշմարտությունը չի կարող կորչել: Դա ժողովրդական լավատեսությունն է»:

Վ. Աճեմյանի ներկայացման ընդհանուր կոնցեպցիայի մեջ էական և գործուն դեր խաղացին միջանցյենավորումը և դեղարվեստական ձևավորումը: Ժամանակի և միջավայրի գեղարվեստական ընդհանրացված պատկերը սալու իր միտումով ռեժիսորը բնականորեն հեռանում է կեն-

ցաղագրության սկզբունքից, կիրառում է ընդգծված և արտահայտիչ իրավիճակներ, ցցուն և խոշորացված մանրամասներ, դինամիկ միզանսցեններ, ռեկչեֆ գեկորացիաներ: Իր այս որակի մեջ Աճեմյանը միշտ էլ հանդես է եկել որպես ակտիվ ստեղծագործող՝ դրամատուրգի համահեղինակ, խիզախորեն ներմուծելով նոր իրավիճակներ և պերսոնաժներ, կենդանացնելով բնական գործողությունը, նրա ռիթմը:

Ռեժիսորի միտքն էին ընդգծում և դեկորացիաների կոնտրաստ լուծումները (նկարիչ՝ Ա. Գրիգորյան)՝ Զինվորավիժանի վառվառ-կարմիր սրահները և Պիպուլի տնակը, որ միանում էր Քոի լաչնարձակ տաբաձալ-թյան հետ:

Հավելումներ կատարվեցին նաև պիեսի ընդհանուր կառուցվածքում: Բ. Ներսիսյանի կատարմամբ ներկայացման նախերգանքում հնչում էին Սունդուկյանի հուշակավոր կտակի խոսքերը, որի մեջ իր խաղցված արտահայտությունն էր գտել Սունդուկյանի բարոյական իդեալը: Իսկ, ի տարբերություն պիեսի, ներկայացումն ավարտվում էր «բաց երկնքի տակ, լաչնաշունչ տրամադրությամբ, որի մեջ չգիտես արտմոլե՞լանն է ավելի, թե կեցության զվարթ հոգին» (Լ. Հախվերդյան):

«Ռեժիսորի գեղարվեստական մտածողության և երեակալության ժամանակակից որակը» (Զավադսկի), որը դրսևորվեց թե՛ ներկայացման բովանդակության, թե՛ ձևի մեջ, գրվատանքի արժանացավ շատերի կողմից: Այդ «խիզախ որոնումը» որակվեց իբրև ազատագրման փորձ դասական պիեսի նախապաշարումներից, «բնական փոշուց», որի շնորհիվ պիեսը ներկայացավ նոր տեսքով ու փայլով: Քննադատների հետ մեկտեղ նման կարծիքներով հանդես եկան գրողներ Գ. Մահարին և Ն. Զարյանը¹⁸⁰:

Սակայն բնական այս նոր ընթերցումը վեճերի առիթ տվեց՝ ներկայացումը իր բացահայտ հորարարությամբ շրջողունվեց լաչն հառարակության կոմից: «Դժգոհներն ավելի շատ էին» (Ս. Մելիքսեթյան), «Ժափահարություններ համարյա չկային» (Ս. Հարությունյան): Եվ եթե ներկայացումը հանդիսատեսի սպասումները, այնուամենայնիվ, չարդարացրեց, ապա դրա պատճառը ոչ միայն ընկալման ինքնիշխան էր, այլև նրա մեջ առկա ակնհայտ թերությունները: Ըստ նույն գրախոսների՝ բացակայում էր պիեսի մասշտաբայնությունն ու գունեղությունը, գերասաններն էլ զիջում էին անցյալի վարպետների մակարդակին:

Այս հանգամանքները, անշուշտ, չէին կարող չազդել և ներկայացման ընդհանուր հնչեղության վրա, որը Ռեժիսորի կողմից մտածված էր որպես «սոցիալական ողբերգություն»:

Թատրոնը, անշուշտ, ոչ դարաշրջանի մասին գրված տեղեկատու է և ոչ էլ թանգարան: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ թատրոնը նաև հի-

շողությունն է, թե ինչպէս են ապրել մարդիկ, ինչո՞ւ ևն զբաղվել, ինչ-պէս են քայլել և հագնվել, ինչ են կերել ու խմել: Մարդկանց կեցւածքը, դիմախաղը, խոսակերպը, այն ամենը, ինչը կազմում է ժամանակի, հասարակութեան, որոշակի սոցիալական խավի էությունը և անցյալէ նշխարական ու բարոյական մշակութի պատկերը նույնքան կարեւոր են, որքան և ինքը՝ գաղափարը և հանդես են գալիս որպէս այդ գաղափարի մարմնավորման անհրաժեշտ պայման: Եվ եթե հանուն այդ գաղափարի անհրաժեշտութիւնն է առաջանում հեռանալու անցյալի պատկերի ձեռք-զրկիտ և մանրամասն վերարտադրումից, ապա դո՞նէ նորամուտ մանրա-մասնները պետք է բնութագրական լինեն պատկերովո՞ղ ժամանակի հա-մար:

Աճեմյանի ընտրած ճանապարհը, ընդհանուր առմամբ, ճիշտ էր: Չնայած մի շարք թերություններին, ներկայացումը իր առաւելութիւն-ներով հաւաստեց դասական երկի ոգու բացահայտման մեջ նոր ձևեր և միջոցներ հայտնաբերելու հնարավորութիւնը: «Այն ապացուցեց, — կըրտափակում է Լ. Հախվերդյանն իր խոսքը նոր բեմադրութեան մասին. — որ «Պեպոն» թանգարանային արժեք չէ, որ պետք է մնա իբրեւ հիաց-մունքի և թատերադիտական իմաստալից ուսումնասիրութիւնների առար-կա: Այստեղ պետք է ճիշտ կողմնորոշումը՝ ինչպէս պետք է վաբովել ազ-գայրական հատկանիշների հետ, իսկ միջոցները պետք է գործի դնել նրա բանաստեղծական էութիւնը հնչեցնելու համար, որպէսզի «Պեպոն» իր գաղափարով ու արվեստով խոսի այսօրվա հանդիսատեսի հետ»¹⁸¹:

Թատրոնի 50-ամյակի նախաշեմին ներկայացումը ջերմ ընդունելու-թիւն գտավ 1971 թվականի Մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ: Գ. Բոյաչիևի «Ավանդութիւնների զարգացումը» հոդվածում «Պեպոյի» բե-մադրութիւնը դիտվեց որպէս «գործուն ավանդութի, նրա նորոգման, պատմութեան և արդիականութեան կենդանի կապի օրինակ»¹⁸²:

17

«Պեպոյի» քննադատական և գիտական պատմութիւնը ավելի հա-րստացավ 70-ական թվականներին. առաջին ներկայացման հարյուրամ-յակի (1971) և Սունդուկյանի ծննդյան 150-ամյակի (1976) առթիւ լույս տեսան բազմաթիւ հոդվածներ, ուսումնասիրութիւններ, փաստագրա-կան բնութիւն աշխատութիւններ: Այս առումով շափաղանց կարեւոր նա-խաձեռնութիւն էր «Ժամանակակիցները Գաբրիել Սունդուկյանի մասին» (1976) ժողովածուի հրատարակումը, որը դասակարգեց մամուլում, դա-նական ձեռագրերում և հուշագրութիւններում լայնորեն սփռված առա-վել հետաքրքրական նշութերը: Իսկ «Տարիներ և ներկայացումներ» ժո-ղովածուի (1972) մեջ «Պեպոյի» բեմական մեկնաբանութեան պատմու-

Իլունը լուսաբանվում էր ևրկու հողվածներում՝ նվիրված նրա առաջին բեմադրությանը (1922) Առաջին հայկական պետական թատրոնում (հեղինակ՝ Գ. Զարեյան) և Աճեմյանի 1966 թվականի վերջին բեմադրությանը (հեղինակ՝ Լ. Հախվերդյան):

Փաստագրական հարուստ նյութ էր պարունակում Բ. Հովակիմյանի գլխավորը («Պեպոն» ազգային թատրոններում), որի նպատակն էր տալ պիեսի բեմական կյանքի համառոտ պատմությունը հայ բեմի սահմաններից դուրս:

Ձեռագիր և տպագիր նյութերի հիման վրա հեղինակը վերականգնել է կատակերգության քիչ թե շատ ամբողջական պատկերը՝ վրացական, ռուսական, ադրբեջանական, քրդական, պարսկական, թուրքական և ասիյուռքի տարբեր թատրոններում՝ ղուզահեռաբար վկայություններ բերելով պիեսի թարգմանությունների մասին: Այստեղ տեղ են գտել նաև Պարսկաստանում, Եգիպտոսում, Ամերիկայում, Թուրքիայում հղած արձագանքները Ֆիլմի մասին և փաստեր՝ կատակերգությունն օպերայի վերածելու փորձերի մասին:

Այդ նույն տարիներին «Պեպոյին» մեծ տեղ հատկացվեց նաև հայ-վրացական գրական և թատերական կապերին նվիրված ուսումնասիրություններում (Գ. Բուխնիկաշվիլի, Բ. Արվելաձե, Տ. Կարապետյան և ուրիշներ):

Սունդուկյանի և ռուս իրականության՝ մասնավորապես Օստրովսկու հետ ղուզահեռները, որոնք սկսվել էին դեռ անցյալ դարում, վերջին տասնամյակներում ստացան ավելի խոր գիշատիկ լուսաբանում: Գ. Աբովի, Ս. Հարությունյանի, Վ. Թերզիբաշյանի, Գ. Հովնանի, Ռ. Զարյանի աշխատություններում բնշխանվեցին ստեղծագործական կապերի լուրջ ուսումնասիրության սահմանները, նյութի, թեմատիկայի, սյուժեների, տիպերի արտաքին համադրումները: Աշխարհայացքի, մեթոդի բնդհանուր համեմատությունները տեղի տվեցին այդ կապերի ավելի էմբրիոն մշակմանը:

Ե. Ալեքսանյանի մենագրության մեջ¹⁸³ Սունդուկյանի և ռուս գրականության առնչություններն իմաստավորվեցին առավել լայն տիպաբանական ղուզահեռներով՝ ոչ միայն Օստրովսկու հետ ունեցած ստեղծագործական կապերի շրջանակներում, այլև ռուսական քննադատական ռեալիզմի՝ հատկապես գոգոլյան երդիծական ուղղության և նրա հումանիստական ավանդների հարաբերակցությունների մեջ: Նման խորքային ղուզահեռները, Մուլիերի, Գոգոլի, Օստրովսկու հետ համեմատությունները ներառնելով Սունդուկյանի ստեղծագործությունը քննադատական ռեալիզմի կատակերգական արվեստի էվոլյուցիայի, գեղարվեստական գիտակցության բնդհանուր շարժման մեջ, գիտական հիմնավորում և

աշխարհայացքային լիցք են տալիս նաև «Պեպոյի» ժանրային բնույթին մի հարց, որը թերևս առաջնայինն է երկի ճշգրիտ մեկնաբանման համար: Բարձր կատակերգության և ողբերգության միաձուլումը Սունդուկյանի պիեսը մոտեցնում է նոր տիպի երգիծական կատակերգությանը, որի մեջ կոմիկական իրադրությունը չի սպառում նրա երգիծական լիցքը:

Ե. Ալեքսանյանի վերլուծություններում որոշարկվում է նաև վաղեմի աշխատանքի, ինչպես պիեսը՝ ողբերգական տարրերի առկայությունը հանգերձ՝ կոշիկային կատակերգություն: Սրանում, գրականագետի կարծիքով, գրեթե բաց Սունդուկյանի աշխարհայացքային օպտիմիզմը, որը մոտենում էր պրոբլեմների լուծմանը որպես երգիծաբան: Այս հանգամանքը իրոր որ ապահովում է կոմիզմի մեջ «կատարասիս» հասուն աշխատանք, որ ենթադրում է ծիծաղ մերկացվող հերոսի նկատմամբ: Եվ նաև հաղթանակ է առնում Զիմզիմովը, իսկ հանդիսատեսի ապրումներում Պեպոյի:

Այսպիսով, կատակերգության իմաստի մեկնաբանությունները Խորանում են ուսումնասիրման միջոցների լայն տեսադաշտ ունեցող ըմբռնումներով, որոնք ընդգրկում են ստեղծագործության ներքին հատկանիշների ամբողջ կազմը՝ պոետիկայի և սոցիալ-հոգեբանական առանձնությունների կենդանի կապի մեջ:

Ուսումնասիրման այդ նոր սրակը առկա է էդ. Զրբաշյանի «Գաղղիկ Սունդուկյանի միակ պատմվածքը» հոդվածում¹⁸¹, որտեղ քննվում է ստեղծագործության գեղագիտական համակարգը իր բոլոր տարրերով: Մանրամասն վերլուծության ենթարկելով «Վարիկի վեջեր» պատմվածքը, որն «իր օրյակալի սոցիալական բովանդակության խորությամբ, ստեղծագործական կոնցեպցիայի հասունությամբ... Սունդուկյանի ժառանգության մեջ առկա մոտ է «Պեպոյի» և վերջինիս հետ կապում է նրա բարձրագույն գեղարվեստական նվաճումը», հեղինակը վեր է հանում ինչպես միջև եղած ընդհանրությունները (գաղափարական դիրքորոշումը, սոցիալական բեկումների բացահայտման գիծը, հերոսների ինքնագիտակցության արթնացման նույն ճանապարհները, նույն սյուժե-առարկան իրադրությունը և այլն), ինչպես ժանրային չափահասով սկզբնականներով պայմանավորված տարբերությունները:

Ի տարբերություն ստեղծականագիտության մեջ երկար տարիներ տարածված պիեսի բնավորությունների և տիպերի, ինքնատիկայի և բովանդակության սոցիոլոգիական ուսումնասիրման, նոր աշխատություններում ուղղորդվում է տիպականացման և անհատականացման արվեստի, իրականության ընկալման և կերպավորման, սյուժեի կառուցման ձևերի, կոմիկական սկզբունքների և երգիծական հնարների

Հարկազմ, ինքնամերկացում, հումոր, գրոտեսկ, ֆարսային տարրեր և այլն), խոսքային տարերքի դերի, խոսքի հուղական գունավորման, ոճական հնարների բացահայտման վրա:

Շարունակվում է գրողի ստեղծագործական լաբորատորիայի և մի շարք այլ շտեմբանված խնդիրների հետազոտումը ժամանակակից գրականագիտության խնդիրների տեսանկյունից՝ նոր խորքեր և շերտեր բացելով կատակերգության մեկնաբանման մեջ:

Քննադատական ընթերցման, ինչպես նաև բեմական մեկնաբանման էվոլյուցիան ընթանում է պիեսի համամարդկային պաթոսը գրեհորելու ուղիով: Ժամանակակից մշակութային գիտակցությունը «Պեպոյի» հիմքում տեսնում է իսկական մարդու, նրա էություն և իդեալի որոնումը, հավատ դեպի բարին, նրա հաղթանակը: Չորս ու բարին՝ պատկերված իրենց կոնկրետ սոցիալական նկարագրով, բարձրանում են մինչև մարդկայնության և անմարդկայնության հակադրությունը, «Մարդը խոսում է անմարդկայնության դեմ և հայտնաբերում, որ մասնատիրության պայմաններում անմարդկայնությունը անցկացվում է մարդկայնության տեղ և այդ մարդկայնությունը հանդես է գալիս «խղճի զավթարի» կերպաբանքով»¹⁸⁵, — կարգում ենք Սունդուկյանի մասին գրված վերջին մեկնադրություններից մեկում: Այսինքն այն, ինչ որ նախկին մեկնաբանություններում հեղինակի և իր հերոսի թերության էր վերագրվում, այժմ ներկայանում է նոր որակով: Արդեն կարևոր չէ, թե ինչ դիրքերից է պաշտպանում հեղինակը մարդուն և նրա արժանապատվությունը: Նախակապիտալիստական ուտոպիայի դիրքերից քննադատելով բուրժուական իրականությունը, նրա աշխույժ բարբերը, արվեստագետը իր նահապետական Պեպոյի մեջ հայտնաբերում է ապագա մարդու նշաններ: Կատակերգության կոնֆլիկտի բարոյական գրեհորման նման խոր բնականումը չի խլացնում նրա: կապը դարաշրջանի հետ կամ սոցիալական դրդապատճառները, այլ, ընդհակառակը, էլ ավելի է դրանք պարզաբունում և ճշգրտում: Չէ՞ որ Զիմզիմովն էլ ունի իրեն հատուկ «բարոյականությունն ու համարությունը»։ «Մարթ իր լհեբի գորա կու ձգե վուտը»։ Այնպես իսարաբ լինելը» նա կապում է հասարակ մարդկանց կողմից իրենց իրավունքները պաշտպանելու հետ: Եվ բնական է, որ նրա դասակարգային սահմանափակ գիտակցության մեջ տեղ չկա խղճի և խղճմտանքի ծային: Չարը ընկալվում է արդեն ոչ թե իբրև բացառիկ բնավորությունների, այլ որպես սահմանված կարգի, հանգամանքների արդյունք:

Հին մեկնությունների «նողկալի, զազրելի բուրժուա Զիմզիմովին» փոխարինում է «գիշատիչ՝ իրավիճակի բերումով» տեսակետը, որը նպաստում է հենց կերպարի սոցիալական ընդհանրացմանը: Կերպարի լայն

քննարկման նման հնարավորությունը ինտուիտիվ կերպով նույնպես նախաձեռնված է հեղինակի կողմից (հիշենք, որ Զիմզիմովը պիեսում ոչ մի անգամ, նույնիսկ ինքն իրեն չի խոստովանվում իր սուտը, այսինքն՝ նա վաճառում է այդպես ստիպված՝ հանգամանքների բերումով)։

Գորովի է լուսաբանվում և Գիքոյի կերպարը, որն ավանդական մեկնություններում ներկայացված էր ավելի հաճախ իբրև հին կենցաղին կառչած մի մարդ, որը չի զգում կյանքի ընթացքը։ Քննադատական միտքը սկսում է նրա մեջ այն կողմերը շեշտավորել, որոնք հայտնաբերվում էին նաև նոր գերաստանական մարմնավորումներում։ Գիքոյի համբերությունն ու միսիթարական քարոզները շրջվում են այլ եզրով՝ չարի ու բարու միջև եղած հավասարակշռության ժողովրդական իմաստուն գիտակցումով։

Սոցիալական շերտերը, խավային-տիպական բնութագրումները չեն ծածկում իրենց հերոսների հոգեբանությունը, նրանք սկսում են ընկալվել իբրև կենդանի մարդիկ իրենց հատուկ ներքին հակասություններով, իսկ կեղտարների հոգեբանական խորքերի հայտնաբերումը չի հակասում սոցիալական կյանքի անմիջական իմաստի մեկնաբանմանը։ «Իրականությունն այն է,— գրում է Ս. Աղաբաբյանը, — որ ընայած սոցիալական գիտակցության որոշ առկածումներին... Պեպոն իր դատը վարում է, եթե կարելի է ասել, բարոյաբանության դիրքերից՝ խղճի, վեհանձնության, բարության, մարդկայնության, ազնվության, աստվածասիրության...»։ Սունդուկյանի «աշխարհայացքային կոորդինատներում» շեշտակի տեղ գրավող այդ «էթիկական որակը», որ հիմնված է մարդկային համընդհան և արժեքների վրա, գրականագետի կողմից իրավացիորեն գիտվում է որպես ժողովրդական կենսոփիլիսոփայության դրսևորում։ «Պեպոն» հաշվառված է մեջ նաև աշխատանքի՝ կեցության հիմքերի, փիլիսոփա-բարոյախոսն ու բանաստեղծն է...»¹⁸⁶։

Այսպես, տարիների հեռվից մենք պիեսի ներքին դաբաշրջանային կոնֆլիկտի մեջ որոնում ենք այն, ինչ համահնչում է մեր գիտակցությանը, ինչ կենդանի է մնում բոլոր ժամանակներում։ Եվ նոր լուսի տալ են ներկայանում «լին լիստերագրի գաղափարների վերաբեկանությունը, թե հերոսի իդեալական գծերը, որ բարձր է պահում կարծիքը ընդհանրապես մարդու մասին»¹⁸⁷։

Նորոգյա աշխատություններում, իհարկե, նկատելի է Սունդուկյանի ժամանակակիցների ընկալումներին, տպավորություններին հատուկ անմիջականության կորուստը, թուլացած են և պիեսի բովանդակության հետ։ Եղած այն կապերը, որ ժամանակին բուռն վեճեր էին հարուցում։ Սակայն ժամանակի հեռավորությունը, մյուս կողմից, նպաստում է հայկական ռեալիզմի պատմության մեջ Սունդուկյանի դերի և տեղի ավելի

օբյեկտիվ գիտակցմանը, ինչպես և նրա ավանդների նշանակության պարզաբանմանը հասց դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման մեջ:

Հաջողություն ունենալով արդեն իր ժամանակակիցների մոտ՝ «Պեպոն» դիմացավ պատմասոցիալական խոշոր տեղաշարժերով, տարբեր հասարակական և գեղագիտական ուղղությունների պայքարով յեցուն ժամանակի փորձությունը: Սոցիալական և հոգեբանական կոլիզիայի լուծման տեսանկյունից այստեղ կարծես թե զրված են բոլոր վերջակետերը: Սակայն տարբեր ընթերցողներ, տարբեր պատմամշակութային միջավայրեր ընկալեցին այն տարբեր ձևով, ելնելով իրենց ժամանակի պահանջմունքներից, իրենց իդեալի և գեղագիտական որոնումների տեսանկյունից: Իր ողջ ավարտունությամբ հանդերձ, Սունդուկյանի գլուխգործոցը դրսևորեց դասական երկի հատկանիշներ, որ չի ճանաչում վերջնական գնահատականներ, ցուցադրեց անսպառ շարժունություն, տարբեր սերունդների կանչին արձագանքելու հնարավորություն: Իր ժողովրդայնությամբ այն հաղորդակից եղավ ամեն մի դարաշրջանի առաջավոր գիտակցությանը, ինքն իր մեջ կրելով կատարելագործման ունակություն, հանդիսատեսի ու ընթերցողի զարգացման ազդակներ:

Սունդուկյանի պիեսի ընթերցման պատմական նկարագիրը Երևան հանեց մեկ ուրիշ հստակորեն գծագրվող միտում ևս՝ անցում երկի սոցիալական ասպեկտների միակողմանի մեկնաբանություններից էլսպի նրա մեջ ներգրված համընդհանուր նշանակություն ունեցող վերդարաշրջանային ընդհանրացումները:

Եթե ժամանակակիցների համար շտիպական մոտ և տեսանելի էր այն սոցիալական կոնտեքստը, որի մեջ կատարվում էր ընկալումը, ապա ժամանակի ընթացքում պիեսի կոլիզիայում կարևոր նշանակություն ձեռք բերեցին ոչ թե պատմականացված իրողություններն ինքնին կամ կոնֆլիկտի սոցիալական հիմքը, այլ բնավորությունների, նրանց բախման հասարակական-փիլիսոփայական իմաստը: Անարդար աշխարհի դեմ «ազնվության և արդարության ասպետի» պայքարի բարձր բարոյական պաթոսը՝ սա է պիեսի այն խորրային շերտը, որով նա շրջվում է դեպի այսօրվա ընթերցողը և հանդիսատեսը, արձագանքելով բարձր համամարդկային արժեքներին հաղորդակցվելու նրա պահանջներին:

Վերջապես, երկի համարժեք յուրացման երաշխիքն է՝ նրա «առարկայական» աշխարհին հարազատ լինելը ևս, նրա ղլխավոր ոճական և ժանրային ուղղվածության պահպանումը: Անձնական ոճի առանձնահատկությունները, որոնք նույնպես որոշադրվում են ոչ միայն իր ժամանակի մեջ, այլև դարգանում՝ նրա սահմաններից դուրս, այնուամենայ-

նիվ, ունեն հեղինակի ստեղծագործական աշխարհի կողմից գծագրված սահմաններ: Եվ երկի գեղագիտությունից հեռանալու ընթացքը, մաշված ոճական տարրերի փոխարինումը նորերով նույնպես բացարձակ չէ:

Արդեն խոսվեց այն մասին, թե դարասկզբից սկսած ինչ տաղնապուհեր առաջացան կատակերգության լեզվի՝ Թիֆլիսի բարբառի շուրջ, այն բարբառի, «որից շունչ էր քաշում Սունդուկյանի պիեսը» (Ա. Տերտերյան), բայց որը ժամանակի ընթացքում դորձավ դժվար մատչելի լայն հանդիսատեսի համար: Այդ բարբառի հորոգման և թարմացման հարցերը արծարծվեցին նաև 40-ական թվականներին կայացած բանավեճում՝ նվիրված գրական լեզվի և բեմական խոսքի կոչությունայի զարգացման հարցերին¹⁸⁸: Նշելով Սունդուկյանի պիեսների սահմանափակ լեզվական միջավայրը, բանավեճի մասնակիցները, այնուամենայնիվ, եկան այն եզրակացություն, որ թարգմանել այն գրական լեզվի անիմաստ է և որ նորոգման դեպքում էլ սկսեք է պահպանվի այդ լեզվի գունեղությունը:

Այսօր էլ ղեկ կան նման տաղնապուհեր և ոչ միայն բարբառի, այլև Սունդուկյանի պիեսներում ազգագրական ֆակտուրայի հատուկ դերի կապակցությամբ: Իրավամբ նշելով դրանց սերտ կապը Սունդուկյանի գեղագիտության բուն արմատների հետ (հերոսների ազգագրական ճշտությունը, միջավայրի հարադատությունը), Լ. Հախվերդյանը գրում է. «Բայց այն, ինչ ժամանակին Սունդուկյանի պիեսների ուժն էր, հետագայում, երբ բարբառը կորցրեց ոտքի տակի հողը, դարձավ թուլությունը»: Եվ էլիս այդ բոլորը ունի էլ գրավչություն այսօր, ապա «այսպես սառած, «պատմականորեն»»¹⁸⁹:

Դժվար է, իրոք, պատկերացնել «Պեպան» իր այդ կենսունակ ակունքներից դուրս, առանց Թիֆլիսի կյանքի կոնկրետ նմուշների, յուրահատուկ մթնոլորտի: Անշուշտ, պիեսը և հատկապես նրա կատակերգական պլանը ինչ-որ հիմք տալիս են կոնֆլիկտի մարմնավորման պայմանական էզանակների, շարժի, գրոտեսկի կիրառման համար: Կարելի է, ասել էք, այդ կոմիկական աշխարհի տարերքի մեջ ներգրավել մինչև անգամ Պեպոյին, ընդգծելով ստեղծված իրավիճակի անհեթեթությունը, և հերոսի ըմբոստացման պաթետիկ բնույթի փոխարեն շեշտը դնել նրա պարզության, խեղճության և անօգնականության, նրա պահանջների, հույսերի պատրանքային բնույթի վրա:

Սակայն, Սունդուկյանի ջանքերը ուղղված չէին այն բանին, որ իր հերոսին դարձնի ծիծաղելի պերսոնա՝ Ընդհակառակը, կերպարի հերոսականացումը բեմի վրա պատահական չէր, այլ որոշակի գեղագիտական մտահղացման արդյունք: Սունդուկյանի պիեսի դրամատիկացված կյանքն իր հերոսն ունի և մարդու հանդեպ հավատով լի իր գլխավոր պաթոսը: Հետևաբար, նրա ժանրային այդ «ներվի» քայքայմանը կդի-

մաղրի ոչ միայն հանդիսատեսի ընկալման ինհրիցիան, այլև ինքը՝ սուն-
գունկյանական տեքստը:

Այսպես է ստեղծագործությունը գծագրում այն մոգական շրջանակը,
որից չի կարելի դուրս գալ, բայց որի ներսում կարելի է ազատորեն
տեղաշարժվել: Պիեկսի աշխարհի առարկայացումը, նրա խիտ սոցիալա-
կան միջավայրը, թանձր կենցաղային և ազդագրական կոլորիտը պի-
մադրում են զրանք գիմակների վերածելու փորձերին: Սակայն ան-
սահմանորեն տարբեր և նոր կարող են լինել այդ առարկայականության
վերստեղծման միջոցներն ու ձևերը, հնարներն ու շեշտերը, որոնք և թույլ
կտան նոր մեկնաբաններին իրականացնելու «ծամանակների փոխ-
կանչը»:

Չնայած Սունգունկյանի պիեսը բեմի վրա այսօր չի ապրում իր կեն-
դանի, գործուն կյանքով, այնուամենայնիվ, այն չի վերածվել լոկ «թան-
գարանային արժեքի»: Եվ, ինչպես էլ որ դասավորվի «Պեպոյի» հետադա-
կյանը, բեմի վրա, սերունդների հիշողության մեջ չի մոռացվի այդ
պիեսագործոցը: Այն կմնա իրրե արվեստի և բարոյական բարձր որոնումի
օբյեկտ: Եվ այդ հիշողության մեջ անվերջ կմնա նրա հերոսը՝ «մեծ
Պեպոն»՝ կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական... ու կվարի իր ազնիվ
կոնիքը... Հիշարտության համար, արդարուրդյան համար»¹⁹⁰:

Հերոսի հիշատակը, համաձայն հեղինակի կտակի, հավերժացվեց
1976 թ. նրա պատվին կանգնեցված արձանով. «Թե սրտով վրեժ արձան
իք ուզում ու արժանի կու համարիք, էս արձանը իմ փոխանակ Պեպոյի
համա կանգնեցրեք...»:

ՆԱՆՈՒՍԱԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

¹ «Պեպո» կատակերգությունը հեղինակն ավարտել է 1870 թ. օգոստոսի 30-ին, իսկ
1871 թ. ապրիլի 29-ին այն ցուցադրվեց Թիֆլիսի Քաղաքային թատրոնում: Պիեսը հրա-
տարակվեց միայն 1876 թ.:

² Այս տեղեկությունները բաղված են Գ. Խաչատրյանի և Բ. Հովակիմյանի կազմած
դրրից (տե՛ս Գ. Սունգունկյան—150, Մատենագիտություն. «Պեպոյի» բեմագրությունների
ծամանակագրությունը. Երևան, 1976):

³ Սունգունկյանի երկերից մեջբերումները կատարվում են ըստ գրողի Երկերի լիա-
կատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության, որը լույս է տեսել 4 հատորով
1937—1961 թթ.: Տեքստում, փակագծերի մեջ, նշվում են միայն այդ հրատարակության
հատորը և էջը:

⁴ Պ. Պոպյան, Միհրդատ Ամրիկյան «Թատրոն», զրական և թատերական հանդես,
1895, № 3, էջ 65:

⁵ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1903, № 11, էջ 224:

⁶ «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1865, № 4:

⁷ «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 34:

8 Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, տասը հատորով, հ. 10, Երևան, 1962, էջ 31:

9 Ա. Չոպանյան, Դեմքեր: Փարիզ, 1924, էջ 154:

10 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1958, հ. XIII, էջ 49:

11 «Արոս», Թիֆլիս, 1910, № 1, էջ 87:

12 «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1934, № 8—9, էջ 42: 3. Խանզադյանը այս կապակցությամբ վրայակոչում է Գ. Ղարաջյանի «Первая группа революционеров-армянских ВКЗЗ» գիրքը:

13 Տե՛ս Լ. Մելիքյան-Ռեկ, Համբարների ելույթը Թիֆլիսում 1865 թ. Գ. Սունդուկյանը և հայ մտավորականները, «Խորհրդային վրաստան», 1938, № 19—20:

14 Տե՛ս Ս. Հառուքյունյան, Գարրիել Սունդուկյան, Երևան, 1960, էջ 243—244:

15 Ժամանակակիցները Գարրիել Սունդուկյանի մասին, Երևան, 1976, էջ 167:

16 Լ. Թևդիբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, գիրք 2, Երևան, 1964, էջ 347:

17 Տե՛ս Ա. Բաբայան, «Պեկյուլի» ստեղծագործական պատմությունից, «Բանբեր Երեվանի համալսարանի», 1982, № 1:

18 «Թատրոն», 1895, № 3, էջ 66:

19 Հ. Տեր-Գրիգորյան, Բն ինչպես դրվեց «Փանդած օջախը», «Տարազ», Թիֆլիս, 1912, № 4, էջ 60:

20 Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործական մեթոդի այս հատկության մասին հետաքրքիր ցիտատերություններ կան Ա. Բաբայանի վերոհիշյալ հոդվածում:

21 «Մեկու շալաստանի», 1871, № 19:

22 Դ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953, էջ 97:

23 «Հուշարար», Թիֆլիս, 1907, № 2, էջ 23:

24 «Մեկու շալաստանի», 1871, № 17:

25 Ժամանակակիցները Գարրիել Սունդուկյանի մասին, էջ 121:

26 «Մշակ», 1874, № 23:

27 «Մեկու շալաստանի», 1872, № 20:

28 «Մշակ», 1872, № 10:

29 «Մեկու շալաստանի», 1879, № 7:

30 «Մեկու շալաստանի», 1871, № 19:

31 Նույն տեղը:

32 «Մշակ», 1872, № 10:

33 «Մշակ», 1890, № 3:

34 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 116:

35 «Մեկու շալաստանի», 1879, № 67:

36 Տե՛ս Ան, Գր. Արծրունի, Թիֆլիս, 1902, էջ 238:

37 «Մշակ», 1889, № 149:

38 «Մշակ», 1889, № 2:

39 Ա. Արփիարյան, Շնորհի երկեր, Երևան, 1951, էջ 90:

40 Տե՛ս «Մշակ», 1886, № 84, 1901, № 93:

41 «Արձագանք», Թիֆլիս, 1890, № 16:

42 «Маленький фельетон» (О Знмзномове и ему подобных) Ստորագր. Мара («Кавказ», 1911, № 115):

43 «Մշակ», 1881, № 233:

44 Ժամանակակիցները Գարրիել Սունդուկյանի մասին, էջ 56:

45 Գ. Ստեփանյան, *Ուրվագիծ արեւմտահայ լատերոնի պատմության, Երևան, 1962, հ. 1, էջ 337:*

46 Նույն տեղը, էջ 334:

47 ՏԼ՝ս Լ. Փաշայան, *Սունգուկյանի ղուլիգործոցը Պոլսո ընդի վրա: «Հայրենիքի ձայն», 1967, ապրիլի 16:*

48 Գ. Ստեփանյան, *Ուրվագիծ արեւմտահայ լատերոնի պատմության, հ. 1, էջ 439:*

49 Նույն տեղը, էջ 334:

50 Լ. Հախվերդյան, *Հայ լատերոնի պատմություն, Երևան, 1980, էջ 60:*

51 «ՊԵՍԱՅԻՆ» իւր գրական, իւր բնագրատական և իւր բնական կյանքը այլ ազգային միջավայրերում լայնորեն արտացոլված է այն աշխատություններում, որոնք նվիրված են վրաց, ռուս, ադրբեջանական մշակույթի հետ ունեցած Սունգուկյանի կապերի լուսարանմանը: Այստեղ մենք անդրադառնում ենք միայն այն կարևոր փաստերին, որոնք հետաքրքրական են իվում նոր ազգային գիտակցությանը Սունգուկյանի ստեղծագործության յուրահատուկ քննարկման առումով:

52 «Մշակ», 1901, № 97:

53 Дм. Алексидзе. «Пено» на сцене театра Руставели. «Театральные связи», сборник, Ереван, 1972.

54 Գ. Զմիլյան, *Իմ հիշատակարանը, էջ 107:*

55 Ժամանակակիցները Գարրիկ Սունգուկյանի մասին, էջ 145:

56 ՏԼ՝ս Ա. Կառապետյան, Գ. Սունգուկյանը և Վրաստանը, Երևան, 1976, էջ 34:

57 «Գործեր» պարբերականի այս կարծիքը բերվում է Լ. Զարյանի ծանոթագրություններին (Գ. Սունգուկյան, ԵԼԺ, հ. 2, Երևան, 1951, էջ 461):

58 Ժամանակակիցները Գարրիկ Սունգուկյանի մասին, էջ 33:

59 Այ. Քալանթար, *Հանդիպումներ Սունգուկյանի հետ, «Մշակ», 1913, № 58:*

60 «Տարապ», 1900, № 12, էջ 179—180:

61 «Մշակ», 1888, № 147:

62 ՏԼ՝ս Բ. Հովակիմյան, «ՊԵՍԱՅԻՆ» ազգային լատերոններում, Երևան, 1976, էջ 71:

63 «Գործ», Թիֆլիս, 1912, № 86:

64 «Кавказский курьер», 1881, № 12.

65 «Մշակ», 1886, № 143:

66 «Արձագանք», 1894, № 19:

67 Այդ ժողովածուի ճակատագրի մասին տե՛ս Ս. Արեշյան, *Армянская печаль и царская цензура*, Ереван, 1957.

68 Գրաբնական այդ սրբազրույթների մանրամասն պատկերը տե՛ս Գ. Սունգուկյան, ԵԼԺ, հ. 2, էջ 470:

69 Новое о́зрение. 1897, № 4478: Այդ թարգմանության մեջ բնագրի կոտորտային էներգիաների, լեզվի ինքնատիպության, ազգային հատկանիշների բացակայության փաստը նշում են ժամանակակից հետազոտողները եւ: ՏԼ՝ս Ս. Արեշյան, *Армянская печаль и царская цензура*, Ереван, 1957.

70 Ю. Веселовский. Из истории армянской сцены. «Артист», ж., 1892, № 22, кн. 9, т. 2; Очерки армянской литературы и жизни, Армавир, 1908; Юбилей армянской комедии («Петербургская жизнь», 1901, № 528).

71 «ՊԵՍԱՅԻՆ» կառավարությանը Այ. Վեսելովսկին ծանոթացել էր ղեկավարում 1896 թ. հայ ուսանողների ուժերով կազմակերպված վերահիշյալ ներկայացումը դիտելիս (ՊԵՍԱՅԻՆ գերակատարն էր դերասան Գ. ՊԵՍԱՅԻՆ): Հոգվածի համար առիթ է հանդիսացել Մ. Գորկու խմբագրությամբ 1916 թվականին լույս տեսած «Сборник армянской литературы» ժողովածուն: Այ. Վեսելովսկու հոգվածը գտնվել է «Армянский вестник».

ամսագրում (1916, № 3): Հայերեն թարգմանությամբ այն տպագրվել է «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1941, № 2):

72 Մեջբերումը ըստ՝ «Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին» գրքի, էջ 148:

73 Նույն տեղը:

74 Նույն տեղը, էջ 149:

75 Մ. Գորկին կարող է տեսած լինել «Պեսոյի» բեմադրությունը, հավանաբար, 1890-ական թթ. Կովկասում ասորած ժամանակ (տե՛ս Գ. Հովեան, Մ. Գորկին և հայ կուլտուրան, Երևան, 1951):

76 Այլ մասին տե՛ս Մ. Գ. Արևշյանի հիշատակված հոգվածը:

77 Կատակերգությունը թարգմանել է անձամբ Սունդուկյանը Ստադլինի հետ միասին, Փարիզում այն բեմադրելու մտադրությամբ: Այս բեմադրության մտահղացման և նրա ճակատագրի հետ կապված մանրամասնությունների մասին տե՛ս Ս. Հարությունյան, Գարբրիել Սունդուկյան, էջ 263—264, Բ. Հովակիմյան «Պեսոյ» ազգային թատրոններում, էջ 103—104, Թ. Զարյանի ծանոթագրությունները (Գ. Սունդուկյան, ԿԼԺ, հ. 2, էջ 468—469):

78 Բ. Հովակիմյան, «Պեսոյ» ազգային թատրոններում, էջ 104:

79 Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, էջ 48:

80 «Մշակ», 1901, № 91:

81 «Մուրճ», 1901, № 5, էջ 261:

82 Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին, էջ 139:

83 Նույն տեղը:

84 Դ. М. Туманов. Характеристики и воспоминания. Тифлис, 1905, кн. 2, с. 56.

85 «Մշակ», 1901, № 93:

86 «Մշակ», 1911, № 10:

87 Վ. Տերյան, Երկեր, 1956, էջ 515:

88 «Тифлисский листок», 1905, № 19.

89 Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին, էջ 159:

90 Տե՛ս «Նոր դար», Թիֆլիս, 1906, № 54:

91 Տե՛ս «Սովետական արվեստ», Երևան, 1966, № 7, էջ 21:

92 Տե՛ս «Լույս», Նոր-Նախիջևան, 1912, № 15:

93 «Նոր դար», Թիֆլիս, 1906, № 54:

94 Այլ վարդանյանի «Ուրվականներ կամ Սունդուկենց Գարոյի տունը» պիեսից մի քանի հատված տպագրվեց «Կարմիր միլիտանտ» ժողովածուի մեջ, Թիֆլիս, 1914:

95 Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին, էջ 244:

96 Աշոտը Հալիբրիի «Պեսոյին» բանաստեղծությունը տպագրվել է «Տարազ» հանդեսի 1912 թ. № 4-ում:

97 Ա. Տերտրյան, Հայ կլասիկներ, Երևան, 1944, էջ 236:

98 Ժամանակակիցները Գաբրիել Սունդուկյանի մասին, էջ 102—103:

99 Ներկայացման երաժշտական ձևավորման այդ էվոլյուցիայի մասին տե՛ս С Рубинзев. Режиссура в армянском театре. Ереван, 1968.

100 Գ. Զվելյան, Իմ հիշատակարան, էջ 156:

101 «Մշակ», 1896, № 68:

102 «Նոր դար», 1903. Հոկտեմբերի 4:

103 «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1946, № 12, էջ 93—94:

- 104 Ժամանակակիցները Գարրիել Սունդուկյանի մասին, էջ 61—62;
- 105 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, վեց հատորով, հ. 6, 1958, էջ 530;
- 106 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 13, 1985, էջ 49;
- 107 «Մշակ», 1916, № 76;
- 108 «Մշակ», 1916, № 26;
- 109 Ս. Մելիքսիյան, «Պեսոն». Ավանդներ, որոշումներ, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1966, № 7, էջ 22;
- 110 Լ. Հավլերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, էջ 114—115;
- 111 Ս. Մելիքսիյան, Հասմիկ, «Սովետական արվեստ», 1946, № 12, էջ 94; Տե՛ս նաև Խ. Զարյան, Հասմիկ, Երևան, 1970;
- 112 «Մշակ», 1916, № 274;
- 113 Այն միտքը, որ Սամսոնը դուր է գալիս էփեմիային, նույր ձևով հետազայում ակնարկել է նաև Ս. Գուլպյանը, Բաղևոյ, իր խոսքերով ասած, «Սունդուկյանի մաքին հղած» «Կապաններ» (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1955, № 7, էջ 37); Այդ մասին տե՛ս նաև Խ. Զարյանի ծանոթագրությունները, որտեղ բերվում են այդ հարաբերությունների հնդկական մեկնարանման վկայություններ, Գ. Սունդուկյան, Եկժ, հ. 2, էջ 482;
- 114 Ա. Երվանդադե, Երկեր, Երևան, 1962, էջ 480; Ի դեպ, Սունդուկյանի ստեղծագործության այս հատկանիշը մատնանշել է նաև Վ. Տեր-Գրիգորյանը «Պեսոն» մասին գրած հոդվածում, որտեղ, սակայն, պիտի հիմնական զաղափարը ներկայացված էր որպես Կնիկի գրամա (տե՛ս «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, № 4)։
- 115 Ա. Չոպանյան, Դեմիր, Փարիզ, 1924, էջ 158—159;
- 116 «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1914, № 5;
- 117 Ժամանակակիցները Սունդուկյանի մասին, էջ 227—228;
- 118 Տե՛ս Լևո. Ռուսահայոց զրականությունը, Վենետիկ, 1904; Լ. Մանվելյան, Ռուսահայոց զրականության պատմություն, Թիֆլիս, 1913, հ. Բ։
- 119 Ներկայացումը ձևավորել էր Գարեգին Նրիցյանը՝ Գ. Շարբաբյանի էսքիզներին հիման վրա։
- 120 Գ. Զարյան, «Պեսոն» («Տարիներ և ներկայացումներ», Երևան, 1972, էջ 17)։
- 121 Նույն տեղը, էջ 19։
- 122 «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս, 1921, № 34։
- 123 «Նորհրդային Հայաստան», Երևան, 1925, № 261 («Պատմական ներկայացում. «Պեսոն», ստորագր. Altalera)։
- 124 «Նորհրդային Հայաստան», 1925, № 260։
- 125 Նույն տեղը։
- 126 Կատակերգության պատմա-ստեղծագործական ուսումնասիրության այս փորձը ապագրվեց Բաբկի Կոմունիստի թերթում (1925, № 273) բանավեճի կարգով։
- 127 «Կոմունիստ», Բաբու, 1928, № 277։
- 128 С. Ризаев. Указ. соч.
- 129 Տե՛ս «Պեսոն»։ Նոր բեմադրության առիթով՝ Ստորագր. Ս. («Կոմունիստ», Բաբու, 1923, № 252)։
- 130 Տե՛ս Ա. Գուլպյան, «Պեսոն» բեմադրությունը Պեստական թատրոնում («Նորհրդային Հայաստան», 1925, № 103)։
- 131 Նույն տեղը։
- 132 Ամ. Բաբսիյան, «Պեսոն» (Ստորագր. Ա.-Տունի) «Մուրճ-մանդաղ», Դոնի Ռուստով, 1930, № 68)։
- 133 Տե՛ս «Պեսոն» և նրա նոր բեմադրությունը. Ստորագր. Գրիմ. («Նորհրդային Հայաստան», 1929, № 120)։ Հետագա մեջբերումները Գուլպյանի 1929 թ. բեմադրու-

Սյան և առանձին ղերատանական մարմնավորումների մասին բերում ենք բանավեճը ամփոփող այս հոդվածից:

134 Լ. Խալարյան, Թարյանը Սունդուկյանի հետ: «Սովետական արվեստ», 1964, № 12, էջ 41:

135 Ա. Գուլակյանի 1929 թ. «Պեպոյի» բեմադրությունն ունեցավ մեծ հաջողություն ոչ միայն Երևանում, այլև Թիֆլիսում, Բաքվում, Ռոստովում և Մոսկվայում, որտեղ այն ցուցադրվեց Համամիութենական օլիմպիադայի ժամանակ:

136 Վ. Սունդուկյան, Եժ, մեկ հատորով, Ս. Հարությունյանի խմբագրությամբ և առաջարկումով, Երևան, 1934:

137 Սունդուկյանի ներկերի լիակատար ժողովածուն, ստորագր. Դրասեր. տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1934, № 5—9:

138 ՏԵ՛ս «Խորհրդային արվեստ», Երկշաբաթներ, Երևան, 1936, № 19:

139 «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 8—9, էջ 41—42:

140 Նույն տեղը:

141 «Коммунист», 1935, № 41; «Коммунист», 1936, № 237.

142 ՏԵ՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1935, № 37:

143 ՏԵ՛ս Հ. Մկրտչյան, Երկու դրամատուրգ, Երկու կոմեդիա և Երկու պեժիտոր: «Խորհրդային արվեստ», Երկշաբաթներ, Երևան, 1935, № 4, 6:

144 «Պեպո» հնչյունային ֆիլմի մասին: (Զրույց վաստակավոր ռեժիսոր Հ. Բեկնազարյանի հետ): «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 1:

145 Ի ղեկ, Ա. Գուլակյանը ֆիլմի սցենարի հեղինակն էր, զրական խորհրդատուն և բեմադրիչ-ռեժիսորի առիտները:

146 Հ. Բեկնազարյան, Հնչյունային կինոնկարի նկարահանման առիվով: «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 3:

147 Հ. Բեկնազարյան, Հուշեր ղերասանի և կինոռեժիսորի, Երևան, 1968, էջ 218—219:

148 Ս. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Ереван, 1963; Его же, Гр. Нерсисян. М., 1968; К. Калантар. Амо Бекназаров. Ереван. 1973: Гр. Чахирьян. Предисловие к книге «Амо Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера». М., 1965.

149 Հ. Բեկնազարյան, Հուշեր ղերասանի և կինոռեժիսորի, էջ 222:

150 К. Калантар. Указ. соч., с. 112—113.

151 Հ. Բեկնազարյան, Հուշեր ղերասանի և կինոռեժիսորի, էջ 235:

152 Ս. Ризаев. Гр. Нерсисян. М., 1968, с. 87—95.

153 А. Вельтман. Бек-Назаров. М.—Л., «Искусство», 1937, с. 86.

154 «Кино» (газета), 23 мая, 1935 г.

155 К. Калантар. Амо-Бекназаров., с. 115, 87.

156 М. Шагинян. «Пепо» на экранах Союза. «Правда», 1935, 3 июля.

157 Հ. Բեկնազարյան, Հուշեր ղերասանի և կինոռեժիսորի, էջ 237:

158 «Խորհրդային Հայաստան», 1935, № 150:

159 «Խորհրդային Հայաստան», 1935, № 158:

160 «Кино», 23 мая, 1935.

161 «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 13 (41):

162 «Խորհրդային Հայաստան», 1935, № 17:

163 Ս. Հասմիկյան, «Պեպոն» 50 տարեկան է: «Էկրան», Երևան, 1985, № 4 (198),

էջ 9:

- 164 «Коммунист», 1948, № 147.
- 165 Տե՛ս «Գրական լիբրի», Երևան, 1937, № 9, 13, 20. «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 73, 137; «Պրոլետար», 1937, № 125:
- 166 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 9—10:
- 167 Տե՛ս Հ. Գյուլիսեվիսյան, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1944, էջ 26—27:
- 168 Ս. Տերտերյան, Հայ կղասիկներ, Երևան, 1944, էջ 242:
- 169 Տե՛ս Գ. Սունդուկյան, Նեժ, հ. 2 (Բ. Զարյանի ծանոթագրությունները):
- 170 Տե՛ս Վ. Բերգիբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի սյուսմություն, հ. 1—2, Երևան, 1964, Գ. Սևակյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի սյուսմություն, Հ. 1—3, Երևան, 1962, 1969, 1975: Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի սյուսմություն, Երևան, 1966:
- 171 Ս. Հարությունյան, Գաբրիել Սունդուկյան, էջ 227, 223:
- 172 Տե՛ս «Սովետական Վրաստան», 1952, № 2 և № 4 համարներում տպագրված Ս. Հարությունյանի, Գ. Բովսնիկաշվիլու, Գ. Արաշիձեի և այլոց հոդվածները, նաև Ի. Բաբայան, «Պեպոն» վրացական թատրոնի բեմում («Գարուն», Երևան, 1976, № 1):
- 173 «Սովետական արվեստ», 1956, № 12, էջ 39:
- 174 «Սովետական Վրաստան», 1952, № 2:
- 175 «Գարուն», 1976, № 1:
- 176 «Коммунист», 1966, 8 марта.
- 177 Ս. Մելիքսերյան, «Պեպոն». ավանդներ, որոնումներ: «Սովետական արվեստ», 1966, № 7, էջ 25: Ս. Մելիքսերյանից արված հետազոտ հոդվածները նույն հոդվածից են (էջ 25—27):
- 178 Լ. Հախվերդյան, Նորից «Պեպոնի» մասին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1966, № 10, էջ 39:
- 179 Հ. Հովհաննիսյան, Ինչո՞ւ է ժամանակակից «Պեպոն», «Սովետական Հայաստան», 1966, № 240:
- 180 Տե՛ս «Գրական լիբրի», 1966, 8 ապրիլի, «Коммунист», 1966, 15 сентября.
- 181 Տարիներ և ներկայացումներ, Երևան, 1972, էջ 581:
- 182 «Правда», 1971, № 271.
- 183 Е. Алексанян, Армянский реализм и опыт русской литературы, 8. 1977.
- 184 Էդ. Զեբաշյան, Գ. Սունդուկյանի միակ սյուսմվածքը, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 38:
- 185 Լ. Ասմադյան, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1980, էջ 66:
- 186 Գ. Սունդուկյան, Երկեր, Երևան, 1984, Ս. Աղաբաբյանի տառադրանք, էջ XI, XIV:
- 187 Գր. Սարգսյան, Հայ մեծ դրամատուրգը, Երևան, 1971, էջ 217—218:
- 188 Գ. Սևակ, Մեր դրական լեզվի և բեմական խոսքի կուլտուրայի մասին: Տ. Սևակյան, Գրական բեմական լեզվի խնդիրը. տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5:
- 189 Լ. Հախվերդյան, Սունդուկյանը և իր «Պեպոն». տե՛ս «Մտորումներ», Երևան, 1984, էջ 81—82:
- 190 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951, էջ 238:

ՐԱՖԻՔՈՒ «ԿԱՅԾԵՐԻ» ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԵՎ
ԳՆԱՀԱՏՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

1

«Կալծեր» վեպի տառաջին հատորի հրատարակման տարին առաջա-
վոր հայ հասարակայնությունը ոգևորությամբ պատրաստվում էր նշելու
Րաֆֆալ գրական-հրապարակախոսական գործունեության 25-ամյակը:
Այդ 25 տարիների ընթացքում ղրոդի և ընթերցողների միջև հիմնականում
ձևավորվել էին այն հարաբերությունները, որոնք կանխորոշեցին նրա
«գլխավոր վեպի» ընկալումը: Այդ հարաբերությունների ձևավորման ըն-
թացքը բարդ էր և ոչ միանշանակ: Չնայած այն բանին, որ այդ տարի-
ների ընթացքում փոփոխվում ու խորանում էր Րաֆֆու աշխարհայացքը,
բայց, այնուամենայնիվ, հաստրակական կյանքում գրականության, բնդ-
հանրապես տպագիր խոսքի տեղի և դերի նրա բմբոնումը բավական
ամբողջական էր և խորապես գիտակցված՝ նրա ստեղծագործական
կյանքի հենց սկզբից: Դեռ 1861 թվականին, «Հյուսիսսփայլում հրա-
տարակելու համար ուղարկելով իր մի քանի բանաստեղծությունները,
կից նամակի մեջ նա գրում է, որ այդ գործերը կապված են «ազգի աշ-
ժրմյան վիճակի հետ», որ դրանք «կարող են փորքրիշատե ներգործել,
աղղկ նորա բթացած, թմրած, մարմին դարձած հոգու վերա» (IX, 23)*:

Ազգի ժամանակակից կյանքն արտացոլելու, նրա խնդիրներին ար-
ձագանքելու, նրա վրա ներգործելու, միջամտելու և վերափոխելու այդ
ձգտումը բնորոշ է գրողի ամբողջ ստեղծագործությանը, այն պայմանա-
վորել է նրա երկերի գաղափարական ուղղվածությունը, թեմատիկան ու
պոետիկան, առանձնահատուկ հարաբերությունները ընթերցողի հետ:

* Րաֆֆի (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան), երկերի ժողովածու տասը հատորով, Երևան,
1962—1964: Այս հրատարակությունից արված մեջբերումների հատորն ու էջը կնշվեն
տևրստում:

Այսօրին անմիջապես արձագանքելու Բաֆֆու ձգտման մասին է խոսում Շիրվանյաղեի ուշագրավ վկայությունը. «Բաֆֆին ինքը խնդիր չէր հորինում, այլ միշտ ձգտում էր հրապարակի վրա նոր զարգացած և մտքեր հուզող խնդիրներին անմիջապես լուծում տալ: Նա ժողովրդի բարոյական ու մտավոր հետաքրքրության ջերմաչափն էր և պատասխանում էր այն հարցերին, որ ծագում էին և տարածվում նրա մեջ»¹: Նպատակ ունենալով ակտիվորեն ներգործել ընթերցողի վրա՝ Բաֆֆին արտակարգ զգոն էր նրա արձագանքի նկատմամբ, ծրարում, ձևավորում էր այն և լարված հետաքրքրությամբ սպասում էր այդ արձագանքին: Բաֆֆին որպես ամբիոն ընտրել էր գրականությունը, և գրողի երկերի՝ ընթերցողական անմիջական արձագանք պահանջող, քարոզչական բնույթը նրան ստիպում էր անընդհատ ուշագրության կենտրոնում պահել ընդհանուր հասարակական կարծիքը: Հենց այստեղից և ոչ թե հեղինակային փառասիրությունից էր բխում գրողի ծայրաստիճան շահագրգռվածությունը այն հարցում, թե ինչպե՞ս կընդունվի նրա այս կամ այն ստեղծագործությունը: Ընթերցողների շրջանում ունեցած հաջողությունը Բաֆֆուն տալիս էր իր ուժերի հանդեպ հավատ և համոզվածություն: Նա հիանալի հասկանում էր, որ իր ստեղծագործության ընկալումն անխզելիորեն կազմված է ինչպես ընթացիկ գրականության, այնպես էլ ընթերցողների զարգացման ընդհանուր մակարդակի հետ: Այդ պատճառով էլ սեփական ստեղծագործության խնդիրները նրա պոստկրացումներին մեջ խորապես կապվում են ժամանակի համաժապկության, համադրական խնդիրների հետ:

Այս առումով հատկանշական են «Փունջ» ժողովածուների նախապատրաստման և հրատարակության հետ կապված նրա դատողությունները: 1873 թ., ղիմնելով այդ ժողովածուների ապագա ընթերցողներին, նա ներկայացնում է հայ գրականության մեջ ստեղծված իրադրությունը: Խոչ կարդալ: Նորեկացի², Եղիշե³, Խորենացի⁴, — հարցնում է նա և ինքը պատասխանում. «Դոցա լեզուն այնքան հասկանալի է օրիորդին, որքան նոցա նյութը մատչելի է նորա սրտին»: Դյուճա⁵, Հյուգո⁶, Բայց նրանց կարդում են կամ բնագրով, կամ այլալեզու թարգմանություններով: Ելնելով հայ գրականության առաջ կանգնած նոր խնդիրներից, Բաֆֆին դալիս է այն կարուկ եղբակացությանը, որ «մենք, հայերս ընթերցանության գրքեր չունենք» (IX, 65):

Ինչպես յուրաքանչյուր գրող, և մանավանդ այնպիսի գրող, որ ըստեղծում է գաղափարական ծրագրային երկեր, Բաֆֆին չէր կարող չմտահոգվել իր ստեղծագործությունների լիարժեք գործառության մասին: Բայց վերջինս հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ ընթերցողի ընկալումը համընկնում է ստեղծագործության հեղինակային մտահղաց-

մանն ու բովանդակային ուղղվածությունը: Ընթերցողի շիմացությունը, տգիտությունն ու նախասպառաստված շլինելը այն էական գործոններից են, որոնք խախտում, աղավաղում են գեղարվեստական երկի ընկալումը և դրանով իսկ սահմանափակում նրա գործառության հնարավորությունը: Բաֆֆու կարծիքով՝ ժողովրդին չի կարելի մեղադրել ընթերցանության նկատմամբ սեր չունենալու հարցում, քանի դեռ գրականությունն ինքր նրա մեջ չի դաստիարակել այդ սերը: Եվ գրողը ներկայացնում է իր ծրագրերը. «Մի տղգ երբեք չի կարող կրթության կատարելագործությունը հասնել, քանի նորա մեջ չի դարգացած ընթերցանության սերը: Իսկ ընթերցանությունը ամբոխի մեջ տարածելու գլխավոր միջոցներից մինը բանաստեղծական և վիպական գրվածքներն են: Ի՞նչ գիրք կարող է լինել ժողովրդի սրտին և հոգուն այնքան մոտ, որքան մի վեպ, որը կատարական հայելիով նման պատկերացնում է յուր մեջ նորա կյանքը, երևան է հանում հասարակական տիպեր՝ յուրյանց գեղեցիկ և ալլանդակ նկարագիրներով: Վերջապես ի՞նչ ձայն կարող է լինել այնքան ազդու, քան թե մի երգ, որը հնչեցնում է ժողովրդին նորա ցավերը, նորա սրտի տխուր կամ ուրախ զգացմունքները»: Վեպի և «առհասարակ ֆանտազիայի» նկատմամբ հայերի ունեցած հետաքրքրության մասին գրողը որպէս ապացույց բերում է «Վերք Հայաստանի» վեպի օրինակը. «Ամեն հայ սիրում է այդ գիրքը և կարդում է նորան» (IX, 65—66):

Բաֆֆին, որ հայ գրականության պատմության մեջ մտել է որպես աբձալագիր, վիսլաստան, իր գրական գործունեության սկզբում ընթերցողին ներկայացել է որպէս բանաստեղծ: Հենց «Փունջի» առաջին հատորում նա բանաստեղծական ձևի մեջ ներկայացնում է քաղաքական, ազգային, բարոյական բազմազան հարցերի մասին ունեցած իր հայացքները, որոնք հետագայում մասնավոր վերանայման ենթարկվեցին զրոյի կողմից. բայց սկզբունքային առումով ղարգայվեցին նրա արձակ երկերի մեջ: Հենց այդ չափածո գործերում էլ դրսևորվեցին «լաղ շրջանի» Բաֆֆուն բնորոշ պատկերացումները՝ բանաստեղծի կոչման, գրականության հասարակական դերի, ընթերցողի, ժողովրդի հետ նրա կապի մասին: Այդ պատկերացումներն այստեղ հաճախ գունազարդված են ավանդական ուսմանտիկական երանգներով, որոնք մի կողմից բնութագրում են դեռ համընդհանուր ճանաչման չարժանադատ բանաստեղծի անձնուկան կյանքի և ստեղծագործության իրական վիճակը, իսկ մյուս կողմից էլ բացահայտորեն խորթ են նրա ակտիվ դիրքորոշմանը, նրա ողջ ստեղծագործության հիմնական պոստսին: «Առտոտ-գա-ֆե», «Պոետ», «Խրատ հայ բանաստեղծին», «Վերջին երգ» բանաստեղծություններում ներկայացված է «կույր ամբոխի» և բանաստեղծի հակադրությունը, որ-

տեղ բանաստեղծը երբեմն ընտրում է Բաֆֆու համար բնորոշ աշխիւ
դիրքորոշումը.

Երգե՛ր դու, պոետ, երգե՛ր երգ անուշ,
Հնչեցուր բնարիւղ լարերն ուժգին,
Եվ ողևորված բո տաղեր բնորոշ
Գուցե զարթեցնեն հայի բնած հոգին...

Իսկ երբեմն էլ կոչ է անում հեռանալ պալլարելու, ստեղծագործելու
գաղափարից.

Ջո՛ւր իզվեր մի՞ մրտեհ,
Հայոց անբախտ հեղինակ...
... Թո՛ղ ամբոխը կուրորեն
Խավարի մեջ խալսափե,
Մուրցնեցի կեղծ լույսը
Նորան շլացնե ու խաբե...

Վերջին տողերը, որոնք շատ անսպասելի են Բաֆֆու գրչի համար,
մեր կարծիքով, բացատրվում են միայն իր ուժերի նկատմամբ ժամա-
նակավոր անմատահոթյամբ և ուժանտիկական պոեզիայի որոշ միջոցա-
ներին տուրք տալու հանդամանքով: Այնուամենայնիվ, այդ արամագրու-
թյունները բավական պարզորոշ նկատելի են «Փունջի» առաջին հատո-
րում:

Բնութագրելով ժողովածուի մեջ ամփոփված բանաստեղծութուննե-
րը («Իմ երգերն արձագանք են դառն հառաշանքի»), գրողն ընթերցողին
ուղղված անմիջական խոսքում արդեն կանխում է հնարավոր հանդիմա-
նական վերաբերմունքն իր «բացասական ուղղության» նկատմամբ. նա-
խապես պատասխանում է ապագա քննադատներին:

Իսկ թե ինչպիսին պիտի լինե՞ր այդ քննադատությունը, Բաֆֆին
հիմնալի պիտե՞ր և նույնիսկ նկարագրում է այն, դիմելով անսպասելի
հնարանքի: «Փունջի» առաջին հատորը սպալարության հանձնելուց առաջ
Բաֆֆին այն ներկայացնում է Թիֆլիսի թեմի առաջնորդ Մակար Եպիս-
կոպոսին: Նույն ժողովածուում «հայրիկի» վերաբերմունքը Բաֆֆին ներ-
կայացնում է «Մոգական» բանաստեղծության մեջ՝ բերելով եպիսկոպոսի
անեծքներն ու սպառնալիքները: Բանաստեղծը պատասխանում է.

«Այո՞, դիմե՛մ այդ բռնորդ, —
Առաջի ևս ոտնաբար, —
Միայն եկա ևս բեզ մոտ,
Լավ գնե՛կ բո տիպար:

Ջի լրացնե պոետը
Քո կյանքի նկարագիր,
Նորան փույթ չէ լինելը
Օտար աշխարհ տարագիր...»:

Չնայած Բաֆֆու բանաստեղծությունների առաջին հատորի կապակցությամբ մամուլի նախնական արձագանքները (Հայկունի, Գ. Շերմազանյան) անբարյացակամ էին, և գրողը դրանք բնութագրել է որպես «ցեղաբանություն», «գրական դատարկախոսություն», այնուամենայնիվ, ընթերցողների վրա ներգործելու առումով նա հասնում է իր նպատակին։ Պատահական չէ, որ «Փունջի» երկրորդ հատորի (1874) նախաբանը նույնպես սկսվում է Բաֆֆուն ամենից շատ հուզող այդ հարցով. «...առաջին հատորը սառն ընդունելություն չգտավ ընթերցողներից։ Այլ բնդհակառակն, նա հարուց աղմուկ, գրգռեց հարցասիրություն, իսկ շատերի մեջ կրքեր և զզվանք... Այդ բավական է մեզ, նշանակում է, որ նա աղհեց, նշանակում է, որ մեր ժողովրդի մեջ դեռ հանգած չեն կենդանի զգացմունքները...»։ Նա նորից հաստատում է իր ծրագիրը. «Նախ դարգացնել կարդացողների ճաշակը և ողջա սերր դեպի մայրենի լեզվի ընթերցանությունը, մինչև նորա պատրաստված կլինեն հետաքրքրվել ավելի՛ ընդարձակ վիպասանական գրվածքներով» (IX, 69)։

Բաֆֆուն՝ 70-ական թվականներին հրատարակված ստեղծագործություններն արդեն ցույց տվեցին, որ արձակի պահանջմունքը (որը հստակորեն գիտակցվում էր հայ քննադատության կողմից) գրողի մեջ դտավ իր օրինաչափ լինելու փայլուն հաստատումը, իսկ ժամանակի կարեւորագույն գաղափարները՝ իրենց արտահայտողին։ Բաֆֆին լիովին համապատասխանում էր հայ առաջավոր հասարակական մտքի պահանջներին, որը բնականությունից սպասում էր հասարակության համար կարևոր գաղափարների ժողովրդականացում և այդ նպատակի իրականացման համար պատրաստ էր ետին պլան մղել գեղարվեստական պահանջմունքները։ Նոր ստղանդի առանձնահատկությունները, հայ հասարակության համար նրա նշանակության կարևորությունը ճիշտ և արագ ըմբռնեց ընթերցողների և քննադատների մեծ մասը։

Բաֆֆուն այդ շրջանի երկերը վիպակներ ու պատմածքներ էին, ճամփորդական նոթեր, նամակներ, երոնք, որպես կանոն, տպագրվում էին «Մշակի» էջերում։ Այդ գործերը լայն ճանաչում բերեցին հեղինակին, ձևավորեցին նրա ընթերցողների և երկրպագուների կայուն յարանր։ Գրողը, հետևելով իր մշակած ծրագրին, ստեղծեց հետաքրքրաշարժ և մատչելի արձակի նմուշներ («Գեղեցիկ Վարդիկը», «Սով», «Կուսագրություն», «Սպանդանոց», «Ուխտյալ միանձնուհի», «Անբախտ Հովհաննիսյան», «Բիբի Շարաբանի», «Խազ-Փուշ»), գրավելով ընթերցողին նյութի պարզությամբ ու կենսականությամբ։ Նա անբռնազբոս, բայց միաժամանակ հետևողականորեն նախապատրաստեց ընթերցողին կարևոր և էական գաղափարների ու ընդհանրացումների ընկալման համար։ Չնայած ընթերցողների և քննադատների կողմից այդ ստեղծագործություն-

ներն ընկալվեցին ոչ միանշանակ ձևով, բայց գրողի ընդդիմախոսներն անգամ չկարողացան ժխտել դրանց ակներև արժանիքները: Վեբբինգերիս մասին գովասանքով է արտահայտվում նույնիսկ Հայկունյն՝ բրավացիորեն նշելով, որ «կրելով իրենց մեջ մասնավոր (ազգային) հայանքի գրոշմ, պարոնի դժվածքները միևնույն ժամանակ կրում են իրենց վրա և ընդհանուր (մարդկային) կնիք և հատկություն»²: Բաֆֆու պատմվածքների այդ առանձնահատկությունը, հավանաբար, ոչ նվազ շարժով նշանա-տեց այն բանին, որ այդ գործերի զգալի մասը 80—90-ական թթ. քաղաք-մանկեց ուսերին և այլ լեզուներով:

Ի. Պատկանյանը, կարդալով «Փունջի» երկրորդ հատորը, 1877 թ. սեպտեմբերին հուլմունքով գրում է Բաֆֆուն. «...Ոչ ոք Ձեր նախորդ արվեստագետներից ունեցած չէ այն գրական նշանակությունը և ազդեցությունը: ...Դուք այն բանաստեղծներից եք, որոնց մեջ մշտապես կա հին մարգարեների աստվածաշունչ ոգին, որ մինչև այնքան կլալառնի Ձեր մեջ, մինչև ազգին ցույց կտա իր գրողը և երթալու ուղիղ ճանապարհը... Դուք այն մեծագույն բանաստեղծներն եք, որին մենք ցարդ պարզում էինք և չէինք դռնում: Բավական է: Գրեցեք այդ նյութի վրա շատ, շատ և շատ»³:

70-ական թվականների և 80-ականների սկզբի հայ քաղաքական, հասարակական, գրական կյանքում Բաֆֆու տեղն ու դերն անհնար է ճշակել, առանց հաշվի առնելու նրա գործունեությունը «Մշակ» թերթի խմբագրությունում: Ինչը՝ Բաֆֆին, գնահատելով «Մշակի» նշանակությունը հայ կյանքում, իրավացիորեն գրում է. «Առաջին անգամ մի հայոց թերթի ազդեց ժողովրդի վերա, շարժում ձգեց, վիճարանություններ հարույց, գրգռեց հարցասիրությունը, մի խոսքով՝ էլեկարական ցնցում տվեց նորա բնածն անշարժությունը» (IX, 263):

«Մշակի» հետ Բաֆֆու հարաբերությունները մանրամասնորեն հետազոտված են: Այստեղ անհրաժեշտություն չկա անգրագառնալու այդ խնդրի հետ կապված մասնավոր հարցերի պատմությունը, որովհետև մեզ համար ավելի զեպրում կարևորն այն է, որ մի ամբողջ սերնդի համար Բաֆֆին և «Մշակը» հանդիսանում էին մի միասնական, ինչպես գրողն ինքն է բնութագրել, «բացասական» ուղղության խոսափողիք: Նշենք միայն, որ «Մշակ» թերթի հետ Բաֆֆու սերտ համագործակցության պատճառներից մեկը նրա և Գ. Արծրունու հայացքների նմանությունն էր արվեստի խնդիրների և սոցիալական գործառության վերաբերյալ Գ. Արծրունին արվեստը դիտում էր ամենից առաջ որպես սոցիալական երևույթ, որն ընդունակ է անմիջական ազդեցություն գործել հասարակական զարգացման ընթացքի վրա: Ինչպես և Բաֆֆին, նա գրականության կարևոր խնդիրն էր համարում «պատրաստական դասա-

սուրի»⁵ գործառնությունը նրա կարծիքով՝ արվեստը սովորեցնում է «ասարակությունը մտածել և իր կյանքը քննել, ուրիշ և ձգտել դեպի լավը, դեպի կյանքիս լավանալը, դեպի առաջադիմությունը»⁶։ Արծրունին ասել է մի ամբողջ ուսմունք՝ արվեստի հասարակական դերի, ժամանակի խնդիրներին և հասարակության ընկալողունակությունը համապատասխան նրա աստիճանական զարգացման մասին։ Րաֆֆին կիսում էր արվեստության հիմնական դրույթները և, մասնավորապես, այն կարծիք տեսական, թե «ազգի հասարակական և քաղաքական վերածնությունը միշտ սկիզբ է առնում գրականական այն ձևից, որ անվանում են բնարենություն»⁶։

Ըստ արժանիւնի հիշատակելով այն մեծ ազդեցությունը, որ ունեցել է Արծրունին Րաֆֆու վրա (հատկապես 70-ական թվականների սկզբին), այնուամենայնիվ հարկ է նշել, որ արվեստի հասարակական գործառնության վերաբերյալ Րաֆֆու հայացքները, ինչպես դա երևաց նաև մեր նախորդ շարադրանքից, մշակվել են ինքնուրույն։ Գրողի հայացքների ինքնուրույնության նվազեցման միտումն ունի վաղեմի պատմություն, և այդ կապակցությամբ Լ. Ասմարյանն իրավացիորեն գրում է՝ «...ձիշտ չէ Լևոն, երբ գերազնահատում է Արծրունու դերը Րաֆֆու կյանքում»։ «Անշուշտ ոտանավորներ գրողին խմբագիրը դարձնում էր վիպասանության ձևին և նա, որ առաջ անհայտ էր և ազդեցություն չուներ ընթերցողի վրա, դառնում է նշանավոր ուսմանիստ»⁷։

«Մշակի» խմբագրությունում Րաֆֆու գործունեության փաստը և ստեղծված կարեորություն է ձեռք բերում, եթե հիշենք ժամանակի մի քանի էական առանձնահատկությունները։

Մեզ հետաքրքրող շրջանում հայ հասարակական կյանքում դեռ չէին քաղաքական կամ այլ կարգի արդեն ձևավորված կուսակցություններ, չնայած այդ հասկացությունը շատ էր օգտագործվում։ Իսկապես, իրենց ծրագրերը, կազմակերպական կենտրոնները, պաշտոնական մարմիններն ու մամուլն ունեցող կուսակցություններ այդ ժամանակ գոյություն չունեին։ Սակայն քաղաքական, ազգային, կրոնական, գրական և մնացած բոլոր էական հարցերի կապակցությամբ գաղափարական տարաբանական պրոցեսն ընթանում էր արագ ու սլարդորոշ։

Հիմնական սոցիալ-քաղաքական ուժերի տարբերակման այդ «առնակուսակցական» շրջանի պայմաններում գրական կյանքի իրողությունները ձեռք էին բերում աննախադեպ հասարակական հնչեղություն։ Պարզաբարև տեղի էր ունենում առավելապես գրական հիմքի վրա, ընդ որում, գրականության մասին պատկերացումն այդ ժամանակ կապվում էր հոգևոր մշակույթի ամենատարբեր բնագավառների հետ՝ արձակագրություն ու գրական քննադատություն, հրապարակախոսական ակնարկներ

ենէրքին և արտաքին կյանքի» մասին, ֆելիետոններ, պատմագիտական որոնումներ՝ անպայմանորեն միտումնավոր ենթատեքստով, բնագիտական ու սոցիոլոգիական ակնարկներ և այլն: Այդ պայմաններում ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործություն դործնականում ձեռք էր բերում քաղաքական ուղղվածություն: Գրականությունն ընդհանրապես մեծ դեր էր խաղում հայ կյանքի ամենատարբեր խավերը ներկայացնող ընթերցողական խմբերի ինքնորոշման և գաղափարական ձևավորման առումով: Որոշ խմբագրություններ (մասնավորապես՝ «Մշակը» և «Մեղու Հայաստանին») փաստորեն դարձան գաղափարաքաղաքական կենտրոններ: Հասկանալի է, որ այդ պայմաններում «Մշակի» առաջատար հեղինակի գործունեությունը (և՛ նրա հրապարակախոսությունը, և՛ գեղարվեստական ստեղծագործությունը) չէր կարող չընկալվել միտումնավոր ձևով, թերթի ընդհանուր ծրագրերի և ուղղության նկատմամբ ընթերցողների վերաբերմունքից դուրս: Այդ հարաբերությունը հաճախ պայմանավորում էր նաև Բաֆֆու վեպերի կանխակալ գնահատականը (ինչպես մենք կհամոզվենք հետագայում) և՛ նրա կողմնակիցների (որոնց միտումնավորությունը ձևավորվում էր հենց հեղինակի անմիջական ազդեցությունով), և՛, առավել ևս, հակառակորդների կողմից:

1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմը նոր լափ հաղորդեց հայ ազգային-ազատագրական շարժմանը, նպաստեց հասարակության գործող ուժերի զարթոնքին: Հայ մտավորականությունը գտնում էր, որ վերջապես ստեղծվել են այն պայմանները, երբ հայերը կկարողանան թափափել օտարի լուծը և նվաճել ազատություն ու անկախություն: Հրապարակային ելույթները, ժողովները, մամուլը, թատրոնը նպաստում և ուղղություն էին տալիս հայ հասարակության մեջ իշխող այդ ընդհանուր տրամադրությանը: «Բայց ավելի փառավոր էր հայոց գեղեցիկ զբաղեցման հաղթանակն այս դարմանալի տարիներում, — հիշում է Լևոն, — վնայն ու ոտանավորը իշխում էին հասարակաց մտքի վրա, հափշտակում էին, դուրս էին բերում մարդկանց իրանց սովորական կյանքից ու ուղարկում էին նրանց հասարակական գործ կատարելու վեպի ամենափայլուն ներկայացուցիչն էր Բաֆֆին: Նրա գրվածքները հայության համար նոր ավետարաններ դարձան»⁹:

Իսկապես, դա Բաֆֆու ժամանակն էր: Այն ամենը, ինչ երկար տարիների ընթացքում հասունացել էր նրա մեջ, ինչ նա ժամանակին ծրագրում էր ու նախատեսում՝ ոչ միշտ արժանանալով հասարակական րնկալման ու արձագանքի, այժմ կարելի էր բացահայտորեն արտահայտել՝ հարաբերակցելով ժամանակի ընդհանուր տրամադրության հետ: «Բաֆֆին դարձավ ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության առաջավոր թևի գրողակալիրը: Ազգային ազատագրության հարցում նա կանգ-

նեց արմատական գիրքերում: Իր բեղուն գրչով Բաֆֆին, թե՛ իբրև հրապարակախոս և թե՛ իբրև գրող, ստեղծեց ազատագրական պայքարի մէջ հարուստ գրականութիւն, ամենից ավելի համապարփակ ներկայացնելով հայերի ազգային-ազատագրական շարժման պատմական հանգամանքները, ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական ձգտումներն ու հոգեբանութիւնը: Հենց այս էր Բաֆֆու համաժողովրդական հմայքի նախապայմանը»¹⁰:

Այդ տարիներին լույս տեսած «Ջալալեդդին» և «Խենթ» վեպերը ազգային ինքնագիտակցութեան և համընդհանուր պայքարի յուրահատուկ կոչեր էին: Դրանք մերկացում և անեծք էին այն ամենի, ինչը, Բաֆֆու կարծիքով, դարերի ընթացքում ձևավորել էր հնազանդութեան և համբարանքի ստրկական հոգեբանութիւն: «Ավելի քան բոնակալը, մենք ինքներս մեզ համար պատրաստեցինք ստրկութեան շղթաները... Եվ թող անիծյալ լինեն նրանք, որ խլեցին մեզնից մեր սիրտը և նրա տեղը մի կտոր մետած միս գրեցին... Եվ թող անիծյալ լինեն նրանք, որ սովորեցրին մեզ բարի լինել, հնազանդ լինել, համբերող լինել»: Սա, իրավամբ գործունեութեան ու պայքարի կոչ էր, բնականօրէն՝ կոնկրետ գործունեութեան և իրական պայքարի: Այստեղ շեշտվում էր պատերազմի փորձով և նրա արդյունքներով հաստատված այն միտքը, որ ազատութեան ոչ մեկին չի տրվում որպէս ողորմութիւն: Ազատութեանը ձեռք է բերվում արշամբ, պայքարով և ուժով: Եվ եթէ ուրիշները անտարբեր են հայկական հարցի լուծման նկատմամբ, ապա այն պատճառով, որ հալւոյն իրենք չեն պայքարում իրենց ազատութեան համար: Հարվածին պատասխանել հարկաւոր, սեփական ձեռքերով հասնել ազատութեան, պաշտպանել սեփական մարդկային և ազգային արժանապատուութիւնը, — այս էր ժամանակի նշանաբանը, որը զրահորվեց Բաֆֆու վեպերում: Բաֆֆու վեպերի, մասնավորապէս՝ «Խենթի», բնկավման, ընթերցողների՝ ամենէն առաջ երիտասարդ սերնդի վրա ունեցած նրանց ազդեցութեան մասին հիանալի վկայութիւն է թողել Լեոն իր հուշերի մեջ. «Քանի՞-քանի՞ անգամ կարգացի, վեց թէ յոթն անգամ, և դարձյալ չէի կշտանում: Դիքը դուրս թողնվեց տալարանից և հարվեց, սպառվեց մի քանի շտապով և ընթացում: Այս մի անսովոր հայերեն գիրք էր: Երբեք և ոչ մի հայերեն գիրք այդպիսի համատարած չափերով, այսքան խոր կերպով գլուխը ազդեցութեան չէր արել հայ մտքի վրա: Ծնվում էր նոր շարժիչը — հայ-դուկային գրականութիւնը»¹¹:

Կոչը չի մնում անպատասխան: Ժամանակի ընդհանուր մթնոլորտը բարենպաստ հող է ստեղծում, և ահա արդեն ոգևորված ընթերցողը գնեք է վերցնում և գնում է մարտնչելու հայրենիքի համար: Օրինակները եղալի չեն, և դա արդեն շարժում է, որի սկզբնավորումը կապվում է գրա-

կանուխյան հետ: «Ումբեր էին դրանք,— բացատրում է Լեոն,— «Խենթը»
կարդացողները, առին օր հանդիսավորապես «Զեռքերս կապած, ոտքերս
շղթա, Եվրոպան կասե հե՞ր շեյաք ոտքի» արտասանողները և երգող-
ները: Ամենից առաջ «Խենթը» շարող դրաշարն էր, որ ինձ խոստովանա-
բար ասաց, թե գնում է և ուրիշ գնացողներ էլ կան: Եվ իրավ, նա գնաց:
...Այս, եթե կուզեք, կարելի էր անվանել շարժում: Բայց նա կազմակերպ-
ված չէր, շուներ դեկավարներ: Տանողները միայն զրբերն էին, Բաֆֆին,
Դամառ-Քաթիպան, մասամբ և Գրիգոր Արծրունի: Ամբողջովին մի գրե-
լային հեղափոխություն»¹²: Չնայած որոշ շտիպանդություններին և
միակողմանիությանը, Լեոն բավական ճիշտ է գնահատում ժամանակի
ընդհանուր մթնոլորտը, այն արտասովոր դերն ու նշանակությունը, որ
այդ օրերին ունեին գիրն ու գրականությունը, մասնավորապես՝ Բաֆֆու
ստեղծագործությունը: Համընդհանուր սգևորության շրջանը երկար չտե-
մեց, բայց նրա նշանակությունը շտիպանդ մեծ եղավ: Ազդային դի-
տակցության աճի, պայքարի և դիմագրության գաղափարների հաստատ-
ման այդ տարիներին ձևավորվեց մի ամբողջ սերունդ, որը պատրաստ
էր «Կայծեր» վեպն ընկալելու համար: Նույն Լեոն գրում է. «Անտոնուսովի
շրջան: Նա կարճատև էր. 6—7 տարի միայն ապրեց: Բայց նա ամբողջ
մի հավիտենականություն էր հայ գործի համար: Նա էր, որ դաստիարա-
կեց մի նոր հայություն: Նա էր, որ կռից, կռից մի գործունյա, անձնու-
ղճ հայրենասիրություն»¹³:

Նեցց այդ շրջանում է, որ ընթերցողի համար Բաֆֆու երկերը դառ-
նում են կենսական պահանջմունք, նրան բնթերցում է ամբողջ հայ հա-
սարակությունը: Եվ այդ պահանջմունքն առաջանում է ոչ միայն այն
պատճառով, որ «նա իր գրվածքներում բարոգում է այն, ինչ որ ցան-
կալի է, ինչ որ հարկավոր է, ինչ որ կազմում է սուգի կենսական պա-
հանջները»¹⁴, այլ նաև այն, որ Բաֆֆու և ընթերցողների միջև ստեղծ-
վում է կապի մի յուրահատուկ ձև, այսինքն՝ մի փոխըմբռնում, որի մտ-
ախն երազում էր Բաֆֆին իր ստեղծագործական կյանքի սկզբում: Այդ
կապի հիմքում ընկած է ոչ միայն գրողի խմսատության և առաջնորդի
նկատմամբ եղած հարգանքը, այլև խորին համոզվածությունը նրա ան-
կեղծության հանդեպ, վստահությունն ու հավատը նրա նկատմամբ:
Բաֆֆին դառնում է «ժողովրդական մտքը», «նրա հայացքները բերու-
նացի կերպով կրկնում է ժողովուրդը», «նրա հեղինակությունները հայի
սեղանի վրա բռնում են այն «պատվավոր տեղը», որ առաջ պատկանում
էին «Նարեկին» և «Պղնձե քաղաքի պատմությանը», ամենից առաջ այն
պատճառով, որ, ինչպես ասվել է գավառից ուղարկված նույն նամա-
կում, «իսկական կյանքը՝ իր մռայլ ու փայլուն կողմերով հմուտ կերպով
առած դրած է այդ գրքերում»¹⁵: Ընթերցողի համար այս կամ այն հե-

դիւնակէ՛ր ստեղծագործութեան ընթերցանութեանը կենսական պահանջ-
մունք է դառնում միայն այն դեպքում է, որ գրողի համար
այդ երկի ստեղծումը նույնպէս կենսական, հոգեոր անհրաժեշտութեան
է եղել: Բաֆֆու վեպերը, և ամենից առաջ «Կայծերը», ուղղված են ծա-
մանակալից ընթերցողին, որը հենց այդպիսի գրականութեան կենսա-
կան պահանջմունք ունի, և այդ կողմնորոշման մեջ է հաջորդող ամբողջ
գեղարվեստական սրտցեսի, ընթերցողի վրա վեպի ազդեցութեան, նրա
քաղմաբնույթ ու նպատակաուղղված գործառութեան ներքին պատճառը:

2

Հասարակական կյանքում «Կայծերի» գործառութեան մեղ հետաքրք-
րորդ խնդիրը ծագում է նախքան վեպի հրատարակութեանը: 1879 թ.
դեկտեմբերին Բաֆֆին դիմում է «Ընթերցող հասարակութեանը» մի շըր-
ջաբերականով: Չնայած հողվածի կարճ, հայտարարական-տեղեկատվա-
կան բնույթին, այնտեղ կան մի քանի էական կետեր: Բաֆֆին հաղոր-
դում է, որ «Կայծեր» վեպը նա գրել է «վերջին քաղաքական անցքերի
տպաւորութեան ներքո», որ այնտեղ ներկայացված է «Տաճկահայաստա-
նի հայոց ներկա դրութեան և նրանց մոտավոր անցյալի ճիշտ պատկե-
րը», որ խնքը շտապում է ինչքան հնարավոր է շուտ հրատարակել այն
և հենց որանով էլ «մի փոքրիկ լույս ձգել Թուրքիայի հայոց խնդրի լուծ-
ման վրա» (IX, 492): Ընդգծելով, որ դիրքը համապատասխան հետաքրքրու-
թեան է ներկայացնում, հեղինակը հույս է հայտնում, որ այն լույս
կաւանի բաժանորդագրութեամբ, «բաբեմիտ անձանց» օգնութեան շնոր-
հով:

Այսպէս սկսվեցին հեղինակի և վեպի ապագա ընթերցողի փոխ-
հարաբերութեանները, որոնք պիտի շարունակվեին համարյա չորս տա-
րի: Եւր տարիների ընթացքում դեռ չհրատարակված դիրքն արդեն իրա-
կանում գործառական որոշակի դեր էր կատարում հասարակութեան մեջ,
և այդ գործառութեանը բավական հատկանշական է:

Ուղիղ մեկ տարի անց, 1880 թ. դեկտեմբերին, «Մշակում» տպա-
գրւում է հեղինակի երկրորդ հրատարակային դիմումը: Նրանից պարզ-
վում է, որ վեպի հրատարակութեանը շատերին է հուզում («շատերը
հարցնում են»), որ ամենատարբեր քաղաքներում գրամ են հավաքում,
բայց մշտա կողմից էլ կուտակված գումարը դեռ հրատարակութեան
ծախսերը չի ծածկում: Բացի այդ, Բաֆֆին բավական պարզորոշ խոսում
է դրաքննութեան հետ կապված արգելքների մասին, որի պատճառով
նա նույնիսկ մտադրվել է դիրքը հրատարակել Մոսկվայում, «ուր մա-
մուլի պայմանները ավելի նպաստավոր դրութեան մեջ են» (X, 39):

Վեպի հրատարակության շուրջ ծավալվող բողոսերված պայքարն իր արտացոլումը գտավ «Մշակի» խմբագրին ուղղված Բաֆֆու նամակում, որը տպագրվեց 1882 թ. ապրիլին: «Նամակը» վկայում է, որ ղեռն չտպագրված վեպի նկատմամբ հասարակական հետաքրքրությունը անցած երեք տարիների ընթացքում ոչ միայն չի նվազել, այլ, բնդհակառակն, աճել է. «Շատերը անհամբերությամբ հարցնում են, քե ինչու է հետաձգվում «Կալծերի» տպագրությունը, արդյոք այդ վեպը տպվելու է, թե ոչ»: Հեղինակը դարձյալ ազոտ ձևով վկայակոչում է գրաքննության հետ կապված արգելքները. «...Կային պատճառներ, որոնց ևս հրապարակով անհամար ևմ համարում բացատրել»: Մի բանի տողի մեջ Բաֆֆին խոսում է մշտապես իրեն հուզող այն հարցի մասին, որ հասարակության մեջ բացակայում է ընթերցանության նկատմամբ հետաքրքրվածներ, բողոքում է, որ չի հասկացվում գրականության դերը հասարակական առաջընթացի գործում, որ նվաճացուցուի է պրոֆեսիոնալ գրողի վիճակը. «Գրական վաստակը դժբախտացնում է գրողին»: Ի տարբերություն հրապարակախոսական հոդվածների, որոնց մեջ Բաֆֆին բազմիցս անդրադարձել է այդ հարցերին, այստեղ նրա վերաբերմունքը մեղմ է, նա չի մեղադրում հասարականությունյանը (քանի որ ըստ էության գիմում է իր ընթերցողներին) այլ միայն արձանագրում է այն տխուր փաստը, որ «ընթերցանությունը ձեր մեջ ղեռն պահանջ չէ դարձել...» (X, 53): Վերջում նա վստահեցնում է բաժանորդներին, որ վեպը կհրատարակվի, հենց որ ստացվի գրաքննության թույլտվությունը:

Բաֆֆու երեք հրապարակային ելույթները ներկայացնում են վեպի հրատարակության հետ կապված իրադարձությունների՝ թեև ընդհանուր առմամբ ճիշտ, բայց միայն արտաքին պատկերը: Այդ իրողություններն աղելի խորությամբ ընկալելու և հասկանալու հարցում մեզ օգնում են այլ վկայություններ, մասնավորապես՝ գրողի նամակները:

1879 թ. դեկտեմբերի 10-ին, այսինքն՝ այն օրը, երբ Բաֆֆին գրել է իր շրջաբերականը և ձևնարկել վեպի հրատարակության գործը. նա գրել է անձնական նամակներ տարբեր քաղաքների հայ գործիչներին՝ ինդերելով մասնակցել բաժանորդագրության տարածմանը: Հայտնի է, որ նման նամակներ, որոնց մեջ եղել են շրջաբերականներ, նա ուղարկել է Մելքոն Փանյանին, Գևորգ Վահագնյանին, Հովսեփ Կոստանյանին, Սուքիաս Պարզյանին և, հավանաբար, նաև ուրիշներին: Նամակների նպատակը պարզ է, բայց հետաքրքիր է հետևյալը:

Բաֆֆին գրում է Մոսկվա՝ իրեն բողոքովին անժանոթ մի մարդու՝ Մելքոն Փանյանին, որի մասին նա շատ էր լսել՝ վերջինիս բարեգործական և հայրենասիրական գործունեության, մասնավորապես՝ նախադ-

յանին, Նաղարյանին, Պատկանյանին և ուրիշներին ցույց տված նյութակա-
ն և բարոյական օլիտիվյան կապակցությամբ: Սակայն, իմանա-
լով Բաֆֆու հպարտ և ինքնասեր բնավորությունը, կարելի է ենթադրել,
թե այդ հանգամանքը բավարար չէր այն բանի համար, որ զորոզը դիմեր
նրան անձնական խնդրանքով: Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ Բաֆֆին
դիմում է նրան ո՛չ անձնական խնդրանքով: Բնութագրելով հասցեատի-
րոջը որպես «հասարակաց բարեկամ և մանավանդ այն անձերի, որոնք
գործում են կրթության և գրականության ասպարեզում», Բաֆֆին դի-
մում է նրան ոչ այնքան որպես հեղինակ, որքան որպես գաղափարա-
կից: Նա ներքին համոզվածությամբ գրում է. «Կյաժերի» հրատարակու-
թյան գործի մեջ կլինեք նույնքան բարի, որպես եղել եք ամեն մի ազ-
գային և հասարակական գործերում» (X, 539): Վեպի հասարակական
անհրաժեշտության և օգտակարության նույն զգացումն է իշխում և այլ
նամակներում, մասնավորապես՝ Աստրախանի հայկական թեմի առաջ-
նորդ Գևորգ արքեպիսկոպոս Վահապետյանին ուղղած նամակում: Սե-
փական արժանապատվության զգացումով Բաֆֆին ընդգծում է, որ ինքն
ուղարկում է նրան ստորագրության թերթը «ոչ միայն զորգված մեր վա-
ղեմի բարեկամական զգացմունքից, այլ այն համոզմունքից, որ դուք
միշտ հանդիսացել եք որպես կրթության և լուսավորության օժանդակիչ»
(X, 539):

Այդ ներքին համոզվածությունը Բաֆֆու մեջ առաջացնում է վրս-
տահություն, որ վեպը շուտով կհրատարակվի: Այդ օրերին նա լավա-
տեսությամբ է գրում իր վաղեմի ընկեր Ավագ Ավթանդիլյանին, «որ
առաջիկա տարվանից կսկսվի տպվել իմ վեպը»: Սկսված բաժանորդա-
դրությունը դիտելով որպես հասարակական և ազգային կյանքի կարևոր
իրադարձություն, նա ընդգծում է. «Առաջին անգամն է, որ մեր հասա-
րակությունը սկսում է համակրել և նպաստել գրականությանը: Դա
ուրախալի երևույթ է» (X, 540):

Անցնում է մի քանի ամիս, և Բաֆֆու տրամադրությունը փոխվում
է: Չնայած այն բանին, որ տարբեր բաղադրներում նրա կամավոր օգ-
նականները շարունակում են գրամ հավաքել, այնուամենայնիվ, ընդ-
հանուր արդյունքները դժացույցիչ չէին: Խա հասկանում է ոչ միայն
ինքը: 1880 թ. ապրիլին էջմիածնի սինդոգի անդամ Սուրբաս Լպիտկոպոս.
Պարզյանը ուղարկում է նրան հավաքված 39 ուրլի (նախապես 2 հա-
տորի զինք որոշված էր 3 ուրլի) և խորհուրդ է տալիս հրատարակել
սկզբում առաջին հատորը, հետաքրքրություն առաջացնել ընթերցողների
մեջ և գրանդով էլ մեծացնել բաժանորդների թիվը: Այդ գործնական
խորհրդին Բաֆֆին կարող և դառնացած պատասխանում է. «Ես այս-
բան տարվա աշխատություններով, կարծես փոքրիշատե ցույց եմ տվել,

քի մինչև որ աստիճան կախող եմ օգուտ բերել մեր հասարակությանը, իսկ եթե հասարակությունը դեռևս չէ ճանաչել իր աշխատավորին,— կնշանակի նա բոլորովին կոշտ է և մտավորապես մեռած: Այդ դեպքում իզուր է մեր աշխատանքը»: Հնարավոր չէ անտարբեր լինել նամակի հաջորդ տողերի նկատմամբ, որոնց մեջ արթնանում և բռնկվում է հուսախաբ եղած գրողի վիրավորված արժանապատվությունը. «Ճշմարիտ էստեմ Զեյ, սրբազան հույր, որ մեծ բարոյական տանջանք է պատճառում ինձ այս եղանակով գիրք տպագրելը: Մինչ ուրիշ ազդերի մեջ մի հեղինակ մի գիրք գրելով, իր ամբողջ կյանքը ապահովացնում է, մենք ստիպված ենք մուրացկանություն անել, դրան և նրան ձանձրացնել, փող հավաքել, որ գոնև մի աշխատությունը լույս տեսնե և շարժվի լինում, որ նյութապես չենք վնասվում»: Չնայած նման հանգամանքներին, Բաֆֆին մտադիր չէր հրաժարվել վեպի տպագրությունից, գրքի հասարակական նշանակություն, այժմեականության ու անհրաժեշտության մասին նրա համոզմունքը կասկած չէր ենթադրում. «...Եթե «Կայծերը» չշոշափեին մի քանի նշանավոր ժամանակակից ինդիվիդուներ, ես երբեք չէի հանձն առնի այժմ տպագրել: Բայց մտածեցի, որ մի քանի տարւոյ հետո այդ աշխատությունը չի ունենա այս ազդեցությունը, որ այժմ կարող է ունենալ»: Բաֆֆին շտապում է հրատարակել վեպը, «Եթե լեյդուդներին ծանոթացնել իր թաքուն մտքերի հետ, արթնացնել նրանց, ներգործել նրանց վրա... Բայց առայժմ նա չի հանդիպում բավարար հավանության, որն այնքան անհրաժեշտ էր հենց այդ օրերին. «Գուցե տպագրան ալ կերպ վարվի, բայց այն ժամանակ ուշ կլինի» (X, 543):

Այդ նամակում, նկատի ունենալով հասցեատիրոջ անհատականությունը, Բաֆֆին բավական ճիշտ է նկարագրում իրագրությունը. բայց հավանաբար սուղաբերում է որոշակի միակողմանիություն: Նախ նա վիճամագիտորեն շրջանցում է զրաքննության հարցը և ապա՝ ընկերացողների հետ ունեցած իր հարաբերությունները ներկայացնում է ու այն խորությամբ ու բարդությամբ, ինչպիսին էին նրանք իրականում: Այդ հարցերը համեմատաբար ավելի բացորոշ լուսաբանվում են Զեյի փոփոխական հետ ունեցած նամակագրության մեջ: 1880 թվականի նոյեմբերին Բաֆֆին բացեիրաց գրում է. «Տաճկաստանի հայոց վերջին շարժումներից հետո այստեղի ցենզուրան սկսեց խորությամբ վերաբնդվել դեպի ամեն մի գրվածք, որ կարող էր նրանց մեջ ազդասիրական եղի ներշնչել»: Այդ պատճառով էլ Բաֆֆին դիմում է Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Գաբրիել Միրզոյանցին՝ այն խնդրանքով, որ վերջինս գրադրի «Կայծերը» Մոսկվայում հրատարակելու գործով, որտեղ «ցենզուրան ավելի ազատ է» (X, 547—548): Բաֆֆին նրբորեն գգում էր իրեն հետաքրքրող հարցերի նկատմամբ զրաքննության վերաբերմունքի

փոփոխությունները, որն ամբողջությամբ պայմանավորված էր արտա-
քին քաղաքական իրադրությամբ: Այսպես, արդեն մի քանի ամիս անց,
1881 թ. փետրվարին նա գրում է, որ տեղի «ցենզուրան փոքր-ինչ մեղ-
մացել է, այլևս այնպիսի բռնությամբ չէ վարվում դեպի ամեն մի գր-
վածք, որ կարող էր տաճկահայերի մեջ աղգասիրության զգացմունք
լարվեցնել» (X, 550): Այդ փոփոխությունները Րաֆֆին հատկապես
սուր էր զգում և «Մշակ» թերթում իր ամենօրյա աշխատանքի հետ կապ-
ված, մասնավորապես՝ «Խենթի» հրատարակության կապակցությամբ:
«Այդ մի բախտ էր, որ «Խենթը» անցավ,— գրում է նա,— թեև նրա
ամենագեղեցիկ տեղերը լնջվեցան...» (X, 548): Գրաքննության նկատ-
մամբ այդ կողմնորոշումը ոչ միայն թուլացնում կամ ուժեղացնում էր
Րաֆֆու հավատը վեպի շուտ լույս տեսնելու առումով, այլև, ինչպես
նշում են հետազոտողները, ստիպում էր տեքստի մեջ ուղղումներ կա-
տարել:

«Կայծերի» հրատարակության նախապատրաստումը բացահայտեց
հայ գրողի փոխհարաբերությունների ամբողջ բարդությունն ու հակա-
ռականությունը հասարակության մեջ: Այդ շրջանում (այսինքն՝ բաժա-
նորդագրության հաշտարարության պահից մինչև վեպի առաջին հա-
տորի լույս տեսնելը) Րաֆֆին հրատարակում է իր «Խենթ», «Դավիթ-
Բեկ» վեպերը, այլ երկեր, որոնք հաստատում էին նրա հեղինակությու-
նը որպես ժամանակի առաջին ազգային գրողի: Բոլոր տեղերից նա
ուտանում է տեղեկություններ իր գրվածքների մեծ ժողովրդականության
մասին, խնդրանքներ, որ գրողն ուղարկի իր գործերի լրացուցիչ օրի-
նուկներ: «Բայց գեռ ոչ մի տեղից փող չեմ ստացել,— գրում է նա «Դա-
վիթ-Բեկի» կապակցությամբ,— իսկ գովասանական դատարկ նամակ-
ներ շատ եմ ստանում, ինչ հետաքրքրությամբ կարդում են, անհամբե-
րովյամբ սպասում են մյուս հոտորների լույս տեսնելուն և այլն...
բայց մյուս հատորները ինչ միջոցներով պիտի լույս տեսնեն,— գրա-
վրա ոչ որ չէ մտածում» (X, 554):

Թաժանորդագրության հաշտարարությունից հետո, համարյա երկու
առաջ անց հաջողվում է հավաքել 500 ռուբլի այն դեպքում, երբ Րաֆֆու
հաշվումներով անհրաժեշտ էր 1500: Այդ պատճառով, պատահական չէ,
որ Րաֆֆին պատրաստվում է կա՛մ մնացած փողը պարտք վերցնել,
կա՛մ գտնել մի հարուստ մեկենաս, որն իր վրա կվերցնեն անհրաժեշտ
ծախսերը: «Բայց ո՛ր եմ մեր հարուստների կողմից այս տեսակ աղգա-
սիրական բարեսիրություն»,— դառնացած գրում է նա (X, 548): Այս
հանգամանքների հետ կապված՝ Րաֆֆին անընդհատ խորհում է գրողի
և հա՛ջ հասարակության փոխհարաբերությունների, արվեստագետի աշ-
խատանքը՝ չհասկանալու և թերագնահատելու մասին, մտածում է նույն-

նիսկ թողնել գրականության ասպարեզը: «...Գոնև հանգիստ խղճմտան-
քով կարող ենք ասել՝ մենք կատարեցինք, որքան մեզնից կախված էր,
իսկ դուք մեզ գնահատել չկարողացաք» (X, 554),— գրում է նա:

Սակայն հիասթափության նման պահերը հազվադեպ են: Նույնիսկ
դժվարին օրերին, երբ թվում է, թե ելք չկա ստեղծված իրադրությունից,
Բաֆֆին պնդում է. «Կայծերը» թե վաղ, թե ուշ կտպվի, դրանում տա-
րակույս մի ունեցեք...» (X, 549):

Վերջապես, 1882 թվականի հոկտեմբերին նույն Մեյքոն Փանջանին
ուղղված նամակում նա հաղորդում է. «Կայծերը» տպվում է մի բարե-
րարի հաշվով, որի անունը հետո կհայտնեմ» (X, 563):

3

Հասկանալի է, որ գրված, բայց դեռ չհրատարակված վեպը նույն-
պես գրական երևույթ է: Բայց բոլոր դեպքերում Բաֆֆին դեռ մնում
էր «Կայծերի» միակ ընթերցողը: Այս առումով, չնայած մենք զործ
ունենք հազվագյուտ մի դեպքի հետ, երբ գեղարվեստական երկն իր
պորժառությունը սկսում է դեռ մինչև հրատարակությունը, բայց և այն-
պես, ստեղծագործության լիարժեք գործառության մասին կարելի է
խոսել միայն այն ժամանակ, երբ սկիզբ է առնում նրա ընկալման իրա-
կան պատմությունը:

Վեպի կապակցությամբ առաջին իսկ ելույթներն արդեն ցույց տվե-
ցին նրա անմիջական ընկալման և քննադատական մեկնաբանություն-
ների անհամապատասխանությունը, որը գրականության պատմության
մեջ միշտ վկայում է գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ
ընթերցողների շահագրգիռ ու անհանգիստ վերաբերմունքի մասին:
Հարկավոր է հաշվի առնել, որ «հոստարակ» ընթերցողների կարծիքը
սրկէ մեկի կողմից պարտադրված չէր, այն նրանց խոր ինքնազգացո-
ղության արտահայտությունն էր, որ պրսևորվում էր բարդ գեղագիտա-
կան ընկալման ու համապատասխան վերաբերմունքի ձևով: Բաֆֆու
դարաշրջանի գեմոկրատական ընթերցողին բնորոշ էր գրականության
նկատմամբ լուրջ վերաբերմունքը, վերջինիս պարտադիր ուսուցողական
դերի գիտակցությունը: Դիրքը պետք է օրինակ ծառայի, և եթե նա ոչ
մի բան չի ուսուցանում, ի՞նչ իմաստ ունի նրա գոյությունը: Մեզ հա-
սած տարբեր աղբյուրներում արձանագրված յուրաքանչյուր անմիջա-
կան արձագանք կամ քննադատական ելույթ Բաֆֆու վեպի վերաբերյալ
միայն «անհատական» կարծիք չէ, այն արտացոլում է ժամանակի ընդ-
հանուր ոգին և դրանով պայմանավորված՝ ստեղծագործության ընկալ-
ման բնույթը: Այդ ընկալման համար բնորոշ են և՛ Բաֆֆու ձիրքի ու

նրա ստեղծագործության տրտասովորության գիտակցությունը, և՛ նրա տաղանդի առանձնահատկությունների վերլուծությունը, և՛ հայ գրականության մեջ նրա տեղի ու դերի ճշտման նախնական փորձերը: Ընթերցողների մի մասն անվերապահորեն զրկատու է ստեղծագործության թե՛ գաղափարական, թե՛ գեղարվեստական արժանիքները, մյուս մասը գտնում է, որ այդ գործում առաջ քաշված գաղափարները ներկայի՜ համար շատ ավելի կարևոր են բոլոր կարգի գեղարվեստական հատկանիշներից: Շարքային ընթերցողի կողմից վեպն ընկալվում էր փոքր-ինչ այլ կերպ: Նա ստեղծագործությունը հարադրում էր ոչ այն-րան գաղափարների բարդ համակարգի (չնայած պարզ է, որ անպայման Էնթուզիզմ էր նաև այդ դուգա՛հը), որքան իր սեփական կյանքի հետ: Այդ՛ երբեմն պարզունակ զուգադրությունների մեջ թերևս ամենալավ ձևով կարող էր ստուգվել վեպի գաղափարների և պատկերների կենսունակությունը:

Պետք է ասել, որ ընթերցողների և քննադատության համապատասխան արձագանքները՝ վեպի վերլուծության ժամանակ միշտ էլ բավական լայնորեն օգտագործվել են, բայց դրա հետ միասին անհրաժեշտ է նշել, որ, որպես կանոն, այդ փաստերը չեն խմբավորվել, ներկայացվել են միասին, մի ամբողջություն մեջ: Այդպիսի մոտեցման դեպքում, բնականաբար, չի բացահայտվում ընթերցողական կարծիքի շարժումն ու փոփոխությունը: Այնինչ ժամանակի ընթացքում փոխվել է ոչ միայն այդ կարծիքը, այլև ինքը՝ ընթերցողը, նրա մակարդակը, և դա զգալի ափսոսելի տեղի է ունեցել հենց «Կայծերի» ազդեցությամբ: Այս իմաստով հատկանշական է Մ. Փորթուգալյանի վկայությունը, որ արվել է 1890 թ. «Այժմ հայ ժողովուրդը շարժման մեջ է: Հեղափոխական գաղափարները՝ որոնք հինգ տարի առաջ ծիծաղելի և անիրագործելի կլվալին, այսօր մարմին առած կներկայանան, իրողություն դարձած են...»¹⁶: Այսպիսի պայմաններում, իհարկե, կարճ ժամանակվա ընթացքում փոխվում էր վեպում առաջադրված պրոբլեմների ընկալումը, հավատը նրանց իրականացման նկատմամբ և այս պատճառով նաև ամբողջ ստեղծագործության ընդհանուր գնահատականը: Ակերևորաչին բանավեճերի ընթացքում հակասական, փոխադարձաբար միմյանց բացառող կարծիքներ են արտահայտվել վեպի մասին, և այդ տարիների քննադատներին միայն մի բան էր թվում անվիճելի՝ արվեստագետը վեպն ստեղծել է գրական-հասարակական պայքարին միջամտելու պարզորոշ մտադրությամբ, և հենց այս հանգամանքն էլ նրա ստեղծագործությանը տալիս է հասարակական բարձր նշանակալիություն: Վեպի գործնական արժեքահանությունը (առանձին խոսակցության նյութ է ստեղծագործության «հավերժական» շերտերի խնդիրը, որոնք ժամանակին նույն-

այլևս ընկալվում էին որպես այժմեական պրոբլեմներ) ընթերցող-ժամանակակիցներին թույլ չէր տալիս անտարբեր լինել նրա նկատմամբ։ ամեն ինչ չափազանց հարազատ էր։ Հենց այդ հանգամանքն էլ վեպի համար ապահովեց խիստ տարասեռ մի լսարան, և միայն համախոհները չէ, որ ընդգրկվեցին վերջինիս կազմում։ Եվ դա ղարմանալի չէ, քանի որ վեպում առաջ քաշված հարցերը այդ շրջանի հայ իրականության ամենակենսական խնդիրներից էին։ Այդ հարցերը միանշանակ և ճիշտ պատասխաններ չգտան ոչ միայն Բաֆֆու ժամանակներում, այլև (պատմության տարօրինակությունը, որը միշտ խելամիտ է հետին թվով) ավելի ուշ, երբ իրադարձություններն անդառնալիորեն ողբերգական տեսք ընդունեցին։

Առաջ ընկնելով նշենք, որ Բաֆֆու մեծ և կրքոտ գաղափարները, որոնց զլխավոր նշանակիւտն, ի վերջո, ազդային-ազատագրական շարժման նախապատրաստումն էր, պատմական ժամանակի պակասի և իրադարձությունների սրընթաց զարգացման պատճառով ոչ միայն չկարողացան լիովին իրագործվել կյանքում և գործնականում ստուգվել, այլև չկարողացան ըմբռնվել իրենց ամբողջության մեջ։ Առաջին հատորը լույս տեսավ 1883 թ., և մինչև 1897 թ. (այդ թվին լույս տեսավ «Կայծերի» երկրորդ մասը) ընթերցողները կարող էին միայն գուշակություններ անել վեպի երկրորդ հատորի բովանդակության մասին, որտեղ ներկայացվելու էր հայրենիքի ազատագրության նախապատրաստման գործնական ուղիների կոնկրետ նկարագիրը։ Մյուս կողմից, արդեն 90-ական թվականների սկզբին հաստատական ասպարեզ դուրս եկող քաղաքական կուսակցությունները փոխառել էին Բաֆֆու մի շարք դրույթներն ու գաղափարները, ընդ որում, պրոբլեմների ամբողջությունից նրանք ընտրում էին միայն այն, ինչ համապատասխանում էր իրենց քաղաքական ծրագրերին և կոնկրետ իրագրությանը, իսկ որոշ գաղափարներ էլ պարզապես ազավազվում էին։ Բացի այդ, Բաֆֆու որոշ դրույթներ էլ այդ ծրագրերում մտնում էին այլ համակարգերի մեջ և այնտեղ համադրվում այնպիսի կետերի հետ, որոնք Բաֆֆին հավանաբար երբեք չէր կարող ընդունել։ Եվ իրենք՝ այդ կուսակցություններն էլ իրենց հետագու գործունեության ընթացքում, ինչպես հայտնի է, շատ հեռացան իրենց նախնական հայտարարություններից ու ծրագրերից։

Այստեղ մենք կանգ առանք այդ հարցի վրա ոչ թե, իհարկե, հաստատելու համար Բաֆֆու այս կամ այն գաղափարի ճիշտ կամ սխալ լինելը, որը կարող էր ստուգվել միայն պատմության փորձով (հասարակական գաղափարների ճշմարտացիության այլ չափանիշ չի եղել կարող, իսկ պատմական փորձարկումն անհնար է)։ Մեր նպատակն այլ է. դիտարկել «Կայծեր» վեպի պատմական գործառնությունը հայ

հասարակության մեջ, նրա դերը այն կարևոր խնդրի իրականացման գործում, որն իր առաջ գրել էր հեղինակը: Իսկ այդ խնդիրը հետևյալն էր. արթնացնել ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, ծանոթացնել նրան համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման ընթացքին: Հայի մեջ արթնացնել անհատականության և սեփական արժանապատվության բարձր զգացումը, հայ հասարակության մեջ հաստատել մարդասիրության և ժողովրդասիրության իդեալները, ստիպել, որ նա հրաժարվի դարերի ընթացքում արձատալվում իր աստվածաբանական, պաշիվ հայացքից՝ դնպի իր սեփական պատմությունը և հասկանալ իր ժամանակի աշխարհում գոյատևում է այն ազգը, որ իր ներքին բարոյական բարձր նկարագրով կարող է չարության կործանարար ուժին հակադրել: Բանականության ու արդարության ուժը:

4

Հայ գրականության և քննադատության պատմության մեջ կարևոր տեղ է զբաղում «Կալծեր» վեպի շուրջ ծավալված բանավեճը: Շրջապատվել հայտնի հայկական թերթերում («Մշակ» և «Մեղու Հայաստանի») մի ամբողջ տարի շարունակ տպագրվեցին ծավալուն քննադատական հոդվածներ՝ ի պաշտպանություն և ընդդեմ վեպի, որոնք տարբեր լինելով զգացական շրջաններում արժանացան բոլոր արձագանքների, պարբերի է ասել՝ ոչ պակաս, քան ինքը՝ ստեղծագործությունը: Այդ բանավեճի կենտրոնում Հայկունու հոդվածներն ու Բաֆֆու պատասխաններն էին: Բանավեճի նշանակությունը ոչ միայն այն է, որ նա պարզեց է պահպանողական և հետադիմական շրջանների հայացքները վեպի մասին և հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու նրա հեղինակի բազմաթիվ գրույթներին ու համոզմունքներին, այլև ամենից սուս, այն, որ այդ բանավեճի մեջ ընդհանրացվում և կոնկրետ նյութի վրա դիտարկվում են այն ընդհանուր գրական-գեղարվեստական պրոբլեմները, որոնք այդ շրջանում հուզում էին գրական ու քննադատական միտքը և պահանջում իրենց լուծումը: Այդ պատճառով էլ բանավեճը դուրս է գալիս կոնկրետ ստեղծագործության քննարկման շրջանակներից և ձևով է բերում սերտ բունքային գաղափարական բնույթ ու հասարակական նշանակություն: Քննարկվում են 80-ական և հաջորդ թվականների համար էական այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են գեղարվեստական ստեղծագործության առանձնահատկություններն ի տարբերություն գիտականի և հրապարակախոսականի, գրողի ստեղծագործական ապատվությունն ու նրա էությանակցական միտումնավորությունը, քննադատության հակացությունը վերջինիս անկողմնակալությունն ու գիտականությունը, գրական սեռերի և ժանրերի (ամենից առաջ՝ ժամանակակից և պատմական վեպերի),

ռեալիստական և ումանտիկական մեթոդների առանձնահատկությունները, երևակայության* և հնարանքի տեղն ու դերը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, գրականության ժողովրդականացումը, գրական ստեղծագործության ամբողջականությունը, հեղինակի և հերոսների գեղակցության տարբերակումը, հեղինակի և ընթերցողի փոխհարաբերությունները, «գրական սեփականություն», մեկկենասության և շատ այլ խնդիրներ: Համարձակ կարելի է պնդել, որ վեպի քննարկման ընթացքում վերոհիշյալ խնդիրների մասին արտահայտված կարծիքները (ամենից առաջ հենց իր՝ Րաֆֆու մեկնարանությունները) այդ հարցերի ըմբռնման մակարդակը բարձրացրին նոր աստիճանի, «վեպը առիթ դարձավ գրական քննադատության մեջ էսթետիկական նոր դրույթների հիմնավորման»¹⁷:

Վեպը լույս տեսնելուց մեկ ամիս անց, երբ նրա հասարակական բնկալումն արդեն հիմնականում ձևավորվել էր և ստացել Րաֆֆու հաջադիրների համար տկնհայտորեն անբարեհաճ ուղղություն, «Մեղու Հայաստանի» թերթում տպագրվում է Հայկունու հոդվածների շարքը: «Մշակը» ընթերցողներից ստանում է դաշրադին բողոքի նամակներ, որոնց մեջ դատապարտվում է Հայկունու անբարյացակամ ու կանխակալ «քննադատությունը», և մատնանշվում են հեղինակի բուն նպատակները: Այս երևույթը մի անգամ ևս ընդգծում է հեղինակի նկատմամբ եղած համաժողովրդական սերն ու աջակցության պատրաստակամությունը: Եռշիկց ստացված նամակում Ա. Բ.-ն (Հեռն) գրում է. «Բայց ի՞նչ կարող են անել այդ տեսակ անարգար ըշնամական հարաբերությունները մի գրողի դեմ, որին սիրով համակրում է ժողովրդի ճաստան»¹⁸: Նույն միտքն է շեշտվում Ալեքսանդրապոլից ստացված նամակում՝ «Հանդիսատես» ստորագրությամբ. «Թող ինչ ուզում են առեն, թող ինչ ուզում են դրեն նրա դեմ Թիֆլիսի սոցոմային ազվեսները, Րաֆֆին այսօրվանից մեղ երեւում է հայ գրականության ասպարեղում որպես մի հսկա»¹⁹: Ահա խմբագրության հաղորդումներից մեկը. «Ստացանք Ալեքսանդրապոլից մի նամակ 13 անձանց ստորագրությամբ, որով ստորագրողները կարճ և ազդու կերպով իրանց կատարյալ զղվածքն են հայտնում դեպի «Մեղվի» մեջ տպվող պ. Հայկունու քննադատությունը պ. Րաֆֆիի վեպի մասին»²⁰:

Բացահայտ և հանդամանալից պատասխանով Հայկունու դեմ այդ պահին ո՞չ Րաֆֆին և ո՞չ էլ «Մշակը» հայտնի պատճառներով (Րաֆֆին ենթարկված էր անային կալանքի, խուզարկվել էին նրա տունն ու «Մշակի» խմբագրությունը, բռնագրավվել էին բոլոր թղթերը, գրաքննության վերաբերմունքը ճնշող էր) չէին կարող հանդես գալ: Զ. Առաքելյանին ուղղած նամակում Րաֆֆին այդ օրերին գրում է. «Երևում է, որ

Հայկունու կրիտիկաները, ինչպես այստեղ, այնտեղ էլ (Թավրիզում — Լ. Ղ.) զզվանք են պատճառել: Բայց հանգամանքները ստիպում են նրա մատնություններին առժամանակ լռությանը համբերել» (X, 576): Նույն ինքը որոշ ժամանակ անց Մ. Փանյանին գրում է. «Մեզվի» մեջ մի շարք կեղտոտ կրիտիկաներ տպվեցին իմ աշխատությունների մասին, որոնց մեջ մինչև անգամ ուղղակի մատնություններ կային: Շատ պատասխաններ են ստացվել «Մշակի» խմբագրատան մեջ հիշյալ կրիտիկոսների մասին: Ժամանակը վատ է, դեռևս լուր՝ չկա» (X, 579):

Վերջապես, «Մշակի» երկու համարներում տպագրվում է Լևոյի «կրիտիկան մեր մամուլի մեջ» հոդվածը: Չպատասխանելով Հայկունուն բնառ էլության, Լեոն այդտեղ, ինչպես երևում է հենց վերնագրից, արժարժում է ընդհանուր հարցեր, տալիս է Հայկունու ելույթի ընդհանուր բնութագիրը («Դա կրիտիկա չէ, դա քննադատություն չէ, այլ կրքոտ կուսակցական ոգու արտահայտություն է»)՝²¹ և պաշտպանում է Բաֆֆուն, ամենից առաջ ելնելով այն փոստից, որ նրա վնասը հակադրվում է աղղկեություն է թողնում ընթերցողների վրա. «Պ. Բաֆֆի արժանավորությունները ամենքին հայտնի են. նա ունի գեղեցիկ ոճ, ունի տաղանդ, ունի ընդունակություն տպավորություն գործել ընթերցողի վրա: Այլապես անկարելի է բացատրել այն հանգամանքը, որ նրա բոլոր աշխատությունները հայտնի են ամենքին, վաշխում են հասարակաց սերը»: Այսպիսի բարձր, բայց ընդհանուր գնահատական է տրվում Բաֆֆուն ստեղծագործությանը նաև հոդվածի շարունակության մեջ. «Բաֆֆի աշխատասիրությունները մեր ժողովրդի մեջ փառավոր ընդունելություն են գտնում, հարկադրում են նրան հետաքրքրվել իր մանուկ գրականությունով, իր լեզվով, հասկացնում են ժողովրդին ընթերցանության ճաշակը, մտքի նրբությունը, ոճի գեղեցկությունը և առհասարակ տեղ են պատրաստում ապագա գրողների համար»²²:

Իր նամակներից մեկում Բաֆֆին արտահայտում է այն միտքը, թե «գրական այսպիսի վիճաբանությունների ժամանակ բարձր ուսում ստացած երիտասարդությունը պետք է դատավոր հանդիսանա, բայց նրանք չեն լուր՝ չեն, ասպարեզը մնում է հայկունիներին» (X, 576): Այդ պատճառով էլ ինքը՝ գրողը, կես տարի անց, երբ միջոցառումը դառնում է ավելի բարենպաստ, հանդես է գալիս «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» ծավալուն հոդվածով («Փավստոս» ստորագրությամբ): «Նա ինքը պետք է պատռեր նրանց դիմակը, — գրում է Շիրվանզադեն, — և պատռում էր անխնա»²³: Այդ հոդվածը ժամանակաշրջանի անգնահատելի փաստաթուղթն է, որը վավերացնում է գրողի գրական և գեղագիտական հավատամքը, հերքում է հերյուրանքները, զրպարտություններն ու անհիմն մեղադրանքները, որոնցից մի քանիսը, ընայած հեղինակի

բազատություններին, դեռ Երկար տարիներ պիտի կրկնենին նրա դաշտափարական և գրական հակառակորդները:

Ինչպես վերն արդեն նշվել է, օբյեկտիվ և էական գիտական քննադատության ձևավորման պայմաններում Բաֆֆին՝ Հայկունու սուբյեկտիվ և կանխակալ գնահատականների հերքման համար ստիպված էր ընդհանրապես անդամ նախապես տեսականորեն սահմանել և բացատրել այն հասկացությունների ու դրույթների բովանդակությունը, որոնք բանավեճի ընթացքում օգտագործվում էին և՛ դրողի, և՛ նրա հակառակորդների կողմից: Այդ ընթացքում Բաֆֆին հենվում էր, իր իսկ վկայությամբ, Բեկինսկու և Դորբոլցուբովի, ինչպես նաև Զեննիշևսկու և Նալեբանդյանի փորձի վրա, որոնց անունները, նկատի ունենալով դրա ընելությունը հետ կապված հանդամանքները, նա բնականաբար չի նշում: Ընդհանրապես նյութը, որ օգտագործում է Բաֆֆին բանավեճի ընթացքում, չափազանց լայն է ու բազմադան. այստեղ և՛ դրողի սեփական դիտարկումներն են, և՛ հալ նոր գրականության նախորդ փորձը, և՛ ժողովրդական բանահյուսությունը, և՛ հեղինակավոր եվրոպացի մտածողների հայացքները, և՛ ժամանակակից քննադատությունը: Այդ ամենը հնաբանություն է տալիս Բաֆֆուն, շնայած որոշ բանավիճալի ծայրահեղություններին, համոզիչ փաստարկումների ճանապարհով հաստատելու առաջադիմական դեմոկրատական գրական-գեղագիտական աչքն պատկերացումները, որ էական սկզբունքային նշանակություն ունենին հաշվարկության շարժացման համար ընդհանրապես:

Այսպիսին էին նրա դատողությունները գեղարվեստական ստեղծագործության և քննադատության մասին, որոնցով նա սկսում է իր բանավիճալին ելույթը: Բացահայտորեն հանդես գալով «գեղարվեստը գեղաբանության համար» ստամոնքի դեմ՝ նա պնդում է, թե «գեղարվեստը միայն այն ժամանակ պետք է կատարյալ համարել, երբ արվեստի գեղեցկության հետ միանում են բարձր, վսեմ և հանրամարդկային գաղափարներ» (X, 69): Այսպիսին են նաև քննադատի գործունեության չափանիշները, որի «անձնական հույսերները, նրա սեփական կարծիքները չեն կարող շտապ լինել: Ընդհանրության համար, երբ նրանք հիմնված չեն ժամանակի լուսավոր և առաջադեմ մտածությունների վրա» (X, 69): Այս ընդհանուր դրույթներն էլ հենց հիմք են ծառայում Բաֆֆուն համար դատելու իր սեփական վկայի մասին և հերքելու Հայկունու քննադատությունը, որը նա որակում է որպես «կրքի, նախանձի, ատելության մի ողորմելի արտահայտություն...» (X, 70):

Բաֆֆին հիանալի հասկանում էր յուրօրինակ «սոցիալական պատվելը» կատարող քննադատի բուն նպատակը («Նրան պատվիրել են Բաֆֆին մի լավ «շինի» և նա կույր հնադանդությամբ հանձն է առել այդ

գործը»²⁴ Այստեղից էլ հենց, հեղինակի կարծիքով, գալիս են շարությունը: ատելությունը, զրպարտությունը: Հայկունու նպատակը վեպի անկողմնակալ գնահատությունը չէ, նա ձգտում է «ընթերցող հասարակության մոլեռանդությունը գրգռել հեղինակի դեմ» (X, 97):

Հայկունու հոգվածը լի է հակասություններով: Եվ, ինչպես իրավա-
յիտունը նշում է Բաֆֆին, այդ հակասությունների պատճառները երկուսն
են՝ հեղինակի «անբարեխղճությունն» ու «սոցիալությունը»: Հատկանշա-
կան են այս իմաստով Հայկունու բնորոշումներն ու գնահատականները,
որոնք, ինչ խոսք, միամիտ ու պարզունակ են թվում ոչ միայն ժամա-
նակակից հայացքի տեսանկյունից, այլև իրենց ժամանակաշրջանում էլ
կարող էին նախատեսվել միայն մակերեսային ու անիրազեկ ընթեր-
ցողի: Համար: Ելնելով միտումնավոր և հաճախ նաև ոչ ճիշտ դրույթնե-
րից, որոնք ներկայացվում են որպես ինքնին հասկանալի ինչ-որ ճշ-
մարտություններ, գիտակցաբար աղավաղելով, իսկ երբեմն էլ շփոթելով
հասկացություններն ու բառերի նշանակությունները, նա դալիս է նույն-
քան ճշտումնավոր ու ըստ էության սխալ հզորակացությունների և ընդ-
հանրացումների: Պատահական չէ, որ նրա դիտողությունները կամ չա-
փազանց ընդհանուր են (այս առումով անտեսվում է ստեղծագործության
իրական նկարագիրը), կամ էլ չափազանց մանրախնդիր (այս առումով
էլ անտեսվում է ստեղծագործության ամբողջականությունը):

Ահա, օրինակ, նրա դատողությունները ստեղծագործության գե-
ղարվեստականության ու ժանրի մասին: Միմյանց հետ կապելով այդ
երկու հատկանիշները, նա պնդում է, թե «Կայծերի» վրա նայել ինչպես
մի գեղարվեստական (բանաստեղծական) գրվածքի վրա, դա նշանակում
է ոչ մի գաղտնիք ու հաշվի չունենալ Պառնասի մուսաների ստեղծա-
գործության մասին... որովհետև դա վեպ չէ, այլ փառավորագույն հե-
րիաթ է²⁵: Ստացվում է, թե Հայկունին գեղարվեստականությունը դի-
տում է որպես մի առանձնահատկություն, որ հատուկ է միայն վեպին:
Այնուհետև, փորձելով ասացույթել հենց նույն պրոբլեմը, թե «Կայծերը»
գուրկ է գեղարվեստականությունից, քննադատը պնդում է, որ այդ
ստեղծագործությունը «մի ծրագիր է տաճկահայերի ապագա կյանքին,
գործունեությանը: Եվ որովհետև նա մի ծրագիր է, ուրեմն վեպ, գեղար-
վեստական գրվածք կոչվելու իրավունք չունի...»²⁶:

Այսպիսով, Հայկունին, մասնանշելով վեպին իսկապես բնորոշ
առանձնահատկությունները (հնարավոր և երևակայական պատկերների
առատությունը, հեղինակի բացահայտ միտումնավորությունը և այլն),
անվերապահորեն չափազանցում է դրանք և աշխատում է ամեն կերպ
վարկաբեկել ստեղծագործությունը ընթերցողի աչքում: Եվ Բաֆֆին էլ
իր պատասխանի մեջ ստիպված է լինում ճշմարտության տարրերն

առանձնացնել մտացածին մեղադրանքներից: Այսպես, բնականաբար, նա չի ժխտում իր ստեղծագործության միտումնավոր բնույթը (չնայած և չի ընդունում «ծրագիր» բնորոշումը): Գրողը նույնիսկ ստիպված է ճշտել ու բացատրել «վեպ» և «միտումնավորություն» հասկացությունները և ապացույցել, որ նրանք միմյանց չեն հակասում: «Բայց վեպի ձևով գրված ծրագիրը,— շարունակում է գրողը,— բոլորովին ուրիշ կերպարանք ունի: Նրա մեջ պարագրաֆների տեղ ծառայում է նույն իսկ կյանքը իր բազմակողմանի երևույթներով» (X, 77):

Տեսական բանավեճ մղելով Հայկունու դեմ, Բաֆֆին, ինչպես արդեն վերն ասվեց, հասկանում է Հայկունու հոգվածների հիմնական նպատակը, մերկացնում է այն և, միանգամայն իրավացիորեն, հոգվածի ամբողջ ընթացքում անգրադառնում է հիմնական հարցին, որն, ըստ էության, պայքարն է ընթերցողի համար, վեպի հասարակական գործառնության խնդիրը: Բաֆֆին գրում է. «...Պ. Հայկունուց հարցրել են, թե ինչու է ևք այդ տեսակ հիմարությունները գրում: Նա... պատասխանել է. գրում եմ նրա համար, որ Բաֆֆիի գրքերը չծախվեն»:

Բաֆֆու հաջորդ գատողությունները բացատրիկ կարեորություն ունեն իր սեփական ստեղծագործության նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքը, հասարակական կյանքում իսկական տաղանդի տեղի և դերի մասին նրա պատկերացումները ճիշտ հասկանալու համար: «Ճշմարիտ տաղանդին,— գրում է Բաֆֆին,— չի կարող սպանել և ոչ մի կանխակալ քննադատություն: Դրա մասին են վկայում այլ գրականությունների բազմաթիվ օրինակներ: Նման քննադատությունը միայն ուժ ու էռանդ է տալիս տաղանդավոր արվեստագետին»: Եվ եթե քննադատությունը արդարացի վերաբերմունք չի ունենում գրողի նկատմամբ, ապա «գրափոխարեն նա գտնում է ստատիկ պաշտպանություն ընթերցող հասարակության համակրության մեջ» (X, 81):

Բաֆֆու ստեղծագործությունը, գրում է «Փավստոս» անվան տակ թաքնված գրողն իր մասին, «չէ շողորորթում հասարակության անբարոյական բնազդներին, հարվածում է նրա մոլորություններին, խորտակում, ոչնչացնում է նրա նախապաշարմունքները և զորեղ ձեռքով բարձրացնելով այն դարևոր վարագույրը, որ ծածկում էր ժողովրդի կեղտերը, մերկացնում է նրա աշխտակությունները: ...Բնականաբար, պետք է ժողովուրդը ատեր նրան, բայց մենք ընդհակառակն ենք տեսնում, նա հարգված է, և նրա գրքերը սիրով կարդում են: Երկու կերպով կարելի է բացատրել այդ երևույթի պատճառը՝ կամ ժողովուրդը այնքան զարգացած է, որ հասկանում է նրան, կամ նա այնքան ուժ ունի, որ հասարակության զարգացած կրքերը ճնշում է, խոնարհեցնում է իր տաղանդի ծանրության ներքո» (X, 82):

Ընթերցողների հենց այդ վերաբերմունքը Բաֆֆու ստեղծագործության նկատմամբ, նրանց վրա գրողի գաղափարների անժխտելի ազդեցությունն է, որ աշխատում է տալու շայկունին: Դրա համար նա փորձում է ոչ միայն նսեմացնել «Կալծերի» զեղարվեստական և այլ արժանիքները, այլև դիմում է զրպարտության, նենգաշորթության, ահաբեկման: Այսպես, վեպի հերոսներին նա համեմատում է Ալեքսանդր II-ին սպանող ժելպարովի և Կիբալչիչի հետ, պատապարտում է Բաֆֆուն այն բանի համար, որ վերջինս «գալթակղեցնում և մոլորեցնում է հայ աճյուրիին դեպի սրա դարավոր սրբությունները և սրբավայրերն», կամ էլ անձնական մեղադրանքներ է ուղղում գրողին ու նրա ընտանիքին և նույնիսկ պնդում է, որ Բաֆֆին չի կարող լինել լավ վիպասան, քանի որ չունի համալսարանական վկայական: Շայկունին բերում է իր կողմից վեպում հայտնաբերված «փաստական սխալներին» մի ամբողջ ցուցակ, որն իր պատասխանում հետևողականորեն հերքում է «Փալատոսը»:

Մի կողմից, ապացուցելով վեպում պատկերված պատմական իրադարձությունների ու փաստական նյութի վավերականությունը, Բաֆֆին միաժամանակ արտահայտում է իր կարծիքը գեղարվեստական և գիտական ստեղծագործության, պատմավիպասանի և պատմագրի տարբերության մասին. «Բանաստեղծը ազատ է, նա չի պիտի լինի պատմության ստեղծողը... Նա մինչև անգամ շատ դեպքերում իրավունք ունի ոչնչացնելու պատմության փաստական ճշմարտությունը, որովհետև նրան պետք են «ազափարական ճշմարտություններ» (X, 88): Եվ Բաֆֆին անցնում է բանավեճի հիմնական մասին՝ «գաղափարական ճշմարտություններին»: Կրկնելով շայկունու հարցը, ին «որո՞նք են «Կալծերի» գաղափարները, նրա տենդենցիան ինչու՞մն է», նա չի շտապում տալ այդ հարցերին սպառնող կոնկրետ և կարճ պատասխաններ: Այս դեպքում, անշուշտ, նա նկատի է առնում գրաթնության հանգամանքը և, բացի այդ, հասկանալի է, որ հեղինակը չի ցանկանում վեպի ամբողջ գաղափարական հարստությունը հանգեցնել մի քանի կետերի, որոնք, դուրս բերվելով ստեղծագործության ընդհանուր կոնտեքստից, բնականաբար, կզեռնային ավելի պակաս համոզիչ, կնվազեր նրանց ներգործության ուժը: Սակայն Բաֆֆին անտեղ առաջ է քաշում որոշ սկզբունքային դրույթներ, որոնք անհրաժեշտ են վեպը ճիշտ հասկանալու համար: Գրողը նախ խոսում է ստեղծագործության իր ամբողջության մեջ ընկալելու անհրաժեշտության մասին: Բողոքելով շայկունու «քննադատական մեթոդի» դեմ, որը «մասնատում է վեպի ամբողջականությունը... իր կարծիքները հաստատելու» նպատակով, նա իրավացիորեն պնդում է, որ «վեպի հիմնական գաղափարը չէ կարելի ցույց տալ նրա այս և այն տողերի, նրա այս և այն գլխի մեջ: Վեպի հիմնական գաղափարը տարածվում է, միախառ-

ներվում է նրա ամբողջութեան հետ, որպէս հոգի մարմնի հետ»։ Հարկ է նշել, որ Բաֆֆու այս դիտողութիւնը կարելի է հասցեագրել և շատ ուրիշներին, այդ թվում նաև վեպի բարյացակամ մեկնաբաններին, շնայած որպէս մեղմացուցիչ հանգամանք պետք է հիշել նաև Բաֆֆու կարևոր խոսքերն այն մասին, որ «Կայծերը» քննելու, «Կոյծերը» բացատրելու համար պետք է միևնույն չափով գիրք գրել...» (X, 122)։

Բաֆֆին ինքը, անդրադառնալով վեպի գաղափարական բովանդակութեանը, անհրաժեշտ է համաճում հատկապէս ընդգծել, որ «Կայծերը» ժամանակակից վեպ է, ժամանակակից վեպի կատարյալ նշանակութեամբ» (X, 121)։ Այդ «կատարյալ նշանակութիւնը» Բաֆֆին տեսնում է իրական կյանքի պոտենցիալն, այժմեականութեան, ժամանակի և ժողովրդի ոգուն համահունչ լինելու, վեպի համընդգրկողականութեան ու ուսուցողականութեան մեջ։

Հողմածի այս բաժնի յուրաքանչյուր տող ունի բացառիկ կարևոր նշանակութիւն՝ հասկանալու համար Բաֆֆու հայացքները գրականութեան, սեփական ստեղծագործութեան և, պարզ է, նաև «Կայծեր» վեպի մասին։ «Մեր գործնական դարում,— գրում է նա,— այլևս չէ պահանջվում գեղարվեստը միայն գեղարվեստի համար, այլ պահանջվում են դեղեցիկի մեջ գտնել և՛ օգտավետը, և՛ կենսականը» (X, 121)։

Կանգնելով ժողովրդական ընթերցողի դիրքերում, որը համապատասխանում է իր սեփականին, Բաֆֆին արդարացնում է իր ստեղծագործութեան համընդգրկող հանրագիտարանային բնույթը, որն քառ էութեան ընդլայնում է ավանդական պատկերացումները գեղարվեստական գրականութեան սահմանների ու հնարավորութիւնների մասին։ «Ամենադժգոյն հարցերը,— գրում է Բաֆֆին,— որ փոխադարձութիւնը և գիտութիւնը իրենց չոր ու ցամաք թևերիաներով դժվարանում են լուծել, լուծելու է ժամանակակից վեպը բանաստեղծութեան ավելի դրափել, ավելի հասկանալի և ավելի շոշափելի շրջանակի մեջ»։ Վեպի մեջ իրական աշխարհն է, հասարակութեան և ընտանիքի ամենօրյա կյանքը, նրա բոլոր մութ ու լուսավոր կողմերը։ Վեպն անդրադառնում է բարոյական, քաղաքական, կրօնական ու տնտեսական այն բոլոր հարցերին, որ հուղում են ժամանակակից մարդուն։ Վերլուծելով այդ հարցերը, ժամանակակից վիպասանը չի կարող անտարբերութիւն հանդես բերել, չի նկատում միտումնավոր՝ հնի ու նորի փոխհարաբերութիւնները քննարկելիս, նա պարտավոր է նպաստել հնի կործանմանը և օժանդակել այն նորին, որ երջանիկ հեռանկար է կանխորոշում ապագայի համար։ Անդրադառնալով գասակարգերի փոխհարաբերութիւններին, գրողը «հարկածում է հարստահարիչը և պաշտպանում է հարստահարյալի անհատական իրա-

վունքը և նրա բարեկեցութեան համար միջոցներ է առաջարկում» (X, 122) և այլն:

Այդ ամենը, «որպէս մի կախարդական հայելի», ամփոփում է իր մեջ «Կայծերը», նա «ամենաճիշտ ֆոտոգրաֆիայի նման մի կողմից պատկերացնում է մեզ Տաճկահայաստանի հայերի հասարակական հիւմանուրայինը իր բոլոր փառքներով, ցրտասօրէ լուծվող և քաջաջվող կողմերով,— իսկ մյուս կողմից ցույց է տալիս այն դարմանները, որոնցով պետք է բժշկել հիւմանութիւնը»: Այնուհետև հաջորդում է Բաֆֆու հրապարակախոսական հոգեւորականութեամբ բաղմիցս արտահայտված այն արժեքավոր միտքը, որը շատ կարևոր է «Կայծերն» ընկալելու համար. «Այդ դարմանները գուցէ շուտով չեն օգնի, գուցէ առաջին անգամ բուրբուռի անհաջող կանցնեն, բայց պահում պետք չէ հուսահատուիլ, քիչ դարմանները անօգուտ են: Դարեւոր հիւմանուրայի մի ժողովրդի կյանքի մեջ երկարատեւ բժշկութեան պետք ունի: Բայց դարմանները փորձված են: Այդ հիւմանութեանը ունեցող ժողովուրդները միշտ դիմել են նույն դարմաններին: Ուրիշ հնար չկա, հրաշքներով մեր դարում մարդիկ չեն բժշկվում» (X, 122):

Հետաքրքիր և բազմաանշանակ են Բաֆֆու համեմատութեանները. ու դուռահանները: «Կայծերը» համաբնույթով «բնական երևույթ հայ գրականութեան մեջ», «արտահայտություն ժողովրդի մտավոր ու հոգեկան տրամադրության», գրողն իր վիպը գնում է Արեւիկայի ու Ծերեկների վեպերի, Ռ. Պատկանյանի պոեզիայի կողքին: Դարձյալ ընդգծելով վեպի արդիականութունը, այն, որ «նա ամփոփում է իր մեջ այն բոլորը, ինչ որ հաղարավորները և միլիոնավորներն են մտածում», Բաֆֆին, այդ աշուժով, հայ գրականութեան և իրականութեան մեջ «Կայծերի» նշանակութեանը հիմնավորված ձևով համեմատում է այն դերի հետ, որ իրենց գրականութեանների մեջ ունեցել են Բիշեր Սթոուի «Քեռի Թոմի խրճիթը» և Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարանը»: Այդ առնչականից առանձնահատուկ հետաքրքրութեան է ներկայացնում բանավեճի հետևյալ կետը: Հայկունին, ոչ առանց հիմքի, նշում է Զեռնիշեսկու «Ի՞նչ անել» վեպի, նրա «վտանգավոր գաղափարների» ուժեղ ազդեցութեանը Բաֆֆու ստեղծագործության, մասնավորապէս՝ «Կայծեր» վեպի վրա: Բաֆֆին բողոքում է նման եզրակացութեան դեմ, Հայկունու տրարբը համարում է «մատնութեան», որն արվել է «այն նպատակով, որ Բաֆֆին վեպերի վաճառումը արգելի» (X, 136): Բայց ուշագրավ է այն, որ գրողն ըստ էութեան չի հերքում Հայկունու մտքերը, այլ միայն վկայակոչում է գրաքննութեանը, որ չէր թույլատրի գրքի հրատարակութեանը, հիմն աշտեղ նկատել Զեռնիշեսկու ազդեցութեանը:

«Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոգվածը, ինչպես արդեն նշվել է, ընդգրկում է հասարակական-քաղաքական և գրական-պատմական հարցերի մի ամբողջ շարք²⁶։ Մենք այս դեպքում սահմանափակվեցինք միայն մեզ հետաքրքրող տեսանկյունով՝ կապված ժամանակակից հասարակության վրա «Կայծեր» վեպի ունեցած ազդեցության, նրա ընկալման ու դործառության հարցի հետ։ Այս առումով անհրաժեշտ է նշել նաև հետևյալ կարևոր հանգամանքը։ Չնայած գեղարվեստական ստեղծագործությունը գրողի «հաբաղատ զավակն» է, բայց հրատարակությունից հետո հեղինակն այն ընկալում է որպես ընթերցող։ Նա ոչ միայն իրեն պատկերացնում է ընթերցողի դերում (նա այդ անում է նաև դրելու ժամանակ), այլև ընկալողի դիրքորոշումով անընդհատ ստուգում է իր ստեղծագործության գործունեությունը, նրա գործառությունը կյանքում։ Հասկանալի է՝ սովորական ընթերցողից հեղինակը տարբերվում է նրանով, որ գիտի իր մտահղացման ծննդի և մարմնավորման, երկի ամբողջ ստեղծագործական պատմության բոլոր մանրամասները և, որ ամենակարևորն է, նա հիանալի գիտի, թե ինչ էր ուզում ասել։ Բայց երբ վեր-ընթերցում է վեպը որպես ընկալող, նոր է միայն կարողանում տեսնել, թե իրականում ինչ էր ինչ է ասել։ Այս առումով այն տեսակետը, որ արտահայտվել է հոգվածում «Կայծերի» մասին, ոչ միայն հեղինակի տեսակետն է, այլև յուրահատուկ ձևով ներկայացնում է ընթերցողի կարծիքը, մանավանդ որ այն արտահայտվել է մտացածին ընթերցողի (Փափսոսի) անունից։

Փափսոսի հոգվածից երկու շաբաթ անց «Մեղու Հայաստանի»-ն տասը համարների մեջ շարունակաբար տպագրում է Հայկունու «Երկրորդ պատասխան»-ը։ Ստիպված խոստովանելով, որ տաշին հոգվածն արժանացավ անբարյալացական արձագանքի («փոքրոգի մարդիկ» նետվեցին իմ դեմ «շոինդ ու բամբյունով»), Հայկունին մի կողմից աշխատում է ապացուցել, որ իրեն ճիշտ չեն հասկացել («Ես «Կայծերը» ծրագիր չեմ անվանել, այլ իբր (կվադի) ծրագիր», «ևս նրա հերոսներին չեմ համեմատել այն անձանց հետ, որոնք «մի ամբողջ աշխարհ սոց մեջ թողին», «ևս չեմ ասում...» և այլն), իսկ մյուս կողմից էլ շարունակում է ավելի բնոթծված ձևով քաղաքական ու անձնական մեղադրանքներ ուղղել Բաֆֆու հասցեին։ «Բաֆֆին,— գրում է նա,— փողոցային սրիկաների պես գործիչ է», նա ամբոխի և նույնիսկ «խավար ամբոխի» մի երկրպագու է, վերջապես նա «շահախնդրությամբ տգետ ամբոխը շոյ-շոյելով, նրան գործիք է ուզում անել չար դիտավորությամբ»²⁷։

Ահաբեկելով ընթերցողին, նա Բաֆֆու վեպի ազդեցությունը համեմատում է այն դերի հետ, որ 60-ական թվականների ռուսական իրակա-նության մեջ խաղացել է Տուրգենևի «Հայրեր և որդիներ» վեպը, «երբ

խիստ շատացավ այն վայրենի, տգետ և հիմար իմաստականների թիվը, որոնք մի-մի Բաղարով երեակայեցին, որոնք իրենց ոչնչականներ (նի-հիլիստ) էին համարում...»։ Դատապարտելով վեպի միտումը, որը «վտանգավոր և անհաշիվ է տաճկահայերի համար», Հայկունին դրան հակադրում է եվրոպացի հեղափոխականների դործունեությունը, «որոնք աշխատում են խաղաղ կուլտուրական միջոցներով»։

Եթե առաջին հոգվածում Հայկունին, Բաֆֆու հետ միասին, դատապարտում էր բոլոր հայ առաջավոր գրողներին, ապա այստեղ փորձում է առանձնացնել նրան Աբովյանից, Աղայանից ու մյուս հեղինակներից և նույնիսկ հակադրել նրանց։

Այդ ամիսների ընթացքում «Մեղու»-ի էջերում Բաֆֆին ու նրա վեպը ենթարկվում էին հարձակումների, ծաղրի ու վիրավորանքների։ Զահ-մարձակվելով ժխտել «Կայծերի» վայելած մեծ ժողովրդականությունը, Բաֆֆու հակառակորդներն ամեն կերպ աշխատում են աղավաղել այդ ժողովրդականության իմաստը, նսեմացնել վեպի դադափարական և գեղարվեստական արժանիքները, ստեղծագործության և ընթերցողների միջև հաստատված կապը ներկայացնել որպես նաև գեղագիտորեն ոչ լիարժեք հարաբերություն. «Նման գրվածքները կարող են ժողովրդի ստոր և անդարգացած դասում լավ ընդունելություն գտնել, բայց դա ամենևին աղաքցույց չէ, որ այդ գրվածքը գրականական առանձին արժանավորու-թյուն ունի»²⁸։

«Մեղու Հայաստանին» ամեն կերպ աշխատում է ընթերցողին ներշնչել այն միտքը, որ «Կայծեր» վեպը կյանքից շատ հեռու մի ստեղծագործություն է, երևակայություն, հեքիաթ։ Ահա թե ինչ է գրում այդ Դասին Քաղզրյին իր ֆելիետոնի մեջ. «Միտս է գալիս պառավ տատս... անթիվ կը պատմեր նա առասպելներ ու հեքիաթներ, գողտրիկ պատմու-թյաններ, որոնք տեսնում էին յոթն օր ու յոթն դիշերներ, այնպես մարդ կը զվարճացներ, որ անշուշտ Բաֆֆիի Կայծերն ու խաչագողներ կը մոռացնիր։ Բայց խեղճը ի՞նչ աներ, որ գրագիտություն չուներ որ գրի առներ և պատմական վիպասանի անուն ժառանգեր, այն ևս յուր սեպհական վառ երևակայության արտագրություն մը և ոչ թե ուրիշների հերոսների դողություն»²⁹։

«Մեղուի» հեղինակների նախասիրած թեմաներից մեկն էլ վեպի «անբարոյականությունն» էր։ Հանդես գալով կեղծ բարեպաշտական դիրքերից, նրանք բողոքում էին գրականության մեջ մարդկային բնական զգացմունքների արտացոլման դեմ և հատկապես այն դեպքում, երբ կինն էր ներկայացվում որպես այդ զգացմունքների կրող։ Ոմն Փառնակես «Մեղու»-ում տպագրում է «Հայկի» զավիշտական ռոմանսգիրքը, որը հեգնանքով սկսում է այսպես. «Սիրով ընդունեցի մեր նշանավոր

վիպասան Վիկտոր Հյուգոյի, իմա՝ պ. Բաֆֆի «Կայծերը»³⁰, Այնուհետև հաջորդում են ավանդական անձնական մեղադրանքները Բաֆֆու հասցեին և, վերջապես, հեղինակը բերում է վեպից քաղված, իր կարծիքով «անբարոյական» մեջբերումների մի ամբողջ շարք։ «Մեղուի» ամեն ելույթ ուներ իր հասցեատեղը, և «անբարոյականություն» մեղադրանքներին նստատեղը դարձյալ այն էր, որ ընթերցողների մի որոշ խումբ հեռու մնար վեպի ազդեցությունից և նույնիսկ շրջակայքեր այն։ Այս հարցում «Մեղուն» ոչ մի բանի առաջ չի կանգնում։ Ահա, օրինակ, հեղինակներից մեկի դատադատություններն այդ թեմայով. «Ոչ ոք չի մխտում, որ սերը, սիրահարությունը վիպական գրվածքի հիմքն, աղն ու համեմուն է։ Բայց այլ բան է սեր, սիրահարություն, և բոլորովին այլ—շնոթյուն, ու պոռնկություն։ Այս երկու տարբեր բաները՝ պ. Բաֆֆին միշտ շփոթել ու շարունակ շփոթում է»³¹։

Իհարկե, նման թշնամական ելույթները հարմարեցվում էին «Մեղուի» առավել հետամնաց ընթերցողների մակարդակին, որոնք մեծ մասամբ պահպանողական էին ու հետադիմական։ Բայց Բաֆֆու հակառակորդներն աշխատում էին վեպից հեռու սահել նաև երիտասարդությանը՝ դրողի առավել խանդավառ երկրպագուներին։ Այս դեպքում հատկապես բացահայտվում են նրանց երեսադատությունը, կեղծ պաթոսը և երիտասարդ սերնդի ձշմարիտ դաստիարակի դեր ստանձնելու խղճուկ փորձերը։ Ահա այդպիսի «հռետրություն» մի նմուշ. «Եվ ահա, արևիլ ընթերցող, պ. Բաֆֆին իրան այս տեսակ «խնայելով», Ֆահրադ-Մուրադներովն է, որ կամենում է հայ երիտասարդությանը, հայ նոր սերնդին առաջնորդ ու ղեկավար լինել։ Խեղճ սերունդ, խեղճ երիտասարդություն, դու մի՞թե չես նկատում, թե մարդիկ ո՞րքան ծաղրում են քո արժանապատվությունը, որքան խնդալիցում և ապականում են քո ազնիվ ձգտումները և հարստահարում ու կեղեքում քո լրագրական նկղ էջերը»³²։ Բաֆֆու դեմ պայքարելու ընթացքում «Մեղուն» օգտագործում է բոլոր հնարավոր ժանրերն ու առիթները։ Բնական է, որ «Մեղուի» խմբագրությունը չէր կարող իրեն զսպել և չօղտվել այնպիսի «բարեպաշտեհ» առիթից, ինչպիսին Բ. Մ. Տուրգենևի մահն էր։ Բաֆֆի-Տուրգենևի թեման միշտ շոշափվում էր Բաֆֆու վեպերին վերաբերող տարբեր կարգի հոդվածներում, բայց ահա թե ինչպես է մեկնաբանվում այն «Մեղուի» պատկը Տուրգենևի գերեզմանի վրա՝ հոդվածում. «Մեր ստահակ իմաստականությունը, մեր աններելի տգիտությունը չամաչեց, չը վարանեց մի բռնի անգամ այս հսկա ստեղծագործողի տնվան հետ հավասարելու յուր Բաֆֆի անունը... Մեր «Կայծերը» սորա նման («На-кану не») մի բան է. բայց վստահաբար կարելի է ասել, որ Հայի «Կայ-

ծերը» առավել եղծված հեղինակություն է, առավել աղճատված օրինակ, բան թե նմանություն «Накануне»-ին»³³:

Սակայն, ընայած «Մեղու Հայաստանի»-ի քննադատների բոլոր ջանքերին, վեպի ժողովրդականությունն աճում է, և դա ընդունում են նույնիսկ նրա հակառակորդները: Այդ պատճառով նրանք, հուսահատվելով, դիմում են հայ իրականության համար միանգամայն նոր միջոցի, որը վկայում է վեպի շուրջ ծավալված պայքարի հասարակական արտակարգ կարևորության մասին: 1884 թվականին Բաքվում առանձին հրատարակությամբ լույս են տեսնում Հայկունու հոգվածները³⁴, բայց, ըստ էության, դա մի ամբողջ ժողովածու էր, որը, նշված հոգվածներից բացի, ընդգրկում էր հրատարակիչ Սիյադ Ամիրյանցի «Ջնծայական» և բժիշկ Մ. Արամյանցի «Նամակ» ծավալուն նյութերը: Այս գիրքը սկզբունքորեն ոչինչ չի ավելացնում Հայկունու արդեն հայտնի տեսակետներին, բայց նրա ոճի և ընդհանուր ուղղվածության բնութագրման համար մի մեջբերում անհնար բժիշկ Արամյանցի «Նամակից»․ «Ապագա սերունդը այդ գիրքը վկա պիտի բերե հաստատելու համար թե որքան մենք տգետ էինք՝ տասնիններորդ դարի վերջերում աղքատյին պատմության և հայրենագիտության դպրության մեջ: Մեր այս տգիտությունը այնքան մեծ էր, որ առանց պատասխանատվության երկյուղի կարելի էր նորանից օգուտ քաղել ամեն տեսակ անմիտ, անհեթեթի և վնասակար մտքեր ու գաղափարներ տարածելու ժողովրդի մեջ: Արդյոք այս տգիտության մեջ չէր Բաֆֆիի ուժը»³⁵:

Գիրքը հաջողություն չունեցավ և չէր էլ կարող ունենալ ընթերցողների շրջանում: Այն, ինչպես և «Կյանքեր» վեպի շուրջ ծավալված ամբողջ բանավեճը հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ մնաց որպես գրական-պատմական մի փաստ, որն օգնում է հասկանալու ժամանակի հասարակական ուժերի պայքարի սրությունն ու լարվածությունը, Բաֆֆու վեպի արդիականությունն ու հրատապությունը, գրականության ինքնատիպ ներխուժումը կյանքի ոլորտները: «Այդ արշավանքը վիպասանի դեմ,— գրում է Շիրվանզադեն,— առ միշտ կմնա մի անջնջելի արատ հայ մամուլի պատմության վրա, մամուլի, որի զարգացմանը այնքան նպաստել էր Բաֆֆին, իր տաղանդի ուժով ճանապարհ հարթել նրա համար ժողովրդի խավերում»³⁶:

Հայկունու առանձին ճիշտ դիտողություններից ոչ մեկը չէր կարող քողարկել նրա հոգվածների բացահայտ քաղաքական ուղղվածությունը, առավել ևս՝ փոփոխել արդեն ձևավորված ուժերի հարաբերակցությունը: «Կոթողի դեմ ամեն հարված անդոր է,— գրում է Ս. Արփիարյանը:— Ժողովուրդը, ազգը կլափե այդ հատուկները, որոնց մեջ կըգտնե յուր արտին արձագանքը»³⁷: Այո, ժողովուրդը, ազգը, հատկապես՝ երիտասարդ

սերունդը ուներ իրօկայուն վերաբերմունքը վեպի նկատմամբ: Հայկունու քննադատության կապակցութեամբ հասարակական բուռն արձագանքները հենց այդ վերաբերմունքի հստակ դրսևորումն էին: Ահա ժամանակակիցը՝ Մարգար Ավետիսյանի վկայութիւնը. «Այդ այն շրջանն էր, երբ աշակերտութիւնը Բաֆֆուն կարդում էր, ինչպէս ասում են, անքննադատ հիացմունքով, երբ Բաֆֆին պաշտելի հեղինակ էր, որի մասին քննադատական որեէ ակնարկ անհանդուրժելի էր: Երբ Հայկունու «Կայծերի» քննադատութիւնը» գրքի (գրադարանի) բոլոր էջերը՝ տողամեջերն ու լուսանցքները լցված էին ընթերցողների անլուր հայհոյանքներով քննադատի հասցեին»³⁸:

Ընթերցողների ուշադրութիւնը գրավեց նաև այն կարճ, բայց բուռն բանավեճը, որ տեղի ունեցավ Բաֆֆու և Ղ. Աղայանի միջև 1887 թվականին: Իր հուշերում Շիրվանդադին ներկայացնում է այդ բանավեճի նախապատմութիւնը. «Մի օր Ղազարոս Աղայանը Պերճ Պռոշյանի և իմ ներկայութեամբ ինչ-որ խնդրի վերաբերմամբ վեճի բռնվեց Բաֆֆու հետ:

— Ուզում ես, եկ վիճաբանենք լրագրի մեջ,— գոչեց Աղայանը լեռնականի ուժեղ ձայնով:

— Կալ,— ասաց Բաֆֆին հաղիվ լսելի ձայնով»³⁹:

Եվ ահա երևան եկավ Ղ. Աղայանի «Իմ ստացած տպավորութիւնը Բաֆֆու «Կայծերի» երկրորդ հատորից» հոդվածը:

««Կայծերի» երկրորդ հատորը կարգացվում է մեծ սիրով»,— Աղայանն այսպէս է սկսում իր հոդվածը և անմիջապէս նշում վեպի արժանիքները՝ «գրավելութիւնը», «գրողի թեթև, սահուն և աշխույժ գրիչը»: «Այս տեսակ գրքերից,— շարունակում է նա,— ժողովուրդը կարող է ընթերցանութիւն ստանալ, վարժ կարդալ սովորել, իսկ նորահաս գրողները՝ թեթև գրելու ձև ու ոճ»⁴⁰: Ելնելով գրականութեան գործառութեան իր ըմբռնումից, Աղայանը դառնում է, որ այն պիտի լինի «բարոյակրթական, դարգացուցիչ, դուրամարս և սննդարար, մի կարևոր և ամեն մարդու գիտենալու բան»: Այս ամենը նա տեսնում է «Կայծերում», «վասնզի նրա բովանդակութիւնն ու ըստ մեծի մասին հայրենիքի կենդանագրութիւնը, որ այնքան գեղեցիկ և քնքուշ ներկերով է նկարված: Ընթերցողը կարծես աչքովը տեսնում է յուր հայրենիքի զմայլելի վայրերը և հիանում, սքանչանում, հետեւապէս նաև սիրում, և այցելելու միտք ու բաղձանք հղանում...»⁴¹:

Անուհետև գրողն անցնում է վեպի «ներքի» ու «աններքի» թերութիւններին: Այսպէս, «բոլորովին ներքի է հեղինակին՝ մեղ շատ ու շատ հասկանալի պատճառով», որ «պակաս է ժողովրդի բուն կենդանագրութիւնը յուր բոլոր տառապանքներով»⁴²: Բայց աններքի են հեղինակի 266

սխալները հերոսների պատկերման ասպարեկում: Չնայած «հեղինակը ճգնում է ապացուցանել, որ նրանք մեկ-մեկ իղեալ են», բայց Աղայանի կարծիքով դրանք «խաշապողներ են», «իմաստակներ», «շառլատաններ»: Հետագա ամբողջ շարադրանքը նվիրված է այս դրույթի հիմնավորմանը: Խիստ չափազանցնելով հերոսների կենսագրության ու հոգեբանական բնութագրի մեջ եղած որոշ մասնակի անհամապատասխանությունների նշանակությունը, Աղայանն անտեսում է նրանց ամբողջական նկարագիրը և այն հանդեսնում մի երկու «անբարոյական» գծերի: Սրա հիման վրա էլ այդ հերոսների գործողությունները, արարքներն ու ընդհատակյա պաշարի ձևերը նույնպես բնութագրվում են որպես «անբարոյական»: «Խոտրամանկությունը թուլի, ստրկի, գողի և մանավանդ խաշապողի հատկություն է,— գրում է Ղ. Աղայանը:— Խոտրամանկությունը հարուստ ընդունակություն չէ, այլ աղքատ, դրական ընդունակություն չէ, այլ բացասական... այդ բնգունակությունը երբեք սուրբ գործ գործել կարելի չէ, այլ միշտ պիղծ: Բարոյապես ուժեղ մարդիկը, ճշմարիտ առաքյալները, անկեղծ հայրենասերները խորամանկ չեն լինում, նրանք զնում են ազնիվ ճանապարհով, անվեհերությամբ, գնում են անձնագործությամբ, բաջի տես, բայց ոչ խելագարի: Քաջություն, խոհունակություն, անձնվիրություն,— ահա այս հատկություններ բնկցող հերոսներն են, երեսնյոց ղյուցազանց կարգն է ձգում ժողովուրդը և պաշտում»¹³:

Բաֆֆին իր պատասխանի մեջ («Պարոն Ղ. Աղայանցի հասցեին» X, 147—148), չպատասխանելով բնագատին բառ էություն, նրան մեղադրում է անհետևողականության մեջ: Նա հիշում է, որ «կայծեբէ» առաջին հատորի լույս տեսնելուց հետո Ղ. Աղայանն իրեն նվիրել է «մի շատ երկար ներբողյան բանաստեղծություն» (նկատի ունի նրա «Ձմեռ» հանրահայտ բանաստեղծությունը), բայց այժմ բնագատում է նույն իսկ հերոսներին: Հետագայում գրողները սկսել են փոխանակեցին, բայց քանի որ նրանց բանավեճն այնուհետև այլ բնթացք ստացավ, նրա շարունակությունը մեղ համար առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում: Սակայն անհրաժեշտ է բերել Ղ. Աղայանի մի բացատրությունը, որ նա արել է արդեն Բաֆֆու մահվանից հետո. «Բաֆֆու վրա հաշտակվել եմ,— գրում է 1890 թվականին «Մի նկատողություն» հոդվածում,— պաշտպանելով նրա իսկ գաղափարները, որ և իմն եմ համարել և ուրիշ շատերին: Նա այդ շատերի կողմից բողոքել եմ նրա այն արարմունքի դեմ, որ մեր ամենիս փառիցած սուրբ գաղափարը, սուրբ գործը ձգել է պիղծ մարդկանց ձեռքը—շառլատանների և խաշապողների, որով մի ապուսի է զարկել բոլոր այդ գաղափարին նվիրվածներին»¹⁴:

Քննադատների* կարծիքները կարող են լինել բանավիճակին, իսկ հաճախ նաև՝ սխալ։ Եվ, իհարկե, Հայկունու նման քննադատների դրույթները չեն կարող ելակետ լինել գրականության պատմաբանի համար, եթե վերջինս կամենա Բաֆֆու վեպի հասարակական նշանակությունը բացահայտելու շափանիչ գտնել։

Ստեղծագործությունն, ի վերջո, գնահատվում է կյանքի, պատմության, ընթերցողների կողմից։ Բացի այդ, տվյալ դեպքում հարցը չի լուծվում սուսկ ընթերցողների քանակով, շնայած այդ խնդրին էլ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Ձէ՞ որ «Կայծերի» ընթերցողները միջնորդ էին վեպի և այն մարդկանց միջև, որոնք թեև այդ ստեղծագործության տնտեսական ընթերցողները չէին, բայց այս կամ այն ձևով շփվում և ըստ էության կրում էին նրա ազդեցությունը⁴⁵։ Հենց բնկալող անհատի ակտիվության միջոցով էլ գրականության ազդեցությունը տարածվում է հասարակության վրա քննադատական, այն դուրս է գալիս անհատի վրա ներգործելու սահմաններից և վեր է ածվում սոցիալական ներգործության։ Դրանով իսկ գրականությունը դառնում է պատմություն կերտող ուժ։

Եվ այսպես, հասարակության ամենատարբեր օղակների շղթայական կապով, վեպի գաղափարներն ու պատկերները լայնորեն տարածվում են, թափանցում հայ իրականության ամենախորին ոլորտները և հասարակական զարգացման այլ տարրերի հետ միասին մասնակցում են վիթխարի ուժի՝ ժամանակի ոգու դոյալությանը։

Դրականությունը հասարակական բազում ուժերից մեկն է։ Առանձնացնել նրա ազդեցությունն այդ ուժերի համատեղ ներգործության ընդհանուր համակարգից և այն հատուկ ուսումնասիրության նյութ դարձնել՝ հնարավոր է միայն բացառիկ դեպքերում։ Եվ այդպիսի մի հազվագյուտ օրինակ է հենց Բաֆֆու ստեղծագործությունը (մասնավորապես՝ «Կայծեր» վեպը)։

Մեզ հասել են ժամանակակիցների տասնյակ տնտեսական արձագանքներ, որոնք վկայում են այն ցնցող տպավորության մասին, որ դրածել է Բաֆֆու վեպն ընթերցողների հոգու վրա։ Բայց վեպի հիմնական ընթերցողը (տվյալ դեպքում նկատի ունենք ոչ թե կրթված ընթերցողին կամ քննադատին, այլ հասարակ ժողովրդի ներկայացուցչին), որպես կանոն, չէր կարողանում բացահայտել այդ տպավորության ներքին իրական բովանդակությունը և իր արձագանքներում սահմանափակվում էր զգացմունքային գնահատականներով՝ «հակայական, չունենված, տնդուդական» տպավորություն, «փառավոր ընդունելություն» և այլն։ Բայց այդ

դգալցմունքային ընկալումը չի կարելի թերագնահատել: 25* որ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք ոչ առօրեական, այլ բարձրագույն, գեղարվեստական, «խելոք» (Լ. Վիգոտսկի) զգացմունքների հետ: Ինչպես հաստատված է գիտնականների, արվեստի ընկալման հոգեբանության ուսումնասիրողների կողմից, այդ երկու տիպի զգացմունքների միջև էական տարբերություն կա: Գեղարվեստական զգացմունքները տարբերվում են առօրեականներից նախ և առաջ նրանով, որ դրանք հանդես են գալիս որպես սոցիալական բովանդակության կրողներ: Առօրեական գիտակցությունը չի նկատում զգացմունքի օբյեկտիվ հիմքերը, որը հանդես է գալիս որպես կենսական փաստի, իրադարձության ազդեցության ուղղակի արձագանք, որպես զուտ անհատական և եզակի վերապրում: Գեղարվեստական մտածողությունը ձգտում է բացահայտել այդ օբյեկտիվ հիմքը, որպեսզի գեղարվեստական զգացմունքի ձևով փոխանցի այն, ինչը յուրահատուկ է շատերի համընդհանուր ապրումներին: «Զգացումը նախապես անհատական է,— գրում է Լ. Վիգոտսկին,— իսկ արվեստի ստեղծագործության միջոցով այն դառնում է հասարակական կամ ամփոփվում է...»⁴⁶:

Համակելով մասսաներին, բարձր զգացմունքները, դադափարների ու տեսությունների նման, դառնում են հասարակական վերափոխող հզոր ուժ, գեղագիտական զգացումը, եթե անգամ անմիջապես չի ներգործում անհատի վարքագծի վրա, վերջին հաշվով կարող է «հլրեր» ունենալ մարդկանց սրտկաթիկ գործունեության ընթացքում: Այդ կապակցությամբ Լ. Վիգոտսկին գրում է. «Հեղինակը ճշգրիտ հիմնավորված է համարում այն, որ գեղարվեստական հաճույքը մաքուր ևեցիպյա չէ, բայց պահանջում է հոգեբանական բարձրագույն գործունեություն: Գեղարվեստական ապրումը չի ընկալվում հոգով, ինչպես, ասենք, հատիկը պարիով, ավելի ձիշտ է ասել, նրանք ծլում են այնպես, ինչպես սերմը պարարտ հողում»⁴⁷:

Այսպիսով, «Կայծերի» նմանատիպ զգացմունքային արձագանքները արդեն իրենց մեջ ներառփոփում են առանձնահատուկ ու կարևոր բովանդակություն, բայց մեր ձեռքի տակ կան նաև այլ կարգի վկայություններ, որ հնարավորություն են տալիս համակողմանի պատկերացում կազմելու այն մասին, թե ինչ էր ներկայացնում Րաֆֆու վեպը իր ժամանակի ընթերցողների համար:

«Կայծերի» արժանիքներից մեկը, որով պայմանավորված էր այդ գործի ազդեցությունը և անմիջական կապն ընթերցողի հետ, նրա ուղղվածությունն էր հենց իր՝ ընթերցողի կենսափորձին: Քաղաքական, ազգային, բարոյական այն հարցերը, որոնց լուծումն առաջարկվում էր Րաֆֆու վեպում, տարիներով, դարերով կուտակվել էին հայ մարդու

հոգու մեջ: Տասնամյակներ անց Հ Օշականն այդ մասին գրում է. «Մենք, այսինքն ընթերցողներս էինք, որ կես դար առաջ այդպես ուզած էինք տեսնել ու տեսած: Հեղինակը ինրդիները տված էր միայն ու այդ ինքնինքն մենք էինք, որ բարձրացուցեր էինք իր աստվածություն»⁴⁸: Հեղինակի կամքով այն, ինչ կար հայի սրտի խորքում, ինչ հաճախ զոհացվում էր, բայց չէր գիտակցվում, ինչ նույնիսկ ճնշվում էր, այժմ, վեպի ընթերցանությամբ ժամանակ վերականգնանում է, համադրվում մեկը մյուսին, բացատրվում, համակում և աշխուժացվում:

Ընթերցողը, մի կողմից, հնարավոր է և չէր ենթադրում, ինչ ինքն այդպես է մտածում, բայց, մյուս կողմից, նա այժմ համոզված է, որ մտածում է հենց այդպես: Դա հնարավորություն է տալիս Բաֆֆուն հեռուդականորեն իրացնելու արվեստի ճանաչողական և վերափոխիչ ֆունկցիան, որը և «Կայծեր» վեպի հիմնական նպատակն էր: Ընթերցողին ծանոթ իրականության փաստերն ու գաղափարները, որ այժմ գալիս էին վեպից և միաձուլվում նրա անձնական կենսափորձին, արդեն հրեշտում են և՛ որպես սեփական, հայտնի, և՛ որպես նոր: Ահա թե ինչ է գրում Վանից ուղարկված նամակի հեղինակը. «...«Կայծերը», որ ինչպես յուր ջերմ կուսակիցները, նույնպես և ջերմ հակառակորդները կը դա հատուցանել յուր զրական փրկստիպալության վարդապետություններով, որք վիպական պարզ ձևի տակ ամեն մտքերի մատչելի եղած են, արդեն սկսած է յուր լույսը արձակել ամենեն խավար անկյունների մեջ անգամ: Վանի մեջ ծերունի և տղետ հայուհիներն անգամ ձմեռ գիշերներ թոնիրին շուրջը բոլորած, իրենց տղաներին «Կայծեր» կարդացնելով մտիկ կանելին, դատողություններ կանելին Մարոյի վրա և իրենք ալ մանրամասնորեն կը սլառմելին Սուսանի քաջագործությունները, Սուսանի, որ իրենց շատ ծանոթ է: Սուսանը ոչ թե վիպական կեղծիք է, այլ իրոք, այդ ժամանակներ այդ կտրիճ կին հոգարարձու եղած է Բերկրիի մոտ Տ. Հուսկան որդու վանքին և յուր հեղափոխական մտքերով և կտրիճությամբ մեծ անուն թողած է աչս կողմեր...»⁴⁹:

Բաֆֆուն վեպը հարստացնում էր ընթերցողին (և հատկապես գավառական ընթերցողին) համագլխին, ճանաչողական, բարոյական փորձով, կարևորագույն ֆունկցիա էր կատարում անհատի հասարակական հատկանիշների ձևավորման գործում: Ընթերցողը, որի փորձը սահմանափակվում էր սեփական կյանքի ժամանակով և սեփական տան ու գավառի տարածությամբ, այժմ սկսում էր զգալ իր կապը ժամանակակիցների ու անցյալ սերունդների հետ: Խորասուզվելով հեղինակային մտքերի ու զգացմունքների հոսքի մեջ, նա ոչ միայն ճանաչում էր այն, ինչ հայտնի չէր իրեն, այլև նոր տեսանկյունից վերիմաստավորում էր նախկին կենսական շփանիշներն ու պատկերացումները: Ընթերցողների

համար այդ պրոցեսն այնքան ակնհայտ էր ու որոշակի, որ նրանք, վկայն ընթերցելուց անմիջապես հետո, շտապում էին իրենց նամակներում արտահայտել այդ ճանաչողության ու ինքնահարստացման ուրախությունը: Եվ վախենալով, որ իրենց չեն հասկանա կամ չեն հավատա, վստահորեն պնդում են. «Թե օր մը գրեն հայ գրականության փլիլիսոփայությունը, անդ պիտի տեսնվի թե ի՞նչ եղած է պ. Բաֆֆիի դերը իր ժամանակին հասարակության մեջ»⁵⁰:

Ընթերցողները վկայում են, որ «կայծերը» «կարգացվում է վերին սոստիճանի հետաքրքրությամբ»⁵¹, որ «գեռ կեսը կարգալիս ասում են. «սափսոս, որ շուտ կվերջանա»»⁵²: Ընթերցողը ոչ թե պարզապես կարդում է, այլ տարվում է նրա ընթերցանությամբ: Եվ հասկանալի է, որ այս էրևույթի հիմքում ընկած է ոչ միայն հետաքրքրությունը պատումի նկատմամբ, այլ նաև ստեղծագործության մեջ զարգացված գաղափարների ու տրամադրությունների վերապրումը ընթերցողի կողմից, առանց որի չի կարող ստեղծվել հեղինակի, ստեղծագործության և ընթերցողի յիարժեք ու անմիջական կապը, և առանց որի անհնար է նաև արվեստի դաստիարակչական դերի իրացումը:

Բայց Բաֆֆու ընթերցողի համար ստեղծագործության վերապրումը միայն այն զգացմունքային վիճակը չէ, որ անցնում է ընթերցումն ավարտելուց հետո: Այն հերոսի ճակատագրի կամ զգացմունքների սովորական վիպական վերապրումը չէ: Ո՛չ, դա բավական բարդ մի հոգեկան վիճակ է, որ համադրվում է ոչ այնքան վկայի հերոսների ճակատագրի, որքան հենց իր՝ ընթերցողի կենսապայմանների հետ: Հայրենիքի ու ժողովրդի պատմության և հատկապես ներկա վիճակի ու ապագա ճակատագրի մասին Բաֆֆու գատողությունները ստիպում էին ընթերցողին՝ իրեն ընկալել որպես ազգի մի մասնիկը, իսկ ազգը՝ որպես սփռված ինքնություն: Ընթերցողի ճակատագիրը միահյուսվում էր ազգի ճակատագրին, և այդ պատճառով, հաղորդակցվելով վկայի աշխարհին, նա ներգրավվում է այդ աշխարհը և, վերապրելով հեղինակի գաղափարներն ու նրա ստեղծած հերոսների ճակատագիրը, ըստ էության, վերապրում է ինքն իրեն:

Այստեղ անհրաժեշտ է ընդգծել նաև հետևյալ կարևորագույն համագամները: Ինչպես նրբորեն նկատել է հեղինակալուր գիտնականը, «գեղարվեստական պատկերը վշտի ամոքիչ է»⁵³, և Բաֆֆու վկայը հիանալի էր կատարում պատմականորեն անհրաժեշտ այդ գերը: Բայց ընթերցողի վշտի ամոքումը միայն խղճահարության և կարեկցության արտահայտություն չէր նրա նկատմամբ: Ինչպես վեպի լույս տեսնելուց հետո իրավաքիորեն գրել է Գ. Միրզոյանցը, Բաֆֆու արժանիքը ոչ թե այն է, որ նա «շատերի պես ավերակների վրա բազմած ողբ է կարդացել

անցյալի վրա», այլ աչին, որ «շարունակ և անզգայն ցույց է տալիս մեզ մեր հասարակական ցավերը, հասարակական վտերները և աշխարհիկ է միջոցներ որոնել նրանց բուժելու համար...»⁵⁴։ Բաֆֆին ասում է։ «...զգի՞նք և բոլոր ընթերցողներին» այդպես եղել է, բայց այդպես չի լինի։ Եվ եթե այն ամենի համար, ինչ եղել է և կա, մեղավոր ես ամենից առաջ դու ինքդ, ապա դրա համար դու պետք է նախ փոխես ինքդ քեզ և էանդ-նես պայքարի ուղու վրա։ Խորտակելով մարդկանց գիտակցության մեջ եկեղեցու կողմից դարերի ընթացքում արմատավորված պատկերացում-ները պատմության մասին, որն իբր թև ապագայում ինքը պիտի վճռեր «ընտրյալ» հայ ժողովրդի ճակատագիրը և վարձատրեր նրան երած առաքանքների համար, Բաֆֆին եռանդալիս ձգտում էր ընթերցողի մեջ հաստատել այնպիսի հայացք դեպի պատմությունը, որ ձեռնհաս էր Ֆոյսի և Ֆոյսի և պաշտպանել է Կ. Մարքսը. «Պատմությունը ոչինչ չի անում... Ոչ թե «պատմությունը», այլ հենց մարդը, կենդանի մարդը— ահա թե ով է անում այն ամենը, ահա թե ով ունի ամեն ինչ և ով է կռվում բոլորի համար։ «Պատմությունը» մի ինչ—որ առանձին անհատ չէ, որը մարդուն օգտագործում է որպես իր նպատակների հասնելու միջոց։ Պատմությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ իր նպատակները հետապնդող մարդու գործունեությունը»⁵⁵։ Անարդյունք սպասումներից, դիվանագիտական խաղերից, հզոր պետությունների շահամոլ ու փոփոխական քաղաքականությունից հողնած հային առաջարկվում էր ամուր հենակետ, և այդ հենակետը պետք է լիներ հենց ինքը՝ ժողովուրդը, ազգը։ Եվ դա հույս էր ներշնչում, ճիշտ է, բավական երերուն, շատ առումներով ուսմանտի-կական և նույնիսկ հերթափոխյալ թվացող, բայց բոլոր դեպքերում հույս։ Այս իրադրությունը կարելի է համարել դասական հաստատումը այն ճշմարտության, որ «վշտի ամոքումն իր մեջ կրում է հույսի ծնունդը, դա նույնպես զրականության մեծ ու հզոր գործառնություն է»⁵⁶, և հատկապես այն շրջանում, երբ Ա. Արփիարյանի խոսքերով ասած, «մեր ազգի համար հուսահատությունը մահու զանգակի զոզանք է»⁵⁷։

Բաֆֆու վեպը հիանալի էր կատարում «մեծ ու հզոր» այդ ֆունկցիան։ Վշտի ամոքումը վերածվում էր հույսի, իսկ վերջինս առաջացնում էր վստահության զգացում, արթնացնում էր քնած ուժերը։ Ազգի հոգեբանական նկարագրի այդ փոխակերպությունը, որը և Բաֆֆու քարոզած «նախապատրաստության» պրոցեսի հիմնական էությունն էր, իր ամենատարբեր ու անսպասելի դրսևորումներն էր գտնում։ Այն մասին, թե այս առումով Բաֆֆու երկերն ինչ անմիջական և ուժեղ ազդեցություն էին գործում ընթերցողի վրա, կան դարձյալ ժամանակակիցների բազմաթիվ վկայություններ։ Որպես օրինակ բերենք մի հատված Հր. Աճառյանի հիշողություններից, որտեղ նկարագրված փաստը փորը-ինչ պար-

զունակ է, բայց հոգեբանորեն ճիշտ է վերարտադրում իրավիճակը՝ «Հայտնի է, որ Բաֆֆու գործերը արգելված էին Կոստանդնուպոլսում — գրում է ականավոր գիտնականը:— Դադունի միջոցներով աշակերտները ձեռք էին բերել նրա Զալալեղզինը, շատ լիանկ գնով, հերթը ինձ հասնել կարգալու... տուն տարի և մի օրվա մեջ կարգավ վերջացնելուց հետո այնպես ազդվեցի, որ ևս էլ սկսեցի մի «հեղափոխական» վեպ գրել Զալալեղզինի ոճով և ուսածաճալ լեզվով: Հետ տանելու օրը տեսե՛ք թե ինչ պատահեց: Թուրքական փողոցի գլխին մի խումբ թուրք երեխաներ խաղում էին: Ես Զալալեղզինի սկզբում դրած Բաֆֆու պատկերը բաց արած ցույց և՛ ապրիս բուլբու երեխաներին, կարծելով, թե այդ նկարը սարսափ պիտի ազդի բոլորին:— Երեխայական միամտություն»:

Գրողը, որի գրվածքները հուզում և համոզում էին ընթերցողին, վերջինիս համար դառնում է հարազատ, սիրելի անձնավորություն, հարապատկերացումներին ներկայանում է բացառիկությամբ և նույնիսկ արքայազնության լուսապսակով: «Երբ Պոլիս վերագարձա Թիֆլիզին, — գրում է Ա. Արփիարյանը Բաֆֆուն նվիրված իր հոգվածաշարում, — ամեն բարեկամներս անվրեպ ինձ կ'ուղղեին հետևյալ հարցումները. — Տե՛ս՜ք Բաֆֆուն:— Խոսակցեցա՞ր հետը:— Ի՞նչպես մարդ է:— Ի՞նչ կրե՞ս Թիֆլիզի իսկ կային այնպիսիք, որք երանի կարդացին այն աշաց, որք արժանի եղած էին հայ վիպասանը տեսնելու: Որպիսի փոփոխում ժամանակը բերե՞ց նվ այսպես էր ոչ միայն Արևմտյան Հայաստանում: Նույն Ա. Արփիարյանը վկայում է. «Ակնարկ մը տուր ի Ռուսիա հայ գիտնականին հարաբերանին, մտիր հարուստին տունը, այցելե՛ աղքատին խրճիթը, զննա՛ղ ինձորին զորանոցը կտա՛ վաճառականին խանութը, տես՛ էրիտասարդը՝ ծերը, ազնիկն ու մանչը, ամեն ոք հափշտակված է Բաֆֆիով»⁵⁹:

Գրողի որդին՝ Արամ Բաֆֆին, պատմում է հետաքրքիր մի միջադեպի մասին, որ ցույց է տալիս «Կայծերի» նկատմամբ եղած բացառիկ վերաբերմունքը, թե ինչպես է «Կայծերը» փոխարինում ժողովրդի կենցաղի և գիտակցության մեջ ավանդաբար ընդունված «սուրբ» գրքերը: Ամբողջությամբ մեջ բերենք այդ արտակարգ հետաքրքիր «նորավեպը»:

* Հր. Անադյան, Կյանքիս հուշերից, Երևան, 1967, էջ 47—48: Գիտակցության մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունը ցույց տալու համար հետաքրքիր է նկարագրվող իրադրությունը համեմատել «Կայծեր» վեպի հետևյալ հատվածի հետ. «Ամեն երեկո, երբ աշակերտները դպրոցից վերադառնում էին իրենց տները, մահմեդականների փողոցներից անցկենալու ժամանակ, հավաքվում էին թուրքերի, պարսիկների երեխաները և ծեծում էին հայ երեխաներին, — պատմում է Ֆարհադը:— Մենք ուրախ էինք լինում, երբ մեր վարժարանը վերջանում էր նախատական խոսքերով: Բայց նրանք ծեծում էին մեզ: Աշակերտները զանգառվում էին իրանց ծնողներին, բայց ի՞նչ կարող էին անել ծնողները: Մեծերը ծեծվում էին մեծերից, իսկ փոքրերը՝ փոքրերից...»:

«Հայտնի հայ հեղափոխական գործիչ Մ. Տամատյանը (հեղինակ «Տալվորիկի կտրիճ եմքաջ») պատմում է, որ իր Հայաստան շրջագայության ժամանակ անցնելիս է լինում մի աննշան գյուղով: Գյուղի գլխավորը մի բանի մարդկանց հետ մոտենում է նրան՝ հարցնելով.

— Կարդալ դիտե՞ս:

— Այո:

— Ուրեմն այս դիշեր պիտի աչատել մնաս:

Տամատյանը առարկում է, որ անկարող է մնալ, կարևոր հանձնարարություններ ունի կատարելիք: Գյուղացիներն առանց նրա ասածների վրա ուշադրություն դարձնելու, իջեցնում են նրան ձիուց և տանում մերձակա դոմբ: Այնտեղ հավաքվում են գյուղի գրեթե բոլոր բնակիչները՝ քահանան, տանուտերը, կին, տղա, աղջիկ, ծեր, երիտասարդ: Նա զարմացած դիտում է իր շուրջը կատարվածի վրա և հետաքրքրված մնալով, է, թե ինչ է պատահելու: Հանկարծ մի երիտասարդ ներս է բերում մի ինչ-որ փաթաթված բան. բավական քանակությամբ թաշկի-նակներ արձակելուց հետո, երևան է գալիս մի ձեռագիր: Տամատյանը բացելով առաջին երեսը, կարծում է, որ մի ինչ-որ «հրաշագործ» Ավետարան պետք է լինի: Որքան է լինում նրա զարմանքը, երբ ծածկատառ գրերով կարդում է Րաֆֆի «Կայծեր»: Ամբողջ դիշերը նա լուսացնում է բարձրաձայն կարդալով, և բոլորը խորին ուշադրությամբ լսում էին նրան: Ընթերցանության ամբողջ ընթացքում տիրում էր խորին լուռություն. միայն հուզալից տեսարանների մոտենալու ժամանակ, լսվում էին լուռ հեկեկանքների ձայներ: Ամբողջ գրքի ընթերցումը ավարտելուց հետո թողնում են նրան որ գնա: ...Տաճկաստանում ներկա քաղաքական պայմանների շնորհիվ նրա երկերի արդեւելը և հողի տակ թաղելը սովորական բաներ են»⁶⁰:

Դատելով նման ժողովրդականության պատճառների մասին Արգիշտիյանը գալիս է այն եզրակացության, որ «սրի է անձնավորություն, երբ այս աստիճան չուր վրա կը հրավիրե ազգին համակրելի ուշադրությունը, կրնանք ապահովապես ըսել, թե այդ անձնավորությունը ժողովուրդին վրա չուր հզոր ազդեցությունն ունի: Այդ օրինակ ազդեցություն չենք բերել կարելի է միայն ժողովուրդին զգացմանց ու գաղափարաց հշմարիտ թարգման հանդիսանալով»⁶¹:

Այն սուպերությունն ու ազդեցությունը, որ գործեց «Կայծեր» վեպը ընթերցողների տառջին սերնդի վրա, հատկապես վառ էր գրսեորվում Րաֆֆու ստեղծագործական գործունեության բառահինգամյակի տոնակատարության նախապատրաստման ընթացքում, որ նշվեց վեպի առաջին հատորը լույս տեսնելու տարին: Հարյուրավոր նամակներ, ողջունի խոսքեր ու նվերներ էին գալիս «Մշակ» թերթի և գրողի հասցեով,

որոնց մեջ հասցնագիրներն իրենց երախտագիտությունն էին հայտնւում «Կայծերի» հեղինակին: (Հենց այս պահից է, որ Բաֆֆուն տրվում է «Կայծերի» հեղինակ» բնորոշումը, որ լրացուցիչ բացատրությունն է չի կարիք չի զգում): Հատկա՜յապէս է նաև վերոհիշյալ ուղերձների աշխարհագրությունը՝ Մոսկվա, Երևան, Բաքու, Յարիցին, Պլատիգորսկ, Արմավիր, Սարատով, Աստրախան, Վաղարշապատ, Խարկով, Ախալցխա, Օդեսա, Մոզդոկ և այլն: Ամենահաճախագույն նվերն է գտնում «սուկե գրէլը»: «Եսանդն բնո՜հանուր է,— գրում է Ա. Արփիարյանը,— ամենալինքն գլուզն մրցում կ'ընեն մեծ համալսարանին հետ, ամեն որ բորբոքայ է միևնույն ոգիով, և համենուտ կը տեղան պ. Բաֆֆիի ապացույցը աշխարհաբառի սիրուն: Այդ ապացույցը հաշտ հանդիման ցույց կուտան. թե ինչպէս բանաստեղծ մը կարող եղած է ներգործել յուր ազգի վրա⁶²»:

Բաղմամբիվ ուղերձներից Բաֆֆուն հատկապէս հուզել է մի երիտասարդի պարզամիտ ստանալովըր.

Իմ կյանքից անցան տարիք բան ու շորս,
Բայց ես մինչ այսօր մնացի վերախոս.
Իսկ այսուհետև գիտեմ հայերեն
Մի բանի բառեր կարգալ ու խոսիր:

Ինչ տեղից գիտեմ, հարցուր, բնիկացող,
Կամ ինձ հայերեն ո՞վ էր ուսուցող:
Այդ մարդն էր Բաֆֆին յուր անմահ գրչով,
Որ լեզուս բացեց յուր սուրբ գրերով⁶³:

Արեւմտահայերը, որ հնարավորություն չունեին բացահայտորեն արտահայտելու իրենց վերաբերմունքը Բաֆֆու նկատմամբ, գրողի հոբելյանը նշում են ոչ պակաս ոգևորութեամբ: Մեզ է հասել ականատեղի վկայութիւնը Վանից, որն այսպէս է ավարտում տոնակատարութիւնը նկարագրութեամբ. «Հանդիսականները ամբողջ գիշերը ոգևորված, առանց բնելու, մինչև լուս առավոտ այսպէս ուրախութեամբ անցուցնելի հաճախութեամբ իրարմե, իրենց սրտի մեջ տանելով մեր անվանի վիպասանի արձակած կայծերը և այդ անմոռանալի գիշերվան բաղըր հառակը⁶⁴»:

* * *

Բայց վեպն առավել խոր ու անմիջական ազդեցութիւն թողեց հայկական երիտասարդութեան վրա, որն ամբողջովին համակված էր հայ ազատագրական շարժման դադափարներով: Եվ դա պատահական չէ. քանի որ վեպն ամենից առաջ ուղղված էր երիտասարդ սերնդին, և վերջինիս մեջ Բաֆֆին տեսնում էր այն ուժը, որ ընդունակ էր իրականացնելու գրողի ծրագրերը: Այդ մասին նա բաղմիցս արտահայտվել է ԻԲ

վեպերում ու հողվածներում: Ժամանակակիցները հիշում են այս տեսա-
կետից հետաքրքիր մի զրույց, որ տեղի է ունեցել Բաֆֆու և Ռ. Պատ-
կանյանի միջև՝ «Կալյժեր» վեպի լույս տեսնելուց հետո: Ոգեորված բա-
նաստեղծը խոսում է այն հսկայական ազդեցության մասին, որ գործել
է վեպը հայ հասարակության վրա: Բաֆֆին ավելի սթափ է գնահատում
խրաղրությունը. «Շատ եք պահանջում բոլոր հայերից,— պատասխանում
է նա,— բավական է, որ երիտասարդ սերունդը գնա այդ բաղձանքների
Հանապարհով»:

Ինչպես հայտնի է, դեռ 70-ական թվականներին Անդրկովկասում և
Ռուսաստանի այլ կենտրոններում ստեղծվեցին հայ ընդհատակյա նա-
բողնիկական խմբակներ: Այդ խմբակներն ընդունում էին «Նարոդնայա
վոլյա»-ի զաղափարներն ու ծրագիրը, իսկ նրանց մասնակիցներից
ռեանը հակադարական պաշտարի մեջ տեսնում էին նաև ազգային ազա-
տագրության ուղիներ⁶⁵: 1881 թվականից հետո իրադրությունն էապես
փոխվեց: Մի կողմից, ցարական կառավարության հասցրած ծանր հար-
վածից հետո «Նարոդնայա վոլյա»-ի գործունեությունը լուրջ անկում է
ապրում, ինչպես գրել է Վ. Ի. Լենինը, փերջանում էր նարոդնիկության
«բազե դարը»: Մյուս կողմից, արտաքին քաղաքական իրադրության փո-
փոխության հետևանքով անօրինակ զարթոնք է ապրում հայ ազգային-
ազատագրական շարժումը: Այս իրողությունները հանգեցնում են նրան,
որ հայ նարոդնիկական, այդ թվում նաև ռազմական խմբակներում, ռուս
նարոդնիկության զաղափարները սկսում են նահանջել, և առաջին պլան
է մղվում Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության հարցը: «Մեր երկ-
րում նարոդնիկական սոցիալիզմի զարգացմանը մահաբեր հարված տվեց
«Հայկական հարցը», որը կապ ուներ բացառապես տոճկահայերի կյան-
քի հետ»⁶⁶, — ավելի ուշ հիշում է Գ. Ղարաջյանը՝ փորք-ինչ պարզեցված
նեերկայացնելով ստեղծված իրադրության սոցիալ-հասարակական և
պատմական պատճառները:

Մոսկվայում գործող «Հայրենասերների միություն» ընդհատակյա
նաբողնիկական խումբը 1883 թ. հրապարակում է հայ ուսանողներին
ուղղված դիմում՝ «նվիրված հայկական հարցին, թուրքական դեսպոտիզ-
մի անլուր լուծելուն և եվրոպական մեծ պետությունների ցուցա-
բերած փարիսեցիությանն ու խաբեբայություններին արևմտահայերի
նկատմամբ: Այդ գաղտնի կոչում ասվում էր, թե պետք է հույսը դնել
սեփական ուժերի վրա, պետք է դիմել զենքի, ապստամբության»⁶⁷:

Ընդգծելով Մ. Նալբանդյանի, Գ. Արծրունու, Գրամառ-Քաթիսյայի դե-
բը ժամանակի հասարակական տրամադրությունների ձևավորման գոր-
ծում, Գ. Ղարաջյանը գրում է. «Մեր իշխալիստ ինտելիգենցիան, մեր

լավագույն երիտասարդութիւնը, ուսանողութիւնը և թի գեմոկրատիան անլւած ու հափշտակւած էին Հայաստանի ազատութեան գաղափարով»⁶⁸։

Ժամանակակիցների տասնյակ վկայութիւններն են պահպանւել այն մասին, որ այդ ներքին տեղաշարժերը կատարւում էին նաև Բաֆֆու վեպերի ազդեցութեամբ, որը տասնամյակի երիտասարդ սերնդի համար մնում էր որպէս ամենասիրւած գրող և վիթխարի հեղինակութիւն։ Ահա ընտրող վկայութիւններից մեկը։ Ս. Արզումանը իր հուշերում գրում է. «Այդ տարիներում Բաֆֆին մեր բոլոր գրողներից ամենից ժողովրդական ու ամենից շատ կարդացւող գրողն էր։ Հատուկ խմբակներ կային, որոնք կարդում էին մեր կողմից այդքան սիրւած գրողին»⁶⁹։ Նման քննարկումների բովանդակութեան և ուղղվածութեան մասին է վկայում նաև հետևյալ փաստը։ 1885 թ. երիտասարդ Հ. Հակոբյանը Գ. Ղարաջանի ղեկավարած գաղտնի խմբակում կարդում է ղեկուցում՝ «Հայերի գրութիւնը ըստ Բաֆֆի» թեմայով։ Թեև ղեկուցումը չի պահպանւել, բայց Հ. Հակոբյանի դրառուներում կան տողեր, որ հնարավորութիւն են տալիս հավաստիորեն վերականգնելու ապագա պրոլետարական բանաստեղծի վերաբերմունքը Բաֆֆու նկատմամբ։ «Մեր անմահ վիպասան Բաֆֆու... շքեղ մտքերը, — խոստովանում է Հ. Հակոբյանը, — ինձ վրա դրոշմական ազդեցութիւն էին թողնում»⁷⁰։ Իսկ կարդալով «Կաթնը», նա անում է այսպիսի գրառում. «Բաֆֆին իբրև մի վառված երեսակայութիւն, մի զգայուն սիրտ, մի գովելի տաղանդ, մի հրապարակախոս, մի սպասման, մի ճանապարհորդ, մի բնագետ և վերջապես մի գրավիչ ճաշտարախոս՝ իր այս գրքովը այնքան բան պարզեց... Ոգեորիչ, գրավիչ, ազդային ոգի։ Ներնշուր... «Կաթնը» մի ղեկատու է, որ կարող է բուժել շատ հիվանդութիւններ»⁷¹։ Անկասկած, այս մտքերն են ընկել ղեկուցման հիմքում և քննարկման առարկա են դարձել խմբակի նիստում։

Բաֆֆու և Գումառ-Փաթիկայի ստեղծագործութեամբ ոգևորւած աշուղ Զիւլանին հայ երիտասարդութեանն ուղղած իր բանաստեղծական կոչողմունքն մեջ նույնպէս կողք-կողքի է դնում «ինքնապաշտպանութեան գրքերն» ու գործը.

Սուր ավետարանք ծաղիցեր, հայեր,
Ինքնապաշտպանութեան գրքեր կարդացեր,
Ժամանակը փոխվեց, վեր առեք զներքեր,
Տկարներին պաշտպանելու պնդեր։

Այդ երիտասարդութեան միջավայրից է դուրս եկել նաև Ալեքսանդր (Վարդան) Գալուշյանը, որի մասին Ա. Խնձիկյանը իրավացիորեն գրում է. «Գալուշյանով սկսւում էր հայ ազատագրական շարժման մի նոր շրջա-

սիւլը»⁷¹։ Անդրադառնանք Գոլոշյանի կյանքի մի բանի դրվագներին. որ կապված են մեր խնդրի հետ։

1883 թ. ամռանը (այսինքն՝ երբ եռանդագին հետաքրքրութեամբ կարդացվում և բննարկվում էր Բաֆֆու վեպը) Վարդան Գոլոշյանը թողնում է իր ուսումնառությունը Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում և վերադառնում Թիֆլիս։ Սակայն շուտով (դեկտեմբերին) նա գաղտնի ահապահվում է Հին Զուլա (Զուլֆա) գյուղը, իսկ դարնանը՝ Սալմաստ։ Ո՞րն էր նրա հանապարհորդության նպատակը և ինչո՞ւ է նա բնադրում հենց այդ վայրերը. «Բանն այն է, — պատասխանում է Լեոն, — որ այն ժամանակ երիտասարդության կախարհիչն ու գլուխը Բաֆֆին էր։ Իր վեպերի մեջ նա տաղանդավոր կերպով ժողովրդականացնում էր ազատագրական ապստամբության անհրաժեշտությունը Թուրքաց Հայաստանում, առաջարկում էր ծրագիր, թե ինչպես գրուի բերել այդպիսի քիչնական շարժումները։ — «Կայծեր» անունով վեպի մեջ Բաֆֆին մի հատկատակիչ գեղեցկությամբ, հովվական երգերին միայն հատուկ վճիռ պարգևությամբ նկարագրել է, թե ինչպես են Սալմաստում ապստամբ պատրաստում, ինչպես են նրանք Թուրքաց Հայաստան ուղևորվում, որ հանապարհներով են պնդում Վանի և Մուշի երկրներում, որտեղ են նրանց համար կայաններ հիմնում։

Տաղանդը հրաշագործ հանդիսացավ։ Նրա առաջարկած ծրագիրները, նրա հերոսներն իսկույն կյանքի մեջ իրականացան, այնքան նրանք համապատասխանում էին ժամանակի և ժողովրդի տրամադրության ու որոշումներին։

Բաֆֆի տաղանդը մարդարեական էր։ Նրա հայրենի Սալմաստին իսկ որ շափաղանց կարևոր տեղ էր հեղափոխական գործունեությանի համար և շատ խոշոր գեր կատարեց հայերի հետագա հեղափոխական շարժումների մեջ։

Գոլոշյանը Սալմաստ էր գնում իբրև առաջինը Բաֆֆի ծրագիրն իրագործողներից։ Նա մի ողևորված, անձնազոհ պատանի էր, որ անում էր «Կայծերի» հերոսներին կյանքի մեջ կենդանի, մարմին ու արյուն ունեցող մարդիկ դարձնելու համար»⁷²։

Գոլոշյանի նամակներից և նրա հարազատների հիշողություններից մենք գիտենք, որ այդ ժամանակ արդեն նա անձամբ ծանոթ էր Բաֆֆու հետ, որը, հավանաբար, խրախուսում էր նրա ծրագրերը։ Հարազատներից գրած իր նամակներից մեկում նա խոստովանում է. «Ես մղվում էի մի անհաղթելի ուժով և շէի կարող ալլապես վարվել»։ Չորս տարեկան հասակայնությունից հետո, 1887 թվականին, Գոլոշյանը վերադառնում է Թիֆլիս՝ տեսնելու իր հարազատներին և իր ձեռնարկած գործի մեջ ներգրավելու համախոհներին։ Թիֆլիսում եղած ժամանակ նա կրկին

բազմիցս հանդիպում է Րաֆֆուն (նշենք, որ դրանից բիշ առաջ լույս էր տեսել «Կայծերի» երկրորդ հատորը): 1888 թվականին, արդեն Րաֆֆու մահից հետո, Գոլոշյանը հավաքելով մի փոքր խումբ (որի մեջ պետք է որ հեղած լիներ նաև Հովհաննես Թումանյանը)⁷⁴, իր նախկին երթուղով կրկին ուղևորվում է Արևմտյան Հայաստան: 1889 թվականի մայիսին տարածվում է Գոլոշյանի և նրա զինակից Ագրիպոսյանի հերոսական մահվան լուրը, որ հայության տարբեր շրջաններում ցնցող տպավորություն է թողնում: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Լևոն. «Այս լուրը տարածվում էր ամեն տեղ, հիացմունք և խանդավառանք էր պատճառում հայ շրջաններին... Նահատակներ... Այսպես են մեծարվում երկու ընկածները: Զրուցյների մեջ էին ընկնում սրանք, ավելի ևս իդեալացրած, փայլուն կերպարանքով»⁷⁵:

Ալեքսանդր Գոլոշյանի կյանքի վերջին հինգ տարիները հիանալի օրինակ են գրականության և կյանքի հաղվադեպ միաձուլման, այն եղակի վիճակի, երբ գրականությունը, որ իր գաղափարներն ու պատկերները բաղում է ժամանակակից կյանքից, ուղղակիորեն նպաստում է հերոսների և նահատակների երևան գալուն՝ այդ նույն իրականության մեջ: Այս առումով թանկարժեք փաստաթղթեր են Ա. Գոլոշյանի պահպանված նամակները: Ահա թե, օրինակ, ինչ է գրում նա հորը մահվանից բիշ առաջ, 1888 թվականի մարտին. «Պատանեկության հասակում մեր հասարակական ասպարեզում փայլում էր Րաֆֆին: Այդ համակրելի մարդու նշանավոր գործունեությունը ղեկավարում էր մի մեծ գաղափար—Հայաստանի ազատության գաղափարը: «Մշակի» մեջ և հետո առանձին տպված նրա վեպերը ևս կարդացի: Այդ հեղինակի ընթերցանությունը ներշնչեց մեզս մի վառ ու ազնիվ սեր ղեկի ազդ և հայրենիք, ղեկի տառապալ Հայաստանի: Վճռեցի մինչև մահս գործել Հայրենիքի փրկության համար, նրա բարօրությունն ինձ երջանկություն համարել...»⁷⁶:

Սակայն գրական ազդեցությունը կյանքի վրա՝ միաժամանակ նաև ազդեցություն է հենց գրականության վրա: Այսպես, Գոլոշյանի իրական կերպարը, որը, ինչպես տեսանք, ձևավորվել էր գրականության անմիջական ազդեցության ներքո, դարձյալ մտնում է գրականության մեջ, դառնում է գրական կերպար: «Հատկանշական է այն փաստը,— նկատում է էդ. Զրբաշյանը,— որ 90-ական թթ. գրականության մեջ բազմիցս հանդես է գալիս տառապող եղբայրների օգնելու համար Անդրկովկասից Արևմտյան Հայաստան մեկնող անձնազուհ հայրենասերների կերպարը»⁷⁷:

1885 թ. Հովհ. Թումանյանը, հայրենասեր երիտասարդի սխրանքով ոգևորված, գրում է իր «Թուլ փչե քամին» երգի եղանակով՝ բանաստեղ-

ճությունը: Իսկ 1890 թ. նա սկսում է աշխատել մի պեմի վրա, որը հետագայում վերնագրվեց «Հին կոիվը»: Պոեմի գլխավոր հերոսի՝ Վահանի նախադասը Գոլոշյանն է: Թումանյանի նաև հետագա ստեղծագործությունների, մասնավորապես՝ «Մեր նախորդներին», «Հալոց լեռներում» և այլ բանաստեղծությունների մեջ կարելի է հայտնաբերել այն անտարակուսելի ազդեցության արձագանքները, որ երիտասարդ թուրմանյանի վրա գործել է Գոլոշյանի հերոսական պատմությունը:

.....Ինչպես ճշտել է Ա. Ինճիկյանը, դեռ Գոլոշյանի կենդանության օրոք Գեորգ Խարմանյանը գրել է «Բաֆայելյան կամ հայրենասեր էքիտասարդներ» վեպը, որտեղ նա պատմում է մի խումբ հայրենասերների մասին, որոնք երգում են տալիս իրենց կյանքը զոհել հայրենիքի ազատության համար և մեկնում են Արևմտյան Հայաստան: Կոսկաձեռք մեր է, որ, ստեղծելով գլխավոր հերոս Բաֆայելյանի կերպարը, Խարմանյանը նկատի է ունեցել Գոլոշյանին: Կարելի է ենթադրել, որ այդ նույն աշխատության տակ են ստեղծվել Բագրատյանի կերպարը Շիրվանզադեի «Զուր հույսեր» վեպում (1890) և Արմենակի կերպարը Նար-Դոսի «Մեծ գործի սկզբում» (հետագայում՝ «Մահը») վեպում, որը տպագրվել է մոտավորապես 1894—1895 թթ.: Այս իսկ ստեղծագործությունների, ինչպես նաև վրթ. Փափաղյանի «էմմա»-ի կանացի կերպարները, ըստ Կ. Դանիելյանի, ստեղծվել են Բաֆու և Տուրգենևի վեպերի ազդեցության տակ. «Կայծերի» ուժեղ և հերոսական կանայք 90-ական թվականներին հրենց հետնորդներն ունեին հայ կյանքում»⁷⁸:

Իհարկե, Գոլոշյանի հերոսական կերպարի հսկայական ազդեցությունը պայմանավորված էր ժամանակի ոգով, սակայն և՛ նրա օրինակը, և՛ Բաֆու հայրենասիրական վեպերը, անկասկած, այդ ոգու առավելապես ուժեղ և կոնկրետ դրսևորումներից էին: «Դժվար թե մի ուրիշ վիպագիր այնքան հասարակական նշանակություն ունենա,— գրում է «Մշակում» Ա. Ղ.-ն,— որքան ունեցավ նա, որը մարմնավորեց իր հեղինակության ներքին ուժը մի ամբողջ ժամանակի ոգին, տենդենցները, կրքերը: Մենք խոսքը Բաֆի մասին է, որն իր ստեղծած տիպերի մեջ ամփոփեց մեծ ամբողջ մտնետի զգացվող ձգտումները»⁷⁹:

90-ական թվականների սկզբներին Նրեանի, Ալեքսանդրապոլի, Ղաթաի, Շուշիի, Թիֆլիսի և այլ տեղերի բազմաթիվ երիտասարդներ Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած սարսափելի իրադարձությունների և Բաֆու «կախարդիչ վեպերի» ազդեցության տակ, մասնակցում են ազատության համար մղվող պայքարին. «Բաֆի երեակայական հերոսները ծնան և գործեցին»⁸⁰: «Կայծերի» 1200 օրինակները (այդքան էր առաջին հրատարակության տպաքանակը) ձեռքից ձեռք են անցնում: Այդ տարիներին Բաֆու անունն այնքան սերտորեն է կապվում ազա-

տագրական շարժման հետ, որ վերջինիս խորհրդանիշն է դառնում նույնիսկ թուրքական իշխանությունների աշրին: Հայկական մամուլի էջերում երկար տարիներ վերապատմվում էր հետևյալ միջադեպը: Տրապիզոնում ձեռքակալված ազատամարտիկներից մեկի մոտ հայտնաբերվում են «Կաշժերից» արտագրված այս անմեղ տողերը.

Դե քաշեցեր, սիրուն եղներ,
Հառաջ տարեր արորը:
Վարր վարեր, ակոս փորեր,
Խոր ակոսներ հողի մեջ,
Սերմը ցանենք, որ հունձը հնձենք...*

Դատի ժամանակ այս տողերը ներկայացվում են որպես մեղադրանք, և թուրք դատախազը հայտարարում է, թե ինքը լսով է հասկանում բանաստեղծության ալլաբանական իմաստը՝ «արորը» հայոց ուղատուօթյան դատն է, իսկ «եղները»՝ ֆիդայիները:

Այն մասին, թե Բաֆֆու երկերն ինչքան խորն են մտել ժողովրդի կյանքի, գիտակցության, կենցաղի մեջ, վկայում է Ա. Արփիարյանը՝ բերելով մի հետաքրքիր մանրամասն. «Բաֆֆիի վեպերուն իրենց հրատարակման թվականին հետո ունեցած ազդեցության վրա շոշափելի գաղափար մը ստանալու համար կը հիշեցնենք անոր վիպային դուշադանց անուններուն համատարած ընդհանրացումը: Նորալար անուններու ծավալումը նշան մըն է թե ժողովուրդ մը իրեն համար կյանքի նոր ապագաներ ընտրած է... Երեկվան վեպը՝ այսօրվան կյանքը»⁸¹:

6

Բաֆֆու անսպասելի մահը (1888) ժամանակի հայ մամուլում առաջացրեց արձագանքների մի ամբողջ ալիք: Համարյա չկար մի պարբերական, որ հատուկ հոգւածով շանդրադառնար այդ տխուր իրողությանը: Մեք այդ հոգւածները հետաքրքրում են ամենից առաջ այն պատճառով, որ բռնիք մեջ առաջին, հաճախ մակերեսային, բայց այդուհանդերձ, անմիջապես փորձերն արվեցին գնահատելու Բաֆֆու ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ, նրա հասարակական նշանակությունը և ազդեցությունն ընթերցողի ու հայ հասարակության վրա: Եթե մի կողմ թող-

* «Կաշժեր» վեպի ծանոթագրություններում այս բանաստեղծության մասին մատնանշվում է այսպիսի մի հետաքրքիր հանգամանք. «1886 թվականին այս վեպի «Աշխատանք և հող» գլխից «Ահա ծագեց կարմիր արև» ոտանավորը նոտաների հետ միասին (ձայնագրությունը՝ Դ. Հովսեփյանի) տպագրվում է «Ազդեր» ամսագրի 4-րդ համարի հավելվածում: Այդ ոտանավորի համար հետագայում երաժշտություն է հորինում նաև «Մշակութան խմբագիր Ա. Քալանթարը (տնս «Տարազ», 1913, 10, էջ 126): Իսկ ավելի ուշ, «Հասոյի երգը» վերնագրով այն երգվում ու տարածվում է ժողովրդի մեջ» (V, 526):

նենք մասնավոր դեպքերը, մանր խմբակային կամ խմբագրական որոշ ակնարկներն ու բնագրիմագիր ելույթները, որոնց մեջ փորձ էր արվում Րաֆֆու մահվան փաստն օգտագործել տվյալ խմբակցության նեղ նպատակներով, ապա կարելի է ասել, որ հիմնական հարցերում բոլոր հեղինակները համակարծիք էին: Համբնդհանուր դարձան Րաֆֆուն ուղղված՝ «ազդալին մատենագրության պարծանքը», «ազգի ամենաթանկագին զավակներից մեկը» բնորոշումները:

Կրկնություններից խուսափելու համար անդրադառնանք այն մահախոսականին, որ տպագրվել է «Արձագանքում» (կյանքի վերջին աւաբիներին Րաֆֆին աշխատակցում էր այդ օրգանին): Ընդհանրացնելով Րաֆֆու գերը հայ գրականության զարգացման գործում, մահախոսականի հեղինակը (հավանաբար՝ Արգար Հովհաննիսյանը) առանձնացնում է հետևյալ կետերը.

«Րաֆֆին էր, որ առաջին անգամ, գուրս զալով ուստահայերի կյանքի շրջանից, սկսեց նկարագրել և տաճկահայերի, և պարսկահայերի կյանքը, տալով մեզ հայության բնդհանուր պատկերը յուր գեղեցիկ երկասիրությունների մեջ:

Րաֆֆին էր, որ առաջին անգամ վստահացավ նոր արարատչան շրտկանության մաքուր լեզվով գրել մեծ վեպեր...

Րաֆֆին էր, որ յուր բազմահատոր, գրավիչ վեպերով ստեղծեց բնթերցողների մի ամբողջ հասարակություն, որ մինչև այդ ժամանակ չէր հետաքրքրվում յուր մայրենի գրականությամբ:

Նա էր, որ առաջին անգամ, թողնելով գլուղական հասարակության կյանքը, դիմեց հայ ազգի լուսավորված դասակարգերի կյանքին, հետաքրքրվեց նորա գաղափարներով, ձգտումներով և աշխատեց այդ գաղափարները և ձգտումները լուսարանել, մտցնելով սեպհական խորհի համոզմունքները և իդեալները այդ շրջանի երկասիրությունների մեջ: «Զաւալեղդին», «Նենթը», «Կոյծերը», — այս բոլոր մի-մի կենդանի նկարագիրներ են մեր ներկա կայություն...»⁸²:

Նշված մահախոսականում արդեն արտահայտվում է այն միտքը, որ ժամանակակիցներն ի վիճակի չեն արժեքավորելու Րաֆֆու անձնավորության, գործունեության ու ստեղծագործության ամբողջ նշանակությունը. «Մեր ժամանակի կրքերից և կուսակցական ձգտումներից ազատ ապագա բնադատը, անաշուտ կերպով ուսումնասիրելով Րաֆֆի երկասիրությունները, ըստ արժանվույն կգնահատի մեծ բանաստեղծի-վեպասանի, իբրև հրապարակախոսի, իբրև անհատի և իբրև ազդալին թմբած հողին հալոենակիցների մեջ զարթեցնող մի զորություն»⁸³:

Այդ մասին է գրում նաև Գարեգին Ննգիբարյանը իր «Րաֆֆիի մահը» հոդվածում, որը տպագրվել է «Հանդես գրականական և պատմական»

ամաագրում. «Բաֆֆիի կենսագրությունը, աշխատությունները և հիշատակը դեռ երկար ժամանակ մեր մամուլի և հասարակության համար մատածության առարկա կլինեն, իսկ նշանակությունը կըսարգլի և կըսըրբադործվի պատմության անմոռաց էջերում»⁸⁴:

Բաֆֆու ստեղծագործության առանձին կողմերը լուսաբանվել են Գ. Աբծրունու, Կ. Տյուրյանի, Ս. Թանգյանի, Հ. Առաքելյանի, Դիատզի հոդվածներում:

«Ով չի կարդացել Բաֆֆիի գրվածքները,— գրում է Կ. Տյուրյանը (Ա. Մարութանյան),— այդպիսին չի կարող հայկական ժամանակակից գրականության ծանոթ համարվել: Արևմտահայերի մեջ սրան համագիր հեղինակ չկա»⁸⁵:

Նույն միտքը հնչում է և Մ. Փորթուգալյանի մահախոսական հոդվածում. «...Ով որ Բաֆֆին չճանչեր, ով որ չէ կարդացեր նորա գրվածքները, նա չճանչեր իր ազգի ներկա կյանք, նա չգիտեր իր ազգի ներկա պահանջներ»⁸⁶:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գ. Աբծրունու մահախոսական հոդվածը: Բնական է, որ այնտեղ առկա է և՛ սուրբեկտիվ հայացք Բաֆֆու ստեղծագործության հանդեպ, և՛ սրուշակի ենթատեքստ, և՛ մեկնաբանությունների հակասականություն, որոնք բացառիկում են նրանով, որ Աբծրունին գրել է իր թերթի բազմամյա աշխատակցի մասին, որը, սակայն, վերջին տարիներին խզել էր կապերը «Մշակի» և նրա խմբագրի հետ: Այդ հոդվածին գրականության պատմաբանները բազմիցս անգորադարձել են: Տվյալ գեպըում մենք այն կդիտենք միայն մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից:

Գ. Աբծրունին, խորապես հասկանալով Բաֆֆու ստեղծագործության նշանակությունը, միաժամանակ անիրավացիորեն ընդգծում է վերջինիս ռոմանտիկականությունը, իդեալիստականությունը: «Ո՛չ «Խենթի» հերոսի պես մի տիպ կա հայերի մեջ, ո՛չ «Դավիթ-Բեկի» պես, ո՛չ «Կաջմերի» մեջ ներկայացրած համակրական տիպերի պես,— գրում է Աբծրունին,— բայց՝ դրանք հարկավոր էին մեզ կրթելու, մեզ ներկայացնելու համար այնպիսի տիպեր, այնպիսի իդեալներ, որոնց ցանկալի էր թև մենք ձգտեինք»⁸⁷: Բաֆֆու ստեղծագործության արմատները կտրելով ռեալ իրականությունից, Աբծրունին սխալ կերպով պնդում է. «...Թող այդ իդեալները երևակայական լինեին և ոչինչ իրական հիմք էլ չունենային մեր հողի վրա»: Միաժամանակ նա իրավամբ, թեև ենթադրական շեշտով, բայց այնուամենայնիվ նշում է այդ տարիներին արդեն սկսված հակառակ պրոցեսի նույն իրականության վրա Բաֆֆու ստեղծագործության թողած ազդեցության մասին: «Բավական է, որ երևակայական, չեղած իդեալական տիպերը ստեղծագործվեցան գրքի էջերում,— այնու-

հետև նույն տիպերը, որոնք անշուշտ կրթիչ ազդեցություն ունեն ընթերցողի վրա, գուցե ժամանակով կիրականանան, հոգի կառնեն, մարմին և արյուն կը դառնան, կը մարմնանան»⁸⁸։

Բաֆֆու մահվան արձագանքից ոչ միայն քննադատությունը Ինչպես վկայում է «Մշակ» թերթը իր «Ներքին լուրեր» բաժնում, «Բ. Ֆֆիլի մահը ընդհանուր խոսակցության և ցավակցության նյութ է. տաղաչափվոր գրողի անսպասելի մահը ընդհանուր ակնարկում է առաջ բերել ամեն տեսակ շրջաններում, սկսած բանվորների և արհեստավորների ու վաճառականների շրջանից»⁸⁹։ Հանդեսներին ու լրագրերին ուղղված նամակներից, թղթակիցների հաղորդումներից մենք կարող ենք պատկերացում կազմել այն մասին, թե հայ հասարակության տանձնաբեր շրջաններում ինչպես էին ընկալում Բաֆֆու սահղագործությունը. ինչի մեջ էին տեսնում նրա վաստակը, ինչպես էին գնահատում նրա էջերի ազդեցությունը։ Բերենք բնորոշ հատվածներ «Մշակում» աշափարված նամակներից։ «Բաֆֆիլի մահվան տաղավորության տակ» նամակում Խ. Մ.-ն գրում է. «Բարձր և համակերևի գաղափարները, բաղաձայն, ընկերական, կրոնական և հասարակական կյանքի վերաբերյալ բարձր մտքերը, և վերջապես այն ոգևորությունը, եռանդը և կենդանությունը, որ արտահայտվում է Բաֆֆիլի յուրաքանչյուր տողի մեջ՝ բնականաբար չէին կարող չը գրավել ժողովրդի սիրտը, չէին կարող ահազին ազդեցություն չը գործել ժողովրդի վրա, որ ազահությունը կարող էր նրա ամեն մի տողը։ Հասկանալի է, որեմն, թե ինչու այդ իդեալիստ գրողը ազդեցությունը այնքան մեծ է ոչ թե միայն փոքր իշատե ուսչալ շրջաններում, արհեստավորների և նույնիսկ գյուղացիների և բանվորների մեջ, որոնց Բաֆֆին սովորեցրեց մալրենի լեզվով բնթերցանությունը և այդ ընթերցանության հետ միասին զանազան մտքեր ներշնչելով»⁹⁰։ Երենք, որ նամակագրի համար Բաֆֆին ամենից առաջ «կայծերի» հեղինակն է։

Նամակ Մեծ Ղարաբեխալից. «...Բաֆֆիլի գրվածքները մուտ են գործել Փամբակի խավար անկյուններում անգամ և ծանրաշունչ օդաներում, ձմեռային երկար գիշերներում հնացած հեթափների տեղ բռնելով, մոռացնել տվեցին ժողովրդին սովորական անբարոյականացնող հեթափները, կենդանացնող ազդեցություն գործելով ամբոխի կոշտացած դագամունքների վրա... Դեռ երկար ժամանակ կը կարգադրե նրա գրվածքները»⁹¹։

Նամակ Բաքվից. «Կա արդյոք հայ մարդ, որ եթե կորդալ քնտն կարդացած չը լինի, եթե ականջ ունի՝ լսած չը լինի այն սուղծագործությունները, որոնք այնպես ամենագործող կերպով նպաստեցին ազգային մտավոր վերածնության գործին։ Բաֆֆիլի գրվածքները, բացի քրական մեծ արժանավորություններից, անշուշտ նաև պատմական փառա-

վոր հաղթանակ տարան, կազմելով մի անմոռանալի դարագլուխ մեր մտավոր վերածնունդյան փառավոր ասպարիզում»⁹²։

Նամակ Իգդիրից. «Ամեն մի գյուղ, ուր կարգացվել է «խենթ», «Չայ-ծեր» և այլ գրքեր, Բաֆֆին այնտեղ համակրողների ստվար բազմություն է ունեցել. ամեն տեղ լսելով նրա մահվան բոլը, ցալում և արգելում են, խնչակա իրանց ամենամոտ և սիրելի ազգականին կոչըրած լինելով»⁹³։

Նույնիսկ Բաֆֆու մահից երկու ամիս անց, շարունակելով տալ-ստալ նման անստորագիր նամակներ՝ այնպիսի մարդկանց կողմից, որոնք Բաֆֆու անունը դեռ կապում էին «Մշակի» հետ, թերթի հաղորդում է. «Շարունակում ենք բազմաթիվ տեղերից նամակներ ստանալ, որոնց մեջ մեզ տեղեկացնում են, թե այս ու այն գյուղում կամ քաղաքում հոգեհանգիստ է կատարվել Բաֆֆիի հիշատակին։ Այդ տեսակ նամակները այնքան բազմաթիվ են, որ մեզ անհնարին է նրանց ղեկողին մեր լրագրի էջերում»⁹⁴։ Այս տեսանկյունից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Արևմտահայաստանից ստացված մի նամակ, որի մեջ ասվում է, թե չնայած այն բանին, որ խստապոլյան արգելված է նրա խոսք-ծագործությունը, անգամ նրա անվան հիշատակումը, բայց «վերջապես մեկ ամիս հետո դանվեցավ եկեղեցի մը, երիտասարդություն մը. վարդապետ մը, որ կը համարձակին Բաֆֆիի հոգեվուն համար պարագայ մատուցանել։ Անցյալ կիրակի, մայիսի 29-ին, Գառը գյուղի Ս. Կ. Եղեղեցի եկեղեցու մեջ Տ. Եղիշև վարդապետ Այվազյան եռանդուն և համարձակախոս Երիտասարդ վարդապետը, Բաֆֆիի ներքողը կրներ, Բաֆֆիի «սուր հայաց ազգի սրտի սրբությունն է»,— կրսիր... Այսու հանգիստ պահատ չեն «խոհեմազարդ» կոչված անձինք, որը հետամուտ եղած են համագելում, թե Բաֆֆիի համար հայտնված ցույցերն ներկա պարագայի մեջ կը վնասեն ազգին։— Ինչ որ ալ ըլլա, արդեն հայտնի, թե Բաֆֆի խորապես կը տիրե ամեն հայու սրտի վրա»⁹⁵։

Բաֆֆու թաղման նույնիսկ ժամտ նկարագրությունը «Արձագանք»-ում ցույց է տալիս, որ այն դարձել է համազգային իրադարձություն՝ մի անգամ ևս ապացուցելով Բաֆֆու մեծ ժողովրդականությունը։ Սկանչում ենք գրում է. «Բաղմամբիվ տիկնայք, օրիորդներ, մանուկ, ծեր, հոգեհորականներ, աշխարհականներ, կույսեր, ուսանողներ, աղքատ ու հարուստ, անանյանիկ ցեխերով անտրտուն, հորդաոտտ անձրևի ներքո, մոռացված դեմքերով հետևում էին սգալի հանդեսին։ Տեսարանը արդարև ողբալի էր. տանում էին դիակը այն մարդու, որը հոգի էր ներշնչել բազմաթիվ անշնչացածներին»⁹⁶։

Գրողի նկատմամբ համաժողովրդական սիրտ սրտառու զրսերուններն ուղեկցում էին թաղման ամբողջ արարողությանը։ Փողոցներից մեկում թաղման թափորը կանգ է առնում և հոգևորականությունը, «հասա-

րակ ժողովրդի խնդրանոր», հոգեհանգիստ է կատարում: Եվ այդ պահին, — պատմում է նկարագրողը, — «երբ քահանաներից մեկին տապ հեգեցն հանգուցելոց», պատշգամբներում խոնված դասի բերանից միաձայն լսվեց. «ապրում է, ապրում է»⁹⁷:

90-ական թվականները ներկայացնում են ռեալիստական սկզբունքների հաստատման փուլը հայ գրականության մեջ: Այս պրոցեսը չէր կարող ընթանալ առանց պայքարի, առանց նախորդ ուղղամտիկական արվեստի ժխտման: Այդպիսին է գրական-պատմական դարգացման անհրաժեշտ տրամաբանությունը: Եվ այդ պայքարի մեջ հայ ռեալիստները ստիպված էին գործ ունենալ ոչ միայն ուղղամտիկների վերացական սկզբունքների (որոնք համեմատաբար հեշտ էին հաղթահարվում), այլև Ռաֆֆու առավել ցայտուն և ժամանակի առումով իրենց մոտ կանգնած հայ գրող-ուղղամտիկի, ստեղծագործության հետ: Շրջանցել այդ պրոբլեմը, անտեսել այն վիթխարի ազդեցությունը, որ գործում էր Ռաֆֆու ստեղծագործությունը ժամանակակիցների և հենց իրենց՝ ռեալիստ գրողներին վրա, անհնար էր: Ռաֆֆու կենդանության օրոք, երբ լույս էին տեսնում նրա վեպերը, գրողի ստեղծագործական մեթոդի հարցը լվում էր երկրորդական: Ինչպես գրում էր Գ. Արծրունին, «անտարակույս, պետք է այդ ազնիվ, անձնվեր, թեև երեկայական տիպերը կրթիչ ներգործություն ունենային և ունեցան էլ համակրելի իդեալների միշտ ծառայելու արտասարգության վրա: Դրանով բացատրվում է Ռաֆֆի մեծ ժողովրդականությունը մեր երիտասարդ սերունդի մեջ, որ չէ բնում և չէ էլ կարող քննել որքան իրական կերպով է ներկայացված իդեալը, — միայն թե այդ իդեալը ամփոփեր իր մեջ այն բարձր ձգտումները, որոնց մասին երազում են երիտասարդական ոգևորվող գյուխները»⁹⁸: Ռաֆֆու ուղղամտիկական, իհարկե, գիտակցվում էր (այդ մասին ժամանակակիցները հետաքրքիր շատ գիտություններ են արել), բայց նրա մտահղացումների, քաղաքականների, առաջադրած խնդիրների կարևորությունն այնքան էր հրապուրել ժամանակակիցներին, որ նույնիսկ նրանք (օրինակ՝ Արծրունին, Երիտասարդ Շիրվանզադեն), ովքեր չէին բաժանում Ռաֆֆու արվեստի սկզբունքները, չէին կարող չընդունել նրա ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ, չտրվել վերջինիս հմայքին: Չպետք է մոռանալ նաև այն, որ Ռաֆֆու ուղղամտիկ երկերը պարունակում էին բազմաթիվ փայլուն էջեր, որոնց մեջ հավաստիորեն արտացոլվել էր իրականությունը: Այս հանգամանքը լրացուցիչ զգալարություններ էր ստեղծում գրողի ստեղծագործական մեթոդի ճշման հարցում: Այդ թվացյալ հակասու-

թյունն անհաղթահարելի եղավ ժամանակի տեսական մտքի համար (և այդպիսին մնաց տասնամյակներ շարունակ, որովհետև ռոմանտիզմի ըմբռնումն ինքը անորոշ էր ու թերի)։ Րաֆֆու հայրենասիրական վեպերը գնահատվում էին, կարծես, մեթոդից անկախ, նրա ռոմանտիզմին «հակառակ»։ Հիշելով այդ տարիները, ռևալիստ Շիրվանզադեն չէր կարող լիստատովանել. «Նրա սգեորիչ գրիչը ինձ վրա խոր տպավորություն էր գործել, նրա անունը ինձ համար անգուցական էր»⁹⁹։

Բայց այժմ, երբ Րաֆֆու ստեղծագործության և անձնավորության անմիջական ազդեցությունը փոքր-ինչ նվազում է, և նոր մեթոդի հանափորման համար մղվող պայքարի շահերը պահանջում են հաղթանակի և նախորդ սգեորությունը, Շիրվանզադեն, դիտարկելով ռոմանտիկական արվեստը և, մասնավորապես, Րաֆֆու ստեղծագործությունը որպես արդեն ժամանակավրեպ երևույթ, գրում է. «Ժամանակները փոխվել էին, գրականության պահանջները՝ նույնպես, ամբողջ ընթերցող աշխարհը սրտի բախումով դիտում էր այն գրականության շարժումը, որ ստեղծվել էր ռոմանտիզմի վերջնական անկումից հետո, իսկ այստեղ մի կիսակիլիմի հասարակության մեջ կար մի վիպասան, որ դեռ հափշտակվում էր մի մարդու աստղի վերջին փայլով։ Նա համոզված էր, որ աստղը դեռ շարունակար ժամանակ պետք է չուր լույսով նսեմացնի ամենին, որ բացակասող մի վիպագրության իշխող ուղղություն է»¹⁰⁰։

1895 թվականին, արտացոլելով հասարակական և իր սեփական տրամադրությունների փոփոխությունները, նույն հեղինակը նշում է. «Րաֆֆու վեպերն այժմ կարծես դադարում են մեզ հուզելուց, ինչու և՛ Որովհետև նրանք արվեստական են և մեծ մասամբ մի հրապարակախոսի մտքի ծնունդ է, քան բանաստեղծի սրտի և զգացմունքների արդյունք։ Բացի այդ, որ ամենազրկափորն է, այդ վեպերի մեջ նկարագրված շէպերն անհամեմատ անգույն են, քան իրականը, քան դիցուք այժմյան տաճկահայերի կրած տառապանքները»¹⁰¹։ Զարմանալի չէ, որ ռևալիստ Շիրվանզադեն, ձգտելով առանձնանալ և հակադրվել ռոմանտիկական արվեստին, Րաֆֆու գեղարվեստական համակարգը համարում է «արվեստական»։ Հետաքրքիր է մի այլ հանգամանք. կյանքը Րաֆֆու անհամաձայնության աղբյուրն էր դարձել։ Եթե տասը տարի առաջ Րաֆֆուն մեղադրում էին շափաղանցությունների մեջ ապա այժմ նրա վեպերը գունազրկվում են իրականության մղձավանջի առաջ։

Րաֆֆու մեթոդի ընկալման փոփոխությունների մասին է խոսում նաև Ա. Արփիարյանը. «Րաֆֆի իր ատենին համար ռոմանտիկ, կամ ինչպես սովոր ենք ասել, «վիպական» վիպասան մը կրնա համարվել. հիմակ է, որ իրական կյանքի նկարիչ մը կը նկատվի»¹⁰²։

Տվյալ իրադրությունն պայմաններում անսպասելի չեն թվում 1899-ին գրված Ստ. Շահումյանի մասնավոր, անձնական նամակի այն տողերը, ուր «Կայծերի» ժամանակաշրջանը դիտելով որպես անցյալ, սոցիալ-դեմոկրատական դիրքերից զննահատելով հասարակական կացությունն ու բրնձկարգի խնդիրները, նա գրում է. «Մի քիչ զգացվելու, միտքս շարժելու համար սկսեցի Բաֆֆու «Կայծերը» կարդալ. առաջին հատորը աչքօր վերջացրի, բայց ոչ մի հուզում, ոչ մի ոգևորություն... Ասում են, այդ դիրքը ամբողջ մի էպոխա է կազմել հայ ինտելիգենցիայի կյանքում, ասում են, որ մեր հեղափոխական շարժման ամենաթունդ զարկերից մեկն է եղել դա... զարմանում եմ... Եվ միայն զարմանում... Զեր առաջ նշումած է մի հեթաժարան-դարվիշ, պատմում է, փչում է ու փչում, առանց քաշվելու, առանց կարմրելու,— փչում է, ինքը ոգևորվում, երեխայական փիլիսոփայություններ է անում ու էլի շարունակում է փչել...»¹⁰³:

Ընթացիկ պահի ազդեցության ներքո գրված և հաճախ հիշատակվող Շահումյանի այս խոսքերին, որոնք գրողի մտահղացման ու ընթերցողի գաղափարական դիրքորոշման ու հոգեբանական ելակետների խոր ազդեցությունների վկայություն են, այդուամենայնիվ, անհրաժեշտ է վերաբերվել զգուշությամբ: Բաֆֆու ստեղծագործության նշանակության գիտակցումը Շահումյանի մոտ էղել է անհամեմատ ավելի խոր և օրենկավուն, որի վկայությունը հետագա տարիների հրապարակային տարբեր արտահայտություններն են: Մասնավորապես, դեռևս 1902-ին, Ն. Աղայանի հոբելյանի առթիվ, նա ասել է. «Մեր կարծիքով նա՝ ով ուզում է, որ հայ ժողովուրդը գրականություն ունենա, նա պիտի ամենից առաջ կոխվ հայտնության այն պայմանների, քաղաքական այն կարգերի դեմ, որոնք արդեւակում են ժողովրդի, այդ հասարակական օրգանիզմի ազատ, բնական զարգացումը, նա պիտի աշխատի աշխարհի պայմաններ ստեղծել, որ ժողովրդի միջից դուրս եկող մարդիկ— Բաֆֆիներն ու Էրովանդաները անհատներ չլինեն, այլ խմբեր, մասսաներ»¹⁰⁴:

Իհարկե, ռեալիստական մեթոդի հնարավորություններն անսահմանափակ են, բայց 90-ական թվականների հայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղությունն ունեցավ ոչ միայն նվաճումներ, այլև կորուստներ: Ս. Սարինյանը նշում է, որ ռեալիզմի «գրական նախորդը՝ ռոմանտիզմը, առաջադրում էր գաղափարներ, հասարակական կյանքն զբաղեցնում էր իդեալներով, բարոյաբանական խնդիրներ էր լուծում, ստեղծում կամքի, անձնազոհության հերոսներ, որոնք ազդում են կյանքի վրա, հորձում վերափոխել կյանքը՝ ըստ իրենց իդեալների: Այնինչ ռեալիստ գրական դպրոցը, կարծես, զրկում է գրականությանը այդ մեծաշնորհից, ապավինում կյանքի չեղոք արձանագրությանը...»¹⁰⁵:

Հայ իրականությունը գրականությունից համառորեն պահանջում էր միատեմանվորություն, գաղափարներ, իդեալներ, և դա ռեալիստ գրողները չէին կարող շնկատել և կրկին ու կրկին շանդրադառնալ իրենց կողմից տեսականորեն «մերժված» Բաֆֆու ստեղծագործությանը: Նար-Դոսը, որ հետեզդականորեն վերանայում էր ռոմանտիզմի գեղագիտական սկզբ-բունները, միաժամանակ նկատում է. «Հայ վիպասանությունը պետք է տեսչանցի ող լինի, հայ վիպասանը պետք է իդեալներ տա, որովհետև քաղաքական և սոցիալական հայտնի անբարեբաստիկ սլայմանների մեջ հոգին ու զգայմունքը բրտացած հայը, ավելի, քան մի ուրիշ ազգի մարդ, կարող է իդեալներին՝ որոշ մտքով առած: Ես բացառապես դրանով եմ բացատրում Բաֆֆու ահագին ժողովրդականությունն ու ազդեցությունը, որ ունեցել է նա և դեռ կունենա»¹⁰⁶:

«Կայծերի» ընկալման մի այլ ըմբռնում, որ բոտ էության ավելի ճիշտ էր արտահայտում ժամանակի յուրահատկությունը, մեջ է բերում գրողի ողջին՝ Արամ Բաֆֆին. «Կայծերի» իսկական թվագիրը կազմում է ոչ առաջ, քան հեղինակի մահից 10 տարի հետո: Նրա այդտեղ առաջ քերած միևուրտը ոչ թե գրողի ուժեղ երևակայության արդյունքն է և ռեալիստ, այլ կշռադատված նախատեսություն մի այնպիսի դրուժյան, որը բնույթ ունենալու վրա էր և սպառնում էր փոթորկել մեր ամբողջ հասարակական կազմը: Բաֆֆին ժամ առաջ, երբ դեռ ոչ ոք ուներ մոտալուտ վտանգի գիտակցական նախազգացումը, տալիս է ժողովրդի ձեռք մի նախապատրաստական խարտիա: Այդ տեսակետով Բաֆֆին հրապարակախոս վիպասան էր և նրա վեպերը բացի իրանց ունեցած գեղագիտական հատկություններից, ունեն հասարակական-ազդային նշանակություն»¹⁰⁷:

Եթե ստեղծված ընդհանուր իրադրության ֆոնի վրա բնութագրենք Բաֆֆու ստեղծագործության, նրա հայրենասիրական երկերի և, մասնավորապես, «Կայծեր» վեպի նկատմամբ եղած վերաբերմունքը, ապա այս փոքր-է տեղի ունեցած տեղաշարժերը պետք է գնահատել ոչ թե որպես հրաշարում այլ ստեղծագործությունից, այլ որպես վերջինիս արմատական վերագնահատություն: Առաջին, անմիջական, զգայական տպավորությունը փոխարինում է ավելի բազմակողմանի վերլուծության փորձը, որն արգեն ուղղված է Բաֆֆու ստեղծագործության առավել խոր շերտերին ու գաղափարներին:

Ինչ չեն այս սյույեթի մասին վկայող փաստերը: Նախ՝ Բաֆֆու ստեղծագործությունների ժողովրդականությունը չի նվազում: Գրողի այրում՝ Աննա Բաֆֆու, անձնվեր գործունեության շնորհիվ 1889—1895 թթ. Թիֆլիսում Բաֆֆու հեղինակությամբ լույս է տեսնում 16 գիրք՝ 39000 ընդհանուր տպաքանակով: 1898—1913 թվականներին Վիեննայում լույս

է տեսնում 12 դիրք՝ 36000 օրինակով¹⁰⁸, Հայ գրողի համար՝ շլաված տպաքանակ:

Այդ տարիներին «Կայծեր» վիպը լույս է տեսել երկու անգամ. 1893 թ.՝ Թիֆլիսում (միայն առաջին հատորը, տպաքանակը՝ 2400 օրինակ) և 1904 թվականին՝ Վիեննայում (ամբողջությամբ): Վիպի առանձին հատվածներ ու գլուխներ տպագրվել են մամուլի էջերում և առբերք ժողովածուների մեջ: Մի քանի գլուխ հրատարակվել է ուսերեն 1892 թ.՝ Յու. Վիսլուվսկու և Մ. Բերբերյանի խմբագրած «Հայ բնկետրիստներ» ժողովածուում: Թուրքիայում Բաֆու գործերի հրատարակությունն ու տարածումը խստորեն արգելվում էր մինչև 1908 թվականը:

«Կայծեր» վիպի նկատմամբ ընթերցողների և քննադատության վերաբերմունքի վրա որոշակի խմաստով ազդեց Անհա Բաֆու հրապարակումը, որն առանձին գրքով լույս տեսավ 1890 թվականին՝ «Կայծերի» վերջը՝ վերնագրով: Դրողի կողմից չհրատարակված գլուխները հրապարակվեցին ներկայացնելը էսպես ազդեց ստեղծագործության գաղափարական և ծրագրային ամբողջ նկարագրի գնահատության վրա:

Անհրաժեշտ է հիշել նաև Բաֆու բարեկամի՝ Ավագ Ավթանդիլյանի, 1904 թվականին հրատարակած հիշողությունները («Պատկերներ Բաֆիի կյանքից»), որոնք լույս են տեսնում գրողի կյանքի և ստեղծագործության մի շարք գրվածքների վրա: Այդ հիշողությունները (որոնք հետագայում ճշտվել են հետազոտողների կողմից) հետաքրքիր տվյալներ են պարունակում «Կայծեր» վիպի ստեղծագործական պատմության մասին: Այնտեղ կան նաև ոչ միշտ ընդունելի, բայց այնպե՞ս մեկնալիք հետաքրքիր մտքեր այն մասին, թե ինչպես էր ընկալվում վիպը դարասկզբին. «Որքան էլ քննադատեն «Կայծերը», — գրում է Ավթանդիլյանը, — նա միշտ մնում է որպես մի գեղարվեստական գեղեցիկ գրվածք, լի հերոսական սքանչելի տիպերով և նվիրական գաղափարներով: Դրանով հարգելի վկայաստներ թուրքահայերին շատ բան է ասել, ինքնապաշտպանություն է ներշնչել, բայց ոմանք լավ չըմբռնելով հեղինակի իսկական նպատակը՝ այդ գրվածքը նկատել են որպես մի այլանդակ, որպես մի անտակոտ հեղինակություն: ... «Կայծերը» կենդանի կյանքից վերցրած կենդանի պատկերների տեսարանացույց է: Մի խոսքով, ինչ էլ որ տեսն ու գրեն նրա հակառակորդները, «Կայծերը» Բաֆիի գլուխգործոցն են կազմում: Բաֆի և «Կայծեր». այդ երկու անունները միասին ամուր կապված են: Ով որ անձամբ ծանոթ չի եղել բանաստեղծի հետ, ով որ խոսակից չի եղել նրա հետ, թող կարդա «Կայծերը»: Դրանց մեջ է կարծես ինքը՝ Բաֆի-վիպասանը, որ խոսում է իր բոլոր բոլորված մտազաղափարներով և հայքենաշունչ ողևորությամբ»¹⁰⁹, Դրվար է ասել, թե որքանով է հավաստի Ավթանդիլյանի հետեյալ վկայու-

Ռեյնհեր. «Մեր պարսկաստանցի միակ գրական գործիչը և նշանավոր բանաստեղծը այժմ այնպես է մոռացված իր հայրենի երկրում, որ պարսկահայերից շատ քչերն են ծանոթ նրա հազվագյուտ տաղանդի հետ, թեև ինքը միշտ մնում է պարսկահայերի պարծանքը: Այդպես է մարգարեն իր դավառում»¹¹⁰: Այս դատողությունը կասկած է հարուցում, որովհետև հակասում է այն ընդհանուր եզրակացությանը, որին կարելի է հանգել Բաֆֆու ստեղծագործության գործառնությանը վերաբերող մեծաքանակ փաստական նյութերի հիման վրա՝ ինչքան էլ որ փոխվում էր վերաբերմունքը գրողի ստեղծագործության նկատմամբ, ինչպիսի արդեվրեների էլ արժանանում էր այն, միշտ և ամենուր չէր կորցնում իր ժողովրդականությունը՝ ընթերցողների շրջանում: Այս առումով Ավթանդիլյանի վկայությունը եզակի է:

Քննադատության մեջ Բաֆֆու ստեղծագործության նշանակության ավելի խոր բնկալման ու վերադնահատման պրոցեսն առավել վառ դրսևորվեց այն բանում, որ մամուլում լույս տեսնող առանձին հոդվածների հետ միասին, գրողին սկսեցին առանձնահատուկ տեղ հատկացնել նաև գրականության պատմության ուսումնասիրությունների մեջ: Նման կարգի հրատարակությունների մեջ առաջինը իրավամբ պետք է նշել Լեոյ՝ «Ռուսահայոց գրականությունը»: Հավանաբար, Լեոյի աշխատությունը Բաֆֆու ստեղծագործության հանդամանալից հետադոման առաջին լսելի փորձն է: Չնայած որոշ սխալ դատողություններին (որոնք մասամբ բացատրվում են նրանով, որ այդ փուլում Լեոն հանդես էր գալիս թուրք մշակականի գիրքերից), հեղինակը ճիշտ է բնորոշում Բաֆֆու տեղը և դերը հայ գրականության մեջ, բացահայտում նրա ստեղծագործության մի շարք առանձնահատկություններ: Բաֆֆուն իրավացիորեն համարելով և՛ Արթուրյանի գաղափարների անմիջական շարունակողը, Լեոն նրա ստեղծագործությունը կապում է այն դարաշրջանի յուրահատկության հետ, որի մեջ գրողը ստեղծագործում էր: Լեոն գտնում է, որ Բաֆֆու երկերը ժամանակի ոգու արտահայտությունն էին, որոնց «գլըրսում լսված» էր հանրային արամադրությունը»¹¹¹: Հեղինակը մեծ տեղ է հատկացնում Բաֆֆու ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկությունների վերլուծությանը, որ հազվադեպ երևույթ էր ժամանակակից գրողներին վերաբերող աշխատությունների համար: Նույն տարին գրված «Բաֆֆի» հոդվածում Լեոն նշում է, որ «ղեռ գեղարվեստական գրականությունը երբեք չէր հասել ուժի և ազդեցության այն աստիճանին, որ անմիջապես արձագանք տար կյանքի մեջ, մարմնանար իր գաղափարներով, տենդենցներով»¹¹²:

Բաֆֆու ստեղծագործության քննությանը կարևոր տեղ է հատկացված նաև հայ գրականության մյուս պատմաբանների՝ Վ. Փափազյանի և Լ. Մանվելյանի աշխատություններում:

Բաֆֆու գնահատման պատմության դիտարկվող փուլի համար որոշակի իմաստով հանրագումարային էր 1913 թ.: Աղգային-քաղաքական իրադրությունը կրկին փոխվեց: Բալկանյան պատերազմները, մեջադեպին դիվանագիտության աշխուժացումը, այնպիսի ուժորոմների սպասումը, որ թեթևացնելու էին թուրքական լծի տակ գտնվող ժողովուրդների, հատկապես հայերի վիճակը՝ կրկին վերակենդանացրին մարած հույսերը: Ընդհանուր ագլորացիայի կարճատև փուլը համընկավ Բաֆֆու մահվան 25-ամյակին: Ինչպես գրում էր այդ օրերին «Տարապը», «Հայ ազգին ինքնագիտակցության, մտավորական և քաղաքական գերածնության գործին մեջ Բաֆֆի կատարած գնչը անչափ տկներև է, և այնչափ մոտիկ ամեն հայուն սրտին և հոգիին, որ ավելուբդ կըլլար որիէ բան ավելացնէլ մեր կողմէ: Սակայն տառապող հայուն դարավոր վիշտը և իղիալը անձնավելուբդ Բաֆֆի մահվան 25-ամյակի՝ հայկական խնդրի ներկայիս ստացած աշխուժության զուգարդիպելը, այս պաշտամունքին կուտա ավելի հանդիսավոր և մեծ նշանակություն»¹¹³:

Եվ դարձյալ տասնյակ հոգվածներ, ելույթներ, հուշեր ու գնահատականներ տպագրվեցին բոլոր հայկական հանդեսներում ու լրագրերում: Նրանցում մի կողմից կրկնվում են արդեն հայանի դատողություններն ու գնահատականները, իսկ մյուս կողմից, Բաֆֆու ստեղծագործությունն արժեքավորվում է ժողովրդի ողբերգական ու հերոսական փորձով հարցառացած պատմական հեռավորությունից: Դրանք պարզապես հոգեկանական հոգվածներ չէին, որոնք ավանդական տուրք էին մատուցում անցյալի բասական գրողին: Դրանցում հեղինակներն անդրադառնում էին ընթացիկ այնպիսի հարցերի, որոնք խիստ հուզում էին իրենց, նրանք ըստ էության խոսում էին մի գրողի մասին, որը նույնիսկ իր մահվանից քսանհինգ տարի անց մենք էր հայ ամենաարդիական ու ամենաընթերցվող հեղինակը:

Բաֆֆու հուշ-երեկոյին ունեցած իր ելույթի մեջ բոլորի տրամադրությունն է արտահայտում Շիրախաղաչին: Հայացք նետելով անցած տարիների վրա, նկատի առնելով նաև բանավիճային ասույթներն ու դատողությունները Բաֆֆու ստեղծագործության մասին, նա ուղղակի խոստովանում է. «...Այժմ, Բաֆֆու մահից երկար տարիներ հետո, զգում եմ, որ քանի հեռանում, այնքան սիրելի է դառնում»¹¹⁴:

Իր մասին նույնը կարող էր ասել նաև Հովհ. Թումանյանը, որ ղեռն 1898 թ. Բաֆֆուն համարում էր «հռչակավոր վիպասան», «հայր վիպասան»: Այժմ Բաֆֆու գերեզմանի վրա արտասանած իր կարճ ելույթի մեջ

Հայոց գրողների բնկերության հախազահը տալիս էր Րաֆֆու անձնավորության ու ստեղծագործության փառուն բնութագիրը: Եվ քանի որ իր ելույթը նա ամբողջապես նվիրում է Րաֆֆու հայրենասիրական ստեղծագործությունների ազդեցության, ընկալման ու գործառության հարցերին, մենք այն մեջ կրեքենք համարյա ամբողջությամբ: Դիմելով Րաֆֆուն որպես «կենդանի մարդու», Թումանյանը հուզմունքով ասում է. «Անմահ հագի», որ հայի բազմադարյան տառապանքով ու նրա լավ ապագայի կաբեաով լցված՝ քո տաղանդի կախարդական ուժով դուրս կանչեցիր անցյալի մութից ու ապագայի անհայտությունից հրապուրիչ պատկերներ ու հերոսական դեմքեր ու նրանցով վառեցիր, ոգևորեցիր վհատներին, որ տկարներին համարձակություն ներշնչեցիր ու զրկեցիր հզորներից: Կեմ նահատակության արյունով լվանալու և սրբելու ստրկության աքաղաղքը, որ անհանգստություն տվիր հայ ժողովրդի հոգուն և ուղղեցիր նրան դեպի ազատության ճանապարհը, էսօր եկել ենք քո գերեզմանի վրա դնելու խաչ՝ ժողովների հետ և մեր ցավերը, որ միշտ մնում են խառն, և մեր զբաղմունքները, որ համարված են քո շնչով ու հիշատակով: Եկել ենք քո գերեզմանի վրա օրհնելու և վառարանելու քո տված անհանգստությունը, էն ճանապարհը, որ ցույց տվիր և էն նահատակների շարքերը, որ գնացին քո ցույց տված ճանապարհով:

Անհանգիստ հոգի՝, անշուշտ այժմ դու սավառնում ես էն դժբախտ աշխարհի երկնքում, որ քո մահից 25 տարի հետո՝ դարձյալ մի անգամ ավելի մեծ թափով ու սարսափով բարձրացել են հույզերն ու հույսերը, և թեքես հեռու չէ: օրը, երբ մենք կկարողանանք կրկին գալ քո շիրմի վրա ու կանչել.— Արդեն կատարված է քո իղձը, ու վ անհանգիստ հոգի, ընդմիշտ վերացած ու վերջացած են էնքան արյուններ, էնքան կոտորած, և «ամեն կողմից պանդուխտ հայազգիք զիմում են իրենց սիրած հայրենիք...»: Արդեն կատարված է հայ ժողովրդի ազատագրության մեծ գործը, հանված է նա հին դժոխքից, ապահով է անվերջ կոտորածներից ու հոնգիստ անլուր հալածանքներից, դու էլ հանգստացի՛ք քո հավիտենական և ալանում, ո՛ւ՛ր անհանգիստ հոգի»¹¹⁵:

Այդ օրերին չէր կարող, իհարկե, հանդիս չգալ նաև Լևոն, որի համար, ինչպես նախկինում, «այսօր էլ Րաֆֆին ամենից շատ սիրված հեղինակն է»¹¹⁶: Լևոն, որ այդ ժամանակ հեռացել էր «Մշակից», իր ծավալուն գեկուցման մեջ, ի տարբերություն նախորդ տարիների, չի շափաղառնում «Մշակի» գերը Րաֆֆու՝ որպես գրողի, ձևավորման գործում, այլ նրա հիմնական առաջիկներն է համարում Աբովյանին ու հատկապես նույնանվանին: Պաշտպանելով Րաֆֆու գեղարվեստական սկզբունքները, նրա ստեղծագործությունների բաց գաղափարացնությունը, Լևոն դրանք համեմատում է ոչ միայն Նալբանդյանի, այլև ուսու գրականու-

թիւն, մասնավորապէս՝ Զեռնիշեակու, Դոբրոլյուբովի երկերի հետ, որոնց միտումնավորութիւնը, գաղափարաշունթիւնը խոշընդոտ չէին նրանց բարձր գեղարվեստականութեան համար: Այս հարցի մասին Լեոյի՝ ընդհանուր առմամբ իրավացի, դիտողութիւնները հետագայում ճշտվեցին և խոբացվեցին հետազոտողների կողմից:

Այդ տարիներին լույս տեսած նյութերից հատուկ ուշադրութիւն է գրււմ Դ. Վարուժանի «Րաֆֆի» ոչ ծաղալուն հոգւածը, որտեղ ականամբ տրեմտահայ բանաստեղծը, Րաֆֆու ստեղծագործութեան օրինակով, նեոռոմանտիկական դիրքերից դիտարկում է այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են գրողը և ժողովուրդը, գրողը և հասարակական կյանքը, գրողը և պատմութիւնը, արվեստի գործառական դերը: Հետաքրքիր է, որ, ինչպէս նկատել է Ստ. Թոփչեանը, «Րաֆֆին Վարուժանին ներկայանում է ճիշտ և ճիշտ «Կայծեր» վեպում տեղ գտած մեկնաբանութեամբ՝ իդէալի, հերոսի, անցյալ-ներկա-ապագա լինելութեան շղթայում արվեստագետի կողմնորոշման մասին: Այս համընկնումը կարեւոր է ոչ այնքան այն իմաստով, թէ Վարուժանը իսկապէս հենվել է տվյալ մեկնաբանութեան վրա, — իրավացիորեն գրում է հետազոտողը, — որքան այն, որ դասական ոգմանտիզմի էական շատ սկզբունքներ մեռած տառ չէին, այլ կարող և գործող սկզբունքներ, այն, որ Վարուժանի համոզմունքով, սերունդների մի շարք դեռ իր նկարագիրը պիտի կերտի ըստ նրա գաղափարաբանութեան, այն, որ դեռ պիտի իրականանա Րաֆֆու մեծագույն մարգարէութիւնը՝ Խենթի երազը»¹¹⁷: Վարուժանն իր հոգւածում գրել է. «Հայրենի երկրին ապագան ուրվագծած է հոն մեծ վիպասանը. բեղմնավոր և շինարար կյանքը, զոր կապրի հայ ժողովուրդը այդ էջերուն մեջ, տնշուշտ մեռյալ տառ պիտի չմնա՝ ինչպէս չմնացին իր բոլոր մշուս գեղակութիւններն ու քարոզները. պիտի իրականանա ան, երազը մարմին պիտի տան, և մարգարէութիւնը՝ կատարում»¹¹⁸:

Հենց Րաֆֆու ստեղծագործութիւնը, ազատագրական պայքարի նրա գաղափարների կենսունակութիւնը, որոնք այնքան հարազատ էին Վարուժանի պոեզիային, հաստատում էին բանաստեղծի փոքր-ինչ շափագանցված պատկերացումները արվեստի հնարավորութիւնների վերաբերյալ: Րաֆֆու ստեղծագործութեան մեջ նա տեսնում է այն ուժը, որն «իր սկզբունքներուն կհպատակեցներ», որն ապագայում քաղաքական, հասարակական, հոգեբանական հեղաշրջում պիտի կատարեր ազգային կյանքում: Նրա պատկերացումների մեջ Րաֆֆին արվեստագետ-մարգարէ է, որը հենց իր՝ Րաֆֆու խոսքերով ասած, «գիտե անցյալը, գիտե ներկան, դիտե և ապագան. ժամանակները նրա ձեռքումն են»: Վարուժանի այս կարծիքն այդ և հետագա տարիներին բաժանում էին շատերը:

Վարուժանի մտահաշնորդական պատկերացումներն, այնուամենայնիվ, գալիս էին ուսու իրականությունից, հենց իր դիտարկած այն ժողովրդականությունից ու գործառականությունից, որ բնորոշ էր Բաֆֆու լավագույն երկերին: Ինչպես նշում է Վարուժանը, գրողի ստեղծած պատկերները «շրջան կրնեն խրճիթե-խրճիթ, սերունդե-սերունդ, ու ամեն շրջանի մեջ ասոնք մաս պիտի կազմեն այնուհետև ժողովրդյան առօրյա կենցաղին ու երազներուն»: Այդ դործերը նախապատրաստել են ազատագրական շարժումը. «Դժվար է գտնել ֆետայի մը՝ որ կարողացած չլլայ իննդն ու Կաժերը: Անդրանիկ ու Եփրեմ քաղցին Վարդանին, Խենդի. հերոսին համբույ: Աղբյուր Սերսը և Գեորգ Զավուշ՝ Ասլանի մարմնացումը եղան»:

«Կալծերի» լույս տեսնելուց համարյա երեսուն տարի անց Վարուժանը գրում է նույնը, ինչ Բաֆֆու ժամանակակիցները. «Իր վեպերն այն տեսակ երկեր են, որոնց համար բունդ կզոհես մեկ գիշերվան մեջ ավարտելու հատոր մը»¹¹⁹:

Վարուժանը բարձր է գնահատում Բաֆֆու վեպերի գեղարվեստական արժանիքները, նրանց «հոսուն լեզուն և հրապուրող արվեստը»: Հատկանշական է, որ, հեղինակի ամենամեծ թերությունը համարելով կերպարների հոգեբանական անբավարար մշակվածությունը, Վարուժանն անմիջապես ավելացնում է. «Թերություն մը, որուն վրա պիտի պնդե գեղագետությունը, բայց պիտի ներե ժողովրդին պարզ հասկացողությունը և նյութապաշտ տրամադրությունը»¹²⁰:

Բաֆֆու ստեղծագործության, մասնավորապես «Կալծերի» գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին Վարուժանի դիտարկումները բնորոշ էին տվյալ շրջանի քննադատությանը: Դեռևս Կ. Տյուրյանն իր «Ռուսահայոց գրականություն» գիմաշարի՝ Բաֆֆուն նվիրված բաժնում գրել է. «Կալծեր» և «Դավիթ բեկ» նորա գլուխգործոցը կը կազմեն: Հանճարեղ փխտասանը նույն մեջ այնպիսի ղյուցագույնը հառաջ կը բերե և մխնդամայն նույն այնպիսի մտքեր հայտնել կուտա և այնպիսի շարժմանց մեջ կը դնե զիրենք, որ ընթերցողն այն ամենն իմանալու և զգալու համար պատրաստ է ներողամիտ լինել հեղինակին ամեն թերությանցն: Ոգեորոնքյան բույներն անցնելու ետև, երբ ընթերցողն ավելի խիստ աշքով կը նայի հեղինակին գրչին վրա, կը տեսնե, որ նա՝ Բաֆֆի, ոչ այնչափ յուր սճով է նշանավոր, որչափ յուր բացատրած իմաստներովը»¹²¹: Մի փոքր ուշ «Կալծերի» տվյալ առանձնահատկությունների մասին գրել է նաև Դիտորդը:

«Մենք խոստովանում ենք, որ գեղարվեստի տեսակետից նախող խիստ քննադատը արդարև կարող է Բաֆֆիի գրվածքների մեջ գտնել կետեր, որոնք չեն համապատասխանիլ նորա բոլոր իրավացի պահանջ-

ներին, բայց և ոչ ոք չէ կարող ուրանալ, որ այդ գրվածքները իրենց բոլոր պակասություններով միասին, միշտ անմահ կմնան այն ազգի պատմության էջերում, որի վերայ նորա ունեցիկ են մինչև այդ ժամանակ շտեմնված ազդեցություն, որոնք կրթիկ են մի ամբողջ սերունդ և հիմն են դրել մի ամբողջ շկոլայի»¹²²:

Կասկածից վեր է, որ շնայած «Կայծերի» ոճի և գեղարվեստական առանձնատիպությունների մասին վերոհիշյալ քննադատների գործերում դրական, հետաքրքիր դիտարկումների կողքին արտահայտվել են նաև մակերեսային և սուբյեկտիվ տեսակետներ, բայց և այնպես նրանց և հատկապես ընթերցողների արձագանքներին բնորոշ է ընդհանուր մի միտում, այն է՝ վեպն ըմբռնել և նրա նշանակությունը բացահայտել հասարակական և ազգային լայն առումով:

Ընթերցողներն զգում էին, որ «Կայծերը» և, առհասարակ, Բաֆֆու ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ, մի այնպիսի երևույթ է հայ գրականության պատմության մեջ, որ իր էությունով դուրս է գալիս դուրս գեղարվեստական երևույթ լինելու շրջանակներից: Ընթացիկ իրականության մեջ տեսնելով և հենց իրենց վրա զգալով Բաֆֆու վեպի հզոր ազդեցությունը, արդեն նրա ժամանակակիցները, և առավել ևս հետագա սերունդները, ձգտում էին իրենց համար պարզել «Կայծերի» խորություն, համակողմանիություն, բազմակերպության ու գեղարվեստական հարատև ներգործության ակունքները: Բաֆֆու ընթերցողներն ու քննադատներն իրենց արձագանքներում և դիտարկումներում, ըստ էության, փութում էին լուծել մեր կողմից այսօր քննարկվող խնդիրը:

Ինքնին հասկանալի է, որ ժամանակի հանգամանքը, Բաֆֆու առաջադրած խնդիրները ընկալման մակարդակը պայմանավորել են վերոհիշյալ տեսակետների որոշակի սուբյեկտիվությունն ու սահմանափակությունը: Միայն պատմական հեռավորությունը և ընթերցող բազմաթիվ սերունդների փորձն է հնարավորություն ընձևում մոտենալու այդ խնդրի բացահայտմանը, որն, ի դեպ, էրբեք չի կարող իր վերջնական սպառիչ լուծումն ստանալ, քանի որ ընթերցողների նորանոր սերունդների հաջորդականությամբ «Կայծերի» գեղարվեստական գործառնությունը կյանքում շարունակվում է...

Վերը քննարկված տեսակետներին, որ բնորոշ էին նախասովետական շրջանի մեր գրականագիտությանը, ավելացնենք ևս մեկը. Ս. Պետերբուրգում հրատարակվող «Երաքս» հանգեսում 90-ական թվականներին քննադատ Ս. Բանդյանցը հանդես է գալիս «Մի քանի խոսք Բաֆֆի նշանակության մասին» հատկանշական խորագիրն ունեցող ընդարձակ հոդվածով: Հնարավորություն չունենալով նրա արժաբեռն տեսակետները մանրամասնորեն շարադրելու, մեջ ենք բերում հոդվածի վեր-

ջում գեաեղված դրուշթները: Նշենք նաև, որ Ս. Թանդյանցի Լզրակացութիւնների հիմնական Լաիկեալ Հանդիսացել է «Կայծեր» վեպը:

«ա) Գեղեցիկ նկարագրութիւններ, որոնց նմանը, կարելի է ասել, ոչ մի բանաստեղծ չէ ունեցած. Այլ նկարագրութիւնները զարգացնում են հասարակութիւնի ճաշակը ազգային նյութերի միջոցով և կարող են զարգարել մեր ազգային գրականութիւնի ընտիր հատկանիւթերի երեսները:

բ) Նվրոպացի ազգերը մի անգամ ևս իմացան, որ հայ ազգը ունի ընտիր բանաստեղծներ և Բաֆֆու շնորհիւ ծանոթացաւ մեզ հետ (օր-Լէստ և ուրա գրականութիւնը):

գ) Բաֆֆին տարածեց մեր մեջ ընթերցասիրութիւնը, հարստացնելով ազգային հայ վիպասանութիւնն յուր գեղեցիկ ազգասիրական վեպերով և սեղծելով ընթերցողների մի ամբողջ հասարակութիւն, որը մինչև այժմ չէր հետաքրքրում մայրենի գրականութիւնովն ու լեզվովը:

դ) Բաֆֆին ծանոթացրեց մեզ մեր հեռավոր եղբայրների հետ և նկարեց մեր առաջ նոցա թշուառ կյանքը. իսկ յուր պատմական վեպերով բացեց մեր նախնայաց կյանքը, խրախուսելով մեզ նոցա նման լինել:

ե) Նա յուր գրչով ոգեւորեց հայ երիտասարդութիւնը: Այս շատ պարզ է և ավելորդ է մինչև անգամ խոսել:

զ) Առհասարակ նա յուր գրվածներով տարածեց հայերի մեջ ինքնաճանաչութիւնի գաղափարը, որն ամենակարեւոր բանն է հայերի համար:

է) Դալով արարատեան լեզվին, նա գրելով ընտիր արարատեան բարբառով իր վեպերը մաքրեց ու մշակեց նորան»¹²³:

7

Մեջբերված դրուշթների երկրորդ կետը մեզ հուշում է անդրադառնալ ևս մի հարցի՝ վեպի գործառնութիւնը հայ հասարակութիւնից դուրս, օտար ընթերցողների շրջաններում: Թվում է, թե այդ խնդրի քննարկման համար բավականաչափ նյութ չկա, քանի որ, ինչպես հայտնի է, այդ տարիներին, բացառութեամբ մի քանի գլուխների, «Կայծերը» թարգմանված չէր օտար լեզուներով: Այս առիթով հիշենք Ֆր. Վերֆելի «Մուսա լեռան քառասուն օրը» վեպի ֆրանսուհի հերոսուհու խոսքերը.

«— Հին ժողովուրդ եք,— բորբոքվեց նա,— լալ: Քաղաքակիրթ ժողովուրդ եք: Չեմ մխտում: Բայց թե ինչով կապացուցեք, որ այդպիսին եք: Դիտեմ, իհարկե, տնուններ կթվեք, որ ևս ամեն օր ստիպված եմ լսել՝ Արովյան, Բաֆֆի, Սիամանթո: Բայց ո՞վ է ճանաչում այդ մարդկանց: Չեզանից բացի, աշխարհում ոչ ոք նրանց մասին չգիտե»¹²⁴:

Հերոսուհին այստեղ, իհարկե, իրավացի չէ, թե իբր հայ հեղինակները բոլորովին անհայտ են աշխարհին: Դրա վկայութիւնը հենց այն փաստն է, որ այս մեջբերումը կատարվում է ավստրիացի գրողի ստեղ-

ծագործութիւննր: Բայց կարեորը դա չէ: Հետեւեալ Վերֆելի հետազարտորումներին: Նրա հետազարտ հայերին կշտամբում է այն բանում, որ նրանք չունեն այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Եվրոպայում հայտնի Քաթուլ Մենդեսը և Պիեռ Լոթին: Այս պերճախոս հակադրութիւնը պատահական չէ: Ժուլիէթի կարծիքով, դարասկզբի եվրոպացու համար ո՞ր հեղինակներն են հետաքրքիր, ո՞ւմ է նա բերում որպէս օրինակ, որ հակադրի հայ հեղինակներին: Քաթուլ Մենդեսին՝ հոգեկան ախտաբանական երևույթներ պատկերող վեպերի և Փարիզյան Կոմունան վարկաբեկող մի գրքույկի հեղինակին. Պիեռ Լոթին՝ զրական նոր ժանրի, այսպէս կոչված, «գաղութային վեպի» ստեղծողին, որտեղ, որպէս կանոն, նկարագրվում են Արևելքի տարաշխարհիկ պատկերները և «ապացուցվում» է «սպիտակ մարդու» գերազանցութիւնը: Բնական է, որ այդպիսի գրականութեան երկրպագուներին չէր կարող հետաքրքրել հայրենասեր հայ գրողների ստեղծագործութիւնը: Ժուլիէթին չի հուզում նաև հայկական «Զախորդ օրերը» երգը: Նա, ինչպէս գրում է Վերֆելը, «ուզում էր բորբոքուն երգ լսել, այնպիսի մի բան, որ ոչ մտատանջութիւն պատճառի, ոչ էլ վերաբերի ուսյալ կամ անկիրթ ցեղերին»:

Վերֆելի թարուն հեգնանքն ըստ էութեան մեզ ներկայացնում է եվրոպացի ընթերցողի երկու հնարավոր վերաբերմունք Բաֆֆու ստեղծագործութեան նկատմամբ: Մեկը՝ «կրթված քաղերևու» անտարբեր, արհամարհոտ, իսկ մյուսը հենց իր՝ Վերֆելի, խորապէս հարգալից, համակրական վերաբերմունքն է: Եվ իսկապէս, Վերֆելի, Յու. Վեսելովսկու, Մ. Գորկու, Վ. Բրյուսովի, Ա. Լաչսթի նման հումանիստ գրողները, բնականապէս ու հասարակական գործիչներն էին, որ բարձր էին գնահատում ու պրոպագանդում էին Բաֆֆու հայրենասիրական երկերը: Նրանց համար Բաֆֆու ստեղծագործութիւնն ինքնամփոփ արժէք չէր: Թարգմանելով նրա գործերը, պատմելով նրա անձնավորութեան ու գործունեութեան մասին, նրանք ընթերցողներին ծանոթացնում էին հայ ժողովրդի վիճակին, նրա ողբերգական ճակատագրին ու հերոսական պայքարին: Եվ դա բնական էր, քանի որ Բաֆֆին անխզկիտրեն միաձուլված էր իր ժողովրդի ճակատագրին, կյանքին ու ձգտումներին, և անհնար էր նրա ստեղծագործութիւնը գնահատել այդ ամբողջութեանից դուրս: Այդ հարցին ճիշտ այդպէս էին վերաբերվում նաև Բաֆֆու ստեղծագործութեան հայ ջատագովները: Նրանք օգտագործում էին գրողի անունն ու երկերը, ամեն մի հնարավորութիւն, որպէսզի համաշխարհային հասարակութեանը ծանոթացնեն հայ ժողովրդի ներկա վիճակին ու ձգտումներին: Ահա, օրինակ, գրողի մահվան 25-ամյակի առթիւ միջոցառումներ նախապատրաստող Լոնդոնի հանձնաժողովի մի հատկանշական հայտարարութիւն. «Ամեն միջոց ձեռք առնված է հետաքրքրելու Անգլ. վարիչ

շրջանակները և մամուլը այս առթիվ ծանոթացնելու Բաֆֆին «և հայու ոգին»¹²⁵:

Նոսեւով Բաֆֆու վեպերի հայ և օտար ընթերցողների ընկալման տարբերությունների մասին, անհրաժեշտ է նշել ևս մի էական հանգամանք: Նրա երկերի, ինչպես նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի, Ռ. Պատկանյանի պոեզիայի և այլ գրողների հայրենասիրական գործերի բնորոշ յուրահատկություններից մեկն այն է, որ դրանք անմիջականորեն հասցեագրված են հայ ընթերցողին, շոշափում են խիստ արգիական և առանձնահատուկ ազգային խնդիրներ: Ինքսին հասկանալի է, որ դա չի նշանակում, թե այդ գործերը զուրկ են «հավերժական» կամ համամարդկային բովանդակությունից, չունեն գեղարվեստական օբյեկտիվ արժանիքներ: Այդ ամենը տվյալ երկերում անկասկած առկա է, բայց նշված յուրահատկությունը պայմանավորել է նաև դրանց ընկալման առանձնահատուկ բնույթը: Այս հարցում միանգամայն ճիշտ է Վ. Բրյուսովի գնահատականը, որ տվյալ վեպում ուղղված էր Ռ. Պատկանյանի պոեզիային. «Պատկանյանի պոեզիայի նշանակությունը ոչ հայ ընթերցողը զմեռ կարող է լիովին գնահատել»:

Այդ հայրենասիրությունը գործոն է, պարտավորեցնում է ոչ թե անդեմ հիացմունքների, այլ վճռական արարքների: Դա մի սեր է, որ աշխուժացնում է ուրիշներին, իսկ բանաստեղծին հնարավորություն է տալիս նոր ուժեր բխեցնելու իրենից: Սակայն իհարկե պետք է լինես քո ժողովրդի զավակը, որպեսզի լիովին հասկանաս այն հզոր տպավորությունը, որ պետք է առաջացնի այդպիսի սիրո ուժով համակված պոեզիան...»¹²⁶:

Եթե նույնիսկ ոչ «լիովին», այդ սիրո ուժն, այնուամենայնիվ, զգացվել է նաև ոչ հայերի կողմից: Դա արտահայտվեց գեռես Բաֆֆու թաղման ժամանակ, որին մասնակցեցին Թիֆլիսի նաև վրաց և ռուս մտավորականության ներկայացուցիչներ: Իլյա Ժավճալաձեի «Իվերիա» թերթը այդ օրերին գրեց. «Մարդ երկու անուն պիտի ունենա,— ասում է վրացին,— մինն աշխուժ է մնում, մյուսն իր հետ է տանում: Դու այդ երկուսն էլ ունեիր, և քո հայրենակիցները քեզ հետ հեռացող անվան հետ միասին ճամփեցին ձեռագործ, ձեռքով շինած անցողական պսակներ, իսկ մյուսը՝ նորը, չափեղ մնացողը հյուսեցին իրենց սրտի մեջ անձեռագործ պսակով, որը ոչ անցնում է և ոչ թառամում: Ի՞նչ է այս, եթե ոչ անմահություն»¹²⁷:

Բաֆֆու մահը ազդակ հանդիսացավ, որ ռուսական մամուլը նույնպես անդրադառնա նրա անհատականությանն ու ստեղծագործությանը: Թաղման ակնատես Ե. Գ-վինան¹²⁸ ռուս հասարակությանը ծանոթացնելով Բաֆֆու ստեղծագործությանը, գրում է. «Նրա գրելի բոլոր վեպե-

րը նվիրված են արևմտահայերի ազատագրման կռիլին, հոգեպես, անկասկած, մի ուժեղ ժողովրդի, որը, շնայած թուրքական 500-ամյա անողոք, գազանային լծին, կարողացավ անձեռնմխելի պահել իր ազգային իդեալները»։ Հոգվածի հեղինակը հատկապես նշում է, որ Բաֆֆու ամենաուշագիր ընթերցողները եղել են մշակները, «մանր առևտրականները, շրջավաճառները, հասարակ ժողովուրդը։ Նրա վեպերը հսկայական նշանակություն են ունեցել նաև որպես հայրենիքի, հասարակ ժողովրդի նկատմամբ դրսևորված վառ սիրո արտահայտություններ»¹²⁹։

«1888 թ. դեկտեմբերի 11-ը, — գրում է Յու. Վեսելովսկին, — հիշարժան տարեթիվ է ուս հասարակությանը հայերի և նրանց ստեղծագործություն հետ ծանոթացնելու պատմության մեջ։ Այդ օրը Մոսկվայի համալսարանի լսարաններից մեկում տեղի էր ունենում Ռուսական բանարվեստի սիրահարների ընկերության՝ հնագույն ռուսական գրական ընկերության նիստը... Բազմաթիվ հանդիսականների ներկայությամբ ընթերցվեց Ե. Ս. Նեկրասովայի «Հայ նոր գրականություն. Սունդուկյանի «Քանդած օջախ» կատակերգությունը. գրող Բաֆֆի» ակնարկը¹³⁰, Գերցենի և Օգարևի գրական գործունեությունն ուսումնասիրող, «Հարեմը» և «Խաս-Փուշը» գերմաներենից ռուսերեն թարգմանած Ե. Նեկրասովայի «Հայ գրող Բաֆֆի» ակնարկը 1892-ին տպագրվել է «Միր Բոժի» հանդեսում։

Օգտվելով առիթից, Ե. Նեկրասովան իր հոգվածում ուս ընթերցողին պատմում է հայերի մասին և խոստովանում, թե նրանց վերաբերյալ «մենք ոչինչ չգիտենք»։ Բաֆֆուն նա բնութագրում է որպես «նորագույն շրջանի ամենակարկառուն գրողի, ոչ միայն բարբերի ճշմարտացի պատկերողի, այլև իսկական արվեստագետի»։ Հատկապես նա առանձնացնում է նրա «Խենթը» և «Կայծերը»։

Ժիշտ ըմբռնելով հայ գրողի ստեղծագործության դերն ու նշանակությունը, նա գրում է. «Իր բոլոր ստեղծագործություններում Բաֆֆին հանդես է գալիս որպես ուսուցիչ, իր ժողովրդի դաստիարակ, որը դեղ է մառնանշում աղետի դեմ... Իսկ պայքարը՝ շարիքի դեմ պայքարն իր բոլոր դրսևորումների մեջ, հայ վիպասանի նշանաբանն է։ Ահա այդ լուսապայծառ փարոսի շնորհիվ, որ նա դնում է պայքարի ելած իր հերոսների ճանապարհին, այդքան շատ են սիրում Բաֆֆուն իր հայրենակիցները»¹³¹։

Տասնամյակներ շարունակ Բաֆֆու ստեղծագործության հուանդուն մասսայականացնողներից մեկը եղել է Յու. Վեսելովսկին։ Նրա՝ դեռևս Մ. Բերբերյանի հետ համատեղ պատրաստած «Հայ բնկերիստներ» (1893) ժողովածուի առաջին հատորի գրեթե 250 էջը (գրքի կեսը) հա-

վկայելու է Ռաֆֆու ստեղծագործությանը («Վայժերից» ընդգրկված է 5 «գլուխ»):

Մեղակս վերը նշվեց, այլ ժողովուրդների ընթերցողների շրջաններում վեպի գործառնությունն ունի իր յուրահատկությունը: Այդ մասին գրում է նաև Յու. Վեսելովսկին. «Ներկա ժողովածուի նպատակն է ուսու հասարակ-Միանն օգնել ծանոթանալու հայ արձակագրությանը և դրա միջոցով հայ ելանքին»¹³²: Այդ տեսանկյունով է կառուցված նաև Յու. Վեսելովսկու հետաքրքիր ակնարկը Ռաֆֆու ստեղծագործության մասին:

Յու. Վեսելովսկին Ռաֆֆուն համարում է «հայ ազգի պարծանքը»՝ նշելով այն կարևոր հանգամանքը, որ նա «հայ առաջին պրոֆեսիոնալ գրողն է»: Հայ ընթերցողների նման, Յու. Վեսելովսկին ևս խոստովանում է, թե Ռաֆֆու երկերը իրեն այնքան են հուզում, որ «մեր օրերում հավիվ լին հնարավոր է կատարելապես հանգիստ, օբյեկտիվ քննադատություն»: Հատկապես բարձր գնահատելով «Ջալալեդդինը», «Խենթը» և «Կարճերը», Յու. Վեսելովսկին գրում է. «Բայց Ռաֆֆու գաղափարամետ երկերից ալեկի կարևոր նշանակություն ունեն այն գործերը, որոնց մեջ նա հանգես է գալիս որպես արևմտահայության պաշտպան և նրա նյութի ճակատագրի տաղանդավոր գեղագիր: Գուցե և կգա մի օր, երբ կմոռացվեն կամ ոչ լիովին կգնահատվեն Ռաֆֆու բոլոր մյուս ծառայությունները, բայց ժողովրդի հիշողության մեջ միշտ կմնա կեղեքված ազգայնիցների նրա եռանդալիս պաշտպանությունը»¹³³:

Ելելով Ռաֆֆու վեպերի նշանակությունը ուսումնասիրողի համար, այն պատճառով, որ դրանք կոչված են կատարելու հասարակական կարծիքի ձևավորման գործում, հուշվածի հեղինակը վստահորեն գրում է. «Ժամանակի ընթացքում հայ գրողի բոլոր գլխավոր գործերը, անուշտ, կթափանցան ուսերեն: Եվ ընթերցելով հայրենիքի նկատմամբ վառ սիրով տոգորված, բայց միաժամանակ նեղմիտ ազգասիրությունից զերծ այդ ազնիվ էջերը, ուսու հասարակությունը զգալու է ամբողջ անարգություններ... եվրոպական հասարակության մեծ մասի անսիրտ տնտարբերության, որը երկուսուկես միլիոն կուլտուրական քրիստոնյաներին հանձնում է սոցիալ և անխիղճ ժողովրդի ձեռքը...»¹³⁴:

Հոգիվածում մեծ տեղ է հատկացված «Վայժեր» վեպին, որը հեղինակը համարում է գրողի «գլխավոր ստեղծագործությունը»: Եվ, առհասարակ, Յու. Վեսելովսկու բոլոր դիտարկումները կարելի է, ըստ էության, ամբողջությամբ վերագրել հատկապես այդ վեպին: Վեպի բազմաթիվ գնահատումներից մեզ բերենք միայն մեկը. «Նկարագրվող վայրերի, տիպերի, հասարակական երևույթների բազմազանության պատճառով իսկ, վեպն արդեն արտակարգ հետաքրքիր է իր բովանդակությամբ: Բայց մեզ համար ցրելի ամենահետաքրքիրը այն ընդարձակ խոսքերն

են, որ հեղինակը դնում է իր հերոսների շուրթերին. ըստ էության, հրապարակախոսական* հոյակապ հողվածներ են, որոնք բաղաձայն հարցեր են շոշափում և իրենց մեջ ամփոփում են մի ամբողջ հասարակական ժողովրդական գործիչների համար»¹³⁵:

Յու. Վեկուլովսկու խորապես համակրական հողվածը, ինչպես և ամբողջ ժողովածուն, հասցեագրված էր ուսա հասարակության լավագույն մասին և ըստ արժանիության գնահատվեց նրա կողմից: Բայց Ռուսաստանում կային և այլ ուժեր, որոնք նույնպես հաշվի առան Յու. Վեկուլովսկու փորձը: Դրա հետևանքով ժողովածուի երկրորդ հատորը, որը ինչպես գրում է Վեկուլովսկին, «զգալի քանակությամբ միտումնավոր և մարտական նյութեր» էր պարունակում, արգելվեց: Այս, մինչև Բաֆֆու վեպերը ճանապարհ էին հարթում դեպի ուսա ընթերցողը, նրանք աշխարհում էին հաղթահարել պաշտոնական իշխանության և առաջին հերթին գրաքննության վերաբերմունքը իրենց նկատմամբ: Այդ վերաբերմունքը միշտ չէ, որ միանշանակ էր, իսկ այն մասին, թե ինչպիսին էր այն հենց այդ շրջանում, վկայում է հետևյալ հետաքրքիր փաստաթուղթը (ճիշտ է, այնտեղ խոսքը «Խենթը» վեպի մասին է, բայց կարելի է չկասկածել, որ «Կայծերի» նկատմամբ մոտեցումն ավելի անհանդուրժողական էր):

1889 թվականին ահա թե ինչ է գրում գրաքննիչ Գր. Կարախանովը Կովկասյան գրաքննչական կոմիտեին ուղղված իր զեկուցագրում. «Դադափարները, որ իր երկերում աչգպես տաղանդավոր կերպով զարգացնում է Բաֆֆին, չեն կարող բոլորովին օտարօտի մնալ ուսա հայերի համար, թեկուզ միայն շնորհիվ վերջիններիս կարեկցանքի՝ դեպի իրենց թուրքահայ եղբայրները, որոնք ենթարկվում են աղետների ու հալածանքի: Բաֆֆու գիրքը մեծ հաջողություն է վայելում այնտեղի հայ մտավորականության շրջանում... Այնինչ նրանում շարադրված զադափարների տարածումը երբեք չի կարող համընկնել մեր կառավարության նկատառումների հետ, և այդ պատճառով անհրաժեշտ է թելում Բաֆֆու երկերը չտարածել երկրամասի հայ ազգաբնակչության շրջանում»¹³⁶:

Այսպես, գրաքննությունը ձգտում էր զադաբեցնել Բաֆֆու երկերի հասարակական լայն գործառնությունը: Բայց, հասկանալի է, նախ նախ զորու չէր այդ խնդիրն իրագործելու, և երկրորդ՝ «կառավարության նկատառումները» ևս փոփոխվում էին:

Բոլոր դեպքերում Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Թիֆլիսի ուսական մամուլում ամեն հարմար առիթով տպագրվում էին հողվածներ Բաֆֆու մասին կամ էլ նրա գործերի թարգմանությունները: Հետաքրքիր է, որ 1890—1910 թվականների ընթացքում Բաֆֆուն՝ ուսա քննադատության տված գնահատականները գործնականում չէին փոխվում: Հենց այդ պատճառով, մի կողմ թողնելով «Կայծերի» մասին ինքնին հետաքրքիր

րազմաթիվ բնութագրումներ¹³⁷, անդրադառնանք միայն «Արմյանսկի վեսալի» հանգեսի համապատասխան նյութերին, որոնք կարելի է դիտել բրպեո նախասովետական շրջանի ռուս քննադատության կողմից վեպի ընկալման բարձրակետն ու ամփոփումը:

Արդեն ասացինք, որ 10-ական թվականներին, ստեղծված հանգամանքների բերումով, Բաֆֆու վեպերը կարծես ապրում են իրենց երկրորդ ծնունդը. նրանք հնչում են առանձնակի հրատապությամբ և ընկալվում են առավել սրությամբ: Անկասկած, հենց այդ պատճառով «Արմյանսկի վեստնիկը» որոշում է հատուկ հոդված նվիրել Բաֆֆու մահվան «ոչ հոբելյանական» 28-ամյակին: Հոդվածի հեղինակը կրկին Յու. Վեսելովսկին էր, և մեզ համար հետաքրքիր է 1916-ին արտահայտած նրա մտքերը համեմատել համարյա 25-ամյա վաղեմություն ունեցող նրա նախորդ հոդվածում արտահայտված տեսակետների հետ: Հայ ժողովրդի համար ծանր այն օրերին նշանակալից է հնչում արդեն իսկ հոդվածի խորագիրը՝ «Բաֆֆին որպես լավագույն օրերի կանխագուշակ»:

Եւ այն հայացք ձգելով հայ ժողովրդի պատմության ու գրականության վրա և հիշատակելով Խ. Աբովյանին ու Ռ. Պատկանյանին, Յու. Վեսելովսկին գրում է. «Մեծ ցնցումների ժամանակաշրջանում, նոր, ավելի երջանիչ ու ուրախալի ժամանակների նախօրեին միշտ հիշատակվում են այն մարդկանց անունները, ովքեր շատ վաղ են կանխատեսել այդ նոր ժամանակը, ճանապարհ են հարթել և հոգ նախապատրաստել գործիչներին ու մարտիկներին ապագա սերունդների համար... Եվ զոհվածների հիշատակը հզոր խթան է դառնում, որ մղում է ավելի եռանդալի ու միահամուռ պայքարի՝ լավագույն օրերի համար»¹³⁸, Բերվում են պոլշիկյան խոսքերը՝ «Զի մամոռտի դեպ այն տանող ժողովրդի ճամբան», և այդ առթիվ հիշվում է գրողի թաղումը, որի ընթացքում «ժողովուրդը իրեն մատչելի ձևով» մատուցել է իր հարգանքի տուրքը և երախտագիտությունը գրողին: Նշելով, որ Բաֆֆու ստեղծագործության մեջ ցույց է արված և՛ այն, ինչ կա իրականում, և՛ այն, ինչ դեռևս չկա, բայց լինելու է, Յու. Վեսելովսկին գտնում է, որ իրականությունից վերջրած Բաֆֆիական հերոսները («Կայծեր»-ում) գեղարվեստական առումով առավել կենդանի և հաջողված են, բայց չրական հերոսները, «որոնց հանդես դալր վիպասանը համարել է անհրաժեշտ՝ թուրքահայաց կյանքը առաջ շարժելու, դարավոր անշարժությունից, հնազանդությունից ու լռությանից դուրս բերելու համար, սխալ էին Բաֆֆուն, որի մեջ Լորեն չէին մեռնում քարոզիչը, ազգային գործիչը և հրապարակախոսը: Նրանց շուրթներով դրողն իր ժողովրդին նոր խոսք ասաց և առաջ ընկավ իր

ժամանակներից՝ ստեղծելով հաճախ այնպիսի պատկերներ, ինչպիսիք դեռ հնարավոր չէր նկատել թուրքահայոց իրական կյանքում»¹²⁹:

Յու. Վեսելովսկին ընդգծում է, որ «Կալժեր» վեպում ներկայացված ծրագիրն իրականացվեց կյանքում և նրա հետևանքները երևում են սամ-նուրերը: «Եթե մեր աչքի առաջ թուրքահայերը... իրենք հերոսաբար նեւ-վում են մարտի՝ հայրենիքի դարավոր թշնամու դեմ, եթե զինվորների մեջ արթնացել էր նախնիների հին քաջարի ոգին..., ապա ինչպե՞ս չհի-շել այն մարզուն, որը վաղուց ի վեր երիտասարդության մտերբի տի-րակալն է եղել և շատ բաներ այնպես ճիշտ է կանխատեսել ու դուշաւէկ, որ նրա երկերի մեջ որոշ մաքրո թվում են մարգարեական»¹³⁰:

Յու. Վեսելովսկին իր հոդվածն ավարտում է հետևյալ խոսքերով՝ «Ինչպիսի թերություններ էլ նկատի քննադատությունը նրա որոշ ստեղ-ծագործությունների մեջ՝ դիտելով դրանք գուտ գեղարվեստական տե-սանկյունից, որքան էլ հնանան այդ գործերի առանձին կողմերը... աշ-նուամենայնիվ, դրողի գործունեության հասարակական, ազգային նշա-նակությունը XX դարում մնում է անհրաժեշտ... և այսօր դա ավելի սուր է զգացվում: «Գիրքը կարող է մի ամբողջ ժողովուրդ փրկել», — ժամանա-կին գրել է Բաֆֆին... Այդպիսի գրքեր, ինչպիսիք «Խենթն» ու «Կալժերն» են, համենայն դեպս, կարող են ժողովրդին ցույց տալ այն ուղին, որին նա պիտի հետևի, որպեսզի հասնի լաւ օրերի»¹³¹:

Այդ շրջանում Բաֆֆուն նվիրված նյութերից մեկ հետաքրքրող խընդ-րի տեսանկյունից անհրաժեշտ է առանձնացնել «Բաֆֆին և Անդրանիկը» հոդվածը, որ նույնպես հրատարակել է «Արմյանակի վեստնիկ» ամ-սագրում: Հեղինակը (Ռ. ստորագրությամբ) հոդվածի սկզբում իրույա-ցիորեն գրում է, որ «մեզանում գրականությունը և ինքնապաշտպանու-թյունը հարազատ բույրեր են, որ մեզանում սուրն ու գրիչը գործել են զուգահեռաբար: Դրանում է թաքնված այն բանի պատճառը, որ մեր հանրահայտ դրողների և ժողովրդական հերոսների անունները սերտորեն միահյուսված են. չէ՞ որ վերջիններս իրենց գործունեության մեջ լուա-գործում են առաջինների իղեալները»¹³²:

Շարունակելով այդ միտքը, հեղինակը պատկերավոր ձևով եզրա-կացնում է. «Բաֆֆին հայ ժողովրդի արմնացող միտքն է, իսկ Անդրա-նիկը՝ նրա գործող ուժը»: Հեղինակը Բաֆֆուն անվանում է «մեր ազա-տագրական գաղափարների հանճարեղ տարածող», «մեր ժողովրդի ցա-սումնալից բողոքի խորհրդանիշ», «ժողովրդական մարգարեն»:

Բնութագրելով «Կալժեր» վեպը, հեղինակը նշում է, որ նրա հերոս-ներին կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ մտավերականներ (Կարո, Աս-լան, Սազո) և մարտիկ-հեղափոխականներ (որսորդ Ավոն և նրա ըն-կերները): «Այս վերջինների և Վանի, Մասունի, Տարունի հերոսական

պաշտպաններն միջև կա ոչ միայն նմանություն, այլև նույնություն: Կարծես հարություն են առել Րաֆֆու հերոսները», — գեղեցիկա՞ծ նշան է հեղինակը:

Հիշատակելով հերոսների անունները և դրանց մեջ՝ Աղբյուր Մեհրբին, Գեորգ Չաուշին, Պետոյին, Մարտիրին, հեղինակը նկատում է, որ թեև նրանք ընկան ազատության համար մղվող անհավասար պայքարում, բայց նրանց մահով չմարեցին Րաֆֆու «կաշժերը», հայտնվեցին նոր հերոսներ և դրանց մեջ՝ Անդրանիկը: «Անդրանիկը սրտորդ Ալեքն է, որը երբեք չի մեռնի, քանզի անմահ է Րաֆֆին»:

Ինչպես տեսնում ենք, ռուսական մամուլում հրապարակված նյութերը ոչ միայն վկայում են օտարազգի հասարակության Րաֆֆու ստեղծագործությունը ծանոթ լինելու, այլև վերջինիս նշանակության խոր հիմնական մասին, որը էապես լրացնում է նրա պատմագործական ընդհանուր պատկերը: Այդ գործառությունը ավելի պետք է ընդլայնվէ՞ր այն բանից հետո, երբ Վ. Տերչանը Գորկու հանձնարարությամբ Թադեոսյանի «Կաշժերի» առաջին հատորը Սակայն վեպի ռուսերեն հրատարակությունն այդ տարիներին չիրականացավ:

8

Մտորելով գրական ստեղծագործության գնահատման չափանիշների մասին, Ֆ. Էնդելը արտահայտել է այն կարևոր միտքը, որ «գրականության բնագավառում յուրաքանչյուրը գնահատելի է ոչ թե ինքնին վերցրած, այլ միայն ամբողջի հետ ունեցած իր փոխարարբերությունները»¹⁴³: Այս միտքը շատ տեղին է հնչում «Կաշժեր» վեպի գործառության բնարկման առումով: Եթե, մի կողմից, մենք առանձնացնում ենք Րաֆֆու հենց այս վեպի ներգործությունն ու ընթերցողների համապատասխան վերաբերմունքը նույն այդ ստեղծագործության նկատմամբ, ապա, մյուս կողմից, մենք մշտապես բախվում ենք տվյալ երկը բրեժե ամբողջական համակարգի մեջ ներառելու և այդ տեսանկյունից ուսումնասիրելու պատմականորեն, գաղափարապես, գեղարվեստորեն արդարացիա՞ծ փորձերի հետ: Մեր կողմից քննարկված նյութն արդեն իսկ հնարավորություն է բնձնում առանձնացնել այդպիսի մի բանի համակարգը՝ Րաֆֆու ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ, «Մշակի» և նրա համախոհների խմբակցությունը, ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունը, հայկական ռոմանտիզմի գրականությունը, հայ նոր գրականությունը և այլն:

Վեպի հետագա գործառության ընթացքում, մասնավորապես սովետական շրջանում, նման համակարգերի քանակն ավելանում է: Եվ այս մոտեցումը, այսինքն ստեղծագործությունը որևէ համակարգային ամ-

բողոքական մեջ ընկալելն ու դիտարկելը, պատմականորեն օրինաչափ է և անհրաժեշտ։ Սակայն այն ենթադրում է մեթոդաբանական մեծ ճշգրտություն և օբյեկտիվություն։ Այլապես, մեխանիկորեն տվյալ համակարգի մեջ ներառված որևէ ստեղծագործության բուն էությունն անտեսվում է և փոխարինվում տվյալ համակարգի ընդհանուր գնահատականներով, որ հաճախ լինում են կանխակալ, պատմականորեն ոչ ճիշտ և եռեռնում են ընդամենը բուպական հրատապություն։ Սկսած 20-ական թվականներից այդպիսի վերաբերմունքի արժանացավ նաև «Կայծերը», ըստ էության, անտեսվեց վեպի բարդ ու հակասական բովանդակությունը, և նրա վերլուծությունը փոխարինվեց կամայական մեջբերումներով, էթնոկոլմանի ու միառոմնավոր մեկնաբանություններով։ Շրջանցվում էին վեպի ամբողջականությունը, Րաֆֆու աշխարհայացքն ու դարաշրջանի առանձնահատկությունը, և գրողի ստեղծագործությունից քաղված առանձին մտքերը ներառվում էին «դասական ժառանգություն», «բարձրաշունչ արվեստ», «ազգայնական գաղափարախոսություն», «հատուկ մեթոդ» և այլ համակարգերի մեջ ու ժամանակի միառոմների համապատասխան քննադատվում ու մերժվում։

Բայց, նախքան այդ միառոմների կոնկրետ դրսևորումների քննարկմանն անցնելը, ժամանակագրական առումով մի փոքր ետ գնանք և է. Տերյանի օրինակով ցուցադրենք վերոհիշյալ մեթոդի, այսպես ասած, զբաղակա, դիալեկտիկական կիրառությունը։

Ինչպես հիշում է Պ. Մակինյանը, Լադարյան ճամարանում Տերյանի առաջնելու տարիներին «Րաֆֆին ամենասիրված հեղինակն էր։ Նրա հերոսների անուններով սիրում էին իրենց անվանել աշակերտները։ Դեհանի սիրած հերոսը — «Կայծերի» Ասլանն էր։ Հայ ազգային շարժման այդ մարգարեն «մտքերի իշխողն էր» ճամարանում»¹⁴³։

1910-ական թվականներին գրած իր հոգվածներում և ելույթներում է. Տերյանը հաճախ անդրադարձել է նաև Րաֆֆու ստեղծագործությանը և մասնավորապես նրա «Կայծերին»։ Վեպի նկատմամբ բանաստեղծի վերաբերմունքը հիմնված է ոչ թե անձնական նախասիրությունների վրա, այլ պայմանավորված է այդ տարիների և հայ գրականության հետագա զարգացման համար Րաֆֆու ստեղծագործության ունեցած մեծ նշանակության խոր ըմբռնումով։ Այդտեղից էլ հենց պալիս է գիտելիության մոտեցումը, որն իր մեջ ընդգրկում է ոչ միայն գնահատումն ու քննադատումը, այլև միտումն ու բացասումը։

1911 թվականին, խորհրդածելով հայ ընթերցողի ընթերցանության շրջանակի, նրա զարգացման դրժում թարգմանական գրականության էջերի մասին, Տերյանը իր «Անունը կա, ամանումը չկա» թոուդիկ նկատառություններում նշում է. «Զի կարելի պահանջել հայ ընթերցողից,

որ միայն Ռաֆֆիով և Պոռչյանով անվի։ Որքան և բարձր գնահատելու լինենք մեր հեղինակներին, այնուամենայնիվ, նրանք չեն կարող բաժանա-
բարություն տալ ընթերցողին»¹⁴⁵։

Ռաֆֆու նկատմամբ բանավիճային վերաբերմունքով է հագեցած Վ. Տերչյանի հայտնի «Հայ գրականության պալիթ օրը» (1914) ղեկա-
ցումն ամբողջովին։ «Արժեքների վերագնահատության» կոչելով, Նոբ
սերնդի անունից ժխտելով նախորդ շրջանի հայ գրողների ստեղծագոր-
ծությունը, Տերչյանը, այգուհանդերձ, չէր կարող չընդունել այդ անցյալի
կենսունակությունը հայ հասարակական կյանքում։ «Ինձ թվում է —
գրում է նա, — որ այդ մերձավոր անցյալը դեռևս, ինչպես ասում էին,
«պատմության գիրկը չի անցել», ինձ համար նա մեռած է և օտար,
ինչպես և այն նոր սերնդի համար, որին ևս պատկանում եմ, մաշված
մեր կյանքի մեջ այս կամ այն չափով, այս կամ այն ձևով, այս կամ
այն անվան տակ դեռ պահպանվում են այդ անցյալի խոշոր բեկորները։
Այն, ինչ մենք բոլորս գուցե արդեն անցյալ ենք համարում, դեռ ապշում
է մեր մեջ իր անկենդան, բայց և այնպես ոչ աննկատելի կյանքը»¹⁴⁶։

Արդիականության այդ երկակի զգացողությունը բանավիճողի ասու-
յկախիղությունը (Տերչյանն այն հայտարարում է որպես սկզբունք) և հե-
հուն արվեստագետի ու մտածողի օրյեկտավությունը, անցնում է ամ-
բողջ զեկույցման միջով։

Բանավիճային ամբողջ ծայրահեղության միջինը, նույնիսկ ժըլ-
տելիս, Տերչյանն իր կողմից մերժվող գրականության գնահատականն է-
րում անգամ հաճախ ավելի ճշգրիտ է ու արդարացի, քան այդ գրաչա-
նության բացահայտ կողմնակիցները։ Գնահատելով անցյալի ամբողջ
հայ գրականությունը, Տերչյանը համառոտակի տալիս է նրա հիմնադրա-
դադափարի ու գործառության փալուն բնութագիրը. «Հայ գրականու-
թյան մեջ իշխող գաղափարը, նրա հիմնական առաջնությունը ազգային
գոյություն, ազգային անկախության գաղափարն է»։ Եվ ապա. «Այդ
գաղափարը... միշտ նույնն է մնացել — մի ֆանտոմ է եղել, մի զորու-
թյուն, որը մղել է դեպի հերոսական մարտիրոսություն, դեպի աներև-
կայելի լարումն հոգեկան ու նյութավոր էներգիայի, մի անհասանելի,
մի միշտ բաղձալի ցամառանք իղձ է դարձել այդ անկախ հայրենիքի
այդ ազգային գոյության գաղափարը»¹⁴⁷։

Ընդունելով, որ դեռ հնչում է «այդ առաքյալների երբեմն մաքուր,
երբեմն խրոխտացող ու կենդանության նշաններ ցույց տվող ձայնը»,
որ «գուցե շատերի սրտում ապրում են դեռ նրանց իղիայիները, և բո-
րբովում են նրանց բաղձանքները»¹⁴⁸, Տերչյանը, այնուամենայնիվ, «ժա-
մանակակից ինտելիգենտ մարդու» անունից շտապում է հայտարարել,
որ «մի կուլտուրական ամբողջ հոսանք լրացրել է իր կյանքի օրերը...»¹⁴⁹։

«Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պողոսյան, Նույնիսկ Բաֆֆի, Աղայան, Նույնիսկ ուրիշները, Նույնիսկ նորա, որ դեռ կենդանի էն, որքա՞ն սրբագործված, նվիրական անուններ— և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքա՞ն, որքա՞ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դորա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»¹⁵⁰

Եվ այդ մտավորականությանը չի կարող «տարօրինակ ու հեռավոր» չլինել «Բաֆֆի նման թեկուզև հանճարեղ մարդու ստեղծագործությունը...»: Այդ մտավորականության համար, նշում է Տերչյանը, հետաքրքիր է ռուս և եվրոպական գրականությունը, այնպիսի գրողներ, ինչպես Մյուզսսեն և Համսոնը, որոնց Բաֆֆուց «հոգեբանորեն դարեր են բաժանում»:

Տերչյանը մերժում է և այն գրողներին, որոնք, շարաշահելով ալանդական գաղափարները, ձգնում են «նոր խոսքերով գունավորել» դրանք: Ես արհեստական է համարում նաև Բաֆֆու «Կայծեր» վեպում արժարժեք գաղափարների թարմացման, նորացման փորձը: «Եվ բնորոշ չէ՞ արդյոք,— գրում է Տերչյանը,— որ այն մարդիկ, որ ձգտում էին իրականացնել Բաֆֆու «Կայծեր»-ում արժարժեք գաղափարները, մի զարմանալի փորձ փորձեցին՝ միացնել այդ գաղափարները ներկայի հզորաբար առաջ խաղաղու լուսավորական իդեալների հետ և հետո ֆոդին Ռուսիան ու անցան այն խառնուրդ ու մաթ երկիրը, որ Տաճկահայաստան է կոչվում, և այնուամենայնիվ, այնտեղ էլ այդ կուսակցությունը, որ մեր ինտելիգենցիայի խոշորագույն հատվածի ներկայացուցիչն էր մի քանի տարի առաջ, ստիպված եղավ իր հին, ավանդական սկզբունքներին կարկատանի նման և այն սպիտակ թելով կպցնել ժամանակակից ազատագրական-դեմոկրատ գաղափարները»¹⁵¹:

Բաֆֆու նկատմամբ Տերչյանի վերաբերմունքը խորապես բովանդակալից է: Ի տարբերություն բազմաթիվ այլ ինքնավստահ «մտավորների», նա լավ էր հասկանում, որ «ոչ մի քննադատ, որքան էլ շար լինի նա և անաշատ, չի կարող ոչնչացնել այն գրողին, որ դեռ ապրելու կյանք ունի, սա ինքնըստինքյան»¹⁵²: Իսկ եթե անգրագետներ Տերչյանի ծրագրերի բուն էությունը, գալիքի հայ գրականության խնդիրների նրա րմբոսմանը, ապա վեճի, բանավիճալին ծայրահեղությունների ետև մենք նաև որոշակի հոգեհարազատություն կհայտնաբերենք այդ երկու հեղինակների միջև: Դրոք, մի՞թե Բաֆֆու ողջ գործունեության վերջնական նպատակը, որ, մասնավորապես, ազդարարվել է «Կայծեր» վեպում, հոգեմոտ չէ Տերչյանի՝ թեկուզ հետևյալ ձևակերպմանը. «Մեր մոտավոր նպատակն է կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն զարգացնել մեր բոլոր

ստեղծագործ ուժերը, այլ խոսքով՝ արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն մտնել կուլտուրայի մարդկության գերզգաստանը ոչ իբր խորթ զավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան սուանձնահատուկ գծերն ու գույները»¹⁵³։

Այդ պատճառով մեզ ոչ հակասական և ոչ էլ անսպասելի են թվում նույն տարվա վերջին Տերյանի գրած «Հոգևոր Հայաստան» կրթոտ հոգևածում արտահայտված մտքերը։ Խորհելով «չարաբախտ» հայոց հարցի մասին, Տերյանը կրկին անդրադառնում է անցյալի հայրենասիրական գրականությանը. «Բավական է թերթի մեր գրականության լավագույն ներկայացուցիչների երկերը՝ համոզվելու համար, թե ի՞նչ նշանակություն է ստացել այդ հարցը մեր կյանքում, որպիսի անմոռանալի ոգևորությունների, զոհաբերումների, որպիսի ծանր հիասթափումների ու լքումի աղբյուր է եղել մեր ոչ միայն մտավորականության, այլ նաև ժողովրդի ամենալայն խավերի համար»։ Այդ գրականությամբ «անվել են սերունդներ» և Տերյանին այժմ «սրբապղծություն է թվում, երբ մարդիկ մեր ազգի՝ տարիներով ու տասնյակ տարիներով փաշտալից դադարաբեկ մոռենում են սառն մտքով, անտարբեր գիտնականի ոճով»¹⁵⁴։

Հանգիս դալով «զոռոգիական» հայրենասիրության դեմ, կրադելով ապագա «հոգևոր Հայաստան», Տերյանը կրկին դիմում է թանկագին անունների. «Այդ հոգևոր Հայաստանի կառուցումը ծանր ու տեսական աշխատություն է պահանջում, անթիվ կյանքերի տոկուն հավատ և գիտակցություն, անարյուն, բայց ազնիվ, գուցե ավելի դժվար, ավելի ահավոր զոհաբերում, քան արյունի զոհաբերումը»։

Մի Բաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կովի դաշտում են զոհաբերում իրանց կյանքը։

Անվերջ շարշարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկեր չէ՞ մի՞թե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը։

Եվ եթե այսօր մեկը ոչնչի տեղ է դնում նրանց՝ այդ ոգու ասպետներին ու միևնույն ժամանակ ծույն է չորում այսօրվա արյունոտ կովի հերոսների առջև, ես չեմ հավատում նրան, ես զզվում եմ նրա այդ հրաբորբոս հայրենասիրությունից»¹⁵⁵։

Եվ այսպես, Բաֆֆու նկատմամբ Տերյանի վերաբերմունքի մեջ դիալեկտիկորեն միահյուսվում են մերժումն ու գնահատումը, գրողին ամբողջի հետ հարաբերակցության մեջ տեսնելու և նրա ամեն մի ստեղծագործությունն առանձնակի գնահատելու կարողությունը։ Դրա ապացույց-

ներից մեկն էլ, անկախաժողովուրդի «Կայծեր» վեպի առաջին հատորի, ռուսերեն թարգմանությունն է նրա կողմից:

Ինքնին հասկանալի է, որ, ինչպես գրում է էդ. Զրբաշյանը՝ Տեր-յանի գնահատականները «մեզ համար այսօր արժեքավոր և հետաքրքիր են ոչ որպես բացարձակորեն ճշմարիտ և անսխալ սահմանումներ: Այժմ, տասնամյակների անց, մենք հնարավորություն ունենք անցյալի գրական երևույթները իմաստավորել ու գնահատել պատմականության ավելի հետևողական դիրքերից: Բայց Տերյանի տեսակետները, որպես գրականության պատմական զարգացման կարևոր երևույթ, որպես այն սկզբունքների ու գաղափարների վառ արտահայտություն, որոնցով հանդես է եկել զարմակաբար հայ գրական պրոցեսում այնքան կարևոր դեր կատարած նոր սերունդը, մեզ համար պահպանում են իրենց օգտակար նշանակությունը»¹⁵⁶:

Չնայած «Հայ գրականության գալիք օրը» ղեկուցումը Տերյանը կազմակերպել է 1914 թվականին, առաջին անգամ այն հրատարակվել և ընթերցող լայն լսարանի սեփականությունն է դարձել ավելի քան տասը տարի անց, 1925-ին: Հենց այդ պատճառով էլ այս հոդվածը ինչ-որ տեղ կարելի է դիտարկել նաև որպես 20-ական թվականների գրական նշանաբանների:

Սովետական հայ գրականության ու գրականագիտության ձևավորման տարիներին, նախորդ արժեքների վերագնահատման ու նոր չափանիշների հաստատման այդ բուն ժամանակաշրջանում սկսվեց «Կայծեր» վեպի կյանքի նոր փուլը, որ սկզբում բարդ էր ու հիվանդագին և ուղեկցվում էր կոսյիտ սխալներով ու կոնխակալ միտումնավորությամբ, բայց ի վերջո հանգեցրեց վեպի պատմականորեն օրյակոտիվ գնահատման:

Սովետական բաֆֆիագիտության սկզբնավորումն իրավամբ կապվում է Ա. Տերտերյանի «Նկատողություններ Բաֆֆիի աշխարհայացքի մասին» հոդվածի հետ, որ լույս է տեսել 1922 թ.: Այդ հոդվածը, որ «Բաֆֆի» անսխալ ծավալուն ուսումնասիրության մի մասն էր, առաջադրված հարցերի լայնության առումով (զլուխներն են՝ «Գեղարվեստական արժեքը», «Ազգացությունները», «Բաֆֆիի ուսուցիչները», «Բաֆֆիի աշակերտները») երկար ժամանակ մնում էր որպես գրողի ստեղծագործության վերլուծության առավել լուրջ փորձ: Չնայած այն բանին, որ դիրքը չի հրատարակվել, այնուամենայնիվ մենք կարող ենք դատել նրա բովանդակության մասին, քանի որ Ա. Տերտերյանն իր 20—30-ական թվականների աշխատություններում անհրաժեշտ ճշտումներով շարադրել է իր հայացքներն այդ հարցերի վերաբերյալ:

Այստեղ մենք հնարավորություն չունենք (և այդպիսի անհրաժեշտություն էլ չկա) մանրամասնորեն դիտարկելու այդ աշխատությունները; ասենք միայն, որ դրանք առանձին ճիշտ դիտողությունների հետ միասին սլարունակում են նաև սխալ, միտումնավոր գնահատականներ, որոնց մեջ զգացվում է ժամանակի տարածված տեսությունների ուժեղ ազդեցությունը: Իհարկե, այսօր կարելի էր նաև չհիշել վաստակավոր դիտնականի այդ գործերը, բայց դրանք ի վերջո ժամանակի ընդհանուր մթնոլորտի արտահայտություններն են և վկայում են Բաֆֆու ստեղծագործության նկատմամբ այն սխալ վերաբերմունքի մասին, որ գերիշխող եզրով տասնամյակներ շարունակ: Համառոտ անդրադառնալով համալսարանի մանկավարժական ֆակուլտետի ուսանողների համար նախատեսված «Հայ նոր գրականության պատմություն» դասագրքի «Բաֆֆի» գլխին:

Այստեղ սկզբում, ըստ պահանջի, տրվում է Բաֆֆու աշխարհայացքի բնութագիրը, բայց և երանգավորում ու կանխորոշում է հաջորդ բոլոր գնահատականները. «Բաֆֆիի աշխարհայացքի կորիզը մարտական նացիոնալիզմի թեորիան է...»: Ըստ հեղինակի շարադրանքի, այդ «տեսությունը» հետևյալն է. «Նախ՝ հայ ազգի մեջ մտնող բոլոր դասակարգերը դնել բուրժուազիայի հեգեմոնիայի տակ:

Երկրորդ՝ այդ կազմակերպչական աշխատանքից հետո, անցնել գործի, այսինքն՝ նվաճել «երկնքի տակ մի կտոր ազատ հող»:

Երրորդ՝ վերև հիշված երկու պայմաններն օգտագործելու համար լեզու գտնել ռուսական միապետության և եվրոպական դիվանագիտության հետ:

Եվ, վերջապես, չորրորդ՝ այդ բոլոր «գործնական» քայլերը լուսաբանել այն իդեալիստական պատմահայեցողությամբ, որի կորիզը կազմում է բուրժուական ինդիվիդուալիզմը»¹⁵⁷:

Այս դրույթներին է հանդեցվում Բաֆֆու աշխարհայեցողությունը, իսկ «Նրա աշխարհայացքի և արվեստի միջև,— նշում է գիտնականը,— խիստ ամուր կապ կա»: Բայց այս իրավացի պնդումն ինչպե՞ս է վարդացվում հոգիվածում: Ահա, օրինակ, մի դատողություն «Կայծերի» բնապատկերի մասին. «Այլ դասակարգերին իր հեգեմոնիայի տակ առնելու տրամադրությամբ լցված բուրժուազիան, իշխելու ցանկությամբ տոգորված իր նկրտումները՝ ղեկարվեստորեն կոնկրետացնում է ոճի մեջ, ստեղծելով Բաֆֆիի հանրահռչակ նկարագիրները, որոնցով բնությունը լծվում է հայ մարտական նացիոնալիզմի ազդեցիվ ոգորումներին»¹⁵⁸:

Բաֆֆու մասին դրոշմ այդ տարիների աշխատություններում Ա. Տերտերյանի նախասիրած մեթոդաբանական հնարաններից մեկն էլ գրողի ստեղծագործության բաղմամբիվ առանձնահատկությունների բացատրու-

Երևան է՝ նրա անձնավորության յուրահատկութեամբ: Ն. Պետրոսյանն այս վերջին հանգամանքը համարում է այդ աշխատանքների հիմնական սկզբունքային սխալը. «Գրողի հասարակական աշխարհայացքի մէկնաբանման ելակետն ընդունելով նրա անհատականության բացահայտումը, Տերտերյանը Բաֆթու տար խառնվածքին է վերադարձնում ոչ միայն արտակերպ ըմբոստ, հանդուգն կերպարները, այլև նրա հեղհեղուկ հայացքները: ...Անձնական կյանքի այս տնտեսական փաստերից չի կարելի հաշտահայտել հեղինակի աշխարհայացքի և ոչ մի էական կողմ: Ընդհակառակը, այն կարող է տեղի տալ բազմաթիվ և բազմաթիվ յուրօրինակ խնդիրներ»¹⁵⁹:

Այդ մեթոդի ցուցադրման համար բերենք միայն մի օրինակ. «Արվեստի և աշխարհայացքի կապը ցույց տալու համար,— դրում է Ս. Տերտերյանը,— շատ կարևոր է նկատի առնել և մի այլ հանգամանք: Բաֆթիի նամակները կարգացողը մի շատ ճնշող տպավորություն է առնում: Շարունակ՝ փող, փող, փող: Կարծես թե այդ մարդը ուրիշ մտահոգություն չի ունեցել, այլ միալար մտածել է դրամի մասին: «Պողը ուժ է» հայացքը նամակներից անցել է գեղարվեստական երկերին: Դրամի այդ կուլտն անշուշտ Բաֆթիի մեջ մնացել է նախնական կուլտուրային թոհուրոհի շրջանից»¹⁶⁰:

Ա. Տերտերյանն անդրադառնում է նաև մեկ հետաքրքրող հարցին, որը նա բնութագրում է որպես «բաֆթիական թովչանքի խնդիրը»: Նրա բացատրությունները միանգամայն համապատասխանում են ժամանակի ոգուն: «Նա իր դարաշրջանի խոշոր վիսպասան էր, որ կարողացավ ըմբռնել իր հետզհետե ասպարեզ նվաճող դասակարգի դարգացման տենդենցները և տագրել սրանց որոշ մշտնապատ իդեալիզմով: Հայ բուրժուազիայի առցիալական դինամիկային համապատասխանում էր բաֆթիական բռնաժողովի արտահայտչական պաթոսը: Հենց այն պատճառով նա դարձավ «ժամանակի մարդարև», որովհետև նա շարժվում էր «իր դարին գոչընթաց»: Հայ բուրժուազիան բանաստեղծություն էր ստեղծել Գամառ-Փաթիսյայի ձեռքով, թատերագրություն — Սունդուկյանի դրամաներով՝ էսկ վիսպարությունը հիմնադրեց Բաֆթիի ստեղծագործությունը»¹⁶¹:

Բաֆթու մասին գրված Ա. Տերտերյանի աշխատությունները մենք հիշում ենք, իհարկե, ոչ թե այն բանի համար, որ ընդգծենք ակադեմիկոս դիմադրականի սխալները: Այդ դրոժերը դրական-պատմական փաստեր են, որոնք անհնար է անտեսել: Բայց, միաժամանակ, դրանք ոչ միայն արտացոլում էին ժամանակի միտումները, այլև նշանակալից չափով պայմանավորում էին Բաֆթու ստեղծագործության համընդհանուր ընթերցողական ընկալումը: Մասնավորապես ուսանողները՝ ապագա մանկավարժները, ընդունելով այդ գնահատականները, տարածում և հաստատում

էին դրանք հասարակական գիտակցութեան մէջ: Առավել ևս, որ Բաֆֆու մասին այլ աշխատութիւններ պարզապէս չկային: Պատահական չէ, որ այդ թեմայով ուսանողներին հանձնարարվում է միայն մի գիրք՝ Գ. Վանանդեցու «Բաֆֆու վեպերը» (1928), որը 1920—1940-ական թվականներին հրատարակված միակ մենագրութիւնն էր գրողի մասին:

Ինչպե՞ս է Վանանդեցին զննահատում «Կայծեր» վեպը: Բնական է՝ ելնելով իր գեհիկ-սոցիոլոգիական հայացքներից: Իհարկէ, նրա աշխատութեան մէջ էլ կարելի է հանդիպել առանձին, մասնավոր ճիշտ գիտաբանութիւնների, բայց դրանք լուծվում, չքանում են միասնամարտութեան ընդհանուր մթնոլորտում:

Գ. Վանանդեցին գտնում է, թե վեպի հիմքում ընկած է Բաֆֆու «ազդեցնական տեսութիւնը», որի հիմնական դրույթները, ըստ հեղինակի կարծիքի, հետեւյալներն են. «1) Հայ ազգութիւնը շինարար և ստեղծագործող ազգութիւն է, թրքութիւնը, քրդութիւնը՝ միայն ավերում են, քանդում: 2) Չնայած դրան հայ ազգութիւնը իր անձնապաշտութեան մասին մինչև այժմ չի մտածել, նրան կողոպտել են, սպանել, նա չի բողոքել, չի կռվել դրա դեմ, հլու հնազանդ է եղել տիրապետողներին: 3) Հաստատանք այդպիսի ստրկութեան են սուլորեցրել հայ եկեղեցին և նրա ազդեցութեան տակ դռնվող պապերը: 4) Հայերը, եթէ չեն ուղղում ուղնաշարը, պիտի մտածեն՝ նվաճել իրենց ազատութիւնը, պէտք է ապստամբեն. որպէսզի մեծ պետութիւնների ուշադրութիւնները գրավեն իրենց հարցի վրա»¹⁶²:

Եր հայացքները ներկայացնելով որպէս «ճշմարիտ մարքսիստական», հեղինակը շարագրում է վեպի բովանդակութիւնը և նրա մասին արտահայտում է մի շարք մտքեր ու գնահատականներ: Ահա մի օրինակ. «Կայծեր»-ը գրված են 82—83 թվերին, վերջնականապէս կտրված են կյանքից և թողնված հեղինակի անսահման երևակայական աշխարհին... «Կայծեր»-ի երկրորդ գիրքն արդեն վեպ չի: «Վեպը» ճանապարհորդական անվորջ ձանձրալի հիշողութիւններ է...»¹⁶³:

Եեզ համար հստակ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում Գ. Վանանդեցու դատողութիւնները վեպի գործառութեան մասին: Ընդունելով, որ անցյալում վեպն ուժեղ ազդեցութիւն է գործել ընթերցողների վրա, Գ. Վանանդեցին այդ ազդեցութիւնը բացատրում է նրանով, որ «Բաֆֆու ժամանակակից ընթերցողը շատ նախ է եղել, այնպէս որ վիպասանը կարողանում է, վիպական սուրյակով միջոցներով բոլորքէլ նրա երեւակայութիւնը, խռովել սիրտը, մինչև անգամ գրգռել, լացացնել կամ ոգեւոնել, շարժել նրա գիտակցութիւնը...»¹⁶⁴: Նվ, այնուհետեւ. «Իսկ ընթերցողները շատ էին, որովհետեւ այն ժամանակվա ընթերցողը նույնպէս երեւակայող ումանալի էր, գրական շատ պրիմիտիվ ճաշակի տեր, և,

որ զլիսավորն է, տարված լինելով ազգային սենտիմենտալիզմով, ոգևորությամբ էր կարգում ու երազում հայկական այն քաջագործությունները, որ իր երեակայության մեջ նկարում էր Տաճկաստանում սպասվելիք ազատագրական մարտի ժամանակ: Նա հաղեցնում էր իր ծառավոր Բաֆֆու գրքերով»¹⁶⁵:

Հանրագումարի բերելով վեպի, Բաֆֆու ստեղծագործության գործառնության մասին իր դիտարկումները, Գ. Վանանդեցին պալիս է այն եղբակայության, որ «Բաֆֆին իր էպոխայի շրջանակներում չի կարող համարվել իր ամբողջական հայացքով որպես պրոգրեսիվ երևույթ»¹⁶⁶:

Որպես արդիական հարց է դիտարկում Գ. Վանանդեցին «հայ հասարակության տարբեր դասակարգերի» վերաբերմունքը Բաֆֆու նկատմամբ: Այդ խնդրին է նվիրված մենագրության ընդարձակ վերջաբանը:

«Խոչ զնահատական կարող են տալ Բաֆֆուն հայ հասարակության մանր բերժուական աշխատավորական խավերը, աշխատավոր գյուղացիությունը, բաղաքի արհեստավորները և խորհրդային ինտելիգենցիան,— հարց է առաջադրում Գ. Վանանդեցին և վստահորեն պատասխանում է:— Ոչ մի Այդպիսի հարց նրանց համար չկա և չի կարող լինել... Որպես գրող, Բաֆֆին իր աշխարհայացքի ամբողջությամբ և գրական ուղղությամբ այդ խավերի համար ընդունելի արժեք չի: Հայ աշխատավոր գյուղացու համար որոշ նշանակություն կարող են ունենալ Բաֆֆու ստեղծագործության այն մի քանի էջերը... առանց այն տենդենցների, առանց այն նպատակների, որ ունի Բաֆֆին: Այդ նույն էջերը նույն ձևով ընդունելի են նաև պրոլետարիատի համար: Եվ միմիայն այդքան: Բաֆֆին իր ազգայնական իդեոլոգիայով, իր բովանդակությամբ ամբողջապես ժխտելի է պրոլետարիատի համար»¹⁶⁷:

Հեղինակը կտրականապես ժխտում է նաև գրողի գեղարվեստական ավանդների յուրացման ամեն հնարավորություն, այն, որ Բաֆֆու ստեղծագործությունը կարող է լինել երիտասարդ սովետական գրողների ուսումնասիրության աղբյուրներից մեկը: «Բաֆֆու գրական փեսեմբ,— գրում է Գ. Վանանդեցին,— ուսմանտիղմն է: Խոչ կարող է տալ այդ ուսմանտիղմը պրոլետարական կուլտուրային... Մենք պատասխանում ենք. ոչինչ, բացի վերոհիշյալ մի քանի էջերից, որոնք պատկանում են Բաֆֆու ոչ այնքան ուսմանտիկական, որքան որոշ շափով նրա՝ սեպտիկ-մով խառն վեպերին. «Զահրումարին» և «Ոսկե արագաղին»: ...Այդ ուսմանտիղմը պետքական ոչինչ չունի պրոլետարական գրականության համար»¹⁶⁸:

Սակայն նման տեսական դատողություններն ու անհիմն հայտարարությունները չէ, որ որոշում էին «Կալծեր» վեպի կյանքն այդ տարիներին: «Գրքերն ունեն իրենց ճակատագիրը՝ համապատասխան այն բա-

նի, թէ ինչպէս են ընկալւում ընթերցողի կողմից», — դարերով ստուգւած լատինական այս ասույթը միանգամայն ճշմարտացի է հնչում նաեւ այս դեպքում:

Բաֆֆու վեպն ապրում էր իր ճակատագրով: Ճիշտ է, այդ շրջանում վեպի գործառնութեան մասին մեր ձեռքի տակ չկան բազմաքանակ տպագիր վէպայութիւններ, բայց առանձին պերճախոս փաստեր կարելի է բերել: 20-ական թվականների սկզբին Ն. Աղբալյանը կատարել է իր ժամանակի համար եզակի սոցիոլոգիական մի հետազոտութիւն՝ «Բաֆֆին թվեբեւ»: Ահա այդ ուսումնասիրութեան հիման վրա արված օրյեկտիվ եզրակացութիւնը. «Անքեթ մըն էր կատարւածը, որուն համաձայն Բաֆֆին ամենեն շատ տարածված և սպառած հեղինակն էր: Գրագալաններու ամենեն փնտրված ու կարգացված հեղինակն»¹⁶⁹:

Ահա մի այլ հեղինակավոր վկայութիւն, որ վերաբերում է հենց նույն տարիներին, որոնց մասին գրում էր Գ. Վանանդեցին: Ա. Կարինյանն իր «Դեմքեր և դեպքեր» գրքում գրում է. «Ամենասիրված հեղինակները մնում են զարձալ Բաֆֆին, Շիրվանզադեն, Պերճ Պոռչյանը, Մուրադանը, զույց նաև Պատկանյանը...»¹⁷⁰: Եթէ Գ. Վանանդեցին չի ընդունում ոչ մի կապ Բաֆֆու ստեղծագործութեան և սովետահայ գրականութեան միջև, ապա Ա. Կարինյանը տեսնում է Բաֆֆու որոշակի ազդեցութիւնը (հատկապէս սոցիոլոգիայի բնագավառում) և այն գիտում է որպէս բացասական երևույթ: Նա գտնում է, որ Բաֆֆին «կենդանի և իրական մարդկանց կողքին միշտ շարում էր փայտյա մանեկներն, որոնց հանձնարարում էր երկարորեն ճառել, քննադատել, արտասովել և ոգեւոգւել: Այդպիսի մանեկներն սիրահար են այժմյան հեղինակներն եւ: Նոր հայ գրականութիւնը բարեխիղճ կերպով հետեւել և հետևում է Բաֆֆի ընտրած ուղիներին»¹⁷¹:

Կարինյանի այդ գիրքը (նաեւ նրա ամէրի վաղ ելույթները, օրինակ, 1925 թվականին Լենինգրադում կարդացած «Խենթը և Արեղան» սեփերատը), Բաֆֆուն ուղղված նրա զուսպ գնահատականներն անգամ մի այնպիսի վրդովմունք առաջացրին քննադատութեան մեջ, որ նույնիսկ չորս տարի անց Հ. Մկրտչյանը «Գրական գիրքերում» դրանց դեմ հանդէս եկավ մի հատուկ ջախջախիչ հոգովածով: Հեղինակին ամենից շատ զայրացնում էր Ա. Կարինյանի վերոհիշյալ պնդումը Բաֆֆու ժողովրդականութեան մասին. «Ջարմանալի ստատիստիկա է. որտեղից Կարինյանը վերցրեց, որ այսօր էլ «մտքերի տիրապետողը» հանդիսանում են Պատկանյանն ու Բաֆֆին»¹⁷²:

Բաֆֆուն վերագրելով միանգամայն անհավանական մտքեր ու մղումներ, նա հարձակվում է Ա. Կարինյանի վրա, վերջինիս մեղադրելով այն բանում, թէ նրա համար «ձեռ արվեստի բովանդակութիւնն է, Բաֆֆին

Րաֆֆի է, որովհետեւ «վարպետ» է և ոչ թե «Կայծերի» և «Սամվելի» հեղինակը»¹⁷³։ Այսպես, «Կայծերի» հեղինակը բնորոշումը, որ տասնամյակներ շարունակ ակնածանքով արատասանում էր ժողովուրդը, ձեռք է բերում հակառակ, նախատական իմաստ։ «Րաֆֆու երկերը,— դեռմ է «մարքսիստական գաղափարախոսությունը պաշտպանող» քննադատը,— կարող են միայն արգահատունք հարուցել այժմյան մեր կոմունիստական երիտասարդության մեջ»¹⁷⁴։

Խնչ կարող ենք ասել նման քննադատների հասցեին, եթե նույնիսկ չենք, որի բազմաթիվ հիացական ասույթները մենք բերեցինք նախորդ շարադրանքի մեջ, «վերակառուցվելով» ժամանակի ոգուն համապատասխան, գրում է. «եվ լիքն նա (Րաֆֆին— Լ. Ղ.), այնուամենայնիվ, հմայել է, այդ սոսկ այն պատճառով, որ նրա ժամանակն անողորմ վերլուծող, բարձր քննական կարողությամբ հզոր մի ժամանակ չէր, այլ միամիտ, նույնիսկ եույր հավատի մի ժամանակ, հայ ժողովուրդը զեղ աշուղական հեքիաթներով ապրող մի ունկնդիր էր, որին հափշտակում էր արեւելյան վազող և ապշեցնող երեակայությունը։ Իսկ Րաֆֆու կարողությունը, այդ բնագավառում, գրեթե անհուն էր, ինչպես նա ցույց է տվել «Կայծերի» մեջ։ Միայն այն հանգամանքը, որ «Կայծերի» պես մի գրվածք էսքող է պատվաւոր անել գրավել մեր գրականություն մեջ՝ իբրեւ առաջնակարգ գեղարվեստական գործ, վկայում է, թե որքան ազգատ էին մեր պատանշներն ու հայացքները և համբերատար էր մեր ուշադրությունը»¹⁷⁵։

Բերենք մի փոքրիկ գրվագ, որը կենդանի գույներով ներկայացնում է ժամանակի մթնոլորտը։ Հր. Հովհաննիսյանն իր հուշերի մեջ ներկայացնում է աշակերտների, սկսնակ բանաստեղծների և աշաւուրք «շատախարակի» միջե կայացած մի այսպիսի գրույց.

«— Իսկի չեք ասում՝ ի՞նչ եք կարդում, ի՞նչ չեք կարդում։

— Է, կարդում ենք, էլի, ընկեր Ավոյան. Ժյուլ Կլոդ, Նիկոլայ Ըստրեմսկի, Շոթա Ռուսթավելի...

— Չէ, չէ, հայերից, հայ գրողներից։

— Նար-Ռոս, Արազի, Վախթանգ Անանյան, Հմայակ Սիրա...

— Յա... բա Րաֆֆի չե՞ք կարդում։

— Րաֆֆի... Րաֆֆին ո՞վ է։

— Հլա մի սրանց նայեք, վայ ձեր մերը շմոնի,— հաղաւով բռնադուրմ է նա, խորամանկորեն նայելով հատկապես ինձ ու Մհերեղանի, — բանաստեղծություններ են գրում, Րաֆֆի էլ չգիտեն։

— Է, որտեղից իմանանք, լույս է տեսնո՞ւմ, որ կարդանք։

— Հա, չլինեմ-չիմանամ կարգաբ. Գծից չընդվեք, գծից...»¹⁷⁶։

Տարիների ընթացքում դնահատման ամենաանսպասելի, կտրուկ ու շրջադարձային փոփոխությունների արժանացած «Կայծեր» վեպի գոր-

ծառութեան ավելի քան հարյուրամյա պատմութեան մեջ, ինչքան էլ տարօրինակ է, կարելի է նշել նույնիսկ միանգամայն ճշգրիտ ամսաթիվեր. որոնք ճակատագրական են եղել այդ ստեղծագործութեան համար: Այդպիսի մի օրինակ եղավ 1939 թվականի ապրիլի 25-ը: Այդ օրը «Պրավդա» թերթում տպագրվեց Ա. Ֆադեևի «Աշխատավորների կոմունիստական դաստիարակութունը և խորհրդային արվեստը» հոդվածը: Նկատելու է նաև, որ բնորոշ էր ոչ միայն Հայաստանին, Ա. Ֆադեևը գրում է. «...Հիմնվելով այն բանի վրա, որ առաջ ճնշված ժողովուրդների կլասիկները երկրում կարելի է հայտնաբերել շատ կամ քիչ նացիոնալիզմի գծեր՝ ժողովրդի թշնամիները դեն էին պցում այն առաջադիմական նշանակությունը, որ այդ կլասիկներն ունեին իրենց ժամանակին և, հայտարարելով նրանց «նացիոնալիստ», արգելում էին տպագրել ու հրատարակել նրանց գործերը»¹⁷⁷: Այնուհետև, մեղ հետաքրքրող հարցի մասին Ա. Ֆադեևը գրում է. «Օրինակ, Հայաստանում մի քանի ընկերների անցած դարը հայտնի հայ կլասիկ Բաֆֆուն հռչակել են «շփոխիստական-դաշնակցական պաղատարների ոգեշնչող»: Եղել են և մարդիկ, որոնք Բաֆֆուն հայտարարել են ֆաշիստ, կարծես տասնիններորդ դարի Հայաստանի գիտեր մի անգլիսի երևույթ, ինչպիսին է ֆաշիզմը: Եվ ինչ դարձանալու բան կա, որ Բաֆֆուն այլևս չեն հրատարակում Հայաստանում, որ Բաֆֆու մասին գրելը համարվում է ամսթալի բան, որ դրադարձավ ավազները շփոթեն Բաֆֆու աշխատանքները զրադարաններից հանելն թե ոչ, Բաֆֆուն՝ անցած դարի հայ բուրժուազիայի խոշորագույն ռոմանտիկին, իրոք հասուկ էին նացիոնալիստական հայացքները, բայց նա քննադատութեան է ենթարկել ֆեոդալական մնացուկները և եղել է խոսքի հիանալի վարպետ: Ընթանալով մի քանի հայ ընկերների ուղիով՝ պետք կլինե՞ր ռուսական կլասիկ ժառանգութեանից դուրս շարունակ և Տոլստոյին՝ որպէս արմատացած հետադիմական, առավել ևս Դոստոևսկուն՝ որպէս անուղղելի խաղարամու»¹⁷⁸:

Ինչպես գրել է «Գրական թերթը», «Պրավդան», ընկ. Ֆադեևի հայտնի հոդվածով, անգնահատելի օժանդակութուն ցույց տվեց մեր գրականութեանը՝ Բաֆֆու պրոբլեմի լուծման համար»¹⁷⁹:

Իսկապես, հայ մամուլում երեսային հոդվածներ, որոնցում փորձել էին արվում վերագնահատել Բաֆֆու ստեղծագործութունը և ամենից առաջ «կայծեր» վեպը, որ նախորդ տարիներին համեմատաբար ավելի շատ էր ենթարկվել անզիջում հարձակումների: «Գրական թերթը» նույն համարում գրում է վեպի և նրա հերոսների մասին. «Նրանց կարծիքով՝ ղինված ապստամբութունը միայն անձնապաշտպան բնույթ կարող է ունենալ. ագրեսիայի և ոչ մի հյուլէ: Վեպը հիանալի կերպով ծաղրել է

հրկշուքյան և դաստիարակության տեր-թողիկային սիստեմը... մեծ ծա-
վալ է ստացել ֆեոդալիզմի գլխի ուղղված քննադատությունը...»: Բաֆֆու
գրելով «Ֆեոդալական բռնակալության և ճորտատիրության ընթացի-
կանը» շարքը, հոգվածի հեղինակը սկզբունքային կարծիք է հայտնում
այն մասին, որ «գրականության մեջ Բաֆֆու գլխավորած հոսանքը, իր
խոսքը ստվերոտ կողմերով հանդերձ, պրոգրեսիվ հոսանք էր»¹⁸⁰:

Իհարկե, վեպի գնահատությունն ըստ էության գեո հեռու էր օբյեկ-
տիվ և դիտական լինելուց: Դրա համար անհրաժեշտ էր վերլուծատա-
վորել և իսկական մարքսիստական դիրքերից գնահատել ավելի բարդ
այնպիսի խնդիրներ, որոնք կապվում էին պարաշրջանի ընդհանուր բնու-
թյան հետ, հայ ազգային-ազատագրական շարժման, հայ դասական
գրականության և, մասնավորապես, ռոմանտիզմի հետ:

Այդ պահին հայ գրականագիտությանը բարոյական մեծ օգնություն
յուրաց տվեց նաև Վ. Թեքեղի Տողվածը, որը լույս տեսավ 1940 թ. «Լի-
տերատուրնի կրիտիկ» հանդեսում: Հոգվածի սկիզբն արդեն զարմաց-
նում է ժամանակի համար բավական անսովոր համարձակությամբ.
«Բաֆֆու անվան հետ կապված է ոչ միայն հայ գրականության պատ-
մության մի հոյակապ շրջանը, այլև հայ հասարակական-քաղաքական
մտքի զարգացման մի նշանակալից փուլը»¹⁸¹: Հեղինակը, հանգամանո-
րեն ներկայացնելով Բաֆֆու «առաջադիմական» գաղափարները, միա-
ժամանակ սովորույթի ուժով հիշում է նաև գրողի «ազգայնական դիրքո-
ւորման» մասին: Սակայն այդ դիտողությունը փաստորեն հաղթահար-
վում է «Խենթի» և «Կայծերի» հետագա վերլուծության մեջ: Ըստ որում,
Վ. Թեքեղի կարծիքով, «Կայծեր» վեպը «արժանի է դառնալու հատուկ
ուշումնասիրության առարկա»: Վերապատմելով «Խենթի» բովանդակու-
թյունը և անդրադառնալով «Վարդանի երազին», հեղինակը գրում է.
«Բաֆֆին այդպիսին էր ուզում տեսնել Հայաստանը... Բաֆֆին, արտա-
հայտելով ժողովրդի ակնկալությունները, երազում էր ժողովրդական եր-
ջանկության մասին և փորձում էր պատկերել այդ երջանկությունն ապա-
րելում այնպես, ինչպես ինքն էր պատկերացնում այդ ապագային»¹⁸²:

Անկողմնակա կերպով վերապատմելով ու գնահատելով նաև «Կայ-
ծեր» վեպը, հեղինակն անում է այսպիսի ընդհանրացում. «Բաֆֆու հա-
յացիքներն իրենց միտմամբ ու մտքերի ընթացքով համընկան հայ
աշխատավորության լայն զանգվածների գործնական ձգտումներին ու
շահերին, քանի որ այդ պահին առաջնահերթ էր ամենից առաջ ֆեոդա-
լիզմի դեմ պայքարը:

Նախահեղափոխական շրջանի հայ գրականության մեջ հաղիվ թե
գրեմի մի դիրք, որն ավելի մեծ ժողովրդականություն վայելած լինի,
քան «Կայծերը»: Այդ վեպով դաստիարակվել են ամբողջ սերունդներ,

նրա հերոսները երիտասարդության մեջ ունեցել են հաղարավոր ընդ-
րինակողներ, որոնք զոհաբերել են իրենց՝ հանուն ժողովրդի բարօրու-
թյան»¹⁸³։

Հետաքրքիր են նաև հեղինակի դատողությունները «Կայծերի» գլխավոր հատական արժանիքների մասին։ Նրա կարծիքով վեպը, «չնայած որոշ ձգձգվածությունը, գրված է մեծ վարպետությամբ»։ Հեղինակը պնդում է (թեև փոքր-ինչ պարզունակ ձևով) «արդարացին» գրողի գեղարվեստական մեթոդը։ «Բաֆֆին առավելապես ումանտիկ էր, բայց անգույն որոնումները նրան տանում էին դեպի ռեալիզմ»։

Ինչպես համոզվեցինք բազում օրինակներով (իսկ դրանց թվում անընդհատ կարելի է ավելացնել), «Կայծեր» վեպի մասին խոսելիս չէ՛լքերելի շանդրազառնակ նրա գործառնության հարցին։ Ավանդույթից չէ՛ հեռանում նաև Վ. Թեքելին. «Գեղարվեստական խոսքի մեծ վարպետի սքանչելի երկերը, որոնք պատկերում են հայ ժողովրդի մոռյալ անցյալը, կօղնեն երիտասարդ սերնդին՝ խորապես զգալու մեր դարաշրջանի բնորոշ մեծությունը և ավելի գնահատելու այն երջանկությունը, որ բերել է Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխությունը հայ ժողովրդին...

Ժամանակն է հայ ժողովրդին վերադարձնել նրա մեծ գրողին»¹⁸⁴։

Բաֆֆին վերադառնում էր դեպի քննադատողը։ 1940 թվականին լույս տեսավ «Սամվել» վեպը։ Փաստը ինքնին նշանակալից էր։ Սակայն այս հրատարակությունն ավելի մեծ արժեք ձևով բերեց շնորհիվ Ա. Տերտերյանի ներածական հոդվածի։ Համեմատաբար ավելի բարենպաստ պայմաններում վերանայելով իր նախորդ հայացքները, գիտնականը ստեղծեց լուրջ մի աշխատանք, որտեղ ոչ միայն տրված է Բաֆֆու պատմական վեպի վերլուծությունը, այլև առաջադրված են բազում հարցեր, որոնք վերաբերում են գրողի ստեղծագործությանն քնդհանրապես։ Բաֆֆու երկերի ժողովրդականության, նրա հերոսների հայրենասիրության ու հերոսության բնույթի մասին Ա. Տերտերյանի դատողությունները, պոետիկական միջոցների (մասնավորապես՝ դիմանկարի ու բնանկարի ստեղծման հնարանքների) նրա վերլուծությունն այսօր էլ չեն կորցրել իրենց նշանակությունը¹⁸⁵։ Ա. Տերտերյանի հոդվածը Բաֆֆու երկերի լուրջ վերլուծության միակ փորձը եղավ այդ տարիների սովետահայ գրականագիտության մեջ։

Այդ շրջանում գրված մյուս գործերից հիշատակության արժանի է Պ. Սևակի «Վարուժանի պոեզիան» դիպլոմային աշխատանքը (գրվել է 1945 թ., տպագրվել՝ 1974-ին)։ Շարադրելով իր կոնցեպցիան հալ զբաղանության ինքնատիպության ու առանձնահատկությունների մասին, որոնք, Սևակի կարծիքով, պայմանավորված էին հենց հայոց պատմության յուրօրինակությամբ, նա Բաֆֆու ստեղծագործության մասին ես

անում է մի շարք նուրբ գիտություններ: Անդրադառնալով Բաֆֆիազի-
առաջյան համար ավանդական դարձած՝ «Կայծերի» հերոսների «իգեա-
լականության» հարցին, Պ. Սևակը նորովի է լուսարանում այդ խնդիրը:
Առարկելով այն հեղինակներին, որ Բաֆֆուն համեմատում էին ուսև և
ժվրուպական գրականության, քննադատական սեպիզմի մեծ ներկայա-
ցացիչների հետ և հայ գրողի «մերություններին» պատճառը տեսնում էին
ռոմանտիզմի մեթոդի մեջ, Պ. Սևակը գրում է. «Մի Բաֆֆի, որքան էլ
ենթ լինե՞ր իր տաղանդի ուժով և զարմանալի վառ երևակայությամբ,
եբբե՞ն չէր կարող հասնել այն վիթխարի ընդգրկումներին, որին հասել
են մի Տոլստոյ կամ մի Բալզակ, և այդ ոչ միայն այն պատճառով, որ
այդտեղ խաթարող հանգամանք է եղել Բաֆֆու ռոմանտիզմը: Եթե երբեք
Բաֆֆուն մտառանքեր Բալզակի կամ Տոլստոյի մեծ ընդգրկումները
գրե՞նորե՞ր իղձը, ապա, անշուշտ, Բաֆֆին շատ ավելի ռոմանտիկ կդառ-
նար, քան մենք գիտենք նրան:

Մի Ռասսիսյակ կամ մի Վոտոնև Հայաստանի պայմաններում շատ
աշխատե՞ր անիրական, կամ, որ ավելի ճիշտ է, շատ ավելի բացառիկ հերոս
կգա՞նար, քան մի Կաբո, Ֆուհրադ, մի Ասլան»¹⁵⁶: Եվ այնուհետև. «Այդ
պարագաներում Բաֆֆու մեծությունը և արվեստագետի խիղճը այլ տեղ
էլ հնարավոր չէր երևա՞լայե՞լ, քան հենց իր ժողովրդի օրհասական պահը
աչրող և այդ ժողովրդի վիճակով տառապող թեկուղև ռոմանտիկ այն-
պիսի հերոսների պատկերմամբ, ինչպիսիք են Բաֆֆու հերոսները»¹⁵⁷:

Վերջապես հրատարակվեց և «Կայծեր»՝ Վեպը՝ հայերեն (1947) և
ռուսերեն (1949) լեզուներով: Ընթերցողներն այդ հրատարակություններն
լեզունեցին ոգևորությամբ:

«Կայծեր» վեպի պատմության մեջ 1947 թվականին տեղի ունեցավ
և մի կարևոր իրադարձություն՝ Հ. Գյուլիքեխյանը գրեց իր «Բաֆֆու
հայծերը» նշանակալից հոդվածը:

Այդ ուսումնասիրությունը նշանակալից էր արդեն նրանով, որ Հայ-
կահայ ելույթներից հետո, ըստ էության, առաջին հատուկ ծավալուն աշ-
խատանքն էր «Կայծերի» մասին: Իհարկե, վեպի վերաբերյալ դուրսից
ենթ հակայական գրականություն (մեր աշխատանքում, ինչ խոսք, այն
առաջնություն է ոչ ամբողջությամբ), սակայն այդ գործերը հիմնակա-
նում առանձին արձագանքներ են, հոգվածներ, ելույթներ, կամ ընդ-
հանրապես Բաֆֆու ստեղծագործությանը նվիրված գրքերի, մենագրու-
թյունների համապատասխան բաժիններ:

Հ. Գյուլիքեխյանի հոդվածի կարևոր առանձնահատկությունն ու ար-
ժանիքը կապվում է հեղինակի ընտրած «ակադեմիական» ոճի հետ: Իր
աշխատանքը գրելով բավական բարդ մի ժամանակաշրջանում, Հ. Գյու-
լիքեխյանը կարողացել է հրաժարվել անբարյաղակամ միտումնավորու-

Ֆյունինց, Բաֆֆու կամ նրա ընդդիմախոսների դեմ մղվող անպատուղ բանավեճերից և անդրադառնալ «Կայծեր» վեպի բուն տեքստին: Ինչպես արդեն նշվել է, երկար ժամանակ վեպի քննադատներին բնորոշ էր մի այսպիսի յուրօրինակ մեթոդ. անտեսվում էին Բաֆֆու հայացքներն ու վեպի գաղափարներն իրենց ամբողջության մեջ, իսկ «վերլուծություն» իրադրվում էր տեքստից կամայականորեն դուրս բերված առանձին հատվածների հիման վրա: Հ. Գյուլիքիսյանը ձգտում է հաղթահարել այդ արատավոր մեթոդը, նա վարպետորեն համադրում է ընդհանուր և կոնկրետ վերլուծությունը, դուստ և հնարավորին չափ օբյեկտիվորեն ներկայացնում իր տեսանկյունը: Այն մասին, որ հեղինակը կենտրոնանում է հենց վեպի տեքստի վրա, վկայում է նաև հետևյալ փաստը. շնայած նա հոգևածի սկզբում նշում է, որ «համբավավոր վիպասանի ոչ մի գրվածքը այնպիսի ծայրահեղորեն թեր ու դեմ գնահատականներ չի ստացել, ինչպես «Կայծեր»-ը»¹⁸⁸, բայց հետագա ամբողջ շարադրանքի ընթացքում (բացառությամբ առաջին էջի) նա ցուցադրաբար ոչ մի մեջբերում չի անում վեպի քննադատներից, նրանց հետ վիճելով ենթատեքստում, դ. ական վերլուծության ձևի մեջ:

Հոգևածի առաջին մասում, որը նվիրված է վեպի ընդհանուր կոնցեպցիայի ճշմանը, Գյուլիքիսյանը, դիտարկելով հայ հասարակության շտաբեր ուժերի, ներքին և արտաքին թշնամիների հետ Բաֆֆու ունեցած հարաբերությունները, անում է այսպիսի ընդհանրացում. «Ամեն ուժ, ձեռնարկություն, ծրագիր, գործ, որ նպատակ է հետապնդում ֆիզիկապես, տնտեսապես և բարոյապես վնասել հայ ժողովրդին՝ իր հակահարվածն էր ստանում Բաֆֆուց»: «Կայծերի» հեղինակը, այդ տեսակետից փացառություն չի կազմում մեր գրականության, մեր հասարակության մտքի պատմության մեջ: Աբովյանից սկսած, ազգությամբ հայանումը մեր անցյալ գրականության լեյտ-մոտիվներից մեկն է եղել»¹⁸⁹:

Ելնելով այս միանգամայն ճիշտ նախադրյալից, Գյուլիքիսյանը դնում է կոնկրետ հարցեր և պատասխանում դրանց, հենվելով ստեղծագործության տեքստի վրա: Այդ ընթացքում նա մեծ ուշադրություն է դարձնում Բաֆֆու սոցիոլոգիական հայացքներին. «Կայծերում»,— նշում է Գյուլիքիսյանը,— «ազատագրական շարժման կոնցեպցիան, հայ ժողովրդի և նրա թշնամիների փոխհարաբերությունները ոչ միայն պատկերված են գեղարվեստական խոսքի միջոցով, այլ նաև վերլուծված են սոցիոլոգիական տեսանկյունով... Իր սոցիոլոգիական հայացքներով Բաֆֆին հիմնականում իդեալիստ է,— գտնում է հեղինակը, սակայն ավելացնում,— բայց սոցիոլոգիական իդեալիզմը Բաֆֆին հետևողականորեն չի արտահայտում»:

Բովանդակալից է հատկապես հոգւածի երկրորդ մասը, որտեղ դիտարկւած են հեղինակային կոնցեպցիայի մարմնավորման միջոցները՝ գրողի վարպետության առանձնահատկութիւնները, ժանրի, պոետիկական և ոճական հնարանքների, Բաֆֆու գեղարվեստական մեթոդի հարցերը: Ընդ որում, աշխատանքի անտարակոսեւելի արժանիքներից մեկն էլ ստեղծագործութիւնն իր ամբողջ բարդության ու հակասականութեան մեջ դիտարկելու հեղինակի ձգտումն է, ձևի և բովանդակութեան հակասական տարրերը մի միասնական ամբողջական մոտեցման մեջ միավորելու նրա կարողութիւնը: Ահա մի բնորոշ դատողութիւն. «Պատմականը և հակապատմականը, օբյեկտիւ և սուբյեկտիւ մոտեցումները մրցման մեջ են նրա մոտ, նրանք հակադրւում են, բայց միաժամանակ ներթափանցում են իրար ու տարբեր ստեղծագործական ֆունկցիա կատարում»¹⁹⁰:

Դիտարկելով վկայի ժանրային առանձնահատկութիւնները, Գյուլիքիսյանը նշում է. «... «Կալծերը» մի յուրահատուկ վեպ է: Իր բովանդակութեան նպատակադրութենքով նա կենցաղային, քաղաքական, սոցիալական և մասամբ պատմական վեպի տվյալներով է բնութագրւում, իր կառուցվածքի բնույթով, կենսադրական, ճանապարհորդական և արկածային վեպի մի խառնուրդ»¹⁹¹:

Հաջորդաբար կանգ առնելով հիշյալ կողմերից յուրաքանչյւրի վրա, գրականագետը ցույց է տալիս նման մոտեցման որոշակի արդունավետութիւնը, բայց աշխտեղ հարց է առաջանում, թե որքանով է ճիշտ «բովանդակալից նպատակադրութեն» ու «կառուցվածքի բնույթն» աչդարան կարուկ ձևով միմյանցից անջատելը: Բացի այդ, հեղինակի թվարկած ժանրային ձևերի կողքին, հավանաբար, կարելի է նշել նաև վեպի այլ տարատեսակների անուններ, որոնց հատկանիշները նույնպէս բնորոշ են «Կալծերին»: Այս առումով մենք ամենից առաջ կարող ենք հիշել, ասենք, «դատտիարակչական վեպը», որի առանձնահատկութիւնները, անշուշտ, կարելի է տեսնել «Կալծեր» վեպում:

Համոզիչ են թվում նաև «սյուժետային» և «արտասյուժետային» տարրերի տարբերակման ու բնութագրութեան միջոցով ստեղծագործութեան կառուցվածքային օրինաչափութիւնները մեկնաբանելու փորձերը: Նման մոտեցման շնորհիվ Գյուլիքիսյանին հաջողւում է բացահայտել Բաֆֆու պատմողական արվեստի որոշ կարևոր առանձնահատկութիւններ: Սակայն այդ վերլուծութիւնն ավելի ճշգրիտ կլինէր, եթե հեղինակը տարբերակէր «սյուժեի» և «ֆարուլայի» հասկացութիւնները (վերջինս ամենեկին չի օգտագործւում հողվածում):

Ուշագրավ է, որ իր դատողութիւններում Գյուլիքիսյանն ընդհուպ մոտենում է մի այնպիսի կարևոր ու հտաքրքիր պրոբլեմի, ինչպիսին,

ժամանակակից գիտություն լեզվով ասած, «իրական և գեղարվեստական ժամանակի» խնդիրն է վեպում: Նա գրում է. «Ֆահրատի կյանքի երկու հատվածի արտաքին ու ներքին հատկանիշների տարբերություններն են հիմնականում որոշում «Կայծերի» ուժերի ծավալման երկու տեսակի բնույթը»¹⁹²: Հեղինակն առանձնացնում է պատումի երկու ժամանակագրական-կոմպոզիցիոն կենտրոն և ցույց է տալիս պատմողի (Ֆահրատի) գիտակետի առանձնահատկությունները՝ կապված հիշյալ կենտրոնների փոփոխությունների հետ: Իհարկե, պորբլեմի մեթոդաբանական աեմշակության պատճառով ուսումնասիրողին չի հաջողվել սպառել լուծում տալ այդ հարցին, բայց բուն սկզբունքը նա հիշտ է քնկալել: Մեր կարծիքով, եթե հեղինակն առանձնացնեի պատմողի նաև երրորդ՝ ժամանակագրական-կոմպոզիցիոն գիտակետը՝ (հասուն Ֆահրատի դիտակետը՝ վեպը գրվելու պահին), ապա վերլուծությունը կլինեի առավել ամբողջական:

Հեղինակի կարծիքը հիշտ է նաև «Կայծեր» վեպի «կենցաղային» կողմին վերաբերող ավանդական հարցում: Հերքելով քննադատների այն մեղադրանքները, թե, իբր, արևմտահայերի կենցաղի ու սովորույթների նկարագրությունները թերի են Բաֆու վեպում, Դյուլիբեխյանը գրում է. «Նա չի մնացել կենցաղի ու սովորությունների շրջանակների մեջ, չի բավարարվել կենցաղագրի գերով: Հին կենցաղի ու սովորությունների մեջ արմատական փոփոխություններ առաջ բերելը նրա համար ոչ թե նպատակ է, այլ միջոց: «Կայծերի» միջուկը ոչ թե հին կենցաղի սովորությունների դեմ մղած պայքարն է, այլ ազգային-ազատագրական շարժման նախապատրաստումը, ֆեոդալական հասարակարգի վերացումը և բուրժուական հասարակության կառուցումը»¹⁹³:

Հոգվածում հիշտ դիտողություններ կան Բաֆու գեղարվեստական մեթոդի մասին, չնայած, պետք է խոստովանել, որ իր տեսական բարդությունն պատճառով տվյալ խնդիրն այդ տարիներին չէր կարող լուծվել:

Որն է վեպի արդիական նշանակությունը, ինչպիսին են նրա դործաբության հարավորություններն բնկացիկ իրականության մեջ: Հոգվածում այդ հարցին ևս տրվում է որոշակի պատասխան. «Կայծերը» մեկն է այն անհրաժեշտ աղբյուրներից, որոնց ուսումնասիրությամբ կարելի է ճանաչել 70—80-ական թվականների հայ հասարակական կարեվորագույն ուղղություններից մեկը՝ սոցիալ-քաղաքական դավանանքի էությունը: Մեծ է նաև «Կայծերի» արժեքը որպես մի պերճախոս վավերագրի, որը ծանոթացնում է թյուրքական-պարսկական ամենահետամնաց, ամենաբարբարոս ֆեոդալական կարգերի, ինչպես և այդ ֆեոդալիզմի ծանր լծի տակ հեծող բազմաշարքա հայ ժողովրդի կյանքին: Փոքր չէ նաև «Կայծերի» գեղարվեստական արժեքը: Պատմության գիրկն

անցած մի ամբողջ աշխարհ իր բազմազան դեմքերով, իր կենցաղով ու սովորություններով վերականգանանում է Րաֆֆու գրչի տակ: «Կայծերը» առաջին անգամ ու ցատկոտ է առաջացնում դեպի հայ ժողովրդի նեղիշները, խռտանգողները, առաջին հերթին դեպի նրա ամենամեծ թշնամի՝ արյունարբու թուրք կառավարությունը»¹⁹⁴:

«Կայծեր» վեպի հրատարակությունը, թվում է, խթան պիտի հանդիսանար քննադատների և գրականագետների գործունեության աշխուժացման, նրա մասին նոր, անկողմնակալ աշխատանքների ստեղծման համար, բայց այդ բանը տեղի չունեցավ (Գյուլիբեկյանի հոգվածը մնաց բացառություն): Ընդհակառակը, վեպի վրա հարձակումներն ուժեղացան և ամենասուր ու անսպասելի ձևեր ընդունեցին: Բանը հասավ այնտեղ, որ Հայաստանի ԳՄ քարտուղարությունը հատուկ որոշում ընդունեց՝ «Կայծերի» հրատարակության առթիվ: Հավանաբար դա եղակի դեպք էր, երբ որոշում էր ընդունվում ոչ թե ժամանակակից գրողի, այլ վաղուց մահացած դասականի ստեղծագործության կապակցությամբ: Մենք մեջ կրերենք այդ փաստաթուղթը, քանի որ նախ՝ այն հետաքրքիր ու հակառակարկան է ինքնին, և ապա՝ այդ առթիվ ելույթ ունեցող բազմաթիվ քննադատներ եղևում էին տվյալ որոշման գրույթներից: Այդ գրույթները հետևյալներն են և, մեր կարծիքով, ծանոթագրության կարիք չունեն.

ա) Րաֆֆու «Կայծեր» վեպում բացահայտորեն արտահայտվել է հեղինակի բուրժուա-նացիոնալիստական գաղափարախոսությունը:

բ) «Կայծեր» վեպում ստորացված է հայ ժողովրդի ազգային արժանապատվությունը: Րաֆֆին օտարի լուծը սիրելը, ստրկամտությունը համարում է հայերի ազգային բնավորության հատկանիշ, կամ ինչպես Րաֆֆին է ասում՝ «հայի վատ հատկանիշներից մեկը»:

գ) «Կայծեր» վեպում Րաֆֆին հիացմունքով է արտահայտվում, այսպես կոչված, ամերիկյան քաղաքակրթության մասին...

Ելնելով այդ բոլորից ՀՍԳ Միության քարտուղարությունը Րաֆֆու «Կայծեր» վեպի հրատարակությունը համարում է քաղաքական սխալ...»¹⁹⁵:

Որոշումը քննադատներին կոչ էր անում հոգվածներով հանդես գալ «Կայծեր» վեպի մասին: Եվ արձագանքները շուտացան: Մամուլի տարբեր օրգաններում երևան եկավ հոգվածների մի ամբողջ շարք, որոնց մեջ հանգամանորեն ապացուցվում էին վերոհիշյալ գրույթները: Այդ հոգվածներում չկա ոչ մի կենդանի խոսք, ոչ մի անկողմնակալ գնահատական, միայն կրկնվում են նույն տեսակետները, որոնք ժամանակին հիմնավորում էր Գ. Վանանդեցին: Բոլոր հոգվածներին բնորոշ է հետևյալը՝ ա) «Կայծերը» և «Խենթը» հակադրվում են Րաֆֆու մնացած բոլոր երկերին, որոնց մեջ հեղինակները դեռ գտնում են որևէ ընդունելի բան»

բ) Բաֆֆին հակադրվում է Մ. Նալբանդյանին, գ) ամեն կերպ նվազեցվում է վեպի գեղարվեստական արժեքը («Կայծերը» գեղարվեստական տեսակետից էլ լուրջ արժանիքներ չունի և Բաֆֆու ամենաթույլ վեպն է)»¹⁹⁶։ Այդ առթիվ մեղադրանքներ հարուցվեցին նաև ակադեմիական գրականագիտության հասցեին, որի մասին «Գրական թերթը» գրեց. «Զարմանք է պատճառում Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի լուսթյունը։ Նա պարտավոր էր... տալ «Կայծեր» վեպի լիակատար վերլուծումը և ցույց տալ այդ գրքի վնասակարությունը»¹⁹⁷։

Նվ դարձյալ մենք պիտի բավականություն միշենք ևս մի կոնկրետ թվական՝ 1954-ի մարտի 15-ը։ Այդ օրը երևանում, ընտրողների առաջ ունեցած իր ելույթում, Ա. Ի. Միկոնյանը հնչեցրեց երկար սպասված հետևյալ խոսքերը. «Իհարկե, Պատկանյանի և Բաֆֆու որոշ երկերի մեջ նացիոնալիստական երանգներ կան. բայց կարելի՞ է արդյոք դրա հիման վրա հրաժարվել կուլտուրական այնպիսի ժառանգությունից, որն արտացոլել է պարսկական և թուրքական կեղեքիչների դեմ հայ ժողովրդի հերոսական պայքարի մի շարք էջեր, որը սիրով ու բարձր զգացմունքով երգել է ժողովուրդների կյանքն ու աշխատանքը»¹⁹⁸։

Իհարկե, այդ կոնկրետ ամսաթիվը պատահական էր։ Սակայն «Կայծեր» վեպի նկատմամբ վերաբերմունքի բուն բեկման մեջ դրսևորվեցին պատմական օրինաչափությունն ու անհրաժեշտությունը 50-ական թվականների կեսերին սովետական հասարակության կյանքում տեղի ունեցած բարերար փոփոխությունները ժողովրդին չէին կարող չվերադարձնել իր սիրելի գրողին, նոր փուլ չսկզբնավորել «Կայծեր» վեպի գործառության պատմության մեջ, մի այնպիսի փուլ, երբ այդ ստեղծագործությունն անմիջական կապի մեջ մտավ նոր սերնդի ընթերցողի հետ և գրականագիտության մեջ արժանացավ ճշմարիտ գիտական գնահատականի։ Այդ օրերին «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագիրը իր առաջնորդող հոդվածում գրում էր այն մասին, որ Բաֆֆու ստեղծագործությունը «իր առաջատար տենդենցներով պատկանում է ոչ թե անցյալին, այլ մեղձ ժամանակակիցներին»¹⁹⁹։ «Նրանց ստեղծագործության վայր «հետադարձությունը»,— ասվում է Բաֆֆուն և Պատկանյանին նվիրված հոդվածում,— ջանք չեն թափում պարզելու մի շատ տարրական շարք. ո՞ւմ համար էին գրում Բաֆֆին ու Պատկանյանը, ժողովրդի՞, թե նրա դեմ։— Զէ՞ որ հենց միայն այն փաստը, որ Պատկանյանի ու Բաֆֆու երկերը ժամանակին և հետագայում լայն մասսայականություն էին վայելում ժողովրդի մեջ, որ հայ մայրերը Պատկանյանի բանաստեղծությունները երգում էին իրենց երեխաների օրորոցների մոտ, իսկ հայ

երիտասարդութունը սգևորվում էր Բաֆֆու հերոսներով,— այս բոլորը անկարևոր փաստեր չեն»²⁰⁰։

9

Սփյուռքում «Կալծեր» վեպի գործառության խնդիրն առանձնահատուկ թեմա է, որի ամբողջական ուսումնասիրությունն անհնար է իրացնել մեր աշխատանքի շրջանակներում։ Բայց այն միաժամանակ այնքան նշանակալից է ու հետաքրքիր, որ թևկուղև կարճառոտ ձևով շանդդադառնալ այդ հարցին, կնշանակեր նեղացնել ու աղքատացնել առաջագիր խնդիրը։

Ահա արդեն յոթանասուն տարի է, ինչ Բաֆֆու անունը չի իջնում սփյուռքում հրատարակվող թերթերի ու հանդեսների, հուշագրությունների, հայ գրականության պատմությունների ու ակնարկների էջերից։ Եվ երբեք գրողի հանդեպ վերաբերմունքն այստեղ «ակադեմիական» չի եղել։ Իսկ «Կալծեր» վեպը, որի նկատմամբ հետաքրքրությունը սփյուռքում երբեք չի նվազել, ապրել և ապրում է այնտեղ կենդանի կյանքով՝ շուրջ ու անդու կերպով կատարելով գրականության այն բարձր, բազմակողմանի ու անփոխարինելի դերը, որ նրա առաջ գրել են պատմությունն ու կյանքի իրական պալմանները։

Իրենց կամքից անկախ տարագիր դարձած հայերն իրենց հոգում պահում ու փայփայում էին լքված հայրենիքի պատկերը։ Եվ, երեխ, 20-ական թվականներին ձևավորված «կարոտի գրականության» ոչ մի ստեղծագործություն չէր կարող այնքան մանրամասն, կենդանի ու գունեղ ձևով վերարտադրել այդ պատկերը, ինչպես «Կալծերը», որի հեղինակը, ճիշտ է, ուրիշ պալմաններում և ուրիշ նպատակով, բայց ուղղակիորեն իր առջև դրել էր հայրենիքի նկարագրության ու ճանաչման խնդիրը («Ով որ չի ճանաչում իր հայրենիքը, չէ կարող ճշմարտապես սիրել նրան»)։ «Կալծեր» վեպն այդ գերն արդեն կատարում էր սփյուռքում, երբ դեռ չէին ստեղծվել նոր երկերը կորուսյալ հայրենիքի մասին՝ Համաստեղից²⁰¹ մինչև Մեծուրի։ Վեպը համապատասխանում էր 20-ական թվականների և 30-ականների սկզբի գրականությանն ուղղված այն հիմնական պահանջին, որ Ա. Զոպանյանը ձևակերպել է այսպես. «Հայ նոր տաղանդավոր գրողներ արտասահմանի մեջ պարտավորություն ունին արտահայտիչներն ըլլալու հայկական այն անհուն նյութին, որ վերակենդանացումն է հայ ծննդավայրի մեջ ապրած մանկության և պատանեկության հին և նվիրական տեսիլներուն»²⁰²։ Այդ տարիներին «Կալծերն» իսկական «հիշողության գիրք» էր։

Իհարկե, միամտություն կլիներ պնդել, որ այդ շրջանում վեպը հետաքրքրություն էր ներկայացնում ընթերցողի համար և նրա կողմից ըն-

նայվում էր միայն հիշյալ առումով: Սակայն օրինաչափ է, որ տարբեր ժամանակներում կարևորության առաջին պլան էր մղվում վեպի բազմահարուստ բովանդակության այս կամ այն կողմը, առավել կարևոր դեր էին կատարում հեղինակի այն գաղափարները, որոնց կարիքն օբյեկտիվորեն զգում էր ընթերցողը: Այդ պատճառով էլ, երբ 30-ական թվականների կեսերին սփյուռքահայերի կյանքում սկսեցին գերակշռող անհուսության ու անկման տրամադրությունները, իսկ «նահանջի գրականությունը», լայնորեն արտացոլելով այդ պրոցեսը, իր ուղադրությունը կենտրոնացրեց թույլ, հիասթափված, ազգային ինքնագիտակցությունը կորցրած հերոսների վրա, հենց «Կայծեր» վեպը նպաստեց այդ շրջանի սփյուռքահայ գրականության հիմնական խնդրի լուծմանը. «Կարևորը դրական, գաղափարական, նպատակասլաց հերոսների նույն ուժղություններ պատկերումն ու գրականություն բերելու հարցն էր»⁶³:

Ազգային ինքնագիտակցության պահպանման, ազգային ոգու վերածննդի և հաստատման գլխավոր խնդրի լուծման առումով, «Կայծեր» վեպը հանդես եկավ որպես արդիական, հրատապ և ակտիվորեն ներգործող մի ստեղծագործություն:

20-ական թվականներին վեպի անկողմնակալ ընկալմանը խանգարում էին դեռ չափազանց թարմ հիշողությունները մոտ անցյալի ողբերգական իրադարձությունների մասին, խանգարում էր մասնավորապես այն, որ երկար տարիներ շարունակ քաղաքական կուսակցությունները, հատկապես դաշնակցությունը, ազավաղելով պատմության ու գրականության իրական փաստերը, Բաֆֆու ստեղծագործությունը ներկայացնում էին որպես իրենց սեփականությունը: Ոգտագործելով Բաֆֆու հուկայական հեղինակությունը ժողովրդի և հատկապես երիտասարդության մեջ, նրանք, հանդես գալով մեծ գրողի անունից, բաց միաժամանակ շրջանցելով նրա կարևոր պատգամները, քարոզում էին իրենց բախտախնդրական ծրագրերը, որոնք բազում ավելորդ զոհերի պատճառ գործան: Հատկանշական է, որ 1929 թ. գրած իր աշխատության մեջ, որը նվիրված էր Բաֆֆուն, խոսելով հենց «Կայծերի» ներգործության մասին, դաշնակցական կուսակցության նախկին պարագլուխներից մեկը ցավով խոստովանում է. «Հնչակյան ղեկավարները, ինչպես և հետագայում դաշնակցությունը, երկիր կը ճամբեին անխտիր անձնքը և բնավ չէին մտահոգված չուրաքանչյուրին իր համապատասխան դերը հատկացնելու... զուցի ոչ մի ուրիշ երկրի ազատագրական շարժման մեջ չէ եղած ուժերի այնպիսի անողորմատնումն, ինչպես մեզ մոտ»⁶⁴: Եվ բնական է, որ հայ հասարակության որոշ մասի կարծիքով, որ կրել էր այդ երկարատև ու համառ քարոզների ազդեցությունը, Բաֆֆին պիտի կիսեր այդ սխալների հետ կապված «հանցանքի» պատասխա-

նաաւուրթյունը: Այդ խնդիրը նոր չէր, բայց, դժբախտաբար, նրա ճիշտ ընկալումը ոչ միշտ էր հասանելի լինում նույնիսկ բաւական խորաթափանց մարդկանց համար:

Այսօր, երբ տվյալ հարցը թվում է բաւական պարզ, և բազում-բազում մոլորութիւններ հաղթահարվել են, մենք կբերենք միայն մի դրվագ. որ, մեր կարծիքով, ակնբախտեան ցույց է տալիս այն դժուարութիւնները, որ հարկ է եղել հաղթահարել հիշյալ խնդրի ճիշտ ընկալմանը հասնելու ճանապարհին:

Դեռ 1899 թվականին Ա. Չոպանյանն իր «Պատասխանատւութիւնները» հոգւածում, որտեղ դատապարտում է ազգային քաղաքական կուսակցութիւնների պարագլուխների անպատասխանատու գործունեութիւնը, գրում է. «Բաֆֆին կրակոտ երևակայութեամբ, խրոխտ հոգիով վիպասան մըն է, և իր տեղը շատ մեծ է մեր գրականութեան մեջ, բայց Բաֆֆի վնասակար եղած է՝ հայ երիտասարդութեան ուշադրութիւնը դարձնելով մեծ Հայաստանին վրա և ծրագիրը ներշնչելով ընդհանուր հեղափոխութեան մը, որ գործնական հիմ չունեւ... Եւեղը, Կայծերը հայ երևակայութիւնը վառեցին, և կամքը ծնաւ իրագործելու ինչ որ Բաֆֆի երազած էր: Հայ հեղափոխականները բառ առ բառ գործագրել ուզած են Բաֆֆին վկայեր: Բաֆֆի դժգոհ մըն էր, ըմբոստ մըն էր. ստրկութեան մեջ սողացող ժողովրդի մը տեսարանը զինքը դառնացուցած էր, և հրավեր կը կարդար, որ ժողովուրդը ցնցվի և հարվածին փոխարեն հարված տա, բայց չէր հասկցած կացութիւնը. չէր հասկըցած, թէ ահարկու թշնամի մը դիմացը, տկարը ստիպված է ինքզինքը խորամանկութեամբ պահպանել*, թէ ատիկա կյանքին տարրական մեկ օրենքն է, և չէր ճշտած, չէր սահմանափորած խնդիրը, կարելիին մեջ դա՛ն չէր տեսականացուցած. ինքնուրույն հայութեան մը վերականգնելու գիտակից ջանք մը չէր իր գործը, այլ ազատ հոգով մարդու մը գրգռիչ կոչը լուծի տակ հեծող մարդոց ուղղված»²⁰:

Տ. Կամոսարականը, հիմնականում ընդունելով Ա. Չոպանյանի դիրքորոշումը և ողջունելով այդ հոգւածի երևան գալը, միաժամանակ արտահայտում է իր կտրուկ անհամաձայնութիւնը հեղինակի հիշյալ տեսակետի կապակցութեամբ: Հոգւածն ընթերցելուց հետո նա Ա. Չոպանյանին ուղղած նամակում գրում է. «Բաֆֆին ղեմ բերեա անիրաւութիւն մը, զոր դուն իբր գրական մարդ վերջինը բլալու էիր ընելու:

* Այստեղ տեղին է դարձյալ հիշել (այդ մասին վերևում նշվել է) Ղ. Աղայանի քննադատութիւնը, որտեղ հեղինակը մեղադրում է Բաֆֆուն հենց այն բանի համար, որ նրա հերոսները գործում են «խորամանկութեամբ»: Եվ ինչքան ալ այսպիսի հակասական ու ծայրահեղ մեկնութիւններ են եղել «Կայծերի» ընկալման պատմութեան մեջ:

Րաֆֆին ալգալին գիտակցությունը արթնացուց, մեր քնացող չաչիենասիրությունը արծարծեց, Նրահրեց, Րաֆֆին ըմբոստացումի ապայծեր» ցատկեցուց հոս հոն հայ հոգիներուն մեջ, որք բռնկեցան անով վեհ չայրենասերի ու հանճարեղ վիպասանի գործ տեսավ ինքը. իր դերը հոն կը վերջանա: Il a été un grand remueur d'âmes*: Հայ մտավորականության, ինթելիկենցիային կիշնար հայ չայրենասիրության պոռթկումը, զոր ան գրգռած էր, canaliser** րնել դեպի իրականալի ազգային ըղձանքի մը, դեպի լավ հասկցված ու լավ ևս ուղղված նպատակի մը: Րաֆֆին իր գործը կատարեց. մենք մերինը չգիտցանք, չիրցանք: Սիրելիս, քաղաքական ծրագիրները վկայեր չեն քաղվիր, ներշնչումները, մայր-գաղափարները՝ այո՝...»²⁰⁶:

Տ. Կամսարականի փաստարկները, համաճար, համոզել են Ա. Զուպանյանին, որովհետև հաջորդ նամակում նա զոհունակությամբ նշում է. «...Հիմա դուն ալ համամիտ ես նամակիդ մեջ, թե քաղաքական ծրագիրները վկայեր չեն քաղվիր, թե Րաֆֆին էր, որ կրակը դրացուց հայ չայրենասիրության պատրույգին, թե մենք դեռ չենտնչալ ժողովուրդ՝ ունեցանք այն չեղափոխականները միայն, որուն արժանի էինք»²⁰⁷:

Ա. Զուպանյանի չայացքների փոփոխության մասին են վկայում և հետագա նրա ասույթները Րաֆֆու ստեղծագործության մասին, և այն փաստը, որ գրողի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ իր կազմած հոդվածների ու հուշերի ժողովածուի մեջ նա ընդգրկել է Ա. Արփիարյանի վաղուց գրված հոդվածը, որտեղ զարգացվում է այն իրավացի միտքը, թե Րաֆֆին «ոչ տեղական գրող մըն է և ո՛չ ալ կուսակցական»²⁰⁸:

Նշված ժողովածուն²⁰⁹ արտացոլում էր ըմարդ չեռաքրքրությունը Րաֆֆու կյանքի ու ստեղծագործության հանդեպ և իր մեջ ընդհանրացնում արտասովոր այն խանդավառությունը, որ ստեղծվել էր սփյուռքում գրողի հոբելյանը նշելու առիթով: Այնտեղ ընդգրկված էին ինչպես արդեն հայտնի (օրինակ, Շիրվանզադեի հուշերը), այնպես էլ նոր, 20—30-ական թվականներին ստեղծված գործեր: Չնայած դրանցից մի քանիսում դեռ զգացվում էին նախկին կուսակցական պայքարի արձագանքները, բայց, այնուամենայնիվ, ժողովածուի համար ընդհանուր առմամբ բնորոշ էր հայ կյանքի ու գրականության մեջ Րաֆֆու տեղի ու դերի գիտակցման ձգտումը:

Այս առումով ամենից առաջ ուշադրություն է գրավում Ա. Զուպանյանի՝ ժողովածուում ղետեղված «Րաֆֆի» հոդվածը, որտեղ հեղինակը

* Նա շատ լավ կարող էր հոգիներ ցնցել:

** Ժանապարհ հարթել, կողմնորոշել:

գրողի ստեղծագործությունը դիտարկում է համաշխարհային գրականության փորձի ու օրինաչափությունների տեսանկյունից: Նա առանձնացնում է գրողների երկու տիպ, որոնցից առաջինի մեջ, հեղինակի կարծիքով, մտնում է այն գեղագետը, ով «մարդկային հոգիի» ինչպես և տիեզերական կյանքի խորհուրդներուն վարպետ արտահայտիչ մը կամ մեկնիչ մը հանդիսացած է»²¹⁰: Այդպիսիք են, օրինակ, ֆրանսիական գրականության մեջ՝ Լաֆոնտենը, Ռասինը, Բոդլերը, Ֆլորերը, հայ գրականության մեջ՝ Գրիգոր Նարեկացին, Քուչակը, Սայաթ-Նովան, Ինտրան, Մեծարենցը: Երկրորդ խմբի մեջ Չոպանյանը դասում է այն գրողներին ու բանաստեղծներին, ովքեր «արտահայտիչը կ'ըլլան իրենց ազգը հուզող մեծ հարցերուն, որոնք թարգմանը կը հանդիսանան իրենց ժողովրդի անցյալի մեծությունը, ներկայի ձգտումներուն ու պայքարներուն ու ապագայի երազներուն և հույսերուն»²¹¹: Ըստ Չոպանյանի, այդպիսի գրողներ են Հյուգոն, Լամարթինը, Միցկիչը: Հայ գրականությունն «ունեցած է այդպիսի գրագետներու և բանաստեղծներու սրանչելի բույլ մը»՝ Եղիշե, Խորենացի, Ֆրիկ, Չամչան, Ա. Բագրատունի, Ղ. Ալիշան, Արուսյան, Մերենց, Գամառ-Քաթիպա, Պեշիկթաշլյան, Թումանյան, Իսահակյան, Զիվանի, Սիամանթո, Վարուժան և ուրիշներ: «Այդ շքեղ բույլին մեջ, — եզրակացնում է Ա. Չոպանյանը, — Բաֆֆին կը գրավե առաջին տեղերեն մեկը ու կը մնա մեծագույնը՝ գրական այն սեռին մեջ, որուն ընդլայնողն ու զարգացնողը եղավ, ամենեն հզոր դեմքը հայ վեպին»²¹²:

Ժողովածուի բոլոր հոդվածների միջով կարմիր թելի նման անցնում է այն միտքը, որ նույնիսկ իր մահվանից կես դար անց Բաֆֆին «տակավին ողջ է որպես գրագետ, նա շարունակում է մնալ ամենից ավելի փնտրված ու զնահատված հեղինակը մեզանում»²¹³: Պատմական փորձի բարձունքներից հեղինակներն աշխատում են բացահայտել Բաֆֆու տեղն ու դերը հայ գրականության մեջ, նրա ստեղծագործության ինքնատիպ ուլթյունը, ընթերցողի վրա այդքան հզոր ազդեցություն գործելու պատճառները: Հակասական կարծիքների բախման մեջ պահ առ պահ իրենց զգայնել են տալիս սուբյեկտիվ, զգացմունքային զնահատականները, որոնք հիշեցնում են վեպի գործառության առաջին շրջանին բնորոշ ընկալման երանգները: Եվ չնայած այդ կարծիքներն արդեն ժամանակավորապես էին հնչում, սակայն միաժամանակ նրանք վկայում էին այն մասին, որ այդ սերնդի ընթերցողների կողմից էլ վեպն ընկալվում էր ո՛չ «դասական» ու ո՛չ քաղաքած, այլ կենդանի ձևով: Այսպես, եթե հեղինակների մեծամասնության համար Բաֆֆու տաղանդավորությունը որպես գեղագետի՝ կասկածից վեր է, իսկ «հանճարեղ գրիչ» և այս կարգի այլ բնորոշումները՝ անվիճելի, ապա նույն ժողովածուի մեջ իսկ կարելի

է հանդիպել նաև գրողի այսպիսի ավանդական բանավիճային արդարացումները. «Բաֆֆի արվեստագետ մը չէ: Ինչ փույթ: Ան ունի, սակայն, յուրահատուկ արվեստ մը՝ տալու պատկերներն այնպես, ինչպես որ են, ինչպես որ ինք կը տեսնե, ղեկելով անոնց մեջ ինչ որ կարելի է կոչել դասը, կամ ինչ որ ուրիշներ պիտի ըսեին» միտումը»²¹⁴: Սակայն նման բոլոր կարծիքներից վեր է բարձրանում Բաֆֆու ստեղծագործության հիմնական պատմական անհրաժեշտության գիտակցությունը. «Զիտներ Հակոբ Մելիք-Հակոբյանը — ուրիշ Բաֆֆի մը պիտի հանդես գար ճակատագրորեն»:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ժողովածուին կցված մատենագրությունը: Այնտեղ պատմական և ժամանակակից կոնկրետ փաստերի հիման վրա փորձ է արված ստեղծել Բաֆֆու երկերի հրատարակության և ընկալման լայն պատկերը: Ինչպես և մյուս հեղինակները, կազմողը ևս իր դիտարկումները հարաբերակցելով սփյուռքի ժամանակակից կյանքին, նրա կենսական պահանջներին, գրում է. «Հակառակ այսօրվան տխուր վիճակին, հուսահատական չէ մեր կացությունը, քանի որ ի սփյուռս աշխարհի երիտասարդություն մը հասակ կը նետե օտար աստղերու տակ՝ տոգորված հայրենասիրական ոգիով: Այս սփոփարար երևույթին գլխավոր փաստերեն մեկն ալ այն է, որ դարձյալ ամեն կողմ ի պատվի է Բաֆֆին, իր հայրենաշունչ վեպերով: Հայ հրատարակիչները կարծես մրցումի ելած են իրարու հետ՝ Բաֆֆիի ծանոթ երկերը վերստին տպելու համար: Նույն մրցումը՝ հայերեն ծախսերթերու մոտ, որոնք իրարու ետևե իբրև թերթոն կը հրատարակեն Բաֆֆիի գործերը»: Եվ դարձյալ տարիների ընթացքում սովորական դարձած խոստովանությունը. «Հայ գրականության մեջ չկա ունե հեղինակ, որուն երկերը այնքան կարդացված և նորանոր տպագրություններու արժանացած ըլլան, որքան Բաֆֆիի վեպերը»²¹⁵:

Գրողի մասին սփյուռքում հրատարակված գործերից առանձնացնենք ևս մեկը՝ Լ. Շանթի աշխատությունը: Նրա կարծիքը հետաքրքրություն է ներկայացնում և՛ որպես Բաֆֆու ստեղծագործության վերաբերյալ յուրօրինակ ընդհանրացում, և՛ որպես հեղինակավոր գրողի անհատական ընկալում: Ահա Շանթի կարծիքը Բաֆֆու ժառանգության մասին ընդհանրապես. «Մեր հայ վիպագիրներին ամենն շատ կարդացված, ամենն ավելի ազդեցություն ունեցած, ամենն սիրված և ամենն բարձր դիրք ունեցող հեղինակն է Բաֆֆին»²¹⁶: Դիտարկելով Բաֆֆու առանձին երկերը, Շանթը հատկապես կանգ է առնում «Կայծեր» վեպի վրա. ««Կայծեր» — ու առաջին հատորը նմանապես մեծ գեղարվեստական արժեքով գրվածք է, որ հյուսեր է հեղինակը իր մանկության հարազատ հուշերը և իր պատանեկան երազանքները օգտագործելով: Տարբեր

է Երկրորդ հատորը, որ վեպի ավելի ուղեորի մը հուշերուն ձևը ունի»²¹⁷։ Շանթի հոգւածը, ինչպես և, ի դեպ, Բաֆֆու մասին գրված բոլոր գործերը, բանավիճային է։ Ուղիղ կամ անուղղակի ձևով Շանթը բանավիճում է վեպի մասին արտահայտված շատ կարծիքների դեմ, մասնավորապես դարգացնում է իր տեսակետն այդ երկի գեղարվեստականության մասին։ Դիմելով այն քննադատներին, ովքեր Բաֆֆու ստեղծագործության այդ կողմի մասին խոսել են զիջողաբար, Շանթը գրում է. «Բաֆֆին մեր ամենեն բարձր վիպասանն է, բառի բուն ղեղարվեստական իմաստով։ «Պատանեկան հասակի ընթերցում է» րսել, կամ «հեղափոխական պրոպականտիստ է» մրմնջել և քովեն անցնիլ ձևացնելը կեղծիք մըն է, եթե գեղարվեստական անհասկացողությունն չէ»²¹⁸։ Հետաքրքիր է, որ պրոֆեսիոնալ գրողն իր կյանքի մայրամուտին արել է մի այսպիսի խոստովանություն, որը համընկնում է բազում ընթերցող—«զիլետանտների» ստույթներին. «Պատանի ժամանակ կը կարդանք Բաֆֆին, այն, և մեծ հափշտակությամբ, որովհետև սրտերնիս թարմ է և դուցազնության ու նվիրումի տարիքն է պատանությունը։ Բայց և հասուն տարիքի մեջ և խոնարհվող տարիքի մեջ, երբ կը կարդանք նորեն Բաֆֆին, կ'ըզանք նորեն իր հմայքը և կ'ըզանք ուրախությամբ, որ կը տարվինք նորեն պատանիի մը պես»²¹⁹։

Եվ, վերջապես, հեղինակը խորաթափանց հայացքով է նայում գալիքին, Բաֆֆու երկերի պատմական ճակատագրին, հույս է հայտնում, որ հայ ընթերցողին այդ գործերը միշտ էլ անհրաժեշտ են լինելու. «Կը դառնա պատմության անիվը, կ'անցնին այս օրերու բոլոր ցնցումները և կը դառնան պատմական անցյալը, բայց Բաֆֆին ընտիր երկերը կյանքեն քաղված, կյանքին կապված, հեղափոխական թե պատմական, կը մնան կարգալ սիրող հայ մարդու ընթերցանության սեղանին վրա»²²⁰։

Մենք կանգ առանք սփյուռքում Բաֆֆու ստեղծագործության ընկալման մի քանի օրինակի վրա։ Դրանք միայն շնչին չափով են արտացոլում շնորհակալության ու հիացումի այն հազարավոր անկեղծ խոսքերը, որ տասնամյակների ընթացքում ասվել են և այսօր էլ շարունակում են ասվել սփյուռքահայության կողմից՝ մեծ գրողի հասցեին։

50-ական թվականների Երկրորդ կեսից Բաֆֆու ստեղծագործությունը սովետահայ գրականագետների ուշադրության կենտրոնում է։ Հենց այդ տարիներին էլ սկսվում է մեծ գրողի կյանքի և ստեղծագործության էապես դիտական, բաղմակողմանի հետազոտությունը։ Երևան են դալիս առաջին ընդհանրացնող մենագրությունները։ 1957 թվականին լույս են տեսնում Ս. Մարինյանի և Խ. Սամվելյանի, իսկ 1959-ին՝

Ն. Պետրոսյանի ուսումնասիրությունները: Այդ աշխատանքներին բնորոշ է օգնելիտիվ վերլուծության ձգտումը և միաժամանակ բացահայտումը հեմին նաև ներքին բանավեճը բազում սխալ ու սուբյեկտիվ գնահատականների դեմ, որ արտահայտվել են նախորդ տասնամյակներին: Այս շրջանում շատ արժեքավոր է այնպիսի արմատական հարցերի լուծման ձգտումը, ինչպիսիք են Բաֆֆու աշխարհայացքի, գեղարվեստական մեթոդի, հայ նոր գրականության պատմության մեջ նրա տեղի ու դերի խնդիրները, որոնք մեկնաբանվում են ժամանակի բարդ ու հակասական սոցիալ-քաղաքական պայմանների հետ սերտ կապի ու փոխալայմանավորվածության մեջ: Այդ ուղղությամբ քիչ բան չի արվել ինչպես նշված աշխատանքներում, այնպես էլ Բաֆֆու մասին գրված բազմաթիվ հոդվածներում, որ տպագրվել են գիտական մամուլում: Սակայն հայ (և, ընդհանրապես, սովետական) գրականագիտության մակարդակն այդ տարիներին դեռ թույլ չէր տալիս վերջնականապես լուծել որոշ էական խնդիրներ, ինչպես, օրինակ, գրողի գեղարվեստական մեթոդի հարցը: Դասական գրողներին «ունալիզմի մեջ ներքաշելու» համընդհանուր ձրգտումը, որ շատ բնորոշ էր այդ տարիների գրականագիտությանը, խանգարում էր մի այնպիսի բարդ երևույթի գիտական ընկալմանը, որպիսին Բաֆֆու ողմանտիզմն էր: Այսպես, Ն. Պետրոսյանը, այդ տեսանկյունից վերլուծելով «Կայծեր» վեպը, գալիս է փոխդիշողական եզրակացության. «Ռեալիստականը «Կայծերում» գրեթե ղուգակչիո է ողմանտիկականին»²²¹:

Այնուամենայնիվ, այդ տարիներին կատարված աշխատանքը հնարավորություն տվեց շատ հարցերում հաղթահարել քարացած, սխալ պատկերացումները, ուղի հարթեց ինչպես Բաֆֆու ամբողջ ստեղծագործության, այնպես էլ «Կայծեր» վեպի հետագա գիտական խոր վերլուծության համար: Դրան, անկասկած, նպաստեց նաև գրողի ստեղծագործությունների տասնատորյակի առաջին հրատարակությունը (1955—1959), որի շոբորոդ և հինգերորդ հատորներում գետեղված էր «Կայծեր» վեպը (վերջաբանը՝ Մ. Նահապետյանի, ծանոթագրությունները՝ Ն. Սամվելյանի):

Բաֆֆիագիտության և, մասնավորապես, «Կայծեր» վեպի ընկալման նոր մակարդակն իր արտացոլումը գտավ Ս. Սարինյանի ուսումնասիրություններում՝ «Հայ նոր գրականության պատմության» «Բաֆֆի» գլխում (1964) և հատկապես «Հայկական ողմանտիզմ» (1966) մենագրության մեջ: Այդ ուսումնասիրությունների շնորհիվ ավելի հստակ բնութագրվեցին, մի կողմից, Բաֆֆու ողմանտիզմի տիպաբանական աղանձնահատկությունները (հեղինակի գեղագիտական իդեալը, հերոսների լուրօրինակությունը, պոետիկայի աղանձնահատկությունները և

այլն), մյուս կողմից, «Կալծեր» վեպի սկզբունքային յուրահատկությունը: Այդ աշխատություններում մանրամասնորեն գիտարկված են Բաֆֆու սոցիոլոգիական ու փիլիսոփայական, բարոյա-էթիկական հայացքները որպես նրա ռոմանտիկական աշխարհայացքային համակարգի հիմքեր: Գրականագետի այդ որոնումները շարունակվեցին նրա «Բաֆֆի» գրքում (1985), որտեղ «Կալծերը» ըստ արժանվույն գնահատված է որպես գրողի «կյանքի գիրքը», որպես «հայրենագիտության գեղարվեստական մի հանրագիտարան»²²²: Մենագրության մեջ ոչ միայն հիմնավորապես գիտարկվում են մեծ գրողի աշխարհայացքի, մեթոդի, սյուժետիկայի հետ կապված հարցերը, այլև կանխանշվում են նրա ստեղծագործության հետագա ուսումնասիրության ուղիները: Այս տեսանկյունից, մեզ թվում է, հատկապես արդյունավետ է հեղինակի միտքն այն մասին, որ «փաստորեն Նալբանդյանից հետո Բաֆֆին առաջին հեղինակն է, որ հաջ աջ գային գիտակցությունը խմորում է սոցիալիստական գաղափարներով»²²³:

Վերջին ժամանակներս մեծ են սովետահայ գրականության ճառագյուծությունները «Կալծեր» վեպի ուսումնասիրության ու գնահատման գործում: Բայց մեզ ավելի հետաքրքրում է մի այլ հարց. ինչպիսի՞ն է վեպի ժամանակակից գործառնությունը:

Վեպի հրատարակությունից հետո, հարյուր տարվա ընթացքում փոխվել է մի քանի սոցիալ-տնտեսական ֆորմացիա: Արմատապես փոխվել է հասարակական հարաբերությունների համակարգը: Լուրջ տեղաշարժեր են եղել գրականության և արվեստի մեջ: Կյանքից հեռացել են շատ սերունդներ՝ իրենց գեղագիտական, բարոյական պատկերացումներով: Սակայն «Կալծեր» վեպը շարունակում է ապրել հայ ժողովրդի գիտակցության մեջ: Այն այժմ ընկալվում է որպես զուտ բարձր գեղարվեստական արժեք ունեցող գրական ստեղծագործություն: Վեպը հարաբերակցում են դարաշրջանի այլ երկերի հետ, նշում են նրա տեղը հայ վեպի պատմության մեջ, իմաստավորում են այն համաշխարհային գրականության ֆոնի վրա: Ստեղծագործությունն արդեն չի կապվում միայն ազգային պայքարի կոնկրետ հանգամանքների հետ, որ անհետացել են սոցիալ-պատմական պայմանների փոփոխության պատճառով: Ժամանակակից ընթերցողը հասկանում է, որ «Կալծեր» վեպը միայն պայքարի որոշակի ծրագիր չէ (ինչպես երբեմն ընկալվում էր նախկինում), որ նրա բովանդակությունն ավելի լայն է ու խոր, պրոբլեմատիկան՝ զգալիորեն ավելի հարուստ: Այսօր վեպն ընկալվում է որպես «հավերժական» ստեղծագործություն, քանզի, ինչպես գրել է Ա. Զեխովը, «այն գրողները, որոնց մենք համարում ենք հավերժական կամ պարզապես լավ գեղագետներ և որոնք արբեցնում են մեզ, ունեն մի ընդհանուր և

շատ կարևոր հատկանիշ. նրանք ինչ-որ տեղ են գնում ու ձեզ էլ են կանչում աշխտե՛ղ, և դուք ղգում եք ոչ թե մտքով, այլ ամբողջ ձեր էությունով, որ նրանք ունեն ինչ-որ նպատակ...»²²⁴։ «Այսպես կոչված հավերժական ստեղծագործությունների հավերժական կյանքը,— գրում է ժամանակակից հետազոտողը,— ապահովվում է նրանց «ոսկյա բովանդակությամբ», նրանց հզոր բարոյական պատկերացումներով, որոնք գրողի կողմից արտահայտվում են կրքոտ ու համոզված ձևով»²²⁵։ Հենց այստեղ է «Կայծերի» կենսականության ու արդիական հնչեղության գաղտնիքը։ Իհարկե, վեպն իրենից ներկայացնում է տեղեկությունների, գիտելիքների, գեղագիտական հաճույքի անսպառ աղբյուր, կաթնոր են նրա ճանաչողական, դաստիարակիչ և այլ գործառնությունները։ Բայց գրականությունն ընթերցողի համար իսկական հետաքրքրություն է ներկայացնում այն դեպքում, երբ այն նորություններ է բացահայտում ոչ միայն շրջապատող աշխարհում, այլև հենց մարդու մեջ, խորացնում է նրա ինքնաճանաչողությունը որպես մարդու, վերաբերմունքը իր նկատմամբ՝ որպես «ցեղական էակի» (Կ. Մարքս)։ Այս առումով «Կայծեր» վեպի մեջ այնքան են խտացված հայ ժողովրդի պատմական ինքնագիտակցության ընթացքը, արժեքները, իդեալներն ու պատկերացումները, որ հայ ընթերցողների և ժամանակակից, և՛ ապագա սերունդներն այնտեղ Կտե՛ղ են ու կգտնեն իրենց սեփական էության արտացոլումը։ Այդ պատճառով այսօր էլ «Կայծերը» ընթերցողի «կյանքի դասագիրքն» է, ոչ թե խորհուրդ՝ կոնկրետ առիթներով, այլ դասագիրք, որ ստեղծում է անձին, քաղաքացուն ու հայրենասերին, ցույց է տալիս նրան այն բարձունքները, որոնց նա կարող է և պետք է հասնի։ Իսկ այդպիսի գրքերի նկատմամբ սլահանջմունքը հասարակության մեջ հարատև է։ Այդ պատճառով մենք էլ այսօր, ինչպես վեպի գոյության ամբողջ հարյուր տարիների ընթացքում, կարող ենք վկայել, որ «Կայծերը» դարձյալ ամենափնտրվող և կարդացվող գիրքն է։

Դրա հիանալի հաստատումը եղավ Բաֆֆու ծննդյան 150-ամյակի տոնակատարությունը։ Դա առանձնահատուկ հոբելյան էր, մեծ գրողն առաջին անգամ մեծարվեց պետական մակարդակով։ Այս փաստն ինքնին, ինչպես նաև մամուլում լույս տեսած բազմազան նյութերի հսկայական քանակը՝ գրողի մեծ վաստակի գնահատման, նրա կյանքի և ստեղծագործության իմաստավորման նոր մակարդակի վկայությունն են։ Բաֆֆու լավագույն ստեղծագործությունների, նրա հայրենասիրական ու դեմոկրատական գաղափարների այժմեականության, գործուն, անանցողիկ նշանակության միտքը այդ ելույթների հիմնական դրույթն ու եզրակացությունն էր։

Գրողների ու գրականագետների, քննադատների ու «հասարակ» ընթերցողների խորհրդածությունների, մեկնությունների, անցյալի մասին դատողությունների մեջ այդ օրերին բազում հիշատակվեց Բաֆ-ֆու հայտնի թևավոր խոսքը «Կայծեր» վեպից. «Մի լավ դիրք չարող է փրկել մի ամբողջ ազգ»։ Այս ասույթի մեջ կա, իհարկե, որոշ չափադանցություն, բանաստեղծական զգայմունքայնություն, բայց միաժամանակ այստեղ իրենց բացորոշ արտահայտությունն են գտել գրողի ստեղծագործական գավառները, նրա մեծ հավատը գեղարվեստական խոսքի մոգական ուժի հանդեպ, որը և կանխորոշել է Բաֆֆու ազդեցությունը հայ կյանքի ու ընթերցող սերունդների վրա։ «Մի գիրքը», հավանաբար նաև՝ բոլոր գրքերը միասին, չեն կարող ժողովուրդ փրկել, բայց եկեք խորհրդածենք ժամանակակից պատմաբանի հետևյալ դատողությունների շուրջ. «Այժմ մենք հաղիվ եկել ենք այն ճշմարիտ գիտակցության, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդի առաջին 20-ամյակի մեր ազգային-պատապրական-ինքնապաշտպանական մարտերը հայոց բազմադարյան պատմության ամենամխիթարական, ամենափառավոր երևույթներից են։ Բայց եկեք մի պահ փորձենք պատկերացնել, թե ինչպիսին կլինեին այդ ազատամարտերը, եթե նրանց տկունքներում չլինեք Բաֆֆու հայրենասիրության կրակված խոսքը։ Ինչպիսի՞ն կլինեին մեր հաջողակային խմբերի, կամավորական ջոկատների մարտիկները՝ առանց Բաֆֆու գրչի տակից ելած իրենց ուսուցիչների ու ղեկավարների, դարձյալ Բաֆֆու հրեղեն գրքից լուծված կայծերի. հայկական մթնոլորտը շիկացնող մտքերի ու երազների։ Ուրիշ խոսքով՝ առանց Բաֆֆու»²⁶։

Ենթադրեմք, որ այս պահից, երբ Բաֆֆու նշանավոր վեպը մտավ հայ ժողովրդի հասարակական-գրական գիտակցության մեջ։ Մտավ անդառնալի և հավիտյան։ Այդ պատճառով էլ «Կայծերի» հարյուրամյա կյանքի պատմությունը ունի ոչ միայն գրական-տեսական, այլև արդիական խոշոր արժեք, կապվում է հայ ժողովրդի անցած ուղի՝ իմաստավորման, նրա ներկայի և ապագայի հետ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 475։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 183։

3 Ռ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1970, էջ 376—377։

4 «Մշակ», 1878, № 83։

5 Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները, Թիֆլիս, 1904, էջ 97։

6 «Մշակ», 1878, № 123։

7 Լ. Ասմալյան, Հայ քննադատությունը XIX դարի 70—80-ական թվականներին. Երևան, 1979, էջ 132—133։

- 8 Առ, Գրիգոր Արծրունի, հ. 2, Թիֆլիս, 1903, էջ 165:
- 9 Առ, Հայ հերոսներ, Երևան, 1920, էջ 36:
- 10 Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 3, Երևան, 1964, էջ 355:
- 11 Առ, Անցյալից, Թիֆլիս, 1925, էջ 32:
- 12 Նույն տեղը, էջ 37—38:
- 13 Առ, Հայ հերոսներ, էջ 36:
- 14 «Մշակ», 1883, № 32:
- 15 Նույն տեղը:
- 16 Արմենիա, 1890, № 1:
- 17 Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 3, էջ 376:
- 18 «Մշակ», 1883, № 32:
- 19 «Մշակ», 1883, № 42:
- 20 «Մշակ», 1883, № 64:
- 21 «Մշակ», 1883, № 118:
- 22 «Մշակ», 1883, № 119:
- 23 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 9, էջ 483:
- 24 Հայկունի, Բաֆֆիի «Կայծերը», Բաբու, 1884, էջ 18:
- 25 Նույն տեղը:
- 26 Այդ մասին տես Ա. Կարինյան, Բաֆֆին և իր ուսուցիչներն ազատը (Երևան-Կազիր համարակալան գիտություններ), Երևան, 1954, № 6):
- 27 Հայկունի, Բաֆֆիի «Կայծերը», էջ 118:
- 28 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 19:
- 29 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 29:
- 30 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 38:
- 31 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 61:
- 32 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 59:
- 33 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 118:
- 34 Հայկունի, Բաֆֆիի «Կայծերը»:
- 35 Նույն տեղը, էջ VIII:
- 36 «Հորիզոն», 1894, Ա գիրք, էջ 119:
- 37 «Մասիս», 1884, № 3739:
- 38 Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 1969, էջ 173:
- 39 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 142:
- 40 Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 143—144:
- 41 Նույն տեղը, էջ 144:
- 42 Նույն տեղը, էջ 145:
- 43 Նույն տեղը, էջ 154:
- 44 Նույն տեղը, էջ 219:
- 45 Այն մասին, թե Բաֆֆու վերջերի կապակցությամբ այդ միջնորդությունն ինչպիսիք բազմազան ձևեր էր ընդունում, վերջում է նաև Բաֆֆու հիշատակած փաստը, որ այդ ստեղծագործությունները ժողովրդի մեջ տարածողի դերում հանդես էր գալիս նաև լեզուի Հայկունին. «Մի ժամանակ պարոն Ախալցխայի և Ախալքալաղի գյուղերում... գիշերները գյուղացիներին հավարում էր անասունների ախոռներում և կարգում էր նրանց «Դավիթ-Բեկը»: Գյուղացիները գրավվում էին, հետո վճարում էին նրան գարի ձուռ. պանիր, հավ...» (X, 88):

46 Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965, с. 318.

47 Նույն տեղը, էջ 265:

- 48 «Կյանք և արվեստ», 1936, 9, էջ 237:
- 49 «Մշակ», 1884, № 39:
- 50 «Մշակ», 1883, № 198:
- 51 «Մշակ», 1883, № 33:
- 52 «Մշակ», 1883, № 32:
- 53 М. В. Нечкина. Функция художественного образа в историческом процессе. М., 1982, с. 22.
- 54 «Մշակ», 1883, № 197:
- 55 Կ. Մարգար, Յ. Էնգելս, Սուրբ բնությանը կամ բնագիտական բնագիտության բնագիտություն, Երևան, 1967, էջ 151:
- 56 Մ. Վ. Նեկիժնա, նշված աշխատությունը, էջ 24:
- 57 «Մասիս», 1884, № 3734:
- 58 «Մասիս», 1884, № 3734:
- 59 Նույն տեղը:
- 60 «Տարազ», 1908, № 5, էջ 37:
- 61 «Մասիս», 1884, № 3734:
- 62 «Մասիս», 1884, № 3736:
- 63 Նույն տեղը:
- 64 «Մշակ», 1884, № 39:
- 65 ՏՆՍ Մ. Ներսիսյան, Հայ ժողովրդի նոր պատմության էջերից, Երևան, 1982, էջ 208:
- 66 Բ. Ղառաջյան (Ս. Տ. Արկոմեդ), Հայ անդրանիկ հեղափոխական խմբակը Անդր-կովկասում, Թիֆլիս, 1927, էջ 41:
- 67 Մ. Ներսիսյան, նշված աշխատությունը, էջ 216:
- 68 Բ. Ղառաջյան (Ս. Տ. Արկոմեդ), Անցյալի հիշողություններից, Թիֆլիս, 1918, էջ 48:
- 69 Ղ. Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 1967, էջ 419:
- 70 ՏՆՍ Խ. Դյուրեագալյան, Ս. Մանուկյան, Հակոբ Հակոբյանի կյանքի և գործու-նւթյան տարեգրությունը, Երևան, 1965, էջ 16:
- 71 Նույն տեղը, էջ 24:
- 72 Ա. Ինճիկյան, Հովհաննես Թումանյան, Երևան, 1969, էջ 144:
- 73 Լեո, Հայ հերոսներ, էջ 47—48:
- 74 ՏՆՍ Ա. Ինճիկյան, Հովհաննես Թումանյան, էջ 199—200:
- 75 Լեո, Անցյալից, էջ 72:
- 76 ՏՆՍ Լեո, Հայ հերոսներ, էջ 65:
- 77 Էդ. Ջրբաղյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 285:
- 78 Հայ նոր գրականության պատմություն, Կ. 4, Երևան, 1972, էջ 571:
- 79 «Մշակ», 1889, № 61:
- 80 Ն. Աղրալյան, Գրական բնագիտական երկեր, Պետրոլ, 1959, էջ 322:
- 81 «Գեղորին», Ա տարի, 1902, 1 հունիսի:
- 82 «Արձագանք», 1888, № 16, էջ 214:
- 83 Նույն տեղը:
- 84 «Հանդիս քրական և պատմական», 1888, Կ. 1, էջ 367:
- 85 «Հանդիս ամսօրյա», 1888, № 7—8, էջ 115:
- 86 «Արմենիա», 1888, 30 մայիսի:
- 87 «Մշակ», 1888, № 48:
- 88 Նույն տեղը:

- 89 «Մշակ», 1888, № 49:
- 90 «Մշակ», 1888, № 50:
- 91 «Մշակ», 1888, № 51:
- 92 «Մշակ», 1888, № 53:
- 93 «Մշակ», 1888, № 57:
- 94 «Մշակ», 1888, № 63:
- 95 «Մշակ», 1888, № 67:
- 96 «Արձաղանք», 1888, № 17, էջ 225—228:
- 97 Նույն տեղը:
- 98 «Մշակ», 1888, № 48:
- 99 «Հորիզոն», գրական հանդես, 1894, էջ 114:
- 100 Նույն տեղը, էջ 139:
- 101 Եփրվանդան, Երկերի ժողովածու, հ. 9, էջ 185:
- 102 «Գեղունիք», Ա տարի, 1902, 1 հունիսի:
- 103 Ստ. Շախումյան, Գրականության մասին, Երևան, 1948, էջ 196:
- 104 Նույն տեղը, էջ 25:
- 105 Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 4, էջ 62:
- 106 Նաւ-Դուս, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1950, էջ 325:
- 107 «Տարազ», 1908, № 5, էջ 35:
- 108 ՏԼՍ Բաֆֆի. կյանքը, գրականությունը, հիշողություններ, Փարիզ, 1937, էջ 162,
- Սողոմոն Մ. Հակոբյան, Երկեր, Բեհրան, 1965, էջ 350:
- 109 Ա. Խ. Ավարդեղիյան, Պատկերներ Բաֆֆի կյանքից, Թիֆլիս, 1904, էջ 136—139:
- 110 Նույն տեղը, էջ 140:
- 111 Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1904, էջ 218:
- 112 «Լույս» (տարեցույց), Թիֆլիս, 1904, էջ 437:
- 113 «Տարազ», 1913, № 5—6, էջ 1:
- 114 «Հորիզոն», 1913, № 90:
- 115 «Հորիզոն», 1913, № 99:
- 116 «Հորիզոն», 1913, № 95:
- 117 Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Երևան, 1974, էջ 191:
- 118 «Ամսօրյա տեղեկատու», Կ. Պոլիս, 5 տարի, № 27, էջ 41:
- 119 Նույն տեղը, էջ 40:
- 120 Նույն տեղը:
- 121 «Հանդես ամսօրյա», 1887, № 8, էջ 116:
- 122 «Արար», 1888, գիրք Բ, էջ 127:
- 123 «Արար», 1892, գիրք Ա, էջ 209:
- 124 Ֆրանց Վերֆել. Մուսա լեռան բառաստան օրը, Երևան, 1964, էջ 185:
- 125 «Տարազ», 1908, № 5—6, էջ 1:
- 126 Վ. Բրյուսով, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1967, էջ 114—
- 115: Ի դեպ, Վ. Բրյուսովը լավ ծանոթ էր «Կայծեր» վեպին, որով նա հայերեն է սովորեցրել Պ. Մակինցյանը, որը Բրյուսովին ծանոթացնում էր հայոց լեզվին ու մշակույթին, Վ. Տեր-
- յանին ուղղած իր նամակում վեպի մի փոքր անսպասելի այս դորձառության մասին
- հաղորդում է հետևյալը. «Կայծերը» սկսել ենք կարդալ: Իմ սրտում ուղղակի սքանչելի
- է: Կսովորի անպայման» (Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 114—115):
- 127 «Իմերիա», 1888, № 88 (Յարգմանությունը վերցված է Ի. Բեգլարյանի «Բաֆֆի»
- և վրաց հասարակությունը» հոդվածից: ՏԼՍ «Խորհրդային վրաստան», 1939, № 250):

- 128 Ն. Մկրտչյանը պարզել է, որ դա ուսուցիչը է. Դուրրովինյան ծածկանունն է (տե՛ս «Բանբեր Հայաստանի արխիվներին», 1972, № 2):
- 129 «Петербургская газета», 1888, № 138.
- 130 «Армянский вестник», 1916, № 4.
- 131 «Мир Божий», 1892, № 7, с. 1—14.
- 132 «Армянские беллетристы», М., 1883, с. 89.
- 133 Նույն տեղը, էջ 98:
- 134 Նույն տեղը, էջ 103—104:
- 135 Նույն տեղը, էջ 120—121:
- 136 Տե՛ս Մ. Գ. Ներսիսյան, Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը Թուրքական բռնապետության դեմ, Երևան, 1955, էջ 483:
- 137 Տե՛ս, օրինակ, Кавказский вестник, Тифлис, 1901, № 1, Кавказский альманах. С.-Петербург, 1913.
- 138 Армянский вестник, 1916, № 12—13, с. 2.
- 139 Նույն տեղը:
- 140 Նույն տեղը:
- 141 Նույն տեղը:
- 142 Նույն տեղը, 1916, № 12—13, էջ 2:
- 143 Կ. Մարրար և Զ. Էնգելյուր արվեստի մասին, հ. 11, Երևան, 1964, էջ 665:
- 144 Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, Երևան, 1950, էջ 124:
- 145 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 28:
- 146 Նույն տեղը, էջ 48:
- 147 Նույն տեղը, էջ 55—56:
- 148 Նույն տեղը, էջ 50:
- 149 Նույն տեղը, էջ 53:
- 150 Նույն տեղը, էջ 52:
- 151 Նույն տեղը, էջ 51:
- 152 Նույն տեղը, էջ 54:
- 153 Նույն տեղը, էջ 77:
- 154 Նույն տեղը, էջ 103—104:
- 155 Նույն տեղը, էջ 116:
- 156 Զ. Джрбациян. Литературная и общественная позиция Ваана Терьяна.
- 157 Զ. Терьян. Критика и публицистика. Ереван, 1958, с. 7—8.
- 158 Ս. Տերտրյան, Հայ նոր գրականության պատմություն, Երևան, 1930, էջ 3—4:
- 159 Նույն տեղը, էջ 10:
- 160 Ս. Պետրոսյան, Բաժնի, Երևան, 1959, էջ 551: Այստեղ էլ տես Բաժնու մա-
- 161 Ս. Տերտրյանի հոդվածների մանրամասն վերլուծությունը:
- 162 Ս. Տերտրյան, Հայ նոր գրականության պատմություն, էջ 10:
- 163 Նույն տեղը, էջ 25:
- 164 Գ. Վահանյանի, Բաժնու վեպերը, Երևան, 1928, էջ 75:
- 165 Նույն տեղը, էջ 98:
- 166 Նույն տեղը, էջ 85:
- 167 Նույն տեղը, էջ 91:
- 168 Նույն տեղը, էջ 105:
- 169 Նույն տեղը, էջ 131—132:
- 170 Նույն տեղը, էջ 133—134:

- 169 Ն. Ուրալյան, Գրական բնագիտական հրատարակչություն, Պետություն, 1959, էջ 102:
- 170 Ա. Կարինյան, Գեղարվեստական գործեր, Երևան, 1928, էջ 7:
- 171 Նույն տեղում, էջ 139:
- 172 «Գրական գործեր», 1932, № 1—2, էջ 37:
- 173 Նույն տեղում:
- 174 Նույն տեղում, էջ 38:
- 175 Լևո. Թուրքաշայ հեղափոխության գաղափարախոսությունը, հ. 1, Փարիզ, 1934, էջ 138:
- 176 Է. Զովհաննիսյան, Ոսկե ամսյ, Երևան, 1984, էջ 153:
- 177 «Գրական թերթ», 1939, № 12:
- 178 Նույն տեղում:
- 179 Նույն տեղում:
- 180 Նույն տեղում:
- 181 «Литературный критик», 1940, № 11—12, с. 173.
- 182 Նույն տեղում:
- 183 Նույն տեղում:
- 184 Նույն տեղում:
- 185 ՏԼՈՒ Ա. ՏԵՐԿԵՐՅԱՆ. Բաժնու «Սամվել» պատմական վեպը, Վրացական. Սամվել գրքում, Երևան, 1940, էջ VII—XL:
- 186 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1976, էջ 279:
- 187 Նույն տեղում, էջ 298:
- 188 Զ. Գյուլիսյան, Բնագիտական հոգեբանություն, Երևան, 1955, էջ 88:
- 189 Նույն տեղում, էջ 105:
- 190 Նույն տեղում, էջ 121:
- 191 Նույն տեղում:
- 192 Նույն տեղում, էջ 124:
- 193 Նույն տեղում, էջ 122:
- 194 Նույն տեղում, էջ 149:
- 195 «Գրական թերթ», 1951, № 29:
- 196 Սովետական Հայաստան, 1951, № 190:
- 197 «Գրական թերթ», 1951, № 37:
- 198 Սովետական Հայաստան, 1954, № 60:
- 199 Սովետական գրականություն և արվեստ, 1954, № 4, էջ 95:
- 200 Նույն տեղում, էջ 96—97:
- 201 Նշենը նաև մի այսպիսի փաստ. սփյուռքի առաջին սերնդի գրողներից շատերը գրել են հայրենիքում, Երկրամորտության տարիներին կրել էին Բաժնու ստեղծագործության բարերար ազդեցությունը, որ հետագայում պահպանեցին ամբողջ կյանքի ընթացքում: Այդ մասին, մասնավորապես, խոստովանել է Համաստեղը (տե՛ս Գ. Սևակ. Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուղեգրեր, Երևան, 1980, էջ 45):
- 202 «Անահիտ», 1930, Բ տարի, № 2:
- 203 Գ. Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 196:
- 204 Ս. Վարանդյան, Բաժնի (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան), Պետություն, 1938, էջ 12:
- 205 «Անահիտ», 1899, № 3, էջ 95:
- 206 Արամատայ գրողների նամականի, Երևան, 1972, էջ 57:
- 207 Նույն տեղում, էջ 58:
- 208 «Գեղունի», Ա տարի, 1902, 1 հունիսի:

209 Բաֆֆի (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան)։ Կյանքը, գրականությունը, հիշույթի միջոցներ։
Սևնդյան 100-ի առթիվ, Փարիզ, 1937։

210 Նույն տեղը, էջ 50։

211 Նույն տեղը։

212 Նույն տեղը, էջ 51։

213 Նույն տեղը, էջ 90։

214 Նույն տեղը, էջ 104։

215 Նույն տեղը, էջ 162։

216 Լ. Շանք, Երկիր, հ. 9, Պետություն, 1946, էջ 415։

217 Նույն տեղը, էջ 417։

218 Նույն տեղը, էջ 418, 419։

219 Նույն տեղը, էջ 419։

220 Նույն տեղը։ Հատկանշական է, որ դեռ 1912 թվականին Արթուր Լաշաթը, բնդ-
հանուր առմամբ բարձր գնահատելով Բաֆֆու հրկեբրը, անհեռատեսորեն գրում է. «Բաֆֆի
վեպերը ժամանակով հկորցնեն իրենց նշանակությունը» (սՄշակ, 1912, № 309)։

221 Ե. Պետրոսյան, Բաֆֆի, Երևան, 1959, էջ 323։

222 Ս. Սարինյան, Բաֆֆի, Երևան, 1985, էջ 198։

223 Նույն տեղը, էջ 139։

224 Ա. Чехов. Собр. соч., в 12-и т., т. II, М., 1956, с. 600.

225 Ю. Андреев, Волшебное зрение. Л., 1983, с. 251.

226 Բ. Ուրուարյան, Գրողի պատմական առաքելությունը, «Գրական թերթ», 1986,

Դ. ՎԱՐՈՒԺԱՆԻ «ՀԵԹԱՆՈՍ ԵՐԳԵՐԸ» XX ԴԱՐԻ
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆ-ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայ դասական պոեզիայի գլուխգործոցներից մեկը՝ Դանիել Վարու-
ժանի «Հեթանոս երգերը» (1912) գեղադիտական խոր ներգործություն
ունեցավ ինչպես ժամանակակիցների, այնպես էլ հաջորդ սերունդների
վրա: Ընդհատ է, «Հեթանոս երգերը» ոչ թե մեկ ստեղծագործություն է,
այլ բաղմամբիվ և բաղմապիսի բանաստեղծություններից և մեկ պոեմից
(«Հարճը») բաղկացած ժողովածու: Սակայն արտաքուստ շատ տարբեր
թեմաներով գրված (հեռավոր հեթանոսական անցյալից մինչև ժամա-
նակակից պրոլետարիատի կյանքը) գործերի ներքին գաղափարական
միասնությունը, ոճական և կառուցվածքային ամբողջականությունը հիմք
դարձան, որ գիրքն սկզբից ևեթ ընկալվեր իբրև գեղարվեստական ան-
բաժան միավոր: Իհարկե, այդ ընկալումը տարբեր գրական-հասարա-
կական միջավայրերում և զարգացման փուլերում միանման չի եղել:
Դիրքը տարբեր ազդեցություն է գործել ընթերցողի զգացմունքի, հոգե-
բանության և մտածողության վրա, բաղմակերպ գնահատության ու մեկ-
նության արժանացել քննադատության և գրականագիտության կողմից:
Այս բոլորը հարուստ նյութ է տալիս «Հեթանոս երգերի» պատմա-գոր-
ծառական նշանակության ուսումնասիրության համար:

Ներքին փոփոխություններով լեցուն և գործուն է եղել գրքի պատ-
մագեղագիտական կյանքը: Երկի գործառության ավելի քան 70-ամյա
պատմության մեջ առանձնանում են երեք հիմնական փուլեր՝ սոցիալ-
գեղադիտական ակտիվության շրջան (10-ական թվականներ), որին
հետևում է հարաբերական շեղոթության և անտարբերության շրջանը
(20—50-ական թվականների առաջին կես): Երեք և կես տասնամյակ
ընդգրկող այս երկրորդ շրջանում սովետահայ իրականության մեջ նվա-
զում է հետաքրքրությունը «Հեթանոս երգերի» նկատմամբ, որ պայմա-
նավորված էր հասարակական-գաղափարական հանգամանքներով, որոնց
պատճառով խախտվում է ստեղծագործության և ընթերցողի կենդանի

կապը: Այս գործոնները էական դեր չեն խաղում սփյուռքահայ կյանքում, որտեղ երկը շարունակում է հարաբերականորեն բնականոն իր ընթացքը: Այնուամենայնիվ, սփյուռքում նույնպես, իբրև արդյունք ազգային և գրական փոխված իրադրության, «Հեթանոս երգերի» գործառությունը ունենում է որոշակի տատանումներ (վայրէջք և ապա՝ վերելք): Երրորդ՝ սոցիալ-գեղադիրտական ակտիվության որակապես նոր և շրջագարծալին փոփոխությունը, սկիզբ առնելով 50-ական թվականների կեսից՝ շարունակվում է առայսօր:

«Հեթանոս երգերի» տարրնթերցումները և սոցիալ-գեղագիտական դերի նման հեղաբեկումները, որոնք ուղղակի կապ ունեն անընդհատ փոփոխվող իրականության հետ, օրենկալիվ պատմական և սուբյեկտիվ մի շարք դրդապատճառների արդյունք են:

Գրական երկի պատմական կյանքի ամեն մի փուլում սովորաբար տարբեր ձևով է ընկալվում և լուսաբանվում տվյալ ստեղծագործության բովանդակութունը, ուղադրութուն է դարձվում նրա այս կամ այն կողմի, հատկանիշի, սոցիալ-գեղագիտական դերի վրա:

1

Հայ գրատեսական միտքը, հին և նոր հետազոտողների ջանքերով, կարողացել է բավական հասակորեն երևան հանել դարասկզբի արամբ-տաճակ պոեզիայի առաջատար ուղղություններից մեկի՝ «հեթանոս շարժման» բնույթը, իրական միտումներն ու էական հատկանիշները, մի շարժում, որի ամենամեծ ներկայացուցիչը Դանիել Վարուժանն էր:

Ակրտ առնչություն ունենալով ժամանակաշրջանի համընդհանուր համաշխարհային նմանատիպ գրական շարժումների հետ, մասնավորապես ֆրանսիականի և բելգիականի, «հեթանոս շարժումը» միաժամանակ դրսևորում է խորապես ընդգծված իր ազգային բովանդակութունը: Անցյալը ներդաշնակել ներկային. սա էր շարժման մասնակիցների գեղագիտական և գաղափարական հավատամբը:

Բացի Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերից», «հեթանոս շարժման» բնորոշ տրամագրություններն արտահայտվեցին Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայում, Ռ. Զարդարյանի «Բագինին փառաբանութունը» տրձակ երկում, Հ. Սիրունու «Դեպի տաճարն Հրաշքին», Վ. Թեքեյանի «Հրաշալի հարություն» գրքերի, ինչպես նաև Միամանթոյի, Ռ. Սևակի, Ահարոնի, Լ. Էսաճանյանի և այլոց առանձին բանաստեղծությունների մեջ: 1914 թ. Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ Կ. Պոլսում լույս տեսավ «Նավասարդ» տարեգիրքը, որի ղեղարվեստական և գիտական-բանասիրական նյութերի զգալի մասը դարձյալ նվիրված էր հեթանոսական անցյալին:

Ինչպես նշում են ժամանակակիցները, գրական-հասարակական միջնորդությունը հագեցած էր «հեթանոսականությամբ», որ ժամանակի տիրող մտայնությունն էր: Մի տասնամյակ անց ահա թե ինչ է գրում Հ. Սիրունին. «Վարուժանն նոր էր մարդոց բնծայեր անկորնչելի գեղեցկությունը իր «Հեթանոս երգերուն» ու բայեր նոր գիծ մը մարդոց հոգիներուն մեջ: Հավատացյալներու ուրիշ խմբակ մը արդեն «Մեհյանի» մը հիմք կփորեր: Ու բոլորը, բոլորը ծարավ կզգային Անծանոթ Գեղեցկության ա զայն կկանչեին իրենց հոգիներուն մեջ: Ու բոլորը կհավատային որ այդ գեղեցկությունը հեռավոր դարերեն կուգար:

Կուզեինք խորթանալու գացող հայ գրականությունը դարձյալ կապել հայրենի հողին ու իր շարժումով գեղեցկություններուն: Կուզեինք մեր հոգիներուն մեջ վերստին բռնկցնել սրբազան հուրը, որով մեր նախնիքը երբեմն իրենց բազիններն էին վառեր: Կուզեինք ականջ տալ դարերուն երգած հեքիաթին ու շարժարել մեր հոգին՝ անոր խորհուրդը մեկնելու համար: Կուզեինք մեր սրտերեն փրցնել նետով խորթ ժողովները, ու սրբված, ապաշխարած՝ սպասել նոր արշալույսին, սրտատրոփ ու բաղկատարած»:

Ունենալով գեղարվեստական տարբեր մակարդակ, աշխարհայացք և անհատական խառնվածք, «հեթանոսականները» իրենց առջև դնում էին առաջին հայացքից ոչ միանման՝ գեղագիտական, գաղափարական, բարոյական, պատմաճանաչողական խնդիրներ: Այնուամենայնիվ, «չնայած հեթանոսական շարժման» մասնակիցների աշխարհայացքային բոլոր տարբերություններին, այն ուներ ազգային և սոցիալական որոշ ընդհանուր արժատներ,— գրում է էդ. Ջրբաշյանը:— Ազգային առումով այդ շարժման իմաստը անցյալի հերոսական դրվագներով ներկա սերունդներին ոգևորելն էր, նրանց ուժի ու տոկունության դասեր տալը: Փողովորդի փրկության համար պետք է վերականգնել ազգային առողջ ոգին, որը, շատ մտավորականների կարծիքով, հանդես է եկել հենց մեր պատմության հեթանոսական դարերում, իսկ հետո աղճատվել ու ոչնչացել է օտար բռնակալության լծի տակ և հնազանդության քրիստոնեական բարոյների ազդեցությամբ:

«Հեթանոսական շարժման» մեջ, մանավանդ Վարուժանի պոեզիայում, շատ որոշակի արտահայտվեց նաև գեղարվեստական նոր որոնումների սոցիալական ենթատեքստը: Անցյալը հակադրվում էր ժամանակակից բուրժուական իրականությանը՝ մարդուն մանրացնող, նրան կամքի, ձգտումների և զգացումների ազատությունից զրկող «ոսկի հորթերի» իրականությամբ: Դա անխուսափելիորեն կյանքի էր կոչում ուժանորդ-արտապատմական հայացք անցյալի նկատմամբ, քանի որ վերջինիս մեջ Վարուժանն ու մյուս «հեթանոսները» ուզում էին տեսնել և

փառաբանել այն, ինչ նրանք որոնում ու շէին գտնում ներկայի մեջ՝ անհատի ազատություն և հնրոսական ոգի, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի անկաշխան դարգացում, մարդկային հարաբերությունների պարզություն ու մաքրություն»³։

«Հեթանոս շարժումը» հանկարծակի շառաչացավ, թեև ժամանակակիցները 1912—1913 թվերն են համարում «Հեթանոս» շարժման սկիզբը։ Ճիշտ է, այն զրական հոսանք դարձավ և վերջնականապես ձևավորվեց միայն 10-ական թվականներին, սակայն զրանից տարիներ առաջ ստեղծագործողներն արգեն դիմում էին «բանաստեղծական հեթանոսություն»։ Դա ամենից առաջ վերաբերում է Դ. Վարուժանին, որը դեռևս 1908 թ. գրում է. «Հեթանոս կյանքը օրեօր զիս կզրավե. եթե այսօր կարելի ըլլար կրոնքս կփոխեի և սիրով կընդգրկեի բանաստեղծական հեթանոսությունը»⁴, «Ո՛չ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն ունիմ. Ե՛րբ պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթությունները՝ զոր վաստկելու համար հերոսներ պետք էին՝ այլ ո՛չ դիվանագիտություն»⁵։ Հեթանոսական կյանքի և ոգու պատկերումը Վարուժանի համար դառնում է գրական ծրագիր և նպատակ։ «Անցյալը կաշտեմ... և ի հեճուկս ապագայապաշտներուն»⁶ անցյալապաշտ գալուցը պիտի հիմնեմ»⁶, — աղագարում է նա։ Արդեն 1907 թ. ստեղծվում են ժողովածուի մի քանի բանաստեղծությունները («Լրում», «Օրհնչալ ևս դու ի կանայս»)։ 1909 թ. ուրվագծվում է նաև «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը։ «Հիմա նոր հատոր մը պատրաստելու ձեռնարկած եմ զուտ ասլոված կյանքի, բիշ մը ավելի վերլուծող, ավելի խորիմաստ, և հոգեբանական երգերով»⁷։ 1911 թ. իր «հրատարակելի գործերի» թվում Դ. Վարուժանը հիշատակում է նաև «Հեթանոս երգերը», որ ցույց է տալիս, թե այն հիմնականում արդեն պատրաստ էր տպագրության։

Իր մի նամակում Դ. Վարուժանը կարևոր տեղեկություն է տալիս երկի մտահղացման կենսական ազդակների և զեղարվեստական իրականացման կոնկրետ պայմանների մասին։ Նա գրում է. «Ասկայն. տեսած էի նվրոպան։ Օգտվելով տեղվույն հսկա գրադարանին՝ կարդացել էի հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետերլինկ։ Հոգիիս վրա բոցի մը լեզվին պես զգացած էի բանվորներուն ազադակները մեկ կողմեն, ու մյուս կողմեն շվաշտ ու արբեցող կյանքը, իզուր թաքնվող բողբոջումները՝ ստորագծած հիշողության մեջ և միացուցած հին հունական ու հռոմեական կյանքին վերհիշումներուն, հանգեցա գրել, երբ որ երկիր» իմ գյուղս վերադարձա, «Հեթանոս երգերը»⁸։

Ներկայի համար և ներկայի դիրքերից է Դ. Վարուժանը դիմում հեթանոսական «հաղթ» շրջանին, պատմական և դիցաբանական հերոսներին և կերպարներին, ձգտելով վերակենդանացնել ասպետական ոգին՝ ուժն ու գեղեցկությունը: Նա դրանով ցանկանում էր պատասխանել իր ժողովրդի և դարաշրջանի հոգևոր ու մտավոր պահանջներին, անցյալը ծառայեցնել արդիականությանը:

Դ. Վարուժանը նորովի է հիմնավորում և իմաստավորում հեթանոսության իդեալը, որը նրա մոտ մի ամբողջական համակարգ է, որքան գեղագիտական, այնքան էլ փիլիսոփայական-գաղափարական: Ուժի և գեղեցկության, «երկաթներուն ու մարդուն մաքառումների» պատկերումը ուղղված էր մարդու և գեղեցիկի իդեալի հայտնաբերմանը, որը չկարողացան տեսնել բանաստեղծի գրական հակառակորդները:

«Կյանքի ու երազի» (Տ. Չոկյուրյան) սկզբունքային հակադրության հետևանքով առաջանում է անբավարարվածություն և հիասթափություն ներկայից: Այդ պատճառով էլ «Հեթանոս երգերի» մեջ հակաքաղաքական և հակաբուրժուական ուղղվածությունը բնական և օրինալափ էր: «Հաբճը» պոեմում Վարուժանը այսպես է ռեգիտում հեթանոսական անցյալը.

Փա՛ռք մեծագոր կենցաղին ասպետական դարերուն՝
Ուր պաշտվեցավ Գեղեցիկն ու Զորությունը արբուն,

Փա՛ռք ձեզի միշտ, զանգրահեր ո՛վ ասպետներ արդյունից,
Որոնց զրահով վերտրված լանջերուն տակ բարախեց
Սիրտ մը հավետ անձնվեր՝ տկարներուն, ընկճվածին,
Նվ գեղանի կիներուն, անոնց մարմնույն բյուր զանձին:

Հեթանոսությանը հաջորդած դարերի ընթացքում եղծվել է մարդու նկարագիրը, «գինիի նման հզոր և անկեղծ» մարդուն, «առաքչնի քաջության տեղ նենգն այսօր կը տիրե»: Անհրաժեշտ է նորոգվել քե իբրև մառդ և քե իբրև հալ («ո՛ւր մնաց դասական հայությունը, ավերակներու աճյուններուն մեջ փնտրելու է զանոնք»⁹), — այս է բանաստեղծի աշխարհայեցողության ենթատեքստը:

«Հեթանոս երգերում» Վարուժանը բերում էր առնական ուժի փառաբանություն, կանացի գեղեցկության (և ընդհանրապես գեղեցիկի) պաշտամունք, լույսի և կանացի մերկության երկրպագություն, քաղբենի, անբնական, չպարուն և կեղծ բարբերի փոխարեն աշխարհիկ կյանքի անկաշկանդ վայելք, պատկերում էր տառապող մարդուն և մարդկությունը, տառապանքի և հաճույքի գեղեցկությունը:

Հետագարձ հայացքը դեպի պատմություն, նրա ռեգիտումը, որը, ինչպես նշել են հետազոտողները, յուրատեսակ «նեոկլասիցիզմ» էր,

նպատակ ունենալ բարձրացնել մարդուն, մանավանդ՝ օգնել նրան ըմբռնելու գեղագիտական և գաղափարական-բարոյական արժեքները:

«Հեթանոս երգերի» մեջ բուն հեթանոսական ժամանակաշրջանին վերաբերող գործերը այնքան էլ շատ չեն («Հարճը» պոեմը և մեկ տասնյակի շփոթանալով ծովափնային), բայց ամբողջ ժողովածուն տոգորված էր հեթանոսական ոգով: Վերջինիս տակ հասկացվում էր այն ամենը, ինչ իր էությունով հակադրվում էր ժամանակակից քաղաքական պատկերացումներին, պարունակում էր տարերային մեծ ուժ և զարգացման հեռանկար¹⁰:

Այսպես, ըստ էղ. Գոյանջյանի, «գեղեցիկագիտական տեսակետով քննարկության հանգամանք մը կձգտին ներկայացնել նաև առանձին՝ բանաստեղծությունները, որոնք զուտ զգայական՝ հատկապես ընտրված արհեստական գունագեղ պատկերներ են, առանց պատմական հավակնության, կամ նույնիսկ եվրոպական շարժումն ազդեցվածներ արևելքիցի նայվածքով ցանկացված, եվրոպական անկյուններ՝ արևելքի արևով օծված»¹¹: Այսպիսին են «Արեւելյան բաղանիք», «...Ո՞վ կալագե», «Հեթանոսական», «Մեռած աստվածներուն», «Գինարբուքին վերջ» և մի քանիսը այլ բանաստեղծություններ:

«Հեթանոս երգերի» բաժիններից է «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը, որը նվիրված է մարդկային հուղումներին, տառապող և պայքարող անհատի և բանվորական զանգվածների կյանքի ու ընդվզման պատկերմանը: Գեղեցիկի և վեհի ռոմանտիկական գույները այստեղ անդիմադրելի մոռացված պատկերների ծանրությանը, կյանքի բնական ներդաշնակությունը խզվում է սուր հակասությունների և գոյության տաղափուկ ամենօրյա սարսափներից: Աշխատանքի և ոսկու, տերերի ու ստրուկների, մահի ու արյան մաքառումների քառասյին աշխարհը բանաստեղծին ներկայանում է որպես մի «նոր Գողգոթա»: «Հեթանոս երգերի» հետ կողք-կողքի այս Գողգոթան կարող էր տարօրինակ թվալ, սակայն այն տարերային հակասության արտահայտություն չէր, այլ կյանքի փիլիսոփայական որոշակի իմաստավորում, հաճույքի ու տառապանքի անբաժանելիություն¹²:

2

Դարասկզբի հայ պոեզիայում կատարվում են որակական շեղանշանային փոփոխություններ: Այն նվաճում է աննախընթաց գեղարվեստական բարձունքներ:

Հայ պոեզիայի զարգացման իրոր նշանակալի աչք ժամանակահատվածում կողք-կողքի գոյատևում էին գրական մի շարք ուղղություններ ու հոսանքներ (ռեալիզմ, նեոռեալիզմ, սիմվոլիզմ), որոնք հռչակում

էին իրենց գեղազիտական համակարգն ու ստեղծագործական սկզբունքները:

Այս շրջանում փոխվում են ինչպես պոեզիայի բովանդակութունն ու ձևը, այնպես էլ գրականության հասարակական դերի ու խնդիրները վերաբերյալ ըմբռնումներն ու շափանիշները: Գրական գործիչները յտահոգվում էին գրականության, մասնավորապես պոեզիայի նորոգման նրա հետագա ճակատագրի հարցով: Գրականության նորոգման մտայնությունը ցայտուն կերպով արտահայտվեց «Հեթանոս երգերում»:

«Արվեստագետ սերնդի» փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Դանիել Վարուժանը, որ ժամանակակիցների կողմից իրավամբ պետք է հռչակվեր իբրև «հայ պոեզիայի վերանորոգիչ» (Հ. Օշական, դեռ 1909 թ., այսինքն՝ երբ ստեղծման տարրեր փոխելու մեջ էին գտնվում) Վարուժանի ծրագրած երեք գրքերը՝ «Յեղիս սիրտը», «Հեթանոս երգերը» և «Հացին երգը», խորապես գիտակցում էր, որ անկարելի է գրել առաջվա պես, հարկավոր է ստեղծել նոր պոեզիա՝ նոր բովանդակությամբ և ձևով: Դժգոհ լինելով արևմտահայ պոեզիայում տիրող վիճակից («Սխալ է կարծել թե մեր թրքահայ գրականությունը վերածնած է: Մաշած անիվն է որ կդառնա ու կդառնա»)՝¹³, բանաստեղծը հանգում է ազգային նկարագրի ու ոգու արտահայտման, բարձր գեղարվեստականության հասնելու անհրաժեշտության մտքին: «Մենք այնքան մեծ ենք՝ որքան որ հողեն կիսմենք մեր ղգացումները», «ասկե վերջը միայն հայկական արվեստը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարներու ուղև ծնծով»¹⁴, — գրել է նա: Միաժամանակ հարկավոր է գրականությունը մոտեցնել ընթերցողին, գեղեցիկի և օգտակարի զուգակցությամբ բավարարել ժողովրդի հոգևոր պահանջները: Դ. Վարուժանի կարծիքով «ստույկ և հերոհայ ժողովուրդը կրկեսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, քրտնաթոր և տապահեղձ, ամբողջ հոգևին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտեցնել իր շրթունքներուն»¹⁵:

Շնորհիվ բանաստեղծական հզոր խառնվածքի, «Հեթանոս երգերում» Դ. Վարուժանը կարողանում է գեղարվեստական ձևի մեջ մարմնավորել գեղագետի իր աշխարհընկալումն ու իդեալները, նոր պոեզիայի վերաբերյալ պատկերացումներն ու ըմբռնումները: Գրական այս երկում առավել ցայտուն են դրսևորվում Վարուժանին հատուկ պատկերացիլ համակարգը և գեղարվեստական մտածողության ուրույն գծերը, ոճական և լեզվական առանձնահատկությունները: Միաժամանակ Դ. Վարուժանը օգտագործում է բանաստեղծական նոր ձևեր, տաղաչափական բազմազան կառուցվածքներ, որոնք համապատասխանում են ստեղծագործության բովանդակությանը: Մեծ է Դ. Վարուժանի դերը հայ պոեզիայի «նորոգման» խնդրում: Այս շրջանում նրա հետ կարող է համեմատվել

Միայն Վ. Տերյանը, որը նույնպես նոր ուղի էր բացում հայ պոեզիայի մեջ:

Արևմտահայ նշանավոր քննադատ Հ. Օշականը (այն ժամանակ նա ապրագործ էր՝ Հ. Քուֆեճյան) առաջիններից էր, որ նկատեց հայ պոեզիայի «նոր շարժումը» և երևան հանեց այդ շարժման մեջ «հայ բանաստեղծի»՝ Վարուժանի կատարած դերը: Դ. Վարուժանի ստեղծագործության ծավալուն ուսումնասիրության մեջ, անդադառալ ժամանակի գրական շարժման առանձնահատկություններին, նա այն տեսակետն է հայտնում, թե պոլսահայերը երկար ժամանակ «բանաստեղծ չեն ունեցած, այս բառին թելադրած լայն իմաստովը» (բացառություններ են՝ Պ. Դուրյանը, Մ. Մեծարենցը, Ա. Զոսանյանը): Խոսակցության տարիներին պոեզիան տառապում էր «անարդյունավետ», հետադարձանայություն և արհեստականություն, որ մեծապես պայմանավորված էր պատմական հանգամանքներով և սոցիալիկ ճակատագրով: 1908 թ. հետո, շնորհիվ մի քանի բանաստեղծների և ամենից առաջ՝ Սիամանթոյի և Վարուժանի, փոխվում է արևմտահայ պոեզիայի բովանդակությունն ու «արվեստը»: Պոեզիան աշխատում է իր վրասից «թոթվել» «միօրինակ տարազը», որի հետևանքով «ունեցանք նոր երաժշտություն, բառերու ներքո դողացող մեղեդին»¹⁶:

Հ. Օշականը խորապես գիտակցում է Վարուժանի մեծությունը: Նա, ճիշտ ատենին կու գա՝ մեր սպառած բանաստեղծությանը տալու համար կորույթի առնություն, գեղեցկության նոր պատվաստը»: Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունը բարձր չափանիշ պետք է դառնա մյուս քերթողների համար, որոնց «հոգիին հորիզոնը պարտավորված է տսկի վերջ լայննալու: Մենք անոնցմե կսպասենք լայն, տարածվող, ողողող բանաստեղծություն մը»¹⁷: Հ. Օշականը իր գրախոսությունը այսպես է եզրափակում. «Լույսով, գույնով, հոտով ու միտով լեցուն այդ բանաստեղծը արժանի է նորագույններուն հիացումին ու մեր ամենուն անվերապահ համակրությանն ու հարգանքին»¹⁸:

3

Դ. Վարուժանը սիրված և կարգացվող բանաստեղծ էր արդեն, երբ լայն տեսան «Հեթանոս երգերը»: Ուշագրավ է մի փաստ: 1912 թ. «Շանթ» ամսական հանդեսը ընթերցողներին է դիմում «Թրքահայ գրականության մեջ ո՞ր գիրքերը ամենեն ավելի սիրած եք» հարցումով: Պատասխաններում հիշատակվում են 14 նշանավոր գրողների, այդ թվում՝ Սիամանթոյի, Ռ. Զարդարյանի, Ե. Ուշանի, Ա. Արփիարյանի, Լ. Շանթի, Ա. Զոսանյանի գրական երկերը: Նման խիստ «մրցակցության» պայմաննե-

րում, ձայների գերազանցությանը առաջին տեղը դասվեց Դ. Վարուժանի «Յնդին սիրտը» ժողովածուն¹⁹։

Դեռևս 1906 թ. Ա. Զոպանյանը մարգարեանում էր. «Դուք մեր մեծագույն բանաստեղծներեն մին պիտի ըլլաք, տարակույս չունիմ»²⁰։ 1907 թ. նման բարձր կարծիք է հայտնում Ռ. Զարդարյանը. «Եվ Դուք հուսով եմ, պիտի ըլլաք հայրենի մեծագույն ու հսկա տիպ երգիչների մեկը»²¹։ Վ. Թեքեյանը, Ա. Հարությունյանը և շատ ուրիշներ գտնում էին, որ Դ. Վարուժանն արդեն ապահովել է իր տեղը հայ գրականության մեջ։

Ահա այս պայմաններում հրատարակվում են «հսկա և մրկավառ քերթողի» «Հեթանոս երգերը», մի գիրք, որը, ինչպես նշում է Հ. Սիրունին, «ցնցեց հայ միտքը» և «նոր ուղի մը գծեց կյանքին ու իր ժամծմված գեղեցկություններեն տաղտկացող հոգիներուն համար։ Ան ծարավին երբեք կանչեց հին օրերու քաղցրությանը»²²։

«Հեթանոս երգերը» լայն արձագանք ստացավ թե՛ ընթերցողներին և թե՛ գրական շրջաններում։ Ժամանակակիցները վկայում են այն բուռն հետաքրքրության մասին, որ առաջացրել էր գիրքը ընթերցողների մեջ. «Շատ քիչ քերթողների հայ գրականության մեջ այնքան ազդած են իրենց օրերուն վրա, որքան Վարուժանը», «Վարուժանի ուժը ավելի հզոր եղավ իր ժամանակակիցներուն վրա» (Հ. Սիրունի)²³, «Գրագետ բարեկամներես մին կրտսեր անցյալ օր. «Կարժե հայերեն լեզուն սորվիլ» Վարուժան կարդալու համար» (Տ. Զյուլկուրյան)²⁴, «Վարուժանը և Սիւմանթոն երկուսն ալ մենքն են աշխարհի նոր քերթողներն էին. անոնց անունները նույնիսկ մտավորական շեղողներուն շրթներուն վրա կ'ծածանեին» (Անայիս)²⁵։

Բարձրացել էր ընթերցողի ակտիվությունը, որն, անշուշտ, պայմանավորված էր հասարակական կյանքում գրականության դերի բարձրացմամբ։ 1908 թ. հայտնի գեպերից հետո արևմտահայ հասարակական և գրական կյանքում մեծ աշխուժություն է նկատվում։ Թե Կ. Պոլսում, թե գավառներում լույս են տեսնում գրական բազմաթիվ պարբերականներ տեղի և ունենում գրական դասախոսություններ, բանավեճեր։ Խանդավառ մթնոլորտում հայ ժողովուրդը հավաքականորեն պատրաստվում էր տոնել հայ գրերի գյուտի և հայ տպագրության զուգահեռ հորեկյանները։ Ավելի են սերտանում հայ ժողովրդի երկու հասկանքների միջև մշակութային կապերը։ Այսպես, Կ. Պոլսում լույս է տեսնում Շիրվանզադեի ստեղծագործության քննությանը նվիրված ժողովածու (1911), խանդավառությամբ են ընդունվում Աբելյան-Արմենյան, Սեւմյան թատերախմբերի հյուրախաղերը, Կոմիտասի երգչախմբի համերգները Կ. Պոլսում և գավառներում, արևմտահայ գրողների վերաբերյալ գրախոսություններ են լույս տեսնում կովկասահայ մամուլում։ Արևելահայ գրողների

երկերը տպագրվում են Կ. Պոլսի, իսկ արևմտահայ գրողներինը՝ Քիֆլիսի Մոսկվայի գրական ժողովածուներում: Օգտվելով կարճատև բարենպաստ իրագրությունից, հայ ժողովուրդը միասնական ճիգեր է գործադրում՝ ուղղված ազգային և հոգևոր վերածնության:

Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունը լայն արձագանք էր գտնում մարդկանց հոգու մեջ, կարգացվում և արտասանվում էր գրական-հասարակական հավաքույթներում, որը խոսում է նրա սոցիալ-գեղագիտական լայն գործառության մասին:

«Ստեղծագործություն-ընթերցող» փոխհարաբերությունը հիմնականում այսպես է ներկայանում՝ երկը ներգործում է ընթերցողի վրա, միաժամանակ վերջինս յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում նրա մեջ հայտնաբերում է նորանոր կողմեր՝ նոր բովանդակություն, վերաիմաստավորում է այն: Գրական երկն ու նրա գեղարվեստական ընկալումը, իրենց փոխհարաբերության մեջ, գրական պրոցեսի անհրաժեշտ և միասնական կողմերից են:

Իրենց տպագրությունից տնմիջապես հետո հայ գրականության պատմության մեջ քիչ երկիր են արժանացել այնպիսի բուռն ուշադրության, ինչպես Վարուժանի այս «գլխավոր գիրքը»: «Հեթանոս երգերի» քննարկմանը՝ գրական ասուլիսին (1913) խուռն բազմություն էր հավաքվել, և տիրում էր ընդհանուր հետաքրքրություն: Այս և նմանաբնույթ հոստոն այլ իրողությունները վկայում են բանաստեղծի և ընթերցողի միտ փոխհարաբերության, ստեղծագործության գործառական լայն հնարավորությունների մասին: Եթե գրական երկը ջերմ ընդունելություն է գտնում և խոր ազդեցություն գործում ընթերցողների լայն զանգվածների վրա, ապա նշանակում է, որ հեղինակը և ընթերցողը իրականության շատ հարցերի վերաբերյալ ինչ-ինչ շափով նման հայացք են բաժանում, ունեն խոհերի, զգացումների, հետաքրքրությունների շատ ընդհանուր կողմեր:

Երկի զգացմունքային ընկալման՝ ունկնդիրների ապրումների վերաբերյալ մի ուշադրավ դրվադ է պատմում բանաստեղծի աշակերտներից մեկը՝ Ս. Պատրիկը: Սեբաստիայի ազգային Արամյան վարժարանի շրջանավարտներին Դ. Վարուժանը կարդում է «Հարճը»: Այնքան ուժեղ է լինում պոեմի ներգործությունը, որ ներկաները չեն կարողանում բառերով արտահայտել իրենց հուզումները. նրանք մնացել էին իրենց տետրում «հիացմունքից քարացած», «կարկամած, լուռ, ինչպես, երբ մարդ գտնվում է մի մեծ ու վսեմ գործի առաջ»²⁶: Պատկանելով ընթերցողների ողորակի խմբի, երկի ունկնդիրները համանման ապրումներ են ունենում: «Առարկայական» փոխադարձ կապ է ստեղծվում գրական երկի և ընկալողի միջև:

Ժամանակակիցները հիշում են, որ Վարուժանը բանաստեղծական ճշմարիտ ներշնչումով էր արտասանում իր գործերը՝ ունկնդիրներին պահելով իր արվեստի զորության և կախարդանքի ձգողականության մեջ: Բավականանա՞նք միայն երկու փաստով: 2. Օշականը պատմում է, որ 1915 թ., երբ մի քանի գրողներով Ռ. Սևակի տանն էին, Վարուժանը կարդում է իր մի բանաստեղծությունը. «Ձեմ՝ կրնար մոռնալ կրակը, որ ձայնն ա դեմքը առած էր իր մեջ, և դե քերթվածը կհորինվեր, մեր ամենուն հիացման առջև: Անոր մարմինը ճշմարիտ նվագարան մըն էր: Ու բոլորս ալ զգացինք, թե հին օրերու ներշնչալները, տեսանողները տարբեր տեսակի արարածներ ըլլալու չէին, քան ան, որ ահա իր գրածը կապեր մեր առջև անդիմադրելի խոովքով մը: Սևակի կինն անգամ գերմանուհի մը, որ տունի հայերեն մը հազիվ ճարած էր իր ամուսնին սիրույն, առնվեցավ բառերուն այդ կրակե շապիկին մեջ ու լացավ, վստահ էմ, ասանց հասկնալու, թե այդ բառերուն ընդմիջեն մենք՝ Հայերս, ի՞նչ ահավոր, ի՞նչ քաղցր, ի՞նչ անհուն բաներ կծծեինք: Իր առածը գոլն էր միայն բառերուն»²⁷: Մյուս հուշի հեղինակը Պիեռ Մայեզն է, Վարուժանի տաճարական ընկերը. «Ան մերթ կկարդար ինձի իր մայրենի լեզվով գրած բանաստեղծությունները, որոնցմե ես ոչինչ կհասկնայի,՝ օակայն ան այնպիսի հզոր ներշնչմամբ կկարդար, որ ես կզգայի, թե անոնք ծնունդ են հզոր շունչի մը, գեղեցիկ վերադարձի մը»²⁸: Մենք այստեղ քերական օտարների ընկալման վերաբերյալ վկայություններ, շեշտե՞նք համար, որ անգամ նրանք էլ եղել են Վարուժանի արտասանության հմայքի տակ: Ունկնդիրը (խոսքը նախ և առաջ հայ ունկնդրին է վերաբերում) կենդանի անմիջականությամբ առնչվում է գրական երկի ուրիշի երաժշտությանը, զգացական և իմաստասիր տարրերին: Արտասանության ժամանակ շնալած ինչ-ինչ նրբերանգներ և ելեղներ կորչում են, այնուամենայնիվ, կարելի է պնդել, որ ազդեցությունը առավել ուժեղն է խոր է լինում: Այս դեպքում գրական երկի գործառնությունը առավել անմիջականորեն է կատարվում:

«Հեթանոս երգերը» շատ ավելի լայն մասսայականություն բերին բանաստեղծին: Այսպիսի մի դեպք է արձանագրում 2. Սիրունին. Պարտիզակում «Հեթանոս երգերին» և «հեթանոսությանը» նվիրված բացօթյա բանախոսությանը, թողած իրենց նիստը, շտապել էին ներկա լինել մի կարևոր ժողովի մասնակիցները: Նույնքան պերճախոս է ժամանակի գրական անցուդարձին լավատեղյակ Գ. Զոհրապի խոսքն այն մասին, թե Վարուժանը «նոր սերունդին երգիչներեն է, ձեր երգիչը՝ երիտասարդո՞ւններ և երիտասարդուհի՞ներ»²⁹: Ուշադրության է արժանի նաև Փայլակի (Ժագ. Սայապալյան) կարծիքը. «Երիտասարդության, գերազանցապես երիտասարդության գիրքն է «Հեթանոս երգերը»³⁰: Այս ամենը ապա-

ցույց է, թե ինչքան մեծ է եղել երկի ազդեցությունը ընթերցողների լայն-
շրջանների՝ մանավանդ նոր սերնդի վրա, որը միշտ էլ լինելով նորի և
թարմ իդեալների կրողը, առավել ընդունակ է մտավոր և հոգեկան խռով-
քի, ժամանակակիցների արձագանքները խոստում են երկի գեղարվեստա-
կան արժանիքների, ընթերցողի վրա նրա գեղագիտական խոր ազդե-
ցություն մասին:

Դ. Վարուժանի ստեղծագործության ազդեցության ընդհանուր բնույ-
թի վերաբերյալ հետաքրքիր տեղեկություն է հաղորդում «Բլուզանդին»
թերթը. «Գրական այս երեկույթը, որ նվիրված էր «Ցիգլին սիրտը» և
«Հեթանոս երգերու» հեղինակին, եղավ հաճելի ու կրթիչ, ու ներկաները
ցրվեցան ուրախ տրամադրության տակ»³¹:

Ըստ էության՝ խոսքն այստեղ երկի բարոյագեղագիտական ներգոր-
ծության մասին է, այն յուսավոր հոգեկան ապրումների, զգացմունքա-
յին վերելքի մասին, որ առաջացնում է արվեստի իրական գեղեցիկը:

Բերված վեպայությունները խոսում են բանաստեղծի և ընթերցողի
հոգեկան, բարոյական, գաղափարական և գեղագիտական հոգեհարա-
դատության մասին, որն, անշուշտ, չի ներկայանում ուղղագիծ և պար-
զունակ ձևով: Հետաքրքիր է ստեղծագործողի և միջավայրի փոխադարձ
կապի, բանաստեղծի և ընթերցողի գեղագիտական-հոգեբանական ընդ-
հանուր հիմքի վերաբերյալ Հ. Սիրունու դիտարկումը. «Ու երբ Վարու-
ժան եկավ Պոլիս՝ արդեն ծարավ էին հոգիները անծանոթ գեղեցկության
մը: Կը մնար միայն ակր փնտռել»³²:

Գրական-հասարակական միջավայրը տոգորված էր ազգային ձրգ-
տումներով և գեղարվեստական նոր ձևի ու բովանդակության որոնում-
ներով, որոնք էլ իրենց անմիջական ներգործությունն ունեցան բանաս-
տեղծի վրա: Մթնոլորտը նպաստավոր էր «Հեթանոս երգերի» գաղափա-
րա-գեղագիտական համակարգի ըմբռնմանը. գրական շրջաններն ու ըն-
թերցողը կանխապես պատրաստ էին Վարուժանի ստեղծագործության
ընկալմանը: Մի շարք կարևոր գործոններ՝ ընթերցողի գեղագիտական
մակարդակը, հոգեբանական առանձնահատկություններն ու հոգեկան ակ-
տիվությունը պայմանավորում են ստեղծագործության ընկալման ընդ-
հանուր բնույթը, այդ գործոնները մոտեցնում են հեղինակի պատկերա-
յին աշխարհին:

Ճիշտ է, մեծ արվեստագետը կարողանում է ստեղծել իր ընթերցողի-
ն, տանել նրան իր հտնից, սակայն երկի գաղափարա-գեղագիտական
համակարգի համարժեքը ընկալման համար խիստ կարևոր են վերը
թվարկված բարենպաստ պայմանները, որոնց առկայության դեպքում
ստեղծագործության ներգործությունը լինում է առավել գործուն և ան-
միջական:

Միաժամանակ միջավայրը անմիջականորեն ներգործում է հեղինակային հոգեբանության վրա: Սակայն այդ ազդեցությունը չպետք է ուղղադիրձ նախանայ և՛ մտնալանդ՝ բացարձակացնել: Միջավայրը, որը հիշատակում է վերջին հաշիվով բոլորի համար, արվեստագետների վրա ոչ միայն մտնալանդ ազդեցություն է գործում: Այս խնդրում կարևոր դեր են խաղում քաղաքային և քաղաքացիական գործունեությունը (արվեստագետի անհատականությունը ու տաղանդը, գրական-գաղափարական ինքնատիպությունը և այլն):

Քիչ չեն դեպքերը, երբ գրողը հակադրվում է ընթերցողին: Դա ընթերցողի հոգեբանության և ճաշակի անտեսման արդյունք է: Երկվույթն ավելի խոր արմատներ ունի, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Ամենից առաջ, գրողը ձգտում է գեղարվեստական ձևի մեջ մարմնավորել իր դավանած գրական սկզբունքները, որոնք, սակայն, մասնաձևից գրականության անցումային, «նորոգման» շրջաններում, հաճախ չեն համապատասխանում ընթերցողի ավանդական պատկերացումներին:

Դ. Վարուժանը կանխազգում էր, որ ընթերցողների մի մասը (իհնի «հասարակ» ընթերցող թե քննադատ) պատրաստ չի ընկալելու իր որոշ գործերը: Մ. Պարսամյանին ուղղած նամակում (Սևբաստիա, 1910) նա գրում է. «Հայրիվ ազատ ժամանակ կգտնեմ «Հեթանոս երգերը» սկսելու, թեպետև այստեղ ժողովուրդը չափազանց նախապաշարյալ է և չի կրնար տանիլ այդպիսի երգեր»³³:

Անկասկած, բանաստեղծը քաջ գիտեր, որ «նախապաշարյալ» ընթերցողներ կան ոչ միայն դավառում և որ իր առումնին բանաստեղծություններ չեն «արդարացի» նաև որոշ քննադատների սպասումները և չեն «համապատասխանի» նրանց պատկերացումներին: «Երբ քերթողը ծնանի՝ իր հետ կծնանի նաև աշխարհը իր գաղտնիքներով:— Ի՞նչ փուլթ, թե մեր նորը կգիտումնավորեն, կծումկեն իրենց կիրքերուն համեմատ» — գրում է նա: Ինչպես կտեսնենք, Վարուժանի ստեղծագործությանը ընկալման և մեկնարկության առաջին փուլում զայտուն կերպով արտահայտվեց քննադատության որոշակի շրջանների հակազդեցությունը «Հեթանոս երգերի», հատկապես «բաց» երկերի նկատմամբ: Ընթերցողների և քննադատության մի մասը երկը անբարյացակամորեն ընդունեց հենց այդ պատճառով՝ այն չէր տեղավորվում ընդունված գրական ըմբռնումների ավանդական շրջանակի մեջ:

Ն. Աղբալյանը, խոսելով Վարուժանի և Սիամանթոյի մասին, նկատում է, որ «նրանք խանդավառ համակրողներ և հետևողներ» ունեն արևմտահայ գրականության մեջ: Քննադատը եզրակացնում է. «Պետք է կարծել, ուրեմն, որ նրանց ստեղծագործությունը գոհացում է տալիս

միջավայրի ճաշակին և ոգեկան պահանջներին»։ Սակայն, հակառակ-
աչս իրավացի տեսակետի, ն. Աղբալյանը խորապես համոզված է, որ
ներանց «բանաստեղծությունները չեն կարող լայն շրջաններ հուզել»,
«ըմբռնելի և գնահատելի» են միայն «սահմանափակ շրջանի համար»³⁵։
Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ դրսևորվում է գրական-հասարակական
ուրիշ միջավայրի (գրական նախասիրություն և հետաքրքրություն, գրա-
կանության գնահատության այլ չափանիշ) պատկանող քննադատի սկզբ-
բունրային դիրքորոշումը։ Վարուժանի վերաբերյալ ն. Աղբալյանի կար-
ծիրք, սխալ լինելով հանգերձ, հատկանշական է շատ կողմերով։

Գեղարվեստական ընկալման յուրահատկությունը ճիշտ հասկանալու
համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել մի կարևոր հանգամանք։ Դրանկան
ստեղծագործությունը հանդես է գալիս իբրև օբյեկտ և միաժամանակ-
իրևս պրոցես։ Այսպես, «Հեթանոս երգերը» ավարտուն ստեղծագործու-
թյուն է, արդեն «հեռացել է» հեղինակից, ձեռք բերելով իր հարաբերա-
կան անկախությունը (երկը որպես օբյեկտ)։ Սակայն իր իրական լինե-
լիությունը երկը ձեռք է բերում բնթերցողի աստիճանական ընկալման
ընթացքում միայն (երկի ընկալումը ներկայանում է որպես պրոցես)։

Որոշակի հակադրություն գոյություն ունի գրական երկի՝ իբրև օբ-
յեկտի և իբրև պրոցեսի միջև։ Յուրաքանչյուր բնթերցող այն վերապրում
է իբրև ներկայի կենսափորձ։ Դրական երկն ընկալվում է լեզվագրական,
հուզամտածողական անհամար շերտերով, բանաստեղծի հոգեվիճակն ու
տրամադրությունը արտահայտող նրբերանգներով։ Դա չի նշանակում,
թե բնթերցողը անպայմանորեն ի վիճակի է ստեղծագործության բոլոր
կողմերին հավասարաշափ ուշադրություն դարձնել։ Գոյություն ունեն-
քնկալման բազմազան տիպեր՝ կախված բնթերցողի մտավոր և հոգեկան
պատրաստվածությունից, որոնցով էլ յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում
պայմանավորվում է ընկալման բնույթն ու յուրահատկությունը։ Հաճախ
բնթերցողը ուշադրություն չի դարձնում ստեղծագործության որոշ հիմ-
նական կողմերին, կամ էլ ընդհակառակը՝ նրա վրա առավել տպավորու-
թյուն են թողնում երկրորդական երանգները։

4

Ստեղծագործության սոցիալ-գեղագիտական դերի լուսաբանմանը
մեծապես կարող է օգնել ժամանակի գրական քննադատությունը։ Երկի
վերաբերյալ քննադատական կարծիքների և տեսակետների մեջ ինչ-որ
չափով արտացոլվում են նաև բնթերցող լայն զանգվածների բնկայում-
ները։ Այս առումով էլ գրաքննադատական նյութերի ուշագիր ուսումնա-
սիրությունը թույլ է տալիս բացահայտել ստեղծագործության ընկալման
բնույթն ու սոցիալ-գեղագիտական գործառույթյան հնարավորությունն-

բը այս կամ այն կոնկրետ պատմական ժամանակաշրջանում: Չպետք է մոռանալ, որ գրական քննադատության գնահատականն ու վերլուծությունը որոշակի հետք են թողնում ընթերցողի վրա՝ հաճախ ձևավորելով նրա ճաշակը և ուղղություն տալով նրա գրական հետաքրքրություններին:

«Հեթանոս երգերի» բաղմակողմանի քննասիրությունը սկսվեց դեռ բանաստեղծի կենդանության օրոք: Ժամանակակիցները կարողացան երևան հանել երկի բովանդակության բազմերանգ շերտերն ու արվեստի հարստությունը, տարբեր՝ գեղագիտական, սոցիոլոգիական, բարոյա-էթիկական և գաղափարական տեսանկյուններից վերլուծել և մեկնաբանել այն:

1910-ական թվականների գեղարվեստական և տեսական որոնումներն ու սուր Ըախումենը իրենց անմիջական կնիքը դրեցին «Հեթանոս երգերի» ընկալման և մեկնաբանության վրա: «Հեթանոս երգերի» շուրջ ստեղծված գրաքննադատական հարուստ նյութը ամբողջական պատկերացում է տալիս երկի թե սոցիալ-գեղագիտական դործառության, թե ժամանակաշրջանի գրական մթնոլորտի ու շարժման յուրահատկությունների, և մտայնությունների մասին: Դիրքը դիտվում է ժամանակակից գրականության լայն համայնապատկերի մեջ. զուգահեռներ են անցկացվում, հվորդական ժամանակակից բանաստեղծների հետ, բացահայտվում են Վարուժանի քերթության կապը ազգային գրական ավանդների և համաշխարհային գրականության փորձի հետ: Միաժամանակ դրսևորվում են նաև ծայրահեղ սուբյեկտիվ տեսակետներ: Տեսնենք, թե «Հեթանոս երգերի» նկատմամբ ժամանակի գրաքննադատությունը ի՞նչ դիրքորոշում է հանդես բերում, և տարաբնույթ մեկնաբանությունների մեջ ինչպե՞ս են գրսևորվում գրական շարժման բնորոշ կողմերն ու մտայնությունները:

Նախ նշենք, որ «Հեթանոս երգերի» նկատմամբ զգալի է արեւելահայ և արեւմտահայ քննադատական դպրոցների մոտեցման տարբերությունը: Արեւմտահայ քննադատությունը ավելի ճիշտ գնահատեց քերթողի բազմերանգ և բաղմալար քնարը, որն արդեն նոր ակոս էր բացել հայ պոեզիայում: Թե՛ գրական շրջաններին և թե՛ ընթերցողին գրավում էր Դ. Վարուժանի երևակայության մրրկային թոփշը, հզոր և թարմ մտածողությունը, մեծ կրքերի ու զգացումների փոթորկումներն ու առնականությունը, ջղուտ ու ճոխ լեզուն և ոճը, բարձր գեղարվեստականությունը:

Բաղմակերպ է ներկայանում «Հեթանոս երգերը» արեւելահայ գրաքննադատությանը: Բարձր գնահատելով Դ. Վարուժանի քերթողական արվեստը, իրավացիորեն նրան համարելով արեւմտահայ պոեզիայի առաջատար դեմքերից մեկը³⁶, այնուամենայնիւ, քննադատները չափից ավել-

լի են շեշտում երկի «թերությունները» (գերազանցապես սոցիալ-գաղափարական, բարոյաէթիկական և լեզվաոճական բնույթի): Բնականաբար, նման մոտեցման արմատները նախ և առաջ հարկավոր է փնտրել կոնկրետ ժամանակի և գրական-հասարակական այն միջավայրի մեջ, ուր գործում էին այդ քննադատները:

Արդի գիտանկյունից, անշուշտ, զժվար չէ բացահայտել քննադատության թույլ կողմերն ու վրիպումները, սակայն նկատի ունենալով գրականության և տեսական մտքի ուղղվածության բնորոշ կողմերը, կարելի է ցույց տալ, թե ինչու այս կամ այն քննադատը չկարողացավ երկվան հանել երկի օբյեկտիվ բովանդակությունն իր ամբողջ խորությամբ:

Հայ գրաքննադատության երկու ճյուղերը գրական երկի գնահատմանը հաճախ մոտենում էին ոչ միանման շափանիշներով: Եվ դա արտահայտվեց «Հեթանոս երգերի» մեկնաբանության մեջ: Այս առումով ուշագրավ են Ն. Աղբալյանի գիտողությունները արևելահայ և արևմտահայ քննադատության տառանձնահատկությունների վերաբերյալ: Նրա կարծիքով, արևմտահայերը «խորշում են սիստեմներից, մենք (արևելահայերը — Մ. Բ.)՝ անհատական բնորոշումներից: Սովորաբար ամեն նոր դիրք նրանց համար մի անջատ երևույթ է, մեզ համար՝ մի որոշ շարժման ցուցանիշ: Նրանք ավելի արվեստին, ձևին են կարևորություն տալիս, մենք՝ բովանդակության»: Զթերագնահատելով այս միտումներից որեէ մեկի նշանակությունը, Ն. Աղբալյանը եզրակացնում է. «Պետք է գտնել քննադատության այնպիսի մի ձև, ուր այդ երկու հակումները համադրվեին և կազմեին մի ներդաշնակ ամբողջություն»³⁷:

Այսպիսով, ժամանակակիցների կողմից Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» ընկալման և մեկնաբանության հարցում վճռական դեր խաղացին թե՛ գրական-հասարակական միջավայրն ու պատմաշրջանը, թե՛ գրաքննադատության ու տեսական մտքի ուղղվածությունը:

Արևմտահայ իրականության մեջ, արդեն առաջին իսկ տպագիր արձագանքներում, խիստ բարձր են գնահատվում «Հեթանոս երգերը», և փորձ է արվում մատնանշել նրա տեղը գրականության կենդանի ընթացքի մեջ: Քննադատների ճնշող մեծամասնությունը նկատեց և գնահատեց մեծ բանաստեղծի նորարարությունը: Դ. Վարուժանը համարվում է «հայ մեծագույն և կատարելագույն», «ախտան քերթող»³⁸, «մեր ամենն մեծ բանաստեղծը»³⁹, «արդիացված դասական գպրոցին պետք»⁴⁰, «հանճարեղ բերթող»⁴¹: Անշուշտ, զժվար չէ հասկանալ քննադատության խանդավառությունը. Վարուժանը ցնցող տպավորություն էր գործել թե՛ գրական շրջանների և թե՛ «հասարակ» ընթերցողի վրա:

Ծայան սանուց միությունը, որ Հայ գրողների կովկասյան ընկերության «գրական դատավարությունների» օրինակով անցկացնում էր

այս կամ այն ստեղծագործությանը նվիրված բանավեճեր, շուտով կազմակերպեց իր հերթական՝ երրորդ գրական ասուլիսը՝ նվիրված «Հեթանոս երգերին» (1913, 16 ապրիլի)։

Այդ ասուլիսներին, որոնք նպատակ ունեին «ստեղծել գրական շարժում», քննարկվում էին մեծ մասամբ համընդհանուր ուշադրություն հարուցած «լավագույն գործերը»⁴² և պատահական չէ, որ դրանցից մեկը նվիրվում է աղմուկ հանած «Հեթանոս երգերին»։ Գրքի մասսայականությունը ուներ նաև մի ուրիշ պատճառ. «Հեթանոս երգերի» բանաստեղծությունների զգալի մասը տպագրված էր պարբերական մամուլում և ժողովածուի հրատարակությունից առաջ արդեն հայտնի էր ընթերցողին։

Ասուլիսում ընթերցվեց Գրիգոր Զոհրավի բացման խոսքը («Յրվան ասուլիսը»), որից հետո ելույթներ ունեցան գրողներ, քննադատներ, հասարակական գործիչներ։ Բանախոսեցին Հակոբ Սիրունին («Վարուժանի գրական կյանքը»), էդուարդ Գուլանճյանը («Վարուժան և իր «Հեթանոս երգերը»»), Տիգրան Զյուլյուրյանը («Դանիել Վարուժանի գործը»), Արմենակ Բարսեղյանը («Հեթանոս երգեր»-ուն շուրջ»), Ռուբեն Զարգարյանը («Հեղուկ և իրապաշտությունը») և Գարեգին Խաժակը («Տառապանքի և աշխատանքի երգիչը»)։

«Հեթանոս երգերին» նվիրված ասուլիսը, որը կոչվեցի քննադատական մտքի կազմակերպման առաջին փորձերից էր, ընդհանուր պատկերացում է տալիս ժամանակակիցների կողմից երկի ընկալման էական կողմերի, արևմտահայ իրականության հոգևոր հասարակական մթնոլորտի, ինչպես նաև գրաքննադատության տարաբնույթ միտումների և վիճակի մասին։

Բանախոսները քննության առան «Հեթանոս երգերի» թե՛ «արվեստը» (գեղարվեստական ինքնատիպություն և առանձնահատկություններ՝ «գեղեցկության արվեստը և արվեստին գեղեցկությունը»), թե՛ «գաղափարը» (հեթանոսական ոգի, բնապաշտություն, «հասարակական ջիղ» և այլն) և թե՛ ստեղծագործության զգացական ու բանական տարրերը («միտքը՝ զգացման հետ», դրանք դիտելով իրենց ամբողջության մեջ)։ Ընդ որում, իբրև կանոն, զուգակցվում էին քննադատական դիստոլությունները և տեսական ընդհանուր բնույթի եզրակացությունները։ Կայն էր արծարծվող հարցերի շրջանը (գրական ուղղություն և ավանդներ, բանաստեղծական արվեստ, գրելու տեխնիկական և նրա միջոցները, ինչպես նաև լեզուն)։ Ասուլիսը լայն արձագանք է ստանում նաև Կովկասում։ 1913 թ. նիկոլ Աղբալյանը «Հորիզոնի» էջերում անդրադառնում է Գ. Վարուժանին նվիրված ասուլիսին։ Ուշագրավ է, որ այդ շրջանում հայ գրական կյանքի բոլոր քիչ թե՛ շատ հետաքրքիր, իրադարձությունները փո-

խաղաղաբար արձագանք էին գտնում արեւելահայ և արեւմտահայ մամուլում:

Առաջին արձագանքների շարքում առանձնանում են հատկապես Հ. Քյուֆեհճյանի (Հ. Օշական) «Դանիել Վարուժան» («Յեղիւն սիրտը» ու «Հեթանոս երգեր») ծավալուն ուսումնասիրությունը, որը տպագրվեց Զմյուռնիայի «Հայ գրականութիւն» հանդեսի 1913—14 թթ. համարներում և Հ. Սիրունու՝ «Հեթանոս երգերին» նվիրված գրախոսությունը՝ «Դեպի աղբյուրը լույսին» («Նավասարդ» տարեգիրք, 1914): Հ. Օշականը և Հ. Սիրունին առանձնահատուկ տեղ են գրավում Դ. Վարուժանի պոեզիան մեկնաբանողների շարքում, որը պայմանավորված է մի շարք հանգամանքներով: Լինելով բանաստեղծի ընկերներն ու գրական համախոհները, նրանք կարողացան առավել ճիշտ հասկանալ նրա թե՛ բանաստեղծական արվեստը և թե՛ ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությունը, երևան հանել գրական շարժման մեջ նրա դերն ու նշանակությունը, ինչպես նաև գրականութիւնն նորոգման վարուժանական բմբռնումն ու նպատակադրումը:

Հետագայում ևս Հ. Սիրունին և Հ. Օշականը տարբեր առիթներով բազմիցս դիմել են Վարուժանի ստեղծագործությանը (տասնամյակներ անց նրանք գրեցին բանաստեղծի վերաբերյալ ծավալուն աշխատություններ): Երկուսն էլ Վարուժանին համարում են բանաստեղծի բարձր տիպար՝ թե՛ անձով, թե՛ ստեղծագործությամբ: Բանաստեղծի հետ կենդանի շփումը, անձնական մոտերմությունն ու հոգեկան կապը, որ նախ և առաջ պայմանավորված էր նպատակի ընդհանրությամբ (բոլորն էլ գրական նոր շարժման ակտիվ մասնակիցներն էին), մեծապես նպաստեցին, որ նրանք նրբորեն զգային Վարուժանի ստեղծագործության իրական արժեքն ու յուրահատկությունը:

Զուգակցելով տեսական-քննադատական և գրապատմական հայացքը, Հ. Օշականը կատարում է լայն ընդհանրացումներ, բացահայտում Դ. Վարուժանի պոեզիայի տեղն ու նշանակությունը ժամանակակից գրական շարժման մեջ: Հ. Օշականի քննության առարկան են դառնում Վարուժանի պոեզիայի արվեստն ու գաղափարները, լեզուն ու ոճը, գրականութիւնն նորոգման հետ նրա առնչությունները: Իրավացի էր քննադատը, երբ, Վարուժանին համեմատելով արեւմտահայ մյուս բանաստեղծների հետ, գտնւում է այսպիսի եզրակացության.

«Իրերուն վրա այդքան լայննալու կարողութիւնն մեր բանաստեղծներեն ոչ ոքին բով նմ տեսած: Նվազ այրող քան Դուրյանը, նվազ փափուկ քան Մեծարեւոյցը, ունի անոնցմէ ավելի թիւեր:

Վարուժան կերգե ամեն լարի վրա: Ու ան դաշնակ մըն է. իր շեշտերը բազմազան, իր սլացքը ավելի համարձակ, իր քաղցրությունը ավելի կտրուկ կզտենեմ»⁴³:

2. Սիրունու մեկնաբանությունը հետաքրքրական է նաև մի այլ առումով. նրա տեսակետները համահնչուն են հենց իր՝ Վարուժանի գեղագիտական հայացքներին: Նա ռոմանտիկական հայեցողության դիրքերից քննության է առնում արվեստի դերի և նշանակության, բանաստեղծի և իրականության փոխհարաբերության հարցերը: Ուշագրավ են նրա կարծիքները «Հեթանոս շարժման» և Վարուժանի «հեթանոսության» առանձնահատկությունների վերաբերյալ⁴⁴:

Առաջին արձագանքներից էր նաև Փայլակի (Ժագ Սայապալյան) «Հեթանոս երգեր» (երևույթներ և դատողություններ)» գրախոսությունը⁴⁵, որը Վարուժանի պոեզիայի նկատմամբ քննադատի ուշադրության ևս մի արտահայտությունն էր (դեռ 1910 թ. «Արևելքում» հանդես էր եկել «Ցեղին սիրտը» գրքի մասին ընդարձակ հոգվածաշարով): Եթե 2. Սիրունու համար բանաստեղծի քնարը երկու լար ունի՝ «անկեղծությունը» և «գեղեցկությունը», ապա Փայլակի համար Վարուժանի «ուշագրավ հատկությունները» այլ են՝ նա «ազգային երգիչ» է և «երևակայության՝ նյութին համապատասխան գնացք» է տալիս: Ինքնատիպ են քննադատի դատողությունները Վարուժանի արվեստի որոշ առանձնահատկությունների, գեղեցիկի և մերկության պատկերման հարաբերության և լեզվի վերաբերյալ: Նույն՝ 1913 թ. «Հայ գրականություն» հանդեսում տպագրվում է Ս. Գալիոնճյանի «Բնադրի աստվածացումը» հոգվածը, որտեղ, ինչպես վերնագիրն է վկայում, հեղինակի ուշադրությունը կենտրոնանում է Վարուժանի կողմից ենթագիտակցականն ու բնազդը փառաբանելու հարցին: Ս. Գալիոնճյանի հոգվածը հետաքրքիր է նրանով, որ սկիզբ դրեց երկու՝ «Հայ գրականություն» և «Շանթ» հանդեսների էջերում ծավալված բանավեճին: Ս. Գալիոնճյանը հայտարարում էր. «Քրթողության արվեստը, լեզվի և ոճի կատարունության, ինչպես նաև բովանդակության ու հղացումի խորության տեսակետեն ոչ մեկ քերթող, համաշխարհային գրականության մեջ, չէ կրցած գերազանցել զայն: Վարուժանի պես տաղանդներ մարդկությունը մատի վրա կհաշվեն»⁴⁶: «Շանթ» հանդեսը իր մի քանի համարներում անդրադարձավ այդ կարծիքին, այն որակելով իբրև «անհեթեթ ներբողներ»:

Եղան նաև այլ երևույթներ: Այսպես, Վրթանես Փափազյանը, որը 1913 թ. Պոլսում էր, իր գրական դասախոսության մեջ, գնահատելով արևմտահայ գրականության «ճոխ ու գեղեցիկ լեզուն», իրավացիորեն գտնում է, որ Սիամանթոն և Վարուժանը «նոր շունչ ու նոր ջիղ մտցու-

ցին հայ բանաստեղծութեան մեջ»⁴⁷։ Մյուս արձագանքներին կանդորադառնալը հետագա շարադրանքի մեջ։

Այժմ տեսնենք, թե նշված քննադատական ելույթներում ի՞նչ հիմնական պրոբլեմներ են արծարծվում և ինչպե՞ս են դրանք մեկնաբանվում։

Արդեն առաջին արձագանքներում քննադատությունը ցույց տվեց, թե Վարուժանի բանաստեղծական խառնվածքի կազմավորման վրա որքան խոր դրոշմ են դրել զանազան ազդեցությունները (տարբեր միջավայրեր, կերպարվեստ, հայ և օտար գրականություն)։ Բանաստեղծի վրա ազդել են «գալառը իր վշտերով և հառաչներով, ու Պոլիսը՝ իր գեղեցկությամբ և բնական հրապույրներով», բայց «ամենեն ավելի Վենետիկը և Պեդրուան հարուցած են իր մեջ բանաստեղծը»⁴⁸։ Ուսանելով Վենետիկում (Մխիթարյան միաբանության Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, 1902—1905) և Բելգիայի Գենտ քաղաքում (համալսարանի քաղաքական և սոցիալական գիտությունների մասնաճյուղում, 1905—1909), Գ. Վարուժանը ստանում է լայն զարգացում, ձևեր է բերում հիմնավոր գիտելիքներ համաշխարհային գրականության և արվեստի վերաբերյալ, առնչվում է այդ երկրների հոգևոր կյանքին, որ հարստացրեց և արդյունավետ դարձրեց բանաստեղծի սեփական ստեղծագործական որոնումները։ Իրավացի է էդ. Գոլանճյանը, որի կարծիքով, Վարուժանի ճամփորդություններն Խալիլա և Բելգիա «ավելի լայնացրած են իր նյութերու հորիզոնը և իր հայրենաբաղձի զգացումներուն վրա ավելցուցած են ավելի համամարդկային զգացումներ», «ընկերվարական հակումով դրած մի քանի քերթվածները... անշուշտ եվրոպական գրականության ճաշակն ու առարկաներն ունին, ֆրանսիական և պելճ գործատանց ծուխին կծու համը»⁴⁹։

Ուժեղ և որոշիչ է եղել կերպարվեստի վարպետների դերը Վարուժանի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման հարցում։ Դեռևս 1908 թ. իր «Ինքնակենսագրության» մեջ Վարուժանը այդ մասին գրում է. «Նրկու միջավայր ազդած են վրաս—Վենետիկը իր Բիցիանով և Ֆլանարը իր Վան-Տեգներով։ Առաջինին գույները և վերջույն բարբարոս իրապաշտությունը հորինած են վրձինս՝ ղոր սնափառությունն ունիմ թաթխած ըլլաբու միմիայն հայրենի հողին որդան կարմիրին մեջ և ծովածուփ արյանը»⁵⁰։

Վարուժանի բանաստեղծության, բնականաբար՝ պատկերի այսպես կոչված «նկարչական» հյուսվածքի էությունը, որ նրա պոետիկայի էական տարրերից մեկն է, մեծապես պայմանավորված է կերպարվեստի վարպետների ազդեցությամբ։ Ահա թե ինչու թե՛ ասուլիսի մասնակիցները, թե՛ հետագա մեկնաբանները լայն ուշադրություն են դարձնում

համաշխարհային նկարչության ներկայացուցիչների հետ վարուժանի առնչությանը, ձգտելով բացահայտել նրա ստեղծագործության այդ ինքնատիպության էությունն ու արմատները:

Քննադատի կարծիքով, վարուժանի վրա ազդել են վերածննդի վենետիկյան վարպետները՝ Տիցիանը, Վերոնեզն ու Բելլինին, որոնք «քրիստոնական կտավին քոփ հեթանոսական Հունաստանի մերկությունը կոգեկոչեն»⁵¹: Եվ, իրոք, ինչպես բանաստեղծն ինքն է խոստովանում, Վենետիկը՝ մեծ նկարիչների կտավներով, բնությամբ և միջավայրով հսկայական դեր է խաղացել իր կյանքում: Ուշագրավ են նրա խոսքերը. «Վենետիկը կգունազնեց հոգիս, հոն առանց պատկերի անկարելի կըլլա ինձի խորհիլն իսկ: Արվեստս փրկված է»⁵²:

Ասուկիսում ցույց տրվեց վարուժանի ստեղծագործության սերտ առնչությունը նաև «Ֆլաման պերճ արվեստի» ներկայացուցիչների հետ (Ռուբենս, Վան Դեյկ, Ժոտտայենս): «Հեթանոս, բեղուն, երանգաճոխ և հանճարային» այդ նկարչների ազդեցությամբ, գտնում է Տ. Չյոկյուրյանը, բանաստեղծը դիմել է «հեթանոսական օրերին և աստվածներին»: Հայ բանաստեղծի «հեթանոսային քերթությունը» այդ նկարիչների կտավի նման «մերկ, ճոխ և գունագեղ» է:

Հ. Օշականը մատնանշում էր բանաստեղծի «յուսալուր, հստակ, հաճախ պարզ, միշտ բարձր ոճը», ինչպես նաև ոճի «նկարնությունը»⁵³: Այս ամենի մեջ քիչ դեր չի խաղացել կերպարվեստի վարպետների փորձը: Վարուժանի արվեստի հիմքը կազմող էպիկականությունն ու բանաստեղծական մտածողության լայնությունը կարող էին արդյունք չինել նաև հենց այդ ազդեցության: Ուշագրավ է, որ վարուժանի բանաստեղծությունները մեծ մասամբ սյուժետային են, կան հերոսներ, գեթոթողություն, կոնֆլիկտ, ինչպես նաև շարժում և պոռթկում, որոնք «նկարնություն» են հաղորդում այդ երկերին:

Ժամանակակից գրեթե բոլոր քննադատները անդրադառնում են «Հեթանոս երգերի» լեզվին ու ոճին՝ հանգես բերելով սկզբունքորեն հակադիր դիրքորոշումներ: Արևմտահայ քննադատությունը կարողացավ երևան հանել վարուժանի լեզվի հարստությունը, բարձր գեղարվեստականությունը, «բառերու աննախադեպ ճոխությունը» (Հ. Օշական), լեզվի ու ոճի ինքնատիպությունը, որով նա հարստացնում էր հայ պոեզիան: Քննադատների կարծիքով, Դ. Վարուժանը «տիրացած է հայերեն լեզվին և իր բոլոր նրբություններուն ավելի քան որևէ բանաստեղծ» (Հ. Սիրունի), չի գոհանում աշխարհաբարի «բառամթերքի աղքատությամբ. դասական մատենագրութենեն կթաղե բառերու ամբողջ հույլ մը, ճոխերանգ, պսպղուն», նա չի մերժում «անցյալի գեղեցկությունները» (Տ. Չյոկյուրյան),

նրա լեզուն «ներդաշնակ է, կուռ, հանդիսավոր, առանց կրկնաբան ու երկարաբան լինելու» (էդ. Գոլանճյան):

Միաժամանակ Վարուժանի շքեղ և անսովոր լեզվի ու ոճի վերաբերյալ քննադատության մեջ արտահայտվեցին լուրջ տարակարծություններ, որոնք չի կարելի պատահական համարել: Լեզվի պարզության և ժողովրդայնության, գրաբարի և գավառաբարբառների լեզվական տարբերի օգտագործման հարցերը արծարծվում էին ողջ հայ քննադատության մեջ, սերտորեն կապվելով գրականության պատկերման առարկայի, էության և նպատակների վերաբերյալ այս կամ այն ըմբռնման հետ: Այնպես որ, խոսքը վերաբերում էր նաև ստեղծագործության բովանդակությանը, թեև առաջին հայացքից կարելի էր այն տպավորությունն ստանալ, թե քննադատներին հետաքրքրում են զուտ ձևական կողմերը: Այսպես, գեղարվեստական երկի լեզվի ու ոճի ամենակարևոր արժանիքներից մեկը համարելով պարզությունը, Ա. Բարսեղյանը հենց այդ տեսանկյունից էլ քննադատում է Դ. Վարուժանին: Նրա կարծիքով, «Հեթանոս երգերի» մեջ հանդիպում են անգործածական բառեր, որոնք ոչ նորություն են բերում և ոչ էլ գեղարվեստական առանձին արժեք ունեն: Բանաստեղծի լեզուն «ծանր է և դժվարհասկանալի», որի պատճառով կորչում է «հաճույքն ու վայելումը»⁵⁴:

Ռ. Զարդարյանը այն կարծիքը հայտնեց, որ լեզվի պարզության պահանջը ոչ միայն «անիրավ է, այլև... հայհոյություն» է արվեստի դեմ: Հարկավոր է թույլ տալ, որ բանաստեղծը «իր նյութի համաձայն զարդարե ու բարձրացնե իր լեզուն, խորացնե ու նրբացնե իր ոճը»: Քաղաքակրթության առաջադիմության հետ մարդկային զգացումները նրբանում են, և հոգեկան պահանջներն էլ բազմանում, մարդկային հոգին հետզհետե դառնում է «ավելի բարդ, ավելի բազմազան և ավելի բազմերես»: Այստեղից նա դալիս է այն եզրակացության, որ մարդկային հոգին «արձագանքելու համար՝ հին ոճերն ու բառամթերքը անբավական կմնան, և նորնոր բառերու ու ասացվածքներու պետքը զգալի կզառնա»⁵⁵: Ռ. Զարդարյանը ոչ թե մերժում է «պարզ ու ժողովրդական» լեզուն, ինչպես թվում է առաջին հայացքից, այլ միայն սահմանափակում է նրա գործածության ոլորտը և առաջ է քաշում նյութի (բովանդակության) և արտահայտչամիջոցների (ձևի) համապատասխանության անհրաժեշտությունը (այսպես, նրա կարծիքով, «Հարճը» պոեմը հնարավոր չէր գրել պարզ լեզվով, մի տեսակետ, որը, մոռուշա, հեռու չէ ճշմարտությունից):

Ինչպես Ա. Բարսեղյանը, այնպես էլ Ռ. Զարդարյանը այն կարծիքին են, որ Վարուժանը ունի լեզվական սալթաքումներ: Նման մոտեցումը

ալմանդույթի ուժ է ստանում (մանավանդ արևելահայ քննադատության մեջ)՝ հեղինակներին մղելով սխալ եղրահանգումների:

Հաճախ է Վարուժանը մեղադրվել «մթության» («մինչդեռ գրականությունը իր բովանդակ առումով պաշտոն ունի պարզել մթինը», — գրում է Ն. Աղբալյանը), բառային «կուտակումների», «ճոռոմաբանության, բռնադրոսիկության, երկարաբանությունների» (Հ. Սուրխաթյան և Կ. Կարապետյան) համար: Նման ընկալումները պոեզիայի (նախ և առաջ նրա բովանդակության) տարաբնույթ ըմբռնումների արդյունք էին: Ընդ որում, պարզության ու ժողովրդայնության իրավացի պահանջը, երբեմն սխալ հասկացվելով, միակողմանիորեն պարզունակացվում և ծայրահեղացվում էր:

Այս ամենը ցույց է տալիս պոեզիայի լեզվի ու ոճի վերաբերյալ տարբեր մտայնությունների առկայությունը 10-ական թվականների գրական շարժման ներսում: Սակայն պետք է հիշել, որ լեզվի վերաբերյալ այս կամ այն ըմբռնումը խարսխվում է նախ և առաջ գրականության դերի և նպատակների վերաբերյալ ստեղծագործողի սեփական պատկերացումների վրա: Այնպես որ, նախ և առաջ հարկավոր է ըմբռնել հեղինակի գրական նպատակադրումը և լեզվի ու ոճի հարցերը դիտել նրա ասեղծագործական համակարգի մեջ: Այսպես, Դ. Վարուժանի շատ գործեր աչքի են ընկնում դասական պարզությամբ: Այդպիսիք են «Հեթանոս երգերի» շատ բանաստեղծություններ, իսկ «Հացին երգը» ժողովրդական է, հինգերորդական բառապաշարի տարրերը գերակշռում են, իսկ բանաստեղծի ոճը բյուրեղանում ծայր աստիճանի: Հեթանոսական կյանքն ու ոգին արտահայտելու համար, բնականաբար, Վարուժանը դիմում է լեզվաոճական համապատասխան միջոցների:

Մերժելով այն մեղադրանքը, թե արևմտահայ գրողները գրարարի ցանցի մեջ են ընկած, Վարուժանը այսպիսի սարգաբանում է տալիս. «Դուք կուզեք, անշուշտ, որ հայ ցեղը ստանա իր նախնի կորույթ, ռազմիկ նկարագիրը, ազնվական ու խրոխտ այն ուսույնակաները՝ որ անտաքսիուս գոյություն ունեցած էր ժամանակին... Երբ կուզեք անտաքսիուս հայ ցեղին վերագրվածնել նույն այս նկարագիրը իր նախնիքներուն՝ ինչո՞ւ համար իր ղեղեցիկ դպրության պիտի չվերագրվեն նույն այդ նկարագիրը լավագույն կերպով ցուցանող լեզվին ամենևին ուժեղ և արտահայտիչ գանձերը»⁵⁶: Այսպիսով, Դ. Վարուժանի համար «հին լեզվի պլանձ հանքից» օգտվելը դառնում է կարևոր գրական-գաղափարական հարց, որ դարձյալ ուղղակիորեն կապվում է նրա «բանաստեղծական հեթանոսության» հետ:

Բազմակողմանի վերլուծության ենթարկելով Վարուժանի երկը, քննադատները, լրացնելով միմյանց, բացահայտեցին «Հեթանոսական ոգու» և անցյալի պատկերման ներքին իմաստը Այսպես, րոտ էդ. Գոյանճյանի, «Հեթանոս կելոյին առհասարակ բոլոր այն նյութերը, որոնք, ներկային անկախ, անցյալ ժամանակներու և գեղարվեստական հնություններու վայրենի հրապույրն ունին, ավելի կամ նվազ գիտակցված, ուզված ու արվեստ եղած»։ Քննադատը հեթանոսական կյանքին դիմելու իրական շարժառիթը տեսնում է այն բանի մեջ, որ արվեստագետները «ավելի կամ նվազ զոգոհ և ուժացած ներկա ժամանակիս արվեստին լրբորեն անձնական, խուսափուկ, անհույզ և անիրևալ երանգներեն, ուզած են վերակոչել հին ժամանակներու պատմական մեծ տպավորությունները, մեծ կիրքերը, և մխիթարվիլ՝ վերապրելով անոնցմէ բղխած հաստատուն բեղմնավոր ուժին բոլոր բնտիր ձևերը, ժեստերն ու պատկերները»⁵⁷։

Կնոզ և մերկության «իրապաշտ» պատկերմանը քննադատները մտտեցան գեղագիտական-էթիկական տարբեր հայեցակետից։ Լինելով «Հեթանոս երգերի» գեղարվեստական համակարգի բնորոշ տարրերից մեկը, միաժամանակ այդ «իրապաշտ» էջերը Վարուժանի «բանաստեղծական հեթանոսության» անմիջական արտահայտություններից են։ Ճիշտ ըմբռնել դրանց բովանդակությունն ու ոգին՝ նշանակում է երևան հանել այդ երգերի «հեթանոսական» ենթատեքստը, բանաստեղծի գեղագիտական-գաղափարական հավատամքն ու իրական նպատակադրումը և վերջապես համարժեք մեկնաբանել «Հեթանոս երգերի» հեղինակային մտահղացումը։ Այս հարցի շուրջ ասուլիսի մասնակիցների և մյուս քննադատների դատողությունները պարզորոշ ցուցադրում են այս կամ այն քննադատի գեղարվեստական բնկալման յուրահատկությունը, սերտորեն խառնալուծում նրանց բարոյական ըմբռնումների և պոեզիայի արտացոլման առարկայի վերաբերյալ պատկերացումների վրա։

Քննադատների զգալի մասը համարժեք է բնկալում գրքի «հեթանոսական շունչը»։ Այսպես, Հ. Սիրունին, արտահայտելով այն միտքը, թե գեղեցիկը չի կարող գալթակղիչ լինել, գտնում է՝ Վարուժանը «նույնիսկ կրքին ամենեն հրապուրիչ պատկերները երգած միջոցին՝ տափանքի զգացումը չի տար ձեզի, ձեր ուշադրությունը ցրվել տալով պատկերներուն գեղեցիկ մանրամասնություններուն մեջ»⁵⁸։

Ուշագրավ էին այդ հարցի շուրջ Փայլակի դատողությունները։ Նա Վարուժանին դասում է այն հեղինակների շարքը, որոնք հեթանոսական կյանքը նկարագրում են իր երկնքի, իր մթնոլորտի տակ, «իբր ատենվան մտածումներով և բարոյականի ու սեռային հարաբերություններուն մասին նույն ժամանակի ըմբռնումներով», և որ թե արդի պայմանների ու

ըմբռնումների համեմատ՝ որը սխալ պիտի լիներ⁵⁹։ Ինչպես Փայլակը, այնպես էլ Հ. Օշականը կնոջն ու մերկությունը պատկերող էջերը համարում են ամենաարժեքավորը «Հեթանոս երգերի» մեջ։

Այդ հարցին անդրադարձավ նաև Տ. Չոկյուրյանը։ «Վարուժան այն- լան խորասլեւ կմտնէ նյութերուն և զգացման մեջ՝ որ ամենեն մերկ ձևերը կարբանան իմ աչքիս»⁶⁰, — գրում է նա։ «Զգայարանական պատկերների» մեջ է. Գոլանջյանը արդեն տեսնում է բնապաշտության արտահայտություն («կուռ ձգտում մը դեպի լուսագեղ Բնությունը») ⁶¹, Ս. Գալիոնձյանը՝ «բնազդականը փառաբանելու ձգտում»։ Իսկ Տ. Չոկյուրյանը, պաշտպանելով այն հայացքը, թե «տարփական զգացումը» հաճախ հնության էությունն է, գտնում է. «Հեթանոս դարերուն մեջ իզական ձևը պաշտվեցավ, գինին ոգևորեց ձեռն գեղեցկությունը. Վարուժան անդրադառնալով անոնց մեջ՝ այդպես կրնն ու վանկի, բառի, ձայնի, հետևաբար պատկերի միջոցով կցայտեցնէ այն բոլորը՝ ինչ որ երանգի, դիրքի և շարժումի հավիտենացած ձևերու միջոցով կտալներու վրա անմահացուցին Ռյուպենս և ժողտայենս»։ Քննադատը մերժում է Ա. Շիրվանզադեի տեսակետը, գտնելով, որ չի կարելի կշտամբել բանաստեղծին, որովհետև նա բառի, այսինքն՝ ձայնի միջոցով կամեցել է պատկերել այն բոլորը, «որոնք զույնի և մարմարի ձևին տակ Եվրոպեան Մուսեոնները կլեցնեն»։ Վերլուծելով «Հոյակապ ... Ո՞վ կալագեն», քրննադատը կարողանում է ճիշտ ըմբռնել բանաստեղծի մտահղացումը. «Մինչ հողը կուռի ծնելու երկունքով..., մարդը կուզե ուժացնել իրեն հպող ամեն բան ու գերագույն համբույրի մեջ անէանալ։ Ասիկա բնության ամաստվածությանը հետ նույնացում մը չէ՞. չէ՞ հանճարային թելչւմ մը դեպի բնության ստեղծագործ հանճարը»⁶²։

Ասույիսում հակառակ դիրքերից հանդես եկան միայն Ա. Բարսեղյանը և Ռ. Զարգարյանը։ Վերջինս շափից ավելի շեշտված «զգայասիրություն» և կրքի «ուզղակի փառաբանություն» է տեսնում «Հեթանոս երգերի» որոշ գործերի մեջ⁶³։ Ա. Բարսեղյանը, որի ելույթը նվիրված էր գրքի միայն «Յերուքյուններին», սիրտ միակողմանի պատկերման համար նույնպես դատապարտում է «տաղանդավոր հեղինակին», պնդելով, թե «Հեթանոս երգերի» մեջ աչ թե սև ու գեղեցկի պաշտամունք կա, այլ միայն կիրք ու տոփանք» և «բնավ խոսք չկա կանացի հատկություններու մասին, իբր թե անոնք երբեք գոյություն չունենալին և իբր թե իրականին մեջ կինն ու աչրը իրար կապողը մարմինն ու միսը ըլլար լոկ»⁶⁴։

Քննադատները, թեև և դեմ կարծիքներով, իրենց վերաբերմունքն են արտահայտում «իրապաշտ» բանաստեղծությունների նկատմամբ, ձգտելով բացահայտել Վարուժանի ստեղծագործական համակարգում այդ

էջերի տեղը: Ուշագրավ է, որ քննադատութիւնը շարունակարար դիմում է կնոջ և մերկութեան վարուժանական պատկերներին: Այդ տարակարծութեան արծազանքները, ճիշտ է, ավելի մեղմ և զուսպ, մինչև օրս էլ հնչում են:

Անցյալում (և ոչ միայն անցյալում), ինչպես ասուեց, ամենից շատ քննադատուիլ են «Հեթանոս երգերի», այսպես կոչված, «բաց քերթված. ները» («Ո՞ր, Տալիդա», «Արեւելյան բաղանիք», «...Ո՞վ կալագե», «Սագունական», «Հեթանոսական»): Դեռ 1912 թ. «Հորիզոնում» «...Ո՞վ կալագեի» քննադատութեամբ առաջինը հանդես էր եկել Ալ. Շիրվանզադեն: Ճիշտ չմտնելով կյանքի բերկրանքը, բնութեան և կնոջ արգասաւորութիւնը օրհնելով գունագեղ ու փարթամ այս բանաստեղծութեան իրական ոգին, հետեւեալ՝ նաև գեղարվեստական արժեքը և նրա բնօրինակով անբարոյականութեան բարոյ, «Ահա մի ուրիշը» հորդածում նա իր վրդովմունքն արտահայտում է կտրուկ և սուր կերպով: Վարուժանին անվանելով «էրոտոման», «պոռնկագիր», իսկ ստեղծագործութիւնն էլ՝ «զաղբելի», «կեղտոտ», «պոռնկութեան նմուշ», «դոն-Յիկ, կոպիտ, ամոթից ու ամենատարրական ճաշակից զուրկ գործ»⁶⁵, Շիրվանզադեն դիքորոշում է դեպի հասարակական բարոյականութեանը, ընդ որում՝ վերջինս հասկանալով խիստ ծայրահեղ և պարզունակ:

Անշուշտ, ինչ-որ տեղ կարելի է հասկանալ «Նամուսի» հեղինակին. որը բարոյական շափանիշը համարում էր գրականութեան նախահիմքերից մեկը, կրքոտութեամբ պաշտպանում էր արվեստի կապը իրականութեան հետ և գրականութեան հասարակական նշանակութեանը: Սակայն այս գեպում Ալ. Շիրվանզադեն հեռու էր «...Ո՞վ կալագեի» իրական բովանդակութեան բացահայտումից⁶⁶:

«Վարուժան շատ ազդեցիկ էր այդ տղերքին, — հիշում է Շ. Սիրունին: — Ոչ այնքան անոր համար, որ տաղանդավոր վիպասան մը շէր կրցեր ճանչնալ այդ իրապաշտ քերթվածին մեջ պահված գեղեցկութեանը, այլ որովհետեւ արհամարհանք մը կգտներ հայ գրողի մը կողմն ուրիշ գրողի մը հանդէպ»⁶⁷: Դրբի մեկեւնաս չովհ. Պալանին նվիրված «Մատուցան ահա» բանաստեղծութեան մեջ, Վարուժանը առանց նկատի առնելու որևէ կոնկրետ քննադատի, գրում է.

Խորհ. թի միշտ քննադատն է միայն,

եվ ներքինի՝ բարոյագետը խոհմ. —

Տառապած Սիրուն ո՞վ պիտ կշռէ կարենա

Նժարին մեջ՝ Տիեզերքին դեմ առ դեմ:

Այստեղ ժխտում է ոչ թէ քննադատութիւնն ընդհանրապէս, այլ մերժում է բանաստեղծութեան ներքին բարոյութիւնն անտեսող կեղծ բարեպաշտութիւնը:

Սովորաբար Դ. Վարուժանը հանդես չէր գալիս իր սահղծագործության պաշտպանությունում: Միայն մտերիմ խոսակցությունների ժամանակ, երբեմն էլ նամակներում նա իր վերաբերմունքն է արտահայտել կանխատրամադիր քննադատության նկատմամբ: Այսպես, Վարդգես Ահարոնյանին ուղղած նամակում նա գրում է. «Ձեր պատվական հարգը... խոսեցավ ինձի ձեր վրա, ըսավ, թե ինչպես ասպարեզ իջած էք արվեստս պաշտպանելու համար այն ճղճիմ քննադատության, չամ լավ ևս ամբաստանության դեմ ղոր... Շիրվանզագեն կշարտեր երեսիս աչքերը փակած»⁶⁸: Բնականաբար, Վարուժանին, իբրև արվեստագետի չէր կարող չհետաքրքրել իր երկի ճակատագիրը՝ ինչպես է ընթերցողը ընդունում և ընկալում այն: Այդ պատճառով էլ «...Ո՞վ կալագեի» վերաբերյալ դրական արձագանքները նրան գոհունակություն են պատճառում: «...Ո՞վ կալագե»-ին դեմ սղմկողներուն թիվեն ավելի հիացողներ եղան իրեւ ձեւի և խորքի հաջող արտագրություն, այնպես որ մինչև այժմ զղջացած չեմ գրած ըլլալուս վրա»⁶⁹,— գրում է նա:

Նեղմիտ չէր Վարուժանը, վիրավորվածությունը, որ անարդար քննադատության արդյունք էր, նրան չէր խանգարում գնահատելու մեծ վերապահների արվեստը. նա Ալ. Շիրվանզագեին բնորոշում է իբրև «կարող թասերգակ»⁷⁰, «անմահ գրող»⁷¹:

Արդեն 1913 թ. Շիրվանզագեի կարծիքի քննադատությամբ հանդես եկան թե՛ արեւելահայ, թե՛ արեւմտահայ մի շարք քննադատներ՝ Մերուժան Պարսամյանը և Փայլակը (Ժագ Սայապալյան)՝ «Շանթ», Զարեհ Դադադյանը՝ «Հայ գրականություն» հանդեսներում, Տիգրան Զոհրաբյանը՝ Դ. Վարուժանին նվիրված ասուլիսում: Թիֆլիսում Վարուժանը վերաբերյալ դասախոսության մեջ Վ. Ահարոնյանը նույնպես դեմ է դուրս գալիս Շիրվանզագեի տեսակետին, իսկ Ա. Կարինյանը այն միտքն է հայտնում, որ «մոռալիստական» տեսակետը երբեք չի կարող ղեկավար սկզբունք համարվել գեղարվեստական երկասիրությունների գնահատության համար: Առաձգական և չափազանց անորոշ այդ մեկնակետը չի կարող երբեք պայմանավորել մեր վերաբերմունքը դեպի գեղարվեստական դանադան արտագրությունները»⁷²:

Արտահայտվեցին նաև այլ տեսակետներ, որոնց հեղինակները կամ պաշտպանում էին Ալ. Շիրվանզագեին, կամ էլ նրան մոտ դատողություններ էին հայտնում: Այսպես, «Հորիզոնին» անմիջապես արձագանքում է «Մշակ» օրաթերթը, որը «ավելի քան համոզեցուցիչ» է համարում Շիրվանզագեի բերած օրինակները: «Բանից դուրս է գալիս, որ «Գեղարվեստ» հանդեսի հրատարակիչ Գ. Լևոնյանը գեղարվեստի դիմակի տակ հրամցնում է հայ մատաղ սերնդին և հայ ընթերցողներին ոչ թե պոռնկա-

գրահան, այլ ուղղակի պոռնիկական գրվածքներ»⁷³, — հղրակացնում է թերթը:

Ծրբեմն խիստ նեղ և միակողմանի կարծիքներ են արտահայտվում նաև այլ պարբերականներում: Այսպես, «Կաթողիկե արձագանք» կղեկավարած պանդոկական հանգեսը «Հեթանոս երգերի» մեջ նկատում է «անբարոյական կոտորներ», «գրգռիչ նկարագրություններ» և շարունակում. «աղետ մըն է, ոճիր մըն է այդ գիրքը»⁷⁴: «Հովիկ» հանգեսի գրախոս Իսահակ Տեր-Ղաղարյանը (Պետիմիստ) «հեթանոսության դաճաճ երգիչներ» է անվանում Դ. Վարուժանին և «Նավասարդ» տարեգրքի մյուս հեղինակներին: Չհասկանալով «հեթանոս» շարժման բուն ոգին, հանգեսի գրախոսը այսպես է ներկայացնում նրա հիմնական ուղղվածությունը. «Մարմին... ահա մեր երգիչների բանաստեղծության այժմյան նյութը. մարմին՝ կրքի համար, տարփանքի և հեշտանքի համար, մարմին՝ ծախս, մարմին՝ շորացած, մարմին՝ ալյանդակ... Մեր բանաստեղծների աչքերը դեռ կրքի գերի են, ականջները՝ հեշտանքի կարոտ ու գեղեցիկը ասեսելու տեղ՝ միայն տգեղն են տեսնում ու լսում»⁷⁵:

Այսպիսով, սկզբունքային մեծ տարբերություն չկա ուղղագիծ, իսկական բարոյակեւնության հետ կապ չունեցող, բացորոշ էթիկական բնույթի այս տեսակետների միջև:

«Հեթանոս երգերի» նմանատիպ քննադատությունների շարքում առանձնանում է Հ. Սուրխավյանի մեկնարանությունը, մի քննադատ, որը գրականությունը, մասնավորապես՝ Դ. Վարուժանի ստեղծագործությանը մոտենում էր սոցիբոլոգիական չափանիշներով:

Հայտնի է, որ Հ. Սուրխավյանը «հասարակագիտական համարժեք տարրը» հաճախ դարձնում էր արվեստի բմբունման միակ ելակետ և անվերապահորեն ընդունում էր արվեստի վերաբերյալ պրեխանովյան մեկնաբանությունը՝ «այստեղից բխող բոլոր ուժեղ ու թույլ կողմերով»⁷⁶:

«Հեթանոս երգերին» նվիրված «Սեռական էքստազից դեպի լքումն ու հուսահատություն» ծավալուն գրախոսության մեջ Հ. Սուրխավյանը հստակ չի գտնի իր իսկ սոցիոլոգիական սխեմայից և, հավատարիմ այդ սխեմային, փորձում է բացատրել մոդեռնիստական գրականության «նեոոմանտիկ» ուղղության ներկայացուցիչ Դ. Վարուժանի ստեղծագործության մեջ «սեռական էքստազի», «մենավոր անհատի հոգու հիվանդոտ լարերի», «լքման ու հուսահատության»⁷⁷ հասարակական դրդապատճառները:

Չբմբունելով «հեթանոս շարժման» օբյեկտիվ իմաստն ու ուղղվածությունը, քննադատը կարծում է, որ թեև բանաստեղծը «ղգում է կյանքի տառապանքները, սակայն փրկության դուռ չգտնելով՝ լքվում ու

հուսահատվում է», «որովհետև նա ներկայի վրա անցյալի տեսակետից է նայում»:

Վարուժանի ստեղծագործության մեջ Սուրխավյանը տեսնում է «իրական աշխարհից փախուստ», տառապանքի սկզբնապատճառը («բուրժուական աշխարհն է») «ըմբռնելու անկարողություն», «կոպիտ ռեալիզմ», «սահմանափակ ֆանտազիա, մտքի կորուլի և զգայմունքի խորության բացակայություն»: Միաժամանակ քննադատը, որոշ վերապահությամբ, Վարուժանի աշխատավորական երգերի մեջ նկատում է «բանաստեղծական որոշ ձիրք, շնորհ»⁷⁸: Սուրխավյանին գրավում են աշխատանքի ծովայինները, որոնց մեջ վերարտադրվում է արդի հասարակական կյանքը: Իր մի այլ ելույթում նա կարող է անվերապահ հաստատարում է. «Հեթանոս երգիչները իրանց ուսմանտիկ խառնվածքով մասնակից չեն մեր ցեղի ռեալ կյանքին և իրականության»⁷⁹:

Վարուժանի և մասնավորապես «Հեթանոս երգերի» վերաբերյալ Սուրխավյանի հայացքներում հնչում է նկատել հասարակական հետաքրքրությունների գերազանցությունը գեղագիտականի նկատմամբ: Սուրխավյանի համար գրականությունն ու քննադատությունը միջոց էին հաստատելու կամ էլ ժխտելու այս կամ այն հասարակական սկզբունք: Միակողմանիորեն կիրառված սոցիոլոգիական հայեցակետը, ըստ որի գրականությունը միայն կրավորական արտահայտություն է հասարակական կեցության և գիտակցության, իր ուղղակի դրսևորումն ստացավ «Հեթանոս երգերի» և «հեթանոս» գրական շարժման վերաբերյալ Սուրխավյանի հողվածներում և ելույթներում: Նման մոտեցումը ի վերջ հանգեցնում է երկի խիստ միակողմանի գնահատության:

Ըստ էության նկատի ունենալով Հ. Սուրխավյանին և նրա նման մտածող քննադատներին, Դ. Վարուժանը ճիշտ է նկատել կանխակալ դրույթի վրա հիմնված քննադատության բնորոշ գիծը. «Իմ կարգ մը ակնոցավոր քննադատները... արվեստի գործ մը, բանաստեղծություն մը կըննասիրեն որոշ սկզբունքներու ուղղությամբ, որ իրենցն է, յոթաբանչյուրինը առանձնապես»⁸⁰:

Նույնատիպ դիրքորոշում հանդես բերեց նաև Ս. Կարինյանը, որի հողվածներում («Դանիել Վարուժան», «Հեթանոսներ», «Պայքար» 1916 Դ. Վարուժանը նույնպես համարվում է «մանր-բուրժուական մտավորականություն» (կամ էլ՝ «քաղբենի մտավորականություն») տիպիկ ներկայացուցիչ: Այստեղից էլ, ըստ քննադատի, բանաստեղծի «ազգայնական-մոլեգին աշխարհայեցողությունը», «քաղբենիական մտորումները և հայեցողությունը»:

Վարուժանի և հասարակության միջև քննադատը «որոշակի կոնտակտ» է նկատում, գտնելով, որ բանաստեղծը կարողացել է արտա-

հայտել արևմտահայ «քաղբենի» մտավորականության ձգտումները, որոնք որոշակի պատմահասարակական ժամանակաշրջանի արդյունք են: Այդ «կոնտակտով» էլ բացատրվում է Վարուժանի երկերի լայն ժողովրդականությունը:

Վարուժանի «բնորոշ» առանձնահատկությունները («հեղոնիստ», «քաղբենի-անհատական», «նրա համար դոյություն ունի միմիայն անհատական հաճույքը, միմիայն նսական վայելքները», «նատուրալիստական մանրամասնություններ», «գռեհիկ և կոշտ կողմեր») ի վերջո արդյունք են այն սոցիալական խմբի, որին «հարմարվում է» բանաստեղծը:

Որոշելով Դ. Վարուժանի սոցիալական պատկանելությունը, Ա. Կարինյանը, բնականաբար, կատարում է հաջորդ քայլը՝ նրա ստեղծագործական ներքին աշխարհն ու գեղագիտական դիրքավորումը անմիջականորեն կապելով դասային որոշակի խմբի հոգեբանության հետ և բխեցնելով հասարակության սոցիալական կառուցվածքից: Սոցիոլոգիական կանխադրույթը պայմանավորում է քննադատի դատողությունների հետագա ընթացքը: Քանի որ Վարուժանը «պատկանում է» «մանրբուրժավական» հասարակական խավին, ուստի բնական է, որ նա կարողանում է «գռեհիկ ներկերով և ինքնահատուկ շեշտերով» արտահայտել միայն իր անհատական-նսական տենչերը և ձգտումները: Եվ հակառակ՝ Վարուժանի «պրոլետարական երգերը տափակ ու տարտամ» բովանդակություն ունեն: Դրանք ոչ միայն «զուրկ են որևէ գեղարվեստական արժեքից, այլև լեցուն են պրիմիտիվ խոհերով ու անորոշ բացականչություններով», «լայկան և սենաիմենալ են»:

Դրա պատճառը քննադատին ավելի քան հասկանալի է. «Այդ երգերը բնորոշ են միայն այն կողմից, որ մեռկացնում են հայ քաղբենի մտավորականի մտավոր անանկությունը, նրա թշվառ հասկացողությունը՝ որոշորդ դասի, վե՛հ հառաջամարտիկ վերաբեռությամբ: Ա. Կարինյանի էությունով, «Վարուժանի մոտ բանվորները գծվում են միմիայն բաղցամեծի միայն վայրենի ու անգիտակից դեմքեր»:

Այստեղից էլ նա հանգում է այն եզրակացության, որ բանաստեղծը «սպանել» է իր տաղանդը, դիմելով «երկերավարությանը» և «պրոլետարական մոտիվներին»⁸¹:

Այսպիսով, սոցիալ-քաղաքական որոշակի կանխադրույթի միտմամբ մոտեցնում խանդարեց թե՛ Հ. Սուրբաթյանին, թե՛ Ա. Կարինյանին բացահայտելու «Հեթանոս երգերի» սոցիալ-գեղագիտական բնական բովանդակությունը, արժեքն ու նշանակությունը: Ինչպես կոտեսնե՞մ, առաջին տասնամյակների սովետահայ քննադատությունը շարունակում է այդ խնդիրներն արժարժել՝ նույն տեսանկյունից:

Սկզբունքորեն այլ է կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչ Ադրայանի դիրքորոշումը Դ. Վարուժանի և «հեթանոսականների»

Նկատմամբ: Գրական երևույթների քննության ժամանակ շեշտադրելով հատկապես միջավայրի՝ «ժամանակի և պայմանների» դերը, Ն. Աղբալյանը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում գրականության և իրականության փոխհարաբերության, գրականության սոցիալ-պատմական դերի լուսաբանման հարցերին, ուստի ստեղծագործությունն ընդհանրապես նրան ներկայանում է հասարակական, պատմափիլիսոփայական գործոնների հետ սերտորեն առնչված: Աղբալյան քննադատի բնորոշ գծերից է գրականության ժողովրդայնության, պարզության, բովանդակության ու ձևի միասնությանը մեծ ուշադրություն նվիրելը: Կիրառելով գրականության և կյանքի համապատասխանության դրույթը, նա «հեթանոս շարժումը» դիտում է. իբրև վերադարձ «դեպի հայության հեթանոս անցյալը՝ քրիստոնեական շրջանի ժխտումով»: Գրական այդ շարժումը համարելով «ազգային-կրոնական ուղղություն», Ն. Աղբալյանը ծայրահեղ եզրակացության է գալիս, այն է՝ վարուժանն ու Սիամանթոն «խզել են իրենց կապերը հայ ժողովրդի հետ»: Եվ քննադատը գրում է. «Հայության իդեալները անցյալի մեջ չեն, այլ ապագայի և հանրային ոգևորության աղբյուրը անցյալը չէ, այլ ներկան», «գրականության նշանաբանը պիտի լինի «վերադարձ», այո՛, բայց վերադարձ դեպի ժողովուրդը, նրա ստեղծագործությունը, նրա մտքի և զգացումի ձևերը»⁸²:

Տարբեր սկզբունքների գրապաշարը «Հեթանոս Երգերի» շուրջ գրված մտքային հետևանք էր հոգևոր-հասարակական այն բարդ մթնոլորտի, որ գոյություն ուներ ողջ հայ իրականության մեջ. գրական գործիչները (ԲԼ՝ արևելահայ, ԲԵ՝ արևմտահայ) տարված էին ազգային և հոգևոր վերածնության գաղափարով, բայց շատ տարբեր էին հասկանում նրա իրագործման ուղիները:

Այստեղ էլ հենց հարկավոր է փնտրել Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» ղեկուցման (1914, ապրիլի 30) և Կ. Զարյանի «Արվեստի համար — Հեթանոսություն» տրամախոսության մեջ («Մեհյան», 1914, № 5) «հեթանոս հոսանքի» քննադատության բուն շարժառիթները: Երկու արվեստագետներն էլ չեն հիշատակում Դ. Վարուժանի անունը, սակայն անկասկած է, որ խոսքը նախ և առաջ այդ հոսանքի ամենից ակնառավոր ներկայացուցչի մասին է: Պատահական չէ, որ բանաստեղծի վրա ծանր էր ազդել Կ. Զարյանի հոգվածը, որի մեջ նա տեսնում էր իր դեմ «խայթող սլաքները»⁸³:

Եվ Վ. Տերյանը, և՛ Կ. Զարյանը կարծում էին, թե «հեթանոս հոսանքի» իմաստը վերադարձն է դեպի անցյալը, դեպի «հայկական հին կրոնը»⁸⁴, «նախնայաց այդ նախնական կրոնը»⁸⁵ և հայ գրականության գալիքի տեսանկյունից, ամեն մեկը յուրովի, մերժում էին գրական այդ շարժումը:

Վ. Տերյանը այն համարում է «սուտ հեթանոսություն» և շարունակում, «Թուամնյանի մի «Փարվանան» ես չեմ փոխի պոլսահայ շուրոր հանկարծակի հեթանոսացած պոետների արտագրությանը հետ»⁸⁶։ Իր արամախոսության մեջ Վ. Զարյանը մեհենական անունից գտնում է, որ հեթանոսական կրոնը «կապ չունի արդի կյանքի հետ և մանավանդ այն արվեստի հետ զոր մենք կփնտրենք և կցանկանանք»։ Գրողը եզրակացնում է. «Ո՛ր, բարեկամ, մենք՝ Մեհենականներս, Հեթանոսներ չենք։ Դեք ուղին տարբեր է»⁸⁷։

Թե Վ. Տերյանը, թե Կ. Զարյանը սխալ ըմբռնեցին «հեթանոս շարժման», այդ թվում Դ. Վարուժանի ստեղծագործության իմաստն ու ոգին։ Ծիշտ է, ոչ այնքան ուղղագիր, որքան բարոյաէթիկական քննադատությունը, նրանք այն հայացքն էին զարգացնում, թե այդ շարժման ներկայացուցիչները, միավորվ լինելով ղեպի անցյալը, չեն արժանանում արդիական խնդիրներ և գրականության զարգացման սխալ ուղի են բնորոշվում։

Այս տեսակետը, որ դարձավ «Հեթանոս երգերի» քննադատության գլխավոր կետերից մեկը, կրթոտ կերպով պաշտպանում են «հեթանոս շարժման» նաև մյուս հակառակորդները։

Գրական կարծիքների բախումը փաստորեն մտնում էր համընդհանուր գրական-գեղագիտական և ազգային-հասարակական հարցերի քննարկմանը։ Գրականության էության ու խնդիրների մասին ունենալով տարբեր ըմբռնումներ, և՛ Վ. Տերյանը, և՛ Կ. Զարյանը արտահայտում էին ժամանակի գրականության զարգացման այլադան միտումները, և «հեթանոս շարժման» մեկնաբանություններն էլ պետք է դիտել նրանց գրական հայացքների ընդհանուր համակարգում։

«Հայ ոգու հայտնաբերումը», «ստեղծելու խորհուրդը», «արվեստի պաշտամունքը» Կ. Զարյանի⁸⁸, ինչպես և «Հոգևոր Հայաստանի՝ կառուցման, հայությանը իբրև ազգություն կուլտուրայես կազմակերպելու հարցերի առաջադրումը Վ. Տերյանի կողմից, ճիշտ է, այլ ուղիներից, բայց ի վերջո ուղղված էր ազգային-հոգևոր վերածնության միջոցին նպատակին։

10-ական թվականների վարուժանի վերաբերյալ քննադատական ելույթների շարքում որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Հայ գրողների կովկասյան ընկերության գրական երևելոյին Զ. Յսայանի կարգադրած ղեկուցումը, որ սույազրվեց նրա «Թրքահայ ժամանակակից գրողներ» գրքում (1916), և Լևոն էսաճանյանի «Դանիել Վարուժան (կյանքը և գործը)» ուսումնասիրությունը (1919), որ առաջին դիրքն է բանաստեղծի մասին։ Այսպիսով, 1910-ական թթ., հրապարակ գալուց անմիջապես հետո, Վարուժանի գիրքը առիթ տվեց տարաբնույթ մեկնաբանությունների։ Քննադատների գերակշիռ մասը կարողացավ տեսնել

Դ. Վարուժանի մեծությունը և բացահայտել նրա նոր երկի մի շարք առանձնահատկությունները: Հակառակ դրան, առանձին քննադատներ ճիշտ չհասկացան մեծ բանաստեղծին, որովհետև դավանում էին գրական-գաղափարական այլ սկզբունքներ և ունեին գրական այլ նախասիրություններ, մյուսներն էլ՝ նրա ստեղծագործությունը մոտեցան միտումնավոր և միակողմանի կերպով: Համապարփակ վերլուծության և գնահատության փոխարեն նրանցից ոմանք սրում և ծայրահեղացնում են «Հեթանոս երգերի» այս կամ այն կողմը և ի վերջո՝ մերժում: Զարմանալի են քննադատական մտքի տատանումները, որոնք երբեմն հասնում են տրամագծորեն հակադիր պնդումների: Այսպես, ըստ ժխտական դիրք գրաված քննադատների, Դ. Վարուժանը և «հեթանոսականները» շեղվել են գրականության զարգացման ճիշտ ուղուց, «Հեթանոս երգերում» անտեսվում են բարոյաէթիկական նորմերը, ինչպես նաև լեզվի ու ոճի պարզության պահանջը և, վերջապես, բանաստեղծը «խզել է իր կապերը հայ ժողովրդի հետ»: Այնինչ, մյուս քննադատների կարծիքով, «Հեթանոս երգերում» արտահայտվել են ազգային «տոհմիկ» ապրումները: Շեշտվում էր գրողի օրգանական կապը ժողովրդի կյանքի և իդեալների ղեկավար, թևավոր, կենսական իրադրության և այլ հարցերի ճիշտ լուծումը, ընդգծվում էր այն միտքը, որ Վարուժանը նոր ուղի է բացում հայ պոեզիայի համար:

5

Վրա հասավ 1915 թ. մեծ եղեռնը... Թշնամու նպատակներից մեկն էլ հայ ժողովրդի հոգևոր զարթոնքը խեղդելն էր: Թուրք բարբարոսների ձեռքով ժողովրդի հետ զլխատվեց արևմտահայ մտավորականությունը՝ ժողովրդի մտավոր և հոգևոր առաջադիմության ուղի հարթողները: Ցեղասպանության զոհ դարձան Դ. Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռ. Սևակը, Գ. Զոհրապը, Ռ. Զարդարյանը, Արտ. Հարությունյանը, Սմբատ Բյուրատը, Մ. Կյուրճյանը (Հրանդ), Թլկատինցին, Տ. Չոկյուրյանը, Երուխանը... Մարդկության պատմությունը դեռ չէր տեսել նման աներևակալելի ոճրագործություն, երբ վայրագության առարկա էր դառնում մի ողջ գրականություն:

Դ. Վարուժանը լի էր ստեղծագործական նոր հզարումներով («Հաճելի է ինձի միշտ լաբերս փոխել և վերանորոգվիլ արվեստիս մեջ»), ցանկանում էր ստեղծել «Գինու երգը», «Հայ հոմերոսիկը», մշակել «Սասունցի Դավիթը», թատերախաղի վերածել «Հարճը»: Անգամ աքսորում (Զհապրիլի—26 օգոստոսի) Վարուժանը, ընայած լուր, ինքնամոփոփ և մտախոհ էր, չկորցնելով ինքնատիրապետումն ու հոգու արիությունը, դարձյալ շարունակում էր ստեղծագործել: Ինչպես պատմում է

աշակերտներից մեկը, Վարուժանը «կնախատեսներ շարիքը՝ որ՝ պիտի հապներ իր սիրած ժողովուրդին. չուզեց բաժանվիլ անկե: «Մեր արյունը, կրակն օր մը բարեկամի մը, պետք է խառնվի ժողովուրդին արյանը»⁸⁹: Կարծես հենց իր՝ Դ. Վարուժանի համար են ասված նրա հերոսներին բնութագրող այս խոսքերը.

Ըզրեզ իւրճիթ մը ծընալ, հալ վիշտը բեզ օրորեց.—

Այդ վիշտին չափ եղար մեծ:

Բանաստեղծ Լևոն էսաճանյանը, որ եղել է Դ. Վարուժանի դասընկերը Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, պատմում է, թե ինչպես Յոզեփի աքսորավայրում՝ մայթի վրա տեսել է մի «ոտանկոխ մարդգիտ, որ կալփիւր իր մեջ խտացնելու համար հայ հեթանոսներու իմացական և խորապես գեղեցիկ Արևին կալծերը: Գրքե մը բրցված էջ մէջն ան, Վարուժանի մեկ աննման բերթվածը»⁹⁰: Ուշագրավ է փաստը: Զարդարարները, որ սպանում էին բանաստեղծին, չէին կարող հարգանք անհնալ գրքի և մանավանդ հայ գրքի նկատմամբ: Գիրքը, նրանց «ընկալմամբ», ասես, նույն բանաստեղծն էր, որին հարկավոր էր ոչնչացնել: Եվ բանաստեղծի հետ անդարձ կորան նաև աքսորավայրում Դ. Վարուժանի գրած տևարները:

Նրեք տասնամյակը նոր բոլորած հանձարի բարբարոսական սպանությունը ցնցեց հայ ժողովրդին: «Հայոց նորագույն քնարերգության ամեննեկ հզոր, արտահայտիչ, տիպարային տուրքերով հարուստ գեմքը կփակեր աչքերը իր արյան պատմունձանին մեջ, մահվան հետ հաշտված, բայց ոչ թուրքերուն»⁹¹:

Հայ ժողովրդի առջև իր մեծ զավակը արդեն հառնում է ոչ միայն իրրե համազգային բանաստեղծ, որի նկատմամբ եղել է և կա մեր, հպարտություն և հիացմունք, այլև իրրե ցեղասպանության նահապետ, որ զրանով էլ բերում է անմխիթար կակիծ ու դառնություն... Ժողովրդի այդ զղացումներն ու ընկալումները լավ են արտահայտված Հ. Միշտինու խոսքերում. «Գիտեմ միայն, որ հսկայի մը պես կուգա կանգնիլ ան մեր մտածումին մեջ՝ երբ մեռելները գան տարվե տարի մեր մեջ էլըրտիլ: Շատե՛րը սիրելի եղան, ու շատե՛րը մեծ: Շատե՛րը կփորձեն փանջնիլ մեր մտածումին մեջ՝ երբ ձգնինք չափել աղետը: Վարուժան կաշոճես ավելի անշափելի կընես աղետը մեզի, ու ավելի խոր մեր սուզը»⁹²:

Կորցրած իր հայրենիքը, արևմտահայությունը ցրվում է աշխարհով մեկ: Առաջանում է սփյուռքը: Բնաջնջման և անորոշության հուսահատ օրերին հաջորդում են ձուլման և կորստի վտանգը, որ կախված էր վերապրող հայության գլխին: Նոր ճակատագիր էր սպասում նաև Դ. Վարուժանի պոեզիային: Կատարվում է բանաստեղծի կանխատեսությունը.

«Բայց հայը պիտի ապրի՝ հակառակ դահիճներուն, և հակառակ իր առ-
յունի շըքին տակ բուսած կորեկին: Հայը պիտի ապրի ժողովուրդներու
սիրազոգ շղթային մեկ ոսկի օղակն ըլլալու համար: Այս է մեր բոլորիս
հույսը, իսկ մը՝ զոր մուրճով կռիցինք ինչպէս մեր պապերեն մեկուն
նիգակը՝ որ նպատակին կղմեր օդին և արևուն մեջ երգելով»⁹³: Երբ
20-ական թթ. սկսում է քիչ թե շատ կազմակերպվել սփյուռքի ազգային
և մշակութային կյանքը, Դ. Վարուժանի պոեզիան գործոն մասնակցու-
թյուն է ունենում գոյատևման և վերադարձների պայքարին, բերելով
ազգային ոգի և ինքնաճանաչողութուն, մարդկային բարձր ապրումներ՝
հայ ժողովրդի երազանքը գեղեցիկի, բարու, լույսի նկատմամբ: Ուժեղ
էր Դ. Վարուժանի ազդեցութիւնը սփյուռքահայ բանաստեղծութեան վրա:
Ձևաչափ 20—30-ական թթ. առանձին գրքերով քիչ են հրատարակվում
Վարուժանի երկերը (1921 թ. առաջին անգամ տպագրվում է «Հացին
և բլուր»), սակայն տարբերակի, պարբերական մամուլի, առանձին ժողո-
վածուների մեջ (հատկապես՝ «Ամենուն տարեցույցը», «Բազմավեպ»,
«Նավասարդ», «Փյունիկ», «Հայրենիք») լույս են տեսնում բանաստեղծի
տպագրված և անտիպ երկերը, հոգվածներն ու նամակները:

Այլ է պատկերը 40—50-ական թվականներին. իրար էտեղից լույս
են տեսնում Դ. Վարուժանի գրեթե բոլոր հայտնի գործերը: Նշենք դրան-
ցից մի քանիսը՝ «Սարսուռներ» — «Յեղին սիրտը», «Հեթանոս երգեր» —
«Հացին և բլուր» (Վենետիկ, 1944), «Հնարք քերթվածներ» (Հալեպ, 1946),
«Հացին և բլուր» (Երևան, 1950), «Հարճը» (Բեյրութ, 1952) և այլն:

Դ. Վարուժանի գործի և անձի ընկալումներն ու մեկնաբանություն-
ները տեղ գտան ժամանակակիցների հուշերում: Անցած տասնամյակ-
ներին սփյուռքում և հայրենիքում լույս տեսան Դ. Վարուժանի գործնե-
րները, ծանոթների, մտերիմների և աշակերտների՝ Արաքսի Վարու-
ժան-Աբեղյանի, Զարուհի Գալմաթբեյյանի, Հովհաննես Պողոսյանի, Արամ
Անտոնյանի, Միքայել Շամտաճյանի, Գրիգորիս Պալաքյանի, Մկրտիչ
Պարտիզյանի, Հակոբ Սիրունու, Հակոբ Օշականի, Անայիսի, Սիմոն Երեմ-
յանի, Լեոն Փոթուգյանի, Վաղինակ Ս. Բյուրատի, Արամ Սաֆրաստյանի,
Դերենիկ Ջիզմեճյանի, Գ. Կիրակոսյանի, Վահանուհի Տեր-Մամբեկոսյանի,
Վահրամ Փափաղյանի, Առաքել Պատրիկի հուշագրութիւնները, որոնք
անփութարինելի արժեք և նշանակութիւն ունեն բանաստեղծի ժառան-
գութեան, բնականաբար նաև «Հեթանոս երգերի» ուսումնասիրութեան
համար: Միաժամանակ այդ հուշագրութիւնները օգնեցին վերատեղեցու-
նելու Վարուժանի գրական կերպարը, նրա անհատական և հոգեբանական գծե-
րը: Կեր անգամ հառնում է հայ ժողովրդի փառքերից մեկի՝ Վարուժանի
անկրկնելի անհատականութիւնը, մարդու և բանաստեղծի բարձր, ազ-
նիվ և ոգեղեն դիմանկարը, «սուրբի պես քաղցր երիտասարդը» (Հ. Օշա-

կան), որը շունի մանր կրքեր՝ «անիմաստ մեծամտություն», գրական նախանձ և խանգ, որն իր ողջ էությունը նվիրված է իր ժողովրդին. պոեզիային և ընտանիքին: Դ. Վարուժանի ճակատագիրը, ինչպես նաև նրա մարդկային կերպարը իրենց որոշակի ազդեցությունն են գործում ընթերցողի վրա, էլ ավելի են ուժեղանում նրա պոեզիայի նկատմամբ ընկալողի համակրանքն ու սերը:

Դ. Վարուժանի պոեզիան մշտապես եղել է սփյուռքահայ գրատեսական մտքի ուշադրության կենտրոնում: Տարբեր տարիներին լույս են տեսել Հ. Ավագյանի «Դրական դեմքեր» (Նյու Յորք, 1925), Հ. Միքունու «Դանիել Վարուժան» (Բուխարեստ, 1940), Հ. Օշականի «Դանիել Վարուժան» (1940), Դ. Մխիթարյանի «Քառորդ դար գրականության» (Կահիրե, 1946), Կ. Սասունու «Պատմություն արևմտահայ արդի գրականության» (Բեյրութ, 1951), Մ. Իշխանի «Արդի հայ գրականություն, Գեղապաշտ շրջան» (Բեյրութ, 1975) գրքերը, Ն. Տեսակյուլի, Ն. Պերպերյանի, Շ. Նարգունու, Լ. Շանթի, Մ. Թյուլյույանի, Մ. Ճանաշյանի, էդ. Պոյաճյանի, Հ. Գեղարդի, Ս. Տատոյանի, Հ. Պերպերյանի, Լ. Զաքիյանի, Վ. Օշականի և այլոց ուսումնասիրությունները, որոնց մեջ, գրականագիտական տարբեր տեսանկյուններից վեր են հանվել Վարուժանի առեղծագործության էական կողմերը: Աստիճանաբար ճշտվում է Վարուժանի տեղն ու դերը ոչ միայն արևմտահայ, այլև ողջ հայ պոեզիայի ամբողջական ընթացքի մեջ, երևան են հանվում ժամանակաշրջանի գրական և հասարակական-քաղաքական մթնոլորտը, բանաստեղծի «զեղեցկության և հեթանոսության» փիլիսոփայությունը, մեծ ուշադրություն է դարձվում նրա արվեստի՝ մասնավորապես լեզվի և ոճի յուրահատկություններին: Սփյուռքահայ ուսումնասիրությունների հեղինակները շարունակում և զարգացնում են տվյալ ասպարեզում արևմտահայ գնահատության լավագույն ավանդույթները:

6

20—40-ական թվականներին սովետահայ կյանքում նվազում է «Հեթանոս երգերի» և ընդհանրապես Դ. Վարուժանի ստեղծագործության նկատմամբ հետաքրքրությունը: Երկի սոցիալ-գեղագիտական գործառության նման անսպասելի փոփոխությունը, սակայն, բնավ էլ չի նշանակում, թե բանաստեղծի «գեղագիտական պոտենցիալը» հանգել էր և այն այլևս չէր բավարարում ընթերցողին: Երևույթն ունի, ինչպես արդեն նշվեց, ավելի շուտ արտաքին-գրական, քան հոգևոր-գեղարվեստական պատճառներ: Այնուամենայնիվ, իրողությունն այն է, որ խախտվում է ընթերցողի ու գրական երկի կենդանի, անմիջական և բնական կապը, որովհետև փոխվում են ընկալման պայմանները:

Հ. Սուրխաթյանը սովետահայ առաջին քննադատն էր, որ գիմեց Դ. Վարուժանի ժառանգությունը՝ «Դրական գոհարներ» (Թիֆլիս, 1922) ժողովածուի մեջ զետեղելով նրա մեկուկես տասնյակ բանաստեղծություններն ու «Հարձը» պոեմը: Համառոտ բնութագրելով Վարուժանի պոեզիան ինչպես իր նախորդ հոգևածներում, այստեղ նույնպես, քննադատոր գտնում է, որ «անձնատուր եղած սոսկ մարմնականին, նա մի պահ էր գել է միայն «հրապույրը կնոջ», «տռիփները հեշտին», երևույթներին նայել «ինդիվիդուալիստական տեսակետից»: Չնայած բանաստեղծը էր գել է «բանվորական մասսայի տառապանքն ու մեծությունը», սակայն նրան խորթ է «պրոլետարիատի հոգեբանությունը», եզրակացնում է քննադատը: Վարուժանը «բողոքող է, բայց բողոքող է որպես մենավոր, և ոչ որպես մեծ կոլեկտիվի ակտիվ մասնիկը: Այդ է պատճառը, որ փրկության խարիսխ չունենալով, որպես մենավոր, նա լքվում է, հուսահատվում»⁹⁴:

Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստացվում, թե քննադատի գնահատման չափանիշը չի փոխվել: Սակայն նրա հետևողականությունը իր խորքում ներքին հակասություն է հայտնաբերում: Ուշագրություն դարձնենք այն փաստին, որ հիշյալ ժողովածուի մեջ Վարուժանին մեծ տեղ է հատկացվում (բանվորական և հովվերգական երգեր, եղերերգություն, ներբող, պոեմ), որը խոսում է այն մասին, թե Հ. Սուրխաթյանը ինչքան բարձր է գնահատում բանաստեղծի «գրական գոհարները»: Հ. Սուրխաթյանի քննադատական ըմբռնումները չեն խանգարում տեսնել Վարուժանի ստեղծագործության բարձր արժեքը, և դա վկայում է նրա ճաշակի և լայնախոհ մոտեցման մասին:

??—40-ական թվականներին սովետահայ քննադատությունը, չնայած տարրեր կոնցեսյաններին, գեղարվեստական գրականությունը մոտենում է գերազանցապես սոցիոլոգիական դիրքերից, որը, լինելով գրական, երկի ուսումնասիրության կարևոր և անհրաժեշտ եղանակներից մեկը, չի կարող արդյունավետ լինել, եթե ի վերջո հանգում է ծայրահեղություն այսինքն՝ գոհնիկ սոցիոլոգիզմի:

Բնականաբար, քննադատությունը այդ նույն չափանիշներով է մոտենում նաև Դ. Վարուժանի պոեզիային: Այսպես, Վարուժանի ստեղծագործության մեջ «առավել նշանակալիցը դասակարգային դաժան պայքարի և սոցիալական կոնֆլիկտների աշխարհի պատկերումն» է⁹⁵, «Հեթանոս երգերի» ամենաարժեքավոր էջերն են կազմում Վարուժանի բանվորական երգերը⁹⁶: Բանաստեղծի հարուստ և բազմալար պոեզիայի մեջ առանձնացվում են նրա բանվորական երգերն ու «Հացին երգը», ընդ որում՝ դրանք մեկնաբանվում են գաղափարական միակողմանի հայեցակետից: Քննադատները հանգում են երկի գեղարվեստական արժեքը

գերազանցապես թեմայով պայմանավորելու պարզունակ դրույթին: Քանի որ «դասակարգային պայքարը» և «սոցիալական կոնֆլիկտը» արտացոլող երկերն են համարվում «Հեթանոս երգերի» «ամենաարժեքավոր էջերը», ուստի մինչև 50-ական թվականների կեսերը հենց դրանց վրա էլ էին տրոհանում է քննադատության ուշադրությունը: Դ. Վարուժանի պրեզիայի սոցիալ-դեմոկրատական գերը և նշանակությունը, ինչպես նաև հրա գործառությունը՝ քննադատության կողմից արհեստականորեն սահմանափակվում են:

Անգամ Ե. Չարենցի նման մեծ անհատականությունը տուրք տվեց ժամանակի իշխող տեսակետներին: 1925 թ. հրատարակված իր մի հոդվածում նա մերժում ու երգիծում է «հեթանոս շարժման» գաղափարաբանությունը և այն համարում ազգային մեծ աղետի պատճառներից մեկը: Հետագործ հայացքով նա դատապարտում է «նաիրյան քաղաքներն ու ասպետներին» (բնականաբար՝ նաև Դ. Վարուժանին. մեջբերումները «Հարձ» և «Նավասարդյան» ստեղծագործություններից են), որոնք ձգտում էին վերագրադնել «հեթանոսական ժամանակները», այսինքն՝ ցոփությունը, շվաշությունը և ալյասերված հաճույքը: Ինչպես երևում է, Ե. Չարենցը քաջածանոթ է «հեթանոս շարժմանը», սակայն արդեն տվանդական դարձած քննադատական մոտեցումը նրան բերում է սխալ եզրակացությունների: Չարենցի կարծիքով, «նրանք քնարերգու էին» հաճույքը, ուժը և տառապանքը:— Կանացի հոլանի մարմիններ և ուղմական կորով: «Հայ ցեղի ռադմական կորովը», որ իբր շաչել է դարերում՝ հզոր ու անհաղթ: Նրանք երազում էին վերագործած առանել հայկական ֆեոդալական միջնադարը՝ իր լեգենդական արքաներով ու աստվածներով: Եվ կարծում էին, թե նախակարապետներն են հայկական նոր Ոսկեդարի, նորագույն Ռենեսանսի, երբ դարերի մոխիրից, ավերից ու ավարից ելնելով նոր թռիչք է ստանում նայիրյան հանճարը: Բանաստեղծը «հեթանոսականներին» համարում է «ազգայնական մտավորականություն» ներկայացուցիչներ, իսկ նրանց զավանած գրական ուղությունն էլ որակում իբրև «ֆեոդալական ուժանտիզմ»⁹⁷:

Ինչ գործոններով էր պայմանավորված անցյալի բուսաստեղծական տվանդների նկատմամբ այսպիսի սուր քննադատական վերաբերմունքը: Ծավալված գրական շարժումը, որի նպատակը նոր տիպի գրականության ձևավորումն ու հաստատումն էր, նոր շափանիչներով էր մոտենում անցյալի տվանդներին: Բայց միաժամանակ 20-ական թվականների հաճախ խախտվում էր նորի և հնի հավասարակշռությունը՝ անվերապահորեն ժխտվում էր հոգեւոր ժառանգությունն ընդհանրապես. բացառվում նրա նշանակությունը ժամանակակից գրականության համար (հիշենք թեկուզ «Նրեքի» դեկլարացիան): Սակայն գրականությունը չէր

կարող զարգանալ դատարկ տարածություն մեջ. հոգևոր կյանքում էս-տարվում են ներքին փոփոխություններ, աստիճանաբար գիտակցվում է դասական արժեքների վերագնահատման և «քննադատաբար» յուրաց-նելու անհրաժեշտությունը: Դրական կողմնորոշման հարցը, ունենալով միաժամանակ և՛ աշխարհայացքային և՛ թե զուտ գեղարվեստական նշանակություն, բնականաբար, ինքնանպատակ չէր, այլ անմիջականորեն առնչվում էր դրական նոր սկզբունքների մշակման խնդիրներին: Դասա-կանների նկատմամբ վերաբերմունքը ճշտումը դրականության անցու-մային՝ շրջադարձային փուլի օրինաչափ արդյունքն էր և մեծ շափով իր-կնիքը դրեց նաև Վարուժանի պոեզիայի գնահատության վրա:

Դասական, մասնավորապես արևմտահայ գրականության գեղար-վեստական փորձի յուրացման հարցը առաջին անգամ հրապարակային քննարկման առարկա դարձավ պոեզիայի վերաբերյալ բանավեճում (1930)⁹⁸, Արևմտահայ պոեզիան մշտապես ուղեկցում էր ձևավորվող սովետահայ գրականությանը, նկատելի ներգործություն ունենում ար-վրա, և դա բնական, օրինաչափ երևույթ էր:

Վկայելով արևմտահայ պոեզիայի նկատմամբ աճող հետաքրքրու-թյան մասին, բանավեճը միաժամանակ ի հայտ բերեց ժամանակակից գրականության զարգացման մեջ առկա բարդություններն ու հակասու-թյունները: Դեռ չէր հաղթահարվել հատվածական մտածողությունը, որը հետևանքով դարասկզբի հայ գրականության երկու թևերը արհեստա-կանորեն հակադրվում էին միմյանց (մատնանշվում էին բովանդակու-թյան, լեզվի ու ոճի առանձնահատուկ տարբերությունները): Նախապատ-վությունը տալով արևելահայ գրականությանը, ոմանք բացասում էին արևմտահայ գրականության ավանդների նշանակությունը: Անշիմն է վնասակար այդ հայեցակետը, որն անտեսում էր հայ գրականության երկու հատվածների միասնությունն ու ներքին կապը, արտահայտվեց նաև այս բանավեճում:

Մի կողմից՝ գրականության շահերը պահանջում էին, որպեսզի արևմտահայ պոեզիան լիարժեք կերպով ներգրավվեր գրական պրոցեսի մեջ, մյուս կողմից՝ ուժեղ էր դիմադրությունը: Հենց այս երկու տեսա-կետներն էլ առաջ քաշեցին հակամարտ խմբակցությունները: «Արևմտա-հայ պոեզիայի նկատմամբ ուժեղ օրինետացիայի դեմ» հանդես եկաւ Ն. Զարյանը և Ս. Վահունին: Առաջինը պնդում էր, որ արևմտահայ պոե-զիան «չափազանց պաթետիկ է, կեղծ կլասիկ և մեծ մասամբ անար-յուն», «տառապում է ինքնանպատակ մանվածապատկյամբ, շոռոմ բարդությամբ և հենց այդ պատճառով էլ քիչ բան կարող է տալ մեզ պրոլետարական ձևի մշակման տեսակետից»⁹⁹: Ս. Տարոնցին մեղա-դրվում էր այն բանի համար, որ գտնվում է արևմտահայ «կլասիկներ

վարութանի և Մեծարենցի» ուժեղ ազդեցություն տալ¹⁰⁰: Հարկավոր է առաջին հերթին սովորել Հովհ. Թումանյանից և Վ. Տերյանից, որովհետև առաջինը տվել է «ժողովրդական պարզության կլասիկ նմուշներ», իսկ երկրորդը՝ բերում է «ծայրահեղորեն մշակված կուլտուրա»: Ն. Զարյանի հետ համամիտ է Ս. Վահունին. «Զպետք է թողնել արևելահայ բանաստեղծների պարզ ոճը և բնկնել արևմտահայ գրողների «ոճի մանվածապատ ուղիները», չպետք է նրանցից ազդվել «նույնիսկ իդեոլոգիապես»: Զույգած կարուկ դատողություններին, այնուամենայնիվ, երկուսն էլ հանգում են իրենց իսկ հակասող այսպիսի եզրակացության՝ պետք է «եւրեւ» Թումանյանից և Տերյանից՝ օգտագործելով նաև արևելահայ և արևմտահայ դասականներին (վերջիններս «լեզվի մեծ պաշար կարող են տալ մեզ»):

Առաջին հայացքից կարելի է այն տպավորությունն ստանալ, որ, օգտագործելով «պրոլետարական ձև», «չազդվել իդեոլոգիապես» արևմտահայտությունները, բանաստեղծները հանդես են գալիս սոցիալիստական գաղափարախոսության և աշխարհայացքի դիրքերից: Իրականում պարզեցականացվում էր գրականության մարքսիստական բմբռնումը, մանավանդ՝ այն տառացիորեն էր մեկնաբանվում: Իր ելույթում Վ. Ալազանը հայտարարեց, որ ինքը շատ է հենվում արևմտահայ դասական բանաստեղծների փորձի վրա: Իրոք, նա ավելի լաչն է մոտենում հարցին, անաչափորենով ժողովրդի ողջ հոգևոր ժառանգության յուրացման խնդիրը: Լեռնատահայ «գրական կուլտուրայի խոշոր արժեքներից» հրաժարվելը ամբարելով սխալ և վտանգավոր, նա գտնում է, որ հավասարապես պետք է օգտվել թե՛ Հովհ. Թումանյանից և Վ. Տերյանից, թե՛ վարութանից և Սիամանթոյից¹⁰¹:

Այս տեսակետը ունեցավ իր պաշտպանները: Հերքելով այն տարածված կարծիքը, համաձայն որի արևմտահայ պոեզիան շատ է տուգորմած ազգայնականությանը, «Գրական դիրքերում» ամսագրի խմբագրությունն ուղղած նամակում Վ. Նորենցը պաշտպանում է արևմտահայ բանաստեղծներից սովորելու անհրաժեշտության միտքը¹⁰²: Նվ, մարտիս, Գ. Վանանդեցին նույնպես գտնում էր, որ արևմտահայ պոեզիան պարունակում է բավականաչափ խոշոր ու բարձր մշակութային արժեքներ, որոնք կարիք ունեն ավելի հիմնական ու խոր ուսումնասիրության¹⁰³:

Միաժամանակ քննադատները առաջ են քաշում այդ պոեզիան «գիպեկախներեն», «քննադատաբար» օգտագործելու կարևորությունը: Բանավեճում արտահայտվեցին ժամանակի տիրող տեսակետները: Բնութագրել է, որ արևմտահայ հեղինակների նկատմամբ հանդես է բերվում լակադիր և հակասական վերաբերմունք, որը որոշակի անհետևողակա-

նության արդյունք էր: Դարասկզբի հայ գրականության երկու թևեր՝ «տարբերությունների» միտքը, որի արմատները պետք է փնտրել նախորդ տասնամյակներում, որոշ շափուվ ձևափոխվելով, չի փոխում ի նությունը:

1930 թ. լույս է տեսնում «Արևմտահայ բանաստեղծներ» ժողովածուն (Վ. Ալազանի և Վ. Նորենցի խմբագրությամբ), որը կարևոր քայլ էր արևմտահայ պոեզիայի մասսայականացման ասպարեզում: Եթե առաջին գրքում ղեկավարած նյութերը միակողմանի պատկերացում էին առաջին արևմտահայ պոեզիայի մասին, գուրս էին մնացել հայրենասիրական ինչպես այն ժամանակ որակում էին՝ «ազգայնական» բանաստեղծությունները: Այսպես, Վարուժանից տեղ էին գտել միայն բանվորական երգերը («Բանվորուհին», «Մեռնող բանվորը», «Մերենաները», «Մայիսի մեկ», «Դադար»), «Հարճը» պոեմը, բանաստեղծություններ «Հացի երգը» գրքից և մի քանի այլ երկեր: Անհամաշափ րոտությունը, որ պատրվել էր գերազանցապես գաղափարախոսական նկատառումներով, ընթերցողին հնարավորություն չէր տալիս ամբողջական պատկերացում կազմելու մեծ բանաստեղծի ժառանգության, մասնավորապես՝ «Հեթանոս երգերի» վերաբերյալ:

Ժողովածուի ընդարձակ առաջարկում Գ. Վանանդեցին գտնում էր որ Վարուժանը «խոշոր և անզուգական կերտող», «հարուստ և շքեղ պատկերացումների վարպետ, ճոխ ոճաբան» է, իսկ նրա բանվորական երգերն էլ՝ «թափուվ և գունեղ», «ուժեղ և կրակոտ գործեր» են: Այնուհետև կրկնելով նախորդների սոցիոլոգիական միակողմանի դրույթները (ընդհանրապես նրա գրաքննադատական ելույթներին հատուկ է հետևել սոցիոլոգիական դիրքորոշումը), Գ. Վանանդեցին որևէ նորություն չէ բերում Գ. Վարուժանի պոեզիայի ընկալման ու մեկնաբանության ապարեզում: Նրա կարծիքով, Վարուժանը «մանր-բուրժուական մշակութայինության ներկայացուցիչ» է, «հայ ցեղայինի պաշտամունքի քուրճ» որի պոեզիայում ընդգծված են «հակասականությունն» ու «անհամապատասխանությունը»: Քննադատը եզրակացնում է. «Վարուժանն իր ստեղծագործության մեջ միացնում է ազգայնական ռեակցիոն տարրերն ու դեմոկրատական՝ մանր-բուրժուական հեղափոխականության տրամադրությունները»¹⁰⁴:

Այսպիսով, քննադատի ընդհանուր բնույթի դատողությունները ոչ այսօր անընդունելի են, ավելի շուտ վերաբերում են Գ. Վարուժանի ստեղծագործության գաղափարական, քան նրա արվեստի էական հատկություններին: Այնուամենայնիվ, լինելով այդ ժամանակաշրջանում Գ. Վարուժանի վերաբերյալ հազվագեղ ելույթներից մեկը, Գ. Վանանդեցու գլխավորած խմբերը գրապատմական որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում

դրանց մեջ իրենց արտահայտությունն են գտել ժամանակի գրական-հասարակական սլատկերացումները:

Այս հատուկենտ ելույթներին հետո, շուրջ մեկ տասնամյակ Դ. Վարուժանի շուրջ դարձյալ տիրում է լուսնություն. շին հանդիպում քիչ թե շատ լուրջ վերլուծություններ: Որոշ աշխուժություն է նկատվում 40-ական թվականների սկզբին. մամուլում տպագրվում են Ա. Տայանի «Դեմոկրատիզմը և ժողովրդայնությունը Վարուժանի ստեղծագործության մեջ» («Գրական թերթ», 1940), Դ. Գաղազյանի «Դանիել Վարուժան» («Նոր-հրդային դպրոց», 1940), Ա. Կարինյանի «Վերհառն և Վարուժան» («Սովետական դպրոց», 1941) հոդվածները, որոնց երևան գալը «գրական իրագործության» մեջ կատարվող որոշակի տեղաշարժի արդյունք էր:

Դ. Վարուժանը համարվում է «հայ պոեզիայի ամենախոշոր դեմքերից մեկը» (Ա. Կարինյան), «անցյալի հայ գրականության պանծալի դեմքերից», «հայ ժողովրդի մեծ դպիկ», որի նկատմամբ «հայրենիքն աշխարհ ֆարգանքի և գուրգուրանքի զգացումով է համակված» (Ա. Տայան): Քննադատներին գրավում է նրա «տաղանդի բացառիկ ուժը», «արվեստի վեհությունը», «պատկերների խորությունը» (Ա. Տայան), «բարձր արվեստը», «հարուստ լեզուն, շքեղ, պատկերավոր ոճը, արժաբեղով թեմաների բազմազանությունը» (Ա. Կարինյան), «կյանքը տեսնելու, դիտելու և վերարտադրելու մեծ տաղանդը» (Դ. Գաղազյան):

Չնայած այս հիստական արտահայտություններին, հոգվածագրերը մատնանշում են գաղափարական և գեղարվեստական բնույթի մի շարք «թերություններ» (ազգայնական տրամադրություններ, անհատապաշտություն, նատուրալիստական նկարագրություններ և այլն)¹⁰⁵: Այստեղ տե՛ս էական նորություն չկար. նշված և այլ «թերությունները» վաղուց իրեն «հայտնաբերվել» էին նախորդ քննադատության կողմից:

Քառորդ դար է քննված Վարուժանի վերաբերյալ Ա. Կարինյանի երկու հոդվածների միջև: Չնայած քննադատի գրական հայացքներում կատարվել էր շոշափելի տեղաշարժ, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական հրեքի, այդ թվում Վարուժանի ստեղծագործության, գնահատման նրա փոփոխությունները նույնն էին մնացել: Ժիշտ է, առաջին մեկնաբանության մեջ արտահայտված կտրուկ և անվերապահ տեսակետները այստեղ փոխադրվում են ավելի գուսպ ու հանդուրժող դատողություններով: Ինչպես և 1916 թ., քննադատը շեշտում է գրողի և իրականության անմիջական կապը:

Ըստ Ա. Կարինյանի, Դ. Վարուժանը ձգտում է հասկանալ «մեծ քաղաքի ըմբոստ բնակիչների երգչին»՝ Վերհառնին, որ «երգել է բանվոր յասակարգի ազատագրական շարժումը»: Սակայն հայ բանաստեղծը իրավիճակի կարողացել հասկանալ նրան, քանի որ ապրում և աշխատում

Այդ հայրենի ժաշդահեղ հետամնաց միջավայրում: Չնայած նա «սիրում էր ամբողջ սրտով ապստամբ մասսաների մեծ շարժումը», բայց ի վիճակի չէր հասկանալու բանվորներին և ըմբոստացող մասսաներին: Վարուժանի աշխատավորները «հուսահատ» մարդիկ են, իսկ ժողովրդական ղանդվածներն էլ՝ «անկաղմակերպ, կիսավայրենի, գաղաղած շտրքեր են»: Հակառակ դրան, անհամեմատ ուժեղ են նրա այն բանաստեղծությունները, որոնք նվիրված են «ծանոթ իրականության պատկերներին»: Քննադատը գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Ահա այդպես ուժեղ էր միջավայրի ազդեցությունը վերհառնի շատ տաղանդավոր հետևողի վրա: Կոտրվել իր այդ միջավայրի կոնկրետ առօրյայից և կոնկրետ պայրվածներից վարուժանը չէր կարող»¹⁰⁶: Բանաստեղծը արտահայտում է իր միջավայրի և, մանավանդ՝ իր դասակարգի շահերը, զգացումները, մտքերը, նա ի վիճակի չէ դուրս գալու իր դասակարգի ըմբռնումների ատմաններից, — այս է Ա. Կարինյանի դատողությունների ենթատեքստը:

Ընդհուպ մինչև 50-ական թվականների կեսը քննադատությունը վարուժանին վերագրում է մի հիմնական «թերություն», այն է՝ նա առուր է տվել «ազդայնական տրամադրություններին» (մասնավորապես «Յևդին սիրտը» գրքում): Այդպիսի մոտեցումը ժամանակի գրաքննադատության ընդհանուր ուղղվածության արդյունք էր, այդ «թերությունը» արհեստականորեն վերագրվում էր հայրենասիրական թեմաներ արժարժած դասական գրողներից շատերին (Բաֆֆի, Պատկանյան, Միամանթո և այլք): Ժամանակի ընթացքում այդ հակապատմական տեսակետը, քնականարար, հաղթահարվեց: Առաջիններից մեկը, որ հակադրվեց այս և ուրիշ արմատացած պատկերացումներին, Ա. Տաջանն էր: Չնայած այն վերապահումին, թե վարուժանը «որոշ իմաստով տուրք տվեց այն ժամանակ տիրող նացիոնալիստական տրամադրություններին», քննադատը գրում է. «Բանաստեղծի սրտի զգայուն լարերը, որ գիտեին բարախի վատիտալի լծի տակ տառապող ու հյուժժվող մարդկանց համար, ինչպե՞ս կարող էին անտարբեր մնալ բռնակալության լծի տակ տառապող հայրենիքի անլուր տվալտանքների հանդեպ»: Ա. Տաջանը մերժում է նաև արմատացած մյուս տեսակետները. «Բանաստեղծն իհարկե պեսիմիստ չէր, նա չէր մոլորվել կյանքի անհուսովյան քառուղիներում», «մենք չենք կարող, իհարկե, համամիտ լինել այն կարծիքին, ըստ որի վարուժանը սոսկ հեռակա հանդիսատես էր և հեռակա արձագանքողը շրջապատող իրականության երևույթներին»¹⁰⁷:

Ա. Տաջանը ջանում է հերքել որոշ կայուն տեսակետներ, որոնք խարսխված էին «սոցիոլոգիզմի» մեթոդաբանության վրա: Հարկ է նշել, որ սկսած 30-ական թվականներից այդ մեթոդաբանությունը, ճիշտ է,

ոչ միանգամից, աստիճանաբար զիջում էր իր դիրքերը սովետական ողջ քննադատության մեջ:

40-ական թվականներին որոշակի քայլ է արվում Վարուժանի ստեղծագործության մասնաչափանացման ուղղությամբ: Այսպես, գրական կյանքի նշանակալի երևույթ պետք է համարել Գ. Վարուժանի «Երկերի» (1946) հրատարակությունը (կազմող և Առաջաբանի հեղինակ՝ Ս. Տարոնցի), որտեղ սովետական շրջանում առաջին անգամ լույս են տեսնում նաև «Հեթանոս երգերի» մեծ մասը¹⁰⁸: Զիշտ է, ժողովածուն տպագրվում է ոչ լրիվ, բնաբանների կրճատումներով, որոշ ակամա աղավաղումներով, սակայն իսկական շրջադարձ է կատարվում Վարուժանի ստեղծագործության գործառնության ասպարեզում. վերականգնվում է բանաստեղծի և ընթերցողի կապը, ընթերցողը հնարավորություն է ստանում ոչ թե սուբյեկտիվ քննադատության միջոցով, այլ անմիջականորեն առնչվել Վարուժանի բանաստեղծական շքեղ աշխարհին: Ս. Տարոնցին իր փոքրիկ առաջարկում բարձր է գնահատում Վարուժանի ստեղծագործությունը, որը «ամբողջ հայ գրականության մեջ նոր էջ բաց արեց և հատկապես նոր շրջանի պոեզիային հաղորդեց նոր շունչ և ոգի»:

Մասնաչափական ընթերցողին է ուղղված նաև Գ. Սարգսյանի «Վարուժանի ստեղծագործական կյանքը» (Երևան, 1947) գրքուկը: Այն նվիրված է Վարուժանի՝ «բչերին հայտնի» կյանքի և գրական գործունեության հակիրճ բնութագրմանը:

7

«Հեթանոս երգերի» պատմական գործառնությունը առավել լրիվ պատկերացնելու համար կարևոր է դիտարկել, թե այն ինչ հետք է թողել հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ, ավելի կոնկրետ՝ ի՞նչ ազդեցություն է գործել գրականության վրա: Այս առումով հայ պոեզիան (նաև արձակն ու թատերգությունը) հարուստ և հետաքրքիր նյութ է տալիս, որ վկայում է Վարուժանի ավանդների կենսունակության մասին: Մեր խնդրից դուրս է մանրադնին քննության առնել այս հարցը, որ հատուկ ուսումնասիրության նյութ է: Ուստի կանգնադառնաք «Հեթանոս երգերի» այս ուրույն գործառնության մի քանի ընդհանուր կողմերին, ինչպես նաև Վարուժանի գրական կերպարի ստեղծման փորձերին:

«Հեթանոս երգերը» տարբեր ձևով է բեկվել հայ պոեզիայում: Ինչպես տեսանք, դեռ բանաստեղծի կենդանության օրոք, նրա «բանաստեղծական հեթանոսության» ներգործությունը մեծ էր հատկապես արևմրտահայ գրականության վրա: Պոեզիայի ճանաչված «քրմապետի» ստեղծագործության տիրական հմայքի տակ էին գտնվում ոչ միայն

«Հեթանոսականներից» շատերը (բավական է հիշել Ահարոն Տատուրյանի և Լ. Էսաճանյանի «Հեթանոսական» շարքերը), այլև դարասկզբի ուրիշ բանաստեղծներ:

Մյուս կողմից, ժամանակակից շատ գրողներ տարբեր տեսանկյուններից գնահատում և մեկնաբանում են Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունը: Բնականաբար, գրական երկի ներգործությունը արվեստագետի վրա ավելի լայն է, հաճախ նրա վերաբերմունքն ավելի գործուն, իսկ ընկալումն էլ՝ համակողմանի է, քան սովորական ընթերցողինը: Հավատարիմ սեփական գեղարվեստական աշխարհընկալմանը, ամեն մի գրող, որ դիմել է Վարուժանին, յուրովի է դասեր քաղել նրա ստեղծագործական փորձից: Խոսքը արվեստագետի ընկալման յուրահատկության մասին է, որն ի վերջո հանգում է դասական ժառանգության խնդրին:

30—40-ական թվականներին հայ պոեզիայում (թե՛ սովետահայ, թե՛ սփյուռքահայ), չնայած գրական և քաղաքական բարդ կացությանը, շարունակվում են Դ. Վարուժանի գրական ավանդները (պատկեր, դադափար, թեմա, ոճի առանձին կողմեր՝ հանդիսավոր, հռետորական երանգներ և այլն): «Հեթանոս երգերի» սոցիալ-գեղագիտական գործառության յուրօրինակությունը ճիշտ ըմբռնելու համար խիստ կարևոր է այս հանգամանքը. անգամ նման անբարենպաստ իրադրության պայմաններում, շնորհիվ իր գեղագիտական անկրկնելի և հարատև արժեքի, Վարուժանի ստեղծագործությունը մասնակցում է հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքին:

Սովետահայ պոեզիայում Ե. Չարենցը առաջիններից էր, որ իր «Մահվան տեսիլ» (1933) պոեմի մեջ ոգեկոչեց Վարուժանին: 1925 թ. լույս տեսած հոգևածի ժխտական ոգին այստեղ փոխարինվում է Վարուժանի ստեղծագործության իրական արժեքի համեմատաբար սթափ գնահատականով: Փոխվում է նաև վերաբերմունքը բանաստեղծի անձի և գործի նկատմամբ: Դ. Մահարու վկայությամբ, Ե. Չարենցը լավ գիտեր Դ. Վարուժանի պոեզիան, իսկ շատ ստեղծագործությունների հիշում էր անգիր: Ինչպես հաստատում է Վ. Նորենցը, «ի տարբերություն 1922—23 թվականների «Լեֆական» շրջանի, երբ Չարենցը մերժում էր թե՛ Տերյանին, թե՛ Վարուժանին, 30-ական թվականների Չարենցն ուրիշ էր: Նա շատ բարձր էր գնահատում Վարուժանի հզոր տաղանդը և երբեմն կրկնում էր «Հարձի» վերջին տողերը. Ամբողջ մի դար վարձակի չքնաղ հոգին՝

«Լուսընկային ժղպտեցավ, ծոծրակին վերքը տվավ ցույց,
Հովերուն հետ պար եկավ, բամբռոններն իր հնչեցուց»:

Այդ տողերն արտասանելուց հետո մի անգամ ասաց. «Հայաստանի բոլոր բարդիները մինչև հիմա էլ հնչեցնում են այդ բամբիրոնները, գուցե ամէկի հնուց՝ սոսյաց անտառի ժամանակներից»¹⁰⁹:

«Մահվան տեսիլ» պոեմի մեջ, որտեղ պատկերվում է հայոց եղբորական ճակատագիրը և ազգային մաքառման մռայլ ու անհուսնակար ուղին, Ե. Չարենցը ստեղծում է նաև Դ. Վարուժանի համակրելի և հակասական կերպարը: Միամանթոյի հետ, «հորձանքով տարված», քայլում է մագաղաթյա դեմքով, մոմեղեն, սիրթնած, գունատ ինչպես մահը մի ուրիշ քերթով՝ Դ. Վարուժանը: Չարենցի բնկալմամբ և մեկնաբանությամբ, Վարուժանը «մաքուր ու ջինջ» հույզերի ու տարումների, միաժամանակ հախուռն փոթորկումների բանաստեղծ է («հորդում էր երզը հանկարծ-ամպրոպի, որտի՛ պես թափով»): Չարենցը հավատում է Դ. Վարուժանի քերթողական զորությանը, նրան համարում վավերական և հզոր բանաստեղծ:

Եվ ո՞վ էր տվել այդքան ուժ, այդքան թափ ու շնորհք վերին:

Մի բանի տողի մեջ բնորոշվում են Վարուժանի բանաստեղծական շքեղ աշխարհը:

Արծաթե ասիսի վրա նա տանում էր բոցավառ մի սիրտ,
Որ բոսոր ցուրեր էր ցանում խավարում այն սիրտ կեղերող,
Եվ զուլալ, արծաթյա ձայնով երգում էր արևի մասին,
Իր գլուզի՜ արևի մասին, որ մորթել էին դերեկով...
Երգում էր հերկերի մասին, դաշտերի մասին ու հողի.
Քրտինքն էր երգում զեղջուկի և նրա վաստակը արդար:

Քննադատական երանգը, որ առկա է պոեմում, հասկանալի կլինի, եթե Չարենցի հայացքները դիտենք ժամանակաշրջանի գրական-գաղութարական միջավայրի համայնապատկերի մեջ: Հայ ազգային-ազատագրական պայքարի նկատմամբ այդ ժամանակ համատարած էր թերահավատ և ժխտական վերաբերմունքը, որը և կանխորոշում է Չարենցի երկի գաղափարական ուղղվածությունն ընդհանրապես: Վարուժանի կերպարում ընդգծված է երկփեղկվածությունն ու ողբերգականությունը, որ արդյունք է նրան շրջապատող «բարբարոս» իրականության: Եվ ահա

Բայց փոխվում էր երբը հանկարծ և դառնում աղաղակ ոխի,
Եվ մոմե շրթերով քերթողի — սկսում էր նա նզովք կարդալ...

...նոխազնե՛ր կյանքի բարբարոս,

Դուր կոշված էիք լինելու լույսի ու ինդուլյա՛ն փարոս,
Բայց սրտե՛նու ձեր բոցավառ — այն Ստի՛ն ողջակեզ բերե՛լ110,

Անկախ այս երանգից, Ե. Չարենցը բարձր է գնահատում «Յեղին սրտի», «Հեթանոս կրգերի» և «Հաջին կրգի» հեղինակին՝ իր հանճարեղ նախորդի ստեղծագործությունը:

Հայ գեղարվեստական մտածողության պատմության համար չափազանց հեռավոր անցյալին է Ե. Չարենցի վերաբերմունքը, այն, թե ինչպե՞ս է ընկալվել հանճարեղ բանաստեղծը մի այլ հանճարի կողմից: Կա նաև մի այլ հանգամանք: Զե՞ որ «մաքուր ու ջինջ» երկու մեծ բանաստեղծները իրենց խոյանքներով շատ են նման իրար, երկուսին էլ հատուկ են հզոր խառնվածքն ու թափը, լայն ընդգրկումներն ու հստակ ուղղությունները:

Վ. Ալազանի «Մաքառումներ» (1933) ժողովածուի մեջ տեղ գտան նաև «Դանիել Վարուժանին» բանաստեղծությունը և «Պոեմ պոետների մասին, գրված պոետների համար» երկը, որի հերոսները, բացի «մեծ Թումանյանից» և հեղինակից, արևմտահայ բանաստեղծներն են՝ «վաղամեռիկ» Դուրյանը, «ջերմաշունչ» Մեծարենցը, «հեթանոսության երգիչ» Վարուժանը և «արյան երգիչ» Սիամանթոն: ...Գիշեր է, հեղինակը անրջում է, և ահա նրան են այցելում նոր աշխարհը տեսնելու եկած բանաստեղծները: Վերջում գալիս է Վարուժանը, որն արգեն շրջել է երկրով մեկ, տեսել նոր կյանքն ու «հաջի երգը պանծալի»: Այդ բոլորը, սակայն, նրան լիովին չեն կարող բավարարել, որովհետև նա չի գտել «հին փառքերը», «հայ ոգին նժույգի վրա», «ցեղին սիրտը դուրացազուն»: Հարկավոր է զինել «ցեղը վրեժովն Արլան», ուսուցանել նախնիների հերոսական գործերը: Նույն կերպ է մտածում նաև Սիամանթոն: Գործարան, քաղաք կառուցելուց առաջ պետք է կերտել ցեղի վրեժն ու ոգին, ասում է նա: Միջամտում է Թումանյանը. ճիշտ երկրի դեմքը նորակերտ է և հնձվորը՝ ուրախ, եթե քաղաք ու գյուղ ծփանք են հագել, ապա՝

Ահա մեր «Յեղի վրեժը» լուծված,

Ահա մեր «ցեղի սիրտը», Դանիել:

Հեղինակն էլ իր հերթին, դիմելով բանաստեղծին, այն կարծիքն է հայտնում, թե «գործարաններն են այն սիրտը, դաշտերը բերրի՝ վրեժը» և որ «ցեղի փոխարեն դասակարգն է զորեղ»:

Նոր աշխարհը չեն ցանկանում թողնել Մեծարենցը («հոս արև կա ջերմ») և Դուրյանը («հոս կայծ կա, շող կա, փթիթ կա ու սեր»), իսկ Վարուժանը և Սիամանթոն, տեսնելով, որ իրենց իղձերը անկատար են մնալու, հեռանում են:

Գնացին երկու երգիչներ՝ մաղձի,

Արլան ու ցեղի, վրեժի, մահու,

Դուրյան, Մեծարենց,— լուռ, մեկամաղձիկ

Ծագող արևի ելքն էին պահում!!!:

Ուշագրավ է, որ թե Ե. Չարենցի և թե Վ. Ալազանի պոեմներում Միամանթոն և Վարուժանը միասին են հանդես գալիս, որ խորհրդանշում է նրանց պոեզիայի կապն ու նմանությունը: «Պոեմ պոետների մասին...» երկում հարազատորեն արտացոլվել են Վարուժանի պոեզիայի գեահատության և ընկալման ժամանակակից հոգեբանությունն ու միատմենը: Այդ պոեզիայի մեջ անխրավացիորեն տեսնելով նոր կյանքին խորթ դադարներ, Վ. Ալազանը սոցիալ-պատմական միակողմանի տեսանկյունից, «նոր կյանքի» ու «նոր պոեզիայի» անունից բանավիճում է Դ. Վարուժանի հետ: Ինչպես այս, այնպես էլ «Դանիել Վարուժանին» բանաստեղծության մեջ Վ. Ալազանը նպատակ ունի ցույց տալ, որ այլ է արդի պատմաշրջանի բնույթն ու նկարագիրը: Դիմելով Վարուժանին. Ալազանը գրում է.

Ահա դարձյալ ըստ անհրաժեշտ է,
Ի՞նչ ես գովում, ո՞ւմ ես ձոնում ներքոյներ,
Անցած դա՛ի ու հիմա նոստա՞ն աշխատում
Երգեր հացին ու ուղիղական ինչ փողերով:

Փոխվել է կյանքը, հետևաբար պետք է փոխվի նաև պոեզիան: Նոր ընթերցողը ուրիշ «հուժկու տաղեր» է պահանջում, բանաստեղծը պետք է տաղերգի նոր կյանքի «այս հոյափառը ընդվզումը»: Այս գործերի երևան գալը միաժամանակ վկայում է, թե 30-ական թվականներին ինչքան մեծ էր հետաքրքրությունը Վարուժանի պոեզիայի նկատմամբ:

«Հեթանոս երգերի» պատկերային համակարգը որոշակի դեր է կատարում սփյուռքահայ ահապաղի գրող Վ. Շուշանյանի «Ամրան գիշերներ» վեպի «Սպիտակ մեխակներով աղջիկը» (1930) նովելի մեջ: Այս երկը հյուսված է առաջին հայացքից պատահական «խառն ու շփոթ» իրադրության և ենթադրականների քառասյան զուգորդումներով: Ինչպես ներկայացնում է հերոսը, մի «պատմություն» է, որ «ո՛չ սկիզբ ունի, ո՛չ վերջակետ: Սմե՛ն բան խառն է ու շփոթ ու հիմնական դեպք մը չկա, որ կորիզ կազմե»: Նովելի մեջ զուգորդվում են իրական ու երևակայականը, արտասովորն ու բնական զգացական կողմը, հերոսը՝ «երիտասարդ, անոր մարդու» մեջ արթնանում են անցյալի տավոտություններն ու հիշողությունները, որոնք արդյունք են նրա զգացմունքայնության և տապալմորվող երևակայության:

Շնորհիվ նովելի¹³ կառուցման գեղարվեստական այս ուրույն եղանակի, սյուժետային-կառուցվածքային տարրերը վարպետորեն միահյուսվում են իրադրությանն ու հերոսների հոգեվիճակին: Հերոսը և հրեա հերոսուհին «ախուր ու անձրևոտ» գիշերին մի սրճարանում են, ուր մերթ հնչում է «քաղցրաթախիժ», մերթ «թեթև ու պլուտ եղանակ»,

«Անըթ «Հին ու տխուր մեղեդի մը»։ Երաժշտությամբ ու պոեզիայով հա-
պեցած տարտամ միջնորոտում հերոսը աստիճանաբար հեռանում է ներ-
կայից. կոնկրետ իրականութիւնից և իրադրութիւնից, ընկղմվում է
ենթագիտակցական զգացումների ոլորտը, նրա մեջ արթնանում են Վա-
րուժանի բանաստեղծական պատկերները։ «Մտքիս մեջ ոտանափորներ
կան, որ կարծես երկար բունի մը կարթննան ու կվերադառնան իմ հու-
ղումիս։ Կուղիմ բարձրաձայն արտասանել զանոնք ու անշուշտ չեմ կըր-
նար»։ Ու բանաստեղծութիւններ «բեկոր առ բեկոր կվերադառնային
հիշողութեանս»։

Բնականաբար, նովելն այստեղ մեղ հետաքրքրում է ոչ իբրեւ ինք-
նուրույն գեղարվեստական արժեք. այլ այնքանով, որքանով նրա հյուս-
վածքի մեջ, պատկերային համակարգում դեր է կատարում Վարուժանի
ստեղծագործութիւնը։ Միաժամանակ հետաքրքիր է դիտել, թե հեղի-
նակի հետ յստ էութեան նույնացող հերոսը ինչպէս է ընկալում և ի՞նչ
ազդեցութիւն է գործում նրա վրա Վարուժանի ստեղծագործութիւնը։
Վերջինիս միջոցով բացահայտվում են հերոսի հայացքները աշխարհի,
մարդու և պոեզիայի նկատմամբ։ Վարուժանի բանաստեղծութիւնները
(«Կլեոպատրա», «Կեղեցկութեան արձանին», «...Ո՞վ կտաքե», «Բանվո-
րուհին») ծառայում են նովելի բովանդակային-գեղագիտական կառույ-
ցի ամբողջացմանը։ Կապված ընդհանուր անորոշ ու տարտամ միջնորո-
տի ու տրամադրութեան հետ, հերոսի մեջ վերստին արթնանում է Վարու-
ժանի պոեզիան՝ իր կախարդանքով, տպավորութիւնների դուզորդում-
ներով։ Եվ նա «մեկնում է ճամփորդութեան»։

Ի՞նչ լավ է այս ճամփորդութիւնը, գիտե՞ք։ Բայց չէք կրնար գիտ-
նալ՝ եթե երբեք ձեր մանկութեան ամբողջ խանդավառութեամբը՝ բա-
նաստեղծ մը չէք սիրած։ Եթե անքուն գիշերներով չէք հակած պատա-
նիի ձեր շփոթահար ու խառնակ գլուխը՝ անհամար երգերու վրա։ Գիշեր-
ները՞, քնացած եք սիրո կամ հերոսութեան տաղերու լնուալոր նվագին
ազդեցութեան տակ։ Յերեկները՝ ամբողջ ժամերով պառկա՞ծ եք ծառե-
րուն տակ, խոտերուն վրա՝ անձնատուր երգերու անորոշ ու խռովահար
բմալքին։ Գոց՝ արտասանա՞ծ եք բնավ, կիսափակ շրթներով, ձեր տրտ-
մութեան կամ ուրախութեան ժամերուն, սիրո կամ տրտմութեան տա-
ղեր, եթե այո, գիտե՞ք, կրնա՞ք գիտնալ թե ի՞նչ քաղցր է այս ճամփոր-
դութիւնը՝ սիրված բանաստեղծի մը պարտեղէն ներս։ Կանցնիս՝ կածանե
կածան ու ածուե ածու ու ամե՛ն ծաղիկի վրա հոգիեդ բան մը կձգես։
Կանգ կառնես խոտերուն առջև, սղտիկ տողերու, որ չես գիտեր ինչո՞ւ
մասնավոր գորովով կհային սրտիդ թելերուն։ Ու չես զգար թե ո՞ւր ես,
ժամը քանի՞սն է և հետդ ո՞վ կա»։

Առաջին պլանն է մղվում ընկալման զգացական-զուգորդական բնույթը, որը և պայմանավորում է հերոսի սոցիալ-հոգեբանական ընկալման ուղղությունն ու տիպը:

«Զեղմե՛ս ո՞վ կ'հիշե, բսե՛ք, այն թրթռուն ու աշնանային ողկույզներով, գինեկույր քաղցված ու կրքոտ և տաքարյուն կիներու բուրումներով՝ լեցուն երգը՝ որուն թափանցիկ ու հլի տաղերուն մեջեն, մարդ խոշոր աչքերով կտեսնե՝ ծանրաբեռ ու հարուստ որթատունկերը որ կդեղնին, այգիներու պարագնաց հորիզներ, ընկուղենիներ՝ մեծ ու լայն շուքերով՝ և գարնանազոկ աղջիկներ որ խաղող կթնդեն հնձանին մեջ՝

«Ո՞վ կալազի, կ'իշե՞ս ծանր ամսին հղությանդ...»

Բայց չե՛ք հիշեք: Մեղքի մը պատմությունն է: Օ՜ հեղհեղություն»:

Հերոսը նույնիսկ վերհիշում է «...Ո՞վ կալազի» քննադատությունը: Բանաստեղծությունը զուգորդվում է նրա վերաբերյալ քննադատությանը. «Ես հիմա կ'իշեմ՝ արեւելահայ քինախնդիր ու հատվածական հրապարակագրի մը թունոտ սողերը՝ ճիշտ այս գեղեցիկ երգին պատճառով՝ հանդիսավեր ու լուրջ թերթի մը մեջ... Հին պատմություն է, հիմար պատմություն...»: Այստեղ Շուշանյանը հանդես է գալիս ոչ միայն իբրեւ գրող, այլև իբրեւ ընթերցող ու մանավանդ՝ քննադատ: Եվ պատահական չէ, որ իր ստեղծագործության մեջ Շուշանյանի զուսպ ու օբյեկտիվ վերլուծությունները միահյուսվում են պոեզիայի զգացմունքային ընկալման հետ:

«Կրպեմ, կրպեմ: Ահա՛ ստվերներ կհածին շուրջս ու շարաշուք շշուկներով կանցնին: Ահա՛ աղջիկ մը՝ ամբողջովին քնուշ, գունատ ու հյուծախտավոր կանցնի զոգոջելեն ու հոգիս կուլա՝ «Պատուհանիս տակեն ամեն առավոտ»: Ես երբ փոքր էի ու կարտասանեի այս երգը՝ ամեն անգամ սիրտս անորոշ սեղմումով մը կկծկվեր ու անօրինակ զորությամբ մը կզգայի աշխատավոր մարդոց անասելի տառապանքը: Բազմաթիվ տառապանքներ ճանչցա հետո, դառնություն չմնաց, որ իմս չըլլար, սիրտս կարծրացավ՝ այսուհանգերձ տակավին սիրտս կզոզա՝ երբ կշնչեմ այս սողերը՝ լուռ թաղին մեջ կլսեմ...»¹⁴:

Հետաքրքիր է նաև բանաստեղծությունների բնորոշությունը՝ Վ. Շուշանյանը վերցրել է այնպիսի գործեր, որոնք համապատասխանում են հերոսի քնարական տրամադրությանը: Սակայն հերոսի հիշողության, երևակայության մեջ զուգորդումները, բխելով սեփական տրամադրությունից, երբեք էլ իրադրության նույնականություն չեն նշանակում:

Դ. Վարուժանի ավանդները բեկում են ապրում Վ. Շուշանյանի ստեղծագործական գիտակցության մեջ: Ու այնքան ուժգին է Վարուժանի ազդեցությունը՝ գրական հիշողությունը մեծ նախորդի մասին, որ,

չնայած ժամանակային և տարածական տարբերություններին, հոգեկան կապ է ստեղծվում երկու գրողների միջև և անգամ ժանրային տարբեր համակարգերում (չափածոյի փոխարեն՝ արձակ) Վարուժանի ստեղծագործությունը սերտորեն միահյուսվում է նովելի ներքին կառուցվածքին իբրև բնական, անբաղկատի, հարադաս տարր:

20-ական թվականներից մինչև օրս Դ. Վարուժանին են ճանաչվել բանաստեղծություններ, որոնք իբրև ընկալման ու գնահատության մի ուրույն ու հետաքրքիր աշխարհ, մեկ անգամ ևս վերադառնում են նրա պոեզիայի գեղագիտական և հասարակական ակտիվությանը: Արսեն Երկաթ, Լուսին Մինաս, Երվանդ Պոյաճյան, Վ. Յարճաճյան Ս. Տարոնցի, Ա. Կոթիկյան, Մ. Աթմաճյան, Վ. Նորենց, Վ. Կարենց և Դուրյան,— ահա ոչ լրիվ թվարկումը այն ստեղծագործողների: Դրանց ներշնչվելով Վարուժանից, ձգտել են բանաստեղծական պատկերավոր և զանազակ ու մոտենալ նրա անձին և գործին: Հիշյալ բանաստեղծներն զգացական անմիջականությամբ (չնայած երբեմն օգտագործում են հանդիսավոր, պաթետիկ ոճ և հետտորական ձևեր) զրուցում են Վարուժանի հետ և նրա մասին, փորձում տալ նրա քերթողական վաստակը ընդհանուր գնահատականն ու նրա ողբերգական ճակատագրի իմաստավորումը: Վարուժանի կերպարում խտացվում են իր ժողովրդի լավագույն գծերը, ավելին՝ Վարուժանը մարմնավորում է ընդհանրապես բանաստեղծի տիպարը, բանաստեղծ, որն առանց վերապահումների, ինքնամոռաց սիրում և ծառայում է ժողովրդին և նրա ցեղային տարերքն ու նկարագիրն է խորհրդանշում: Զուգակցվում են ողբերգական շեշտերն ու պայծառ գույները: Հաղթում է լավատեսությունը. «հավետ անմահ» (Մ. Աթմաճյան) բանաստեղծը քայլում է իր ժողովրդի «գայության» երկինքներով անամպ» (Ս. Տարոնցի):

Սփյուռքահայ բանաստեղծուհի Մառի Աթմաճյանի «Գողգոթայի շուշաններ» (1948) գրքի մեջ արդեն քննադատությունը նկատեց Վարուժանի տիրական ազդեցությունն ու շունչը (ներշնչման ուժգնությունը լեզվի ճոխություն, տաղաչափական ձևերի այլազանություն, ազատ բանավոր և այլն): Գրքի ընդհանուր բնաբանը վերցված է Վարուժանից՝ Նրան են ձոնված «Գիրք մը ունիմ», «Հիացական» և «Ցեղին սխեդր» բանաստեղծությունները: Հուզիչ են վերջին երկի այն տողերը, որ ներգաղթողների անունից դիմելով Վարուժանին, բանաստեղծուհին ասում է.

Ներգաղթումի այս օրերուն պատմական,

Թո՛ւյլ տուր, տանի՛նք հաղթորեն,

Սի՛րտը և սիրտը ցեղին՝ մեր սիրուն մեր ինդելույզ,

Այն հողին վրա, որուն ճամբան լուսավոր

Քու քերթողի արցունքից բորբ շիթերով,

Մարտիրոսի սուրբ արշանդ
Վարդակարմիր կալականներովն է զըծված¹¹⁵:

Անբաժան է բանաստեղծը իր ժողովրդից, որովհետև խորհրդանշում է «Յեղին սիրտը», «սխառքը երգին և մասածման»: Մի այլ բանաստեղծության մեջ («Արյունոդ հիսնամյակ»), որը գրված է Վարուժանի նախադասության հիսնամյակի առթիվ, Մ. Աթմաճյանը այսպես է բնորոշում «Հեթանոսական Լրգերի» հեղինակին.

Դուն հեթանոս գեղեցկություն...

Հին աստվածներ կյանքի կանչող հրմայաշունչ ձայն գերակա,

Դուն Հայ Անցյալը մեր նորին ներգաշնակող ոսկի՝ դաշինք:

Մի ամբողջ սերնդի ընկալումն է արտահայտված «Դուն մեր շունչին, մեր արցունքին, երազին մեջ ես, Վարուժան»¹¹⁶ տողերում:

40-ական թվականներից է գալիս Դ. Վարուժանի պոեզիայի ազդեցությունը սովետահայ երկու նշանավոր բանաստեղծների՝ Պ. Սևակի և Վ. Դավթյանի վրա: Այդ թվականներին Վարուժանի և Սիմանթյանի բանաստեղծության ներդրումային և ընկալման վերաբերյալ ուշագրավ էրոտիկություն է արձանագրում ժամանակակիցը. «Հանրակացարանի (որտեղ շնակվում էին Պ. Սևակը, Վ. Դավթյանը, Ս. Աղաբաբյանը — Մ. Թ.) մեր սենյակը բառացիորեն ողողվեց «Հոգևարքի և հույսի ջահերի», «Մուրց Մեսրոպի», «Գողգոթայի ծաղիկների», «Հեթանոս Լրգերի», «Հարճի», «Հացին Լրգի» պատկերազօծերով ու տրամադրություններով», «որոնք և դարձան գրական ամենօրյա խոսակցությունների առանցք»¹¹⁷: Այդ տպավորությունների արդյունքն էր Պ. Սևակի «Դանիել Վարուժանի պոեզիան» (1945) և Վ. Դավթյանի «Հացին Լրգը» (1948) դիպլոմային աշխատանքները: Տևական եղավ Վարուժանի ազդեցությունը Պ. Սևակի և Վ. Դավթյանի վրա:

Հայտնի է, որ «Գինու Լրգը» Վարուժանի անկատար ծրագրերից էր և պետք է հաջորդեր «Հացին Լրգին»: Եվ ահա 60-ական թվականներին Վ. Դավթյանը գրեց «Գինու Լրգը» շարքը, որով շարունակում էր վարուժանական մոտիվներն ու ավանդները: Բնաբան ունենալով Վարուժանի «Օ՛, ի՛նչ քաղցր է երթալ խառնվիլ էությամբ Այդ սրբբազուն վառապահին» տողերը, Վ. Դավթյանն իր շարքը նվիրել է աշխատանքի և մարդու ներդաշնակ համաձուլվածքին, սիրո, հողի և բնության օրհներգությանը:

Վարուժանի կերպարը մարմնավորվեց թատերական երկերում: Այսպես, Շ. Օշականի «Օրն օրերուն» (1947) քնարախաղի մեջ, որտեղ ոգեկոչվում են նահատակները, Վարուժանին հատկացված է մի բաժին: Դալիս է Ա. Նկվորը (Վարուժանը), լսվում է խմբերգը.

Քերթոզն է ան, քերթոզն է ան
«Մրրկավարս»,
Զոր թշնամին
Կապած ծառին
Քերթեց, փերթ-փերթ
Բաժնելով միտն ոսկորներին
Գալն օրհնվի մեծ քերթողին:
Փա՛ռք քերթողին:

Մահից հետո էլ քերթողը մասնակցում է ժողովրդի գոյատևման պայքարին և լինելությանը: Նա չի եկել պատմելու իր նահատակությանը, այլ հայ ժողովրդին բերել է մի պատգամ՝ «պատգամն անմահ միշտ ապրելու, մահվան ընդհեմ մաքառելու»¹¹⁸:

Գ. Վարուժանի գրական կերպարը կերտվեց նաև սովետահայ թատերգության մեջ: Պ. Զեյթունցյանի «Մեծ լուսնուն» (1984) դրամայի¹¹⁹ նյութը հայոց պատմության ամենաողբերգական մեկ դրվագն է՝ արևմտահայ մտավորականության նահատակությունը մեծ եղեռնի օրերին, իսկ զլխավոր հերոսը Գ. Վարուժանն է: Դրամատուրգի խոստովանության մեջ երկը ծնվել է «հզոր բանաստեղծի», «պայծառ մարդու» նկատմամբ իր սիրույց:

Երհմարդիկն անմարդկային իրականությունը ներկայացնելու համար դրամատուրգը լայնորեն օգտագործում է պատմական փաստերը, ժամանակակիցների հուշերն ու վկայությունները: Բացահայտվում են դրամայի հերոսների (Ռ. Սևակ, Կոմիտաս, Գ. Վարուժան) կենսագրական դժերն ու մարդկային-անհատական խառնվածքը: Միաժամանակ, հավատարիմ հեղինակային իր մտահղացմանը, Պ. Զեյթունցյանը դրամայի մեջ ներմուծում է նոր իրավիճակներ և ապրումներ, վերստեղծում է իրանկան կերպարների հոգեկան աշխարհի շատ կողմեր, որոնք, սակայն, չեն հակասում ինչպես նրանց ճշմարիտ բնութագրին, այնպես էլ դեպքերի տրամաբանական ընթացքին:

Դրամայի հիմնական գործողությունները կատարվում են Չանդրիճում, որտեղ մյուս հայ մտավորականների հետ աքսորված է նաև Վարուժանը: Ականատես դարավոր թշնամու նենգությունը, լիքստ կրքերին և սառնոր նպատակներին, նա գիտակցում է, թե ինչ է սպասվում իր ժողովրդին և իրենց: «Ցեղին սիրտը»՝ «հայրենիքի տանջանքները» և փառքը խրդող զգայուն և կենսապաշտ արվեստագետը դաժան փորձության է ենթարկվում՝ թե որպես մարդ-անհատ և թե որպես բանաստեղծ: Վարուժան-մարդն ու Վարուժան-բանաստեղծը շարունակում և լրացնում են միմյանց՝ կազմելով մի ներդաշնակ ամբողջություն:

Զգայուն բանաստեղծը տանջալից կերպով վերապրում է ազգային ողբերգությունը, սակայն չի կորցնում իր բարոյական ուժը՝ զարմանալի

տողեունությունն ու անընկճելի արժանապատւությունը: Դիտակցելով բանաստեղծի պարտքն ու պատասխանատւությունը ժողովրդի առջև, այդ անդէն և դատապարտւած վիճակում էլ Վարուժանը անապական է պահում իր հոգին, գրում է «լուսավոր բանաստեղծություններ», որոնց մեջ գտնելով է մշակի ստեղծագործ աշխատանքը, հուսադրում է իր բախտակիցներին, իսկ ճակատագրական պահին դիմում է ինքնապաշտպանության:

Դ. Վարուժանի լավատեսությունը խարսխւում է հայ ժողովրդի ապագայի հանդէպ նրա ունեցած խոր հավատի վրա: Նա լավ գիտի մեռնող և վերհառնող իր ժողովրդի պատմությունը: Սիրով, հավատով և լավատեսությամբ են շնչում արքայի բնակիչներին ուղղւած նրա խոսքերը, որ դրամայում մեջ է բերւում գրեթէ նույնությամբ. «Ես այստեղ, Զանգրբիին մեջ, մեծ ճիւղով կրցաւ հոգու անդորրությունս վերագտնել և զրկելի շարք մը բանաստեղծություններ: Այդ անդորրը քաղցի աչն հավատքին, որ ունիմ հայու ապագային վրա... Ես պիտի մեռնիմ Հայաստանի պատկերը բիրերուս մեջ»¹²⁰:

Հայրենասեր բանաստեղծի դրաման նախ և առաջ իրեն ծնող ժողովրդի կեցութեամբ է պայմանաւորւած: Վարուժանի կերպարում մարմնավորելով բնութանրապես բանաստեղծի տիպարը, դրամատուրգը քանայելի է ցույց տալ, որ նրա անկրկնելի անձնավորությունն ու ստեղծագործությունը ոչ միայն չեն հակասում միմյանց, այլև նույնական են, ոչ նրա խոսքի և ոչ էլ գործի մեջ չկա որևէ կեղծիք:

Դրամայում հակադրւում են քաղաքակրթությունն ու բռնությունը, հոգևոր արժեքներն ու կոպիտ նյութականությունը, ստեղծագործ ձգիւն ու բարբարոս տարերքը: Դեմ հանդիման են կանգնում արվեստագետը և պաշտոնյան՝ աւելրող ուժը, կեղծիքն ու մոլեռանդությունը ներկայացնող իթթիհատի «կրթված» ներկայացուցիչը: Նրանց անհաշտ հակամարտութեան ընթացքում երևան է գալիս բանաստեղծի բարոյական գերազանցութեանը, նրա մարդկային լուսավոր և ոգեղեն կերպարը: Վարուժանի և այդ պաշտոնյայի երկխոսութեան մեջ դրսեւորւում է երիտօրէքների գաղափարների հակամարդկային բնույթը, իր պետութեան վաղեմի ծրագիրն իրագործող դահճի արգահատելի դիմագիծը: Մարդարեական է հնչում Վարուժանի խոսքն այն մասին, թե հնարավոր չէ կեղծել պատմութեանը. «Իզուր եք հուշը դրել մոռացկոտութեան վրա: Հապա ինչի՞ համար է պատմութեանը»¹²¹:

Պատմական կեցութեանը դիտելով արդիական հայեցակէտից, դրամատուրգը բարձրացնում է բազմազան թեմաներ, որոնք խորապես առնչւում են Դ. Վարուժանի կերպարի մեկնաբանման խնդրին: Կենդանի պատկերները, հոգեբանական անցումները, հերոսների խոհերն ու ապ-

քումները, ինչպես նաև ժամանակակիցների վերհուշները նպաստում են առավել շոշափելի կերպով հրեան հանելու թուրքերի գործադրած ցեղասպանության դաժան մթնոլորտը:

«Մեծ լուսթյուն» դրամայում բարձրացվում է նաև պատմության և արդիականության առնչության, սերունդների կապի և ժողովրդի հիշողության, արվեստի նշանակության և տեղի հարցերը: Բանաստեղծ հերոսներին՝ Ռ. Սևակին և Դ. Վարուժանին իրենց ներկա շարադետ վիճակին համահավասար մտահոգում է սեփական ստեղծագործության ճակատագիրը՝ արդյոք հաջորդ սերունդները կընկալեն իրենց պոեզիան («Դանիել — Արդյոք սերունդները ի՞նչ պիտի մտածեն մեր մասին... Պիտի ուղե՞ն մեզ կարգալ... Միայն թե մեզ չհիշեն սոսկ որպես նահատակ բանաստեղծներ») ¹²², արդյոք այն որևէ արժեք կունենա՞ ժողովրդի համար: Ստեղծագործության բախտը կապվում է ժողովրդի գոյության հետ: Ռ. Սևակի և Դ. Վարուժանի դրույցի ենթատեքստում հընչում է հավատը սերունդների կողմից իրենց անձի և գործի ճիշտ ընկալման վերաբերյալ: «Մեծ լուսթյուն» դրաման Դ. Վարուժանի վերաբերյալ ամենածավալուն գեղարվեստական երկն է, որի մեջ արդիական քննալահամբ է պատկերվում բանաստեղծի անձն ու գործը:

8

Ուրույն ճակատագիր ունեցավ բանաստեղծի պոեզիան օտար աղագային միջավայրերում: Դեռ 1914 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ «Հարճը» պոեմի: Փրանսերեն թարգմանությունը, որ կատարել էր Ժան Մինասյանը: Այնուհետև Վարուժանի առանձին գործեր թարգմանվեցին ռուսերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, իտալերեն, իսպաներեն, արաբերեն և պարսկերեն: Ընդհանուր հայացքն անգամ բավական է արձանագրելու համար այն փաստը, որ այդ միջավայրերում Վարուժանի պոեզիայի ընկալումը ավելի բնական հունով է ընթացել. շարտահանություն հայկական միջավայրում երբեմն դիտվող քննադատական և ժխտական վերաբերմունքի երևույթներ: Հենվելով համաշխարհային գրականության և սեփական աղագային փորձի վրա, օտար գրողներն ու քննադատները յուրովի բնկալեցին և մեկնաբանեցին Վարուժանի ստեղծագործությունը:

Առաջին արձագանքները վերաբերում են ռուս իրականությանը: Հայտնի է, որ բանաստեղծի մի քանի գործեր տպագրվեցին Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայաստանի պոեզիան» (1916) օղովածուի մեջ: Չնայած Վ. Բրյուսովին շրջապատող հայ մտավորականները միակողմանի պատկերացում և ինչ-որ տեղ կողմնակալ դիրքորոշում ունեին Վարուժանի վերաբերյալ, դա ամենևին չիտնագարեց ռուս բանաստեղծին՝ հայ պոեզիային նվիրված ընդարձակ առաջաբանում

բարձր գնահատելու վարուժանի ստեղծագործությունը: Բրյուսովի կարծիքով, վարուժանը խորացնում և լայնացնում է ուսանավորի բովանդակությունը, նրա բանաստեղծությունների մեջ իր արտահայտությունն է գտնում «կենդանի կապը շրջապատի իրականության հետ»: Ըստ Բրյուսովի, բանաստեղծն ապահովել է իր պատվավոր տեղը հայոց գրականության պատմության մեջ²³:

«Դանիել վարուժան (սերաստացի գեղջուկը)» (1919) հոգվածում բանաստեղծի ստեղծագործության իր մեկնաբանությամբ հանդես եկավ մի ուրիշ ռուս հիշատակ՝ Ս. Գորոդեցկին: Այդ տարիներին նա Թիֆլիսում սերտ կապերի մեջ էր հայ գրական գործիչների հետ և զեկուցումով հանդես եկավ Դ. վարուժանին նվիրված երեկոյին (1919): Ս. Գորոդեցկին նաև թարգմանություններ էր կատարել վարուժանից: Ռուս բանաստեղծի կարծիքով, վարուժանի պոեզիան մեծ դեր է խաղացել հայ ժողովրդի ազգային զարթոնքի գործում, և դա արդեն բավական է, որ նրա անունը թանկ ու հարազատ դառնա ամեն մի հայի համար: Միևտեմանակ Ս. Գորոդեցկին վարուժանի ստեղծագործության մեջ տեսնում է մի այլ կողմ՝ համամարդկային մոտիվներ, որը «նրան փառք է ապահովում նաև ապագայում և դուրս է բերում նրան հայրենի երկրի սահմաններից»: Երևան հանելով վարուժանի ընդհանրությունը եվրոպական պոեզիայի հետ, Ս. Գորոդեցկին մատնանշում է, որ հայ բանաստեղծի գործերը իրենց կատարելությամբ Պ. Վեռնի, Օ. Ուալդի և Ս. Մետերլինիի ստեղծագործական թափն ունեն: Վերլուծելով «Հեթանոս երգեր» ժողովածուի «Առաջին մեղքը» բանաստեղծությունը, նա այն համարում է ձեռնմեջ հովվերգություն, իսկ ըստ բովանդակության՝ ողբերգություն: Գորոդեցկին եզրակացնում է. «Այն, ինչ երազում էին լավագույն բիմոլոգիստները՝ իբրև ժամանակակից պոեզիայի բարձրագույն նվաճում, իրականացրեց սերաստացի գեղջուկը»²⁴: Անշուշտ, թե Ս. Գորոդեցկին և մտնավանդ Վ. Բրյուսովը հանգամանքների բերումով լայն ծանոթություն չէին կարող ունենալ վարուժանի պոեզիային, սակայն ձեռքի տակ եղած սակավ նյութն անգամ նրանց հուշում էր, որ իրենց առջև մի հետաքրքիր, եվրոպական շափանիշներին համապատասխանող բանաստեղծ է կանգնած:

Դ. վարուժանի առանձին, այդ թվում «Հեթանոս երգերի» մեջ մասնող գործեր տպագրվել են «Հայ պոեզիայի հատընտիր» (1940) և «Ընտիր էջեր հայ գրականության հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը» (1946) ժողովածուների մեջ: Վերջին տարիները աննախընթաց էին բանաստեղծի գործերի ռուսերեն թարգմանության առումով: 1983 թ. Լենինգրադում հրատարակված «Նոր ժամանակների հայ բանաստեղծներ» (կադմոլոգներ՝ Մ. Զանգուլադյան և Ա. Շարուրյան, առաջաբանի հեղինակ՝

էդ. Զրբաշյան) ժողովածուի մեջ տեղ գտան Դ. Վարուժանի ավելի քան 100 տասնյակ գործեր: Առանձին լույս տեսավ Դ. Վարուժանի «Բանաստեղծություններ» գիրքը (Մոսկվա, 1984), որի գեղարվեստական բարձրորակ թարգմանությունը իրականացրել է Բուլատ Օկուջավան: Այդ գրքի ներշնչված առաջադրանքը գրել է Սիրվա Կապուտիկյանը, կազմել և ժառանգագրել է Ա. Ալիբջանը: Նույնանուն մի ժողովածու էլ 1985 թ. տպագրվեց Նրեանում՝ մի բանի թարգմանիչների միացյալ ջանքերով (կազմ: Դ. Մ. Զանփուլադյան, առաջաբան՝ էդ. Զրբաշյանի):

Այժմ անդրադառնանք Վարուժանի ստեղծագործության ֆրանսերական և բելգիական արձագանքներին: 1958 թ. Գլենտի համալսարանում գետեղվեց Դ. Վարուժանի հուշատախտակը՝ մեծադիր դիմանկարով և երեքլեզվյան արձանագրությամբ: Այդ առթիվ տեղի ունեցավ մի չճշ հանդիսություն, որտեղ, բացի հայերից, ելույթ ունեցան ֆրանսիացի և բելգիացի գրական գործիչներ, պաշտոնական անձինք (Ֆրեդերիկ Ֆոլգե-Ռոժե Բոդար, Լյուր-Անդրե Մարսել, Պիեռ Մաչեզ, Բալյարդ, հայ գրողների միության և բանաստեղծության կողմից՝ Կ. Փոլադյան, Ե. Էմիլզյան և ուրիշներ): Հանդիսության նյութերը լույս տեսան առանձին «Հռչակամատչյան Դանիել Վարուժանի» (1958) գրքում: Այնքան հուզիչ և անպնդ էր Վարուժանի մեծարումը, որ Կասաբլանկայից եկած բերթոդի աչքի Արաքսի Վարուժան-Աբիկյանը, հանդեսի վերջում, զողողուն շուրջ՝ մարմնջում էր. «Եթե տեսնե՛ր... եթե գիտնա՛ր...»:

Դ. Վարուժանի ստեղծագործության վերաբերյալ արտահայտվեցին տարբեր կարծիքներ, որոնք որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա պոեզիայի օտար ընկալման տեսակետից: Հիմնվելով ինքույն պոեզիայի հետ համեմատությունների և զուգորդումների վրա, ֆրանսիացի և բելգիացի գրական գործիչները Վարուժանի պոեզիայի մեջ առանձնացնում և հայտնաբերում են նոր կողմեր, նոր տեսանկյունից բացատրում հայ բանաստեղծի ժառանգությունը:

Հանդիսությանը ընդարձակ ելույթով հանդես եկավ Վարուժանի թարգմանիչ, ֆրանսիացի քննադատ և բանաստեղծ Լյուր-Անդրե Մարսելը: Նրա կարծիքով, «Հեթանոս երգերում» Վարուժանը «ազատագրվել է սեռը». «Հարկ էր լվալ «սեռին» այս ամոթը, ազատագրել սիրային արարքն իր մեղքեն և իր բոբրոս կասյած մզլոտությունեն, վերադառնալ նախնական բնության, այն ժամանակներուն, ուր մարմնական ուժը արաբար կիշխեր ստեղծագործական արարքին»: Վարուժանը գրել է սիրային բանաստեղծություններ, որոնք «մեր ճանաչած ամենամերկ, ամենախիլ, ամենն առողջ քերթվածներն են, որովհետև ասոնք բնական երևույթներուն մաս մը կկազմեն: Կուլսին մարմինը կսրբանա իր մաքրությունը: Անկե մեղը կծորի»: Անոր մարմինը գեղեցիկ է անոր հա-

մար, որ մայր-հողին երեխայիքը, նախապատուղը կպարունակե իր մեջ», գտնում է քննադատը: Խոսելով մայրությանը նվիրված բանաստեղծությունների մասին, Լյուբ-Անդրե Մարսելը Վարուժանի այդ գործերը նորովի տեսնում է համարում համաշխարհային պոեզիայի մեջ. «Հղության բանաստեղծն է ան, արգասավորումի, ինչ բան որ կիրագործն աշխարհը: Ինչպե՞սով աչքառու պակաս մը կլրացնե, վերջ ի վերջո, որովհետև հղի կիները երբեկեց շարժանացան քնարերգական գովաբանություններու, ոչ ալ ևս արբերու տոմարին»¹²⁵:

Համեմատելով Վարուժանին եվրոպացի բանաստեղծների հետ, քննադատը գտնում է, որ Վարուժանը հեթանոս աշխարհում որոնել է ոչ թե մարմնական տանջանքներ, այլ առնական առաքինությունների ոգեվորությունը: Վարուժանը «առյուծների դարմին», այսինքն՝ համաշխարհային բանաստեղծների դասին է պատկանում:

Ֆրանսիացի մի այլ քննադատի՝ Ռոմե Բոգարի կարծիքով, Վարուժանի սիրային քերթվածները (հատկապես «...Ո՛վ Լալագեն») դասվում են ամենաշքեղ քերթվածների կարգին, որ երբեկեց գրված են եղել: Մտե՛ք Վարուժանի պոեզիայի մեջ՝ նշանակում է մտնել մի երկիր, որտեղ ամեն անկյունաքարձի մարդ կհանդիպի սիրո տաածուն:

Կանգ առնելով մասնավորապես «Հարձի» լեզվաբանական առանձնահատկությունների վրա, Ֆ. Ֆելյեին այն կարծիքը հայտնեց, որ Վարուժանի տեղը համաշխարհային գրականության մեջ այնքան էլ հեռու չէ այն տեղից, որ գրավում է էմիլ Կերճարենը¹²⁶: Ուշագրավ է, որ Վարուժանի մեծությունը ընկալվում է անգամ թարգմանության միջոցով: Հանճաններից մեկը նշեց, որ Ֆրանսիայի գրական շրջանները ապշեցին, բեր նրա բանաստեղծությունների թարգմանությունները լույս տեսան և առավել էջերում:

Մտերների կարծիքներն ու վկայությունները օգնում են ճշտելու Վարուժանի տեղը համաշխարհային պոեզիայում:

9

50-ական թվականների կեսից շրջադարձ է նկատվում «Հեթանոս երգերի» ինչպես սոցիալ-գեղագիտական գործառնության, այնպես էլ քրականագիտական մեկնաբանությունների ասպարեզում: Այդ շրջադարձը գրականագիտության մեջ տեղի ունեցող էական փոփոխությունների արդյունք էր:

Երևալու շրջանառության մեջ են գրվում արխիվային նյութեր, սորա հետ էջեր, որոնք անգնահատելի են մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության լիարժեք հետազոտության համար: Գ. Աղնավուրյանի աշխատասիրությամբ լույս ընծայվեց Գ. Վարուժանի ժառանգության ինք-

նաախիպ և կարևոր մի հատվածը՝ «Նամականին» (1965), որի նյութերի զգալի մասը առաջին անգամ էր հրապարակվում: Այդ նամակները կարևոր տեղեկություններ են պարունակում Վարուժանի կյանքի, նրա առանձին երկերի մտահղացման, բանաստեղծի գրական-գեղագիտական դավանանքի, սոցիալ-հասարակական հայացքների և բազմաթիվ այլ հարցերի վերաբերյալ:

Այս շրջանում զգալի աշխատանք է կատարվել Դ. Վարուժանի ձեռագիր և տպագիր երկերի հրապարակման գործում: Մի քանի անգամ հրատարակվեցին Դ. Վարուժանի երկերի ժողովածուները (1955, 1969), «Հացին երգը» (1964), «Հարճը» (1977) պոեմը:

Բանաստեղծի նկատմամբ հետաքրքրությունը ավելի ու ավելի է մեծանում, ընթերցողների նորանոր զանգվածներ առնչվում են նրա ստեղծագործությանը: Այդ մասին է վկայում հենց թեկուզ այն փաստը, որ «Հայ դասականներ» մատենաշարով Դ. Վարուժանի գործերի լույսընծայումից (1979, տպաքանակը՝ 51 հազար) մի քանի տարի անց նրա «Երկերը» (1984, տպաքանակը՝ 30 հազար) սպառվեց շատ արագ: Այս վերջին ժողովածուն (կազմող և Առաջաբանի հեղինակ՝ Վ. Գաբրիելյան), որտեղ հաշվի են առնվել գիտական հրատարակության պահանջները, մինչ այդ լույս տեսածներից լավագույնն է և ամենամբողջականը:

Վարուժանի ժառանգության հրատարակությունը նոր է ամբողջանում: Բանաստեղծի մահից հետո անցած յոթ տասնամյակներին հայտնաբերվել է մեծ թվով նոր նյութ, որ դեռ ի մի չի բերված: Այս առումով նշանակալի գրական իրադարձություն է Մ. Աբելյանի անվան գրականություն ինստիտուտի պատրաստած Դ. Վարուժանի Երկերի լիակատար ժողովածուն (երեք հատորով), որը լույս տեսավ 1986—87 թվականներին (խմբագիր՝ Ա. Շարուրյան):

Կարեոր քայլ արվեց նաև Դ. Վարուժանի գիտական կենսագրությունը առեղծակու տապարեզում: Ա. Շարուրյանի «Դանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը» (1984) ուսումնասիրության մեջ մանրամասնորեն ներկայացվում են գրողի ստեղծագործական կենսագրության բոլոր հայտնի փաստերը: Գրքում մեծ տեղ է հատկացված նաև ժամանակակիցների ընկալումներին, մեկնաբանություններին և հուշերին, որը կօգնի լայն պատկերացում կազմելու Վարուժանի ստեղծագործության, այդ թվում «Հեթանոս երգերի», սոցիալ-գեղագիտական գործառույթյան մասին:

Արդեն 60-ական թվականների սկզբին լույս տեսան Հ. Ռշտունու և Հ. Ղանալանյանի մենագրությունները Վարուժանի մասին: Նրանց հեղինակները, դուրս չգալով ավանդական հարցադրումների շրջանակից, ժամանակագրական հետեղականությամբ ներկայացնում են Դ. Վարուժա-

նի կյանքը և ստեղծագործությունը: Ժամանակի համար բնորոշ է, որ Հ. Ռշտունին շատ ջանքեր է թափում արդարացնելու հեթանոսական երակը՝ վարուժանի ստեղծագործության մեջ (ընդ որում, «Հեթանոս երգերի» մեջ նկատում է «առարկայապաշտություն», «խորթ միջավայրի բարբեր», «նատուրալիզմի և անկումային ձևերի որոշ տարրեր» և այլն): Նա՝ վարուժանի «հեթանոսությանը» տալիս է բազմադեմ ու խճողված, թեև առանձին դեպքերում նիշա, բնորոշումներ: Հստակ չէ գրականագետի դիրքորոշումը նաև վարուժանի գրական ուղղության վերաբերյալ: Դրվեցին նաև այլ աշխատանքներ: Դրանցից Ս. Կուրաիկյանի փորձածավալ գրքույկը և մասնատվական ընթերցողին հասցեագրված* Գ. Մագոյանի դիրքը (որտեղ վարուժանի կյանքն ու գործը ներկայացնելու համար հեղինակն օգտագործում է փաստական հարուստ նյութ) լույս տեսան 1976 թ.:

Այդ նույն թվականին հրատարակվեց նաև Պ. Սեակի «վարուժանի պոեզիան» դիպլոմային աշխատանքը, որը ուսանողական տարիների տպավորությունների և ազդեցության արդյունք էր (գրվել է 1945 թ.): Հետաքրքիր դիտողություններով և նույր վերլուծություններով աչքի քնննող այս ուսումնասիրությունը առանձնանում է 40-ական թվականների աշխատանքներից: Միաժամանակ այն հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմելու թե Սեակի և թե այդ ժամանակաշրջանի բարձր ճաշակի տեր ընթերցողի կողմից վարուժանի պոեզիայի ընկալման բնորոշ առանձնատեսությունների մասին: Ուշագրավ է, որ իր ամբողջ կյանքում Պ. Սեակը պահպանեց հանճարեղ նախորդի նկատմամբ սերն ու պաշտամունքը¹²⁷: Այսպես, մի առիթով նա խոստովանում է. «Իմ առաջին լուրջ փորձերը գալիս են Չարենցից, ապա՝ Սիրամանյոցից և վարուժանից»¹²⁸, իսկ 1967 թ. բանաստեղծ Վ. Հովակիմյանին ուղղած նամակում գրում է. «Նս ու Դու Տերյան-վարուժանի երեխան ես: Չմոռանանք այս»¹²⁹:

«վարուժանի պոեզիան» ուսումնասիրության մեջ Պ. Սեակը հայ ժողովրդի օրհասական ճակատագրով և դարաշրջանի յուրահատկությամբ է բացատրում Դ. վարուժանի հոգեկան երկփեղկվածությունը: Նրա կարծիքով, Դ. վարուժանի հայրենասիրությունը, ինչպես նաև «հեթանոսությունը» հանդես են գալիս ոչ որպես սոսկ զգացմունք, այլ որպես ամբողջական աշխարհայացք. «Ամբողջական աշխարհայացք, դադափաբախտություն նախ և առաջ այն պատճառով, որ «հեթանոսություն» բառի տակ բանաստեղծը խառնում է այն ամենը, ինչ վեհ է, գեղեցիկ, ինչ լավ է և երազելի, այն ամենը, ինչին բանաստեղծը «հաճույք» է անվանում՝ հակադրելով «ցավին» և ընդհակառակը՝ իր ժամանակակից իրականության տակ զննելով այն ամենը, ինչ ստոր է, վատշվեր, դա-

ժան, տնքնական և անբանական»¹³⁰, Գրական երկն ունի երկու՝ «տողի մեջ» և «տողից դուրս» կողմեր: «Տողի մեջ» բացորոշ, կոնկրետ և շաշափելի կերպով կերպավորվում է այս կամ այն հույզը, զարգացումն ու դադափարը: Սակայն ամեն մի լիարժեք ստեղծագործություն ունի մի այլ՝ «տողից դուրս» որակ, որ շատ ավելի խոր, ընդհանուր և վերացական է, քան սողամիջյան շերտը: Վարուժանի պոեզիայում ազգային տառապանքն ու թշվառությունը «տողի մեջ» փոխարկվում են համամարդկային ապրումների «տողից դուրս»¹³¹, եզրակացնում է Պ. Սևակը: Նույն հայեցակետից՝ որպես հոգու եղկփեղկվածության արդյունք են դիտվում ոչ միայն «պառակտված» գրքի զույգ բաժինները՝ «Հեթանոս երգերն» ու «Գողգոթայի ծաղիկները», այլև Վարուժանի ամբողջ պոեզիան. իր ողջ ստեղծագործությամբ նա նպատակ է ունեցել «պատմել ոչ այլ ինչ, քան «ցավն հաճույքին և հաճույքները ցավին»¹³²:

Ուսումնասիրության մեջ մերժվում են «Հեթանոս երգերի» և «Հեթանոսություն» վերաբերյալ 30—40-ական թվականներին տարածված սխալ տեսակետները: «Վարուժանի պոեզիան» աշխատությունը ինքնատիպ խոսք էր և այսօր էլ չի կորցրել իր արժեքն ու նշանակությունը:

Վերջին տասնամյակներին «Պատմաբանասիրական հանդեսի» էջերում տպագրվեցին Ա. Մանուկյանի «Դանիել Վարուժանի «Հեթանոս երգերը» (1960, № 1), Ե. Պետրոսյանի «Հեթանոսական գրական հոսանքը արևմտահայ գրականության մեջ» (1971, № 4) և Հ. Ռշտունու «Հեթանոս հոսանքը և Դանիել Վարուժանի պոեզիան» (1982, № 3) հոդվածները, որոնցում, չնայած առանձին թյուր հղրահանգումների, բավականին լայն պատկերացում է տրվում Վարուժանի հեթանոսական մոտիվների մասին: Իրենց աշխատանքների մեջ «հեթանոսությունն» ու «Հեթանոս երգերին» բազմիցս անդրադառնում են նաև Հ. Թամրազյանը և Ս. Աղաբաբյանը:

Ժամանակակից գրականագիտությունը փորձում է ընդգրկել Դ. Վարուժանի ստեղծագործության ամենաբազմազան տեսանկյունները, իր ուշադրությունը սեռելով գրական երկի սպեցիֆիկ օրենքներին, էական հատկանիշներին ու գեղագիտական համակարգին: Մանավանդ վերջին տասնամյակը կարելի է համարել «Հեթանոս երգերի» տեսական յուրացման շրջան, երբ շոշափվում են տեսական և պատմագրական բազմազան խնդիրներ:

Հետազոտական տեսանկյան ինքնատիպությամբ և փաստարկունների հետևողականությամբ աչքի են ընկնում Ս. Թոփչյանի «Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուղղագիծ» (գետեղված «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից» կոլեկտիվ աշխատության մեջ, Ե., 1974) և «Դանիել Վարուժան» («Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5,

1979) ուսումնասիրությունները, որոնցում բանաստեղծի ժառանգությունները, այդ թվում «Հեթանոս երգերը», հետազոտվում է լայն կապակցություններին մեջ: Վարուժանի գրական ուղղությունը, որ առաջին անգամն է դառնում մանրադնին քննության առարկա, դիտվում է ինչպես պատմականորեն շրջափակված հայկական նեոռոմանտիզմի ընդհանուր գեղագիտական համակարգի, այնպես էլ համաշխարհային գրականության նմանատիպ երևույթների և օրինաչափությունների հետ սերտ առնչություն մեջ: Երևան հանելուժ տարրեր ազդեցությունների դերը Վարուժանի պոեզիայում, Ս. Թոփչյանը իրավացիորեն գտնում է, որ դիոնիսականության փիլիսոփայությունը (մասնավորապես հաճույքի և տառապանքի, մահվան և կյանքի, ողբերգականի և հերոսականի միասնությունը) հիմք դարձավ «հեթանոս շարժման» համար: Վերլուծության ընթացքում գրականագետը գերազանցապես ընտրում է գեղագիտական տեսանկյունը: Բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության համակողմանի քննությունն է նվիրված Վ. Գաբրիելյանի «Դանիել Վարուժան» (1978) ծավալուն մենագրությունը: Ի մի բերելով հարուստ և արդեն հայտնի նյութը և միաժամանակ շրջանառության մեջ դնելով նոր տվյալներ, գրականագետը ամենայն մանրամասնությամբ հետևում է Դ. Վարուժանի ստեղծագործական անհատականության և գրական-տեսական ըմբռնումների ձևավորման ու զարգացման ընթացքին: Վարուժանի պոեզիան ներկայացվում է զարասկելի գեղարվեստական և հասարակական-գաղափարական համայնապատկերի մեջ: Դրբում շոշափվում են նաև բանաստեղծի գրական ուղղության, արվեստի առանձին դժերի՝ պատկերային համակարգի, կառուցվածքային, ժանրային և տաղաչափական յուրահատկությունների հարցերը: Չնայած մի քանի վիճելի տեսակետներին («հեթանոսական» որոշ գործերի մեջ գրականագետը տեսնում է «սոսանձին գունհիկ պատկերներ», անհամոզիչ են «Հարճի» և Հովհ. Թումանյանի «Անուշի» միջև անցկացվող զուգահեռները), Վ. Գաբրիելյանը հիմնականում ճիշտ հայեցակետից է ներկայացնում «հեթանոս շարժումն» ու «Հեթանոս երգերը»: Յուրատիպ է մեկնաբանվում հատկապես սիրո, կնոջ և մերկության վարուժանական պատկերումը:

Դ. Վարուժանի ստեղծագործության գաղափարագեղագիտական յուրահատկությունների և գեղագիտական համակարգի վերաբերյալ արժեքավոր դրույթներ է զարգացնում էդ. Ջրբաշյանն իր մի քանի աշխատությունների մեջ¹³³: Վարուժանագիտության նվաճումներից է «Դանիել Վարուժանի վերջին մատյանը» ծավալով փոքր, սակայն ամբողջական ուսումնասիրությունը, որտեղ քննարկվում են «Հացին երգը» բանաստեղծական շարքի ստեղծագործական պատմությունը, նրա գաղափար-

րա-գեղարվեստական պրորբեմատիկան, ժանրային և կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները:

Գրականության պատմաբանի և տեսաբանի միասնական հաջեցա-կետի համադրությամբ էդ. Զրբաշյանը իր ուսումնասիրություններում երևան է հանում դարասկզբի հայ պոեզիայի բնորոշ կողմերն ու մի-տումները, պատմադրական պրոցեսի մեջ է դիտում Վարուժանի ստեղ-ծագործությունն ու վերջինիս քննադատական ընկալումները: Առաջա-դրվում են նոր բմբունումներ Վարուժանի գրական ուղղության, գեղար-վեստական նախադրյալների, «հեթանոսական շարժման» բնույթի, գե-ղագիտական իմաստի և առանձնահատկությունների, այդ շարժման առ-ջիալական, դադափարական և ազգային ենթատեքստի վերաբերյալ:

Ս. Սարինյանի «Դանիել Վարուժան» հոդվածում պատմատիպաբա-նական հետադոտության է ենթարկվում բանաստեղծի ստեղծագործու-թյունը, այն դիտվում է դարասկզբի գեղարվեստական մտածողության զարգացման ընդհանուր համակարգում: Բնչպես այս, այնպես էլ «էջեր հայ քննադատական մտքի պատմությունից» ուսումնասիրության մեջ համազգային «գրական վերանորոգության» (որի գրասիրումներից մեկն էլ «հեթանոսական» ուղղությունն էր) շարժումները քննարկվում են ազ-գային-հասարակական և փիլիսոփայական պահանջմունքների դիտան-կյունից:

Հիշյալ ուսումնասիրությունների մեջ «Հեթանոս երգերը» նորովի են մեկնարանվում: Գրականագետներն իրենց ուշադրությունը աշխատում են կենտրոնացնել անբավարար լուսաբանված խնդիրների վրա: Մեծ ուշադրություն է դարձվում և «Հեթանոս երգերի» գեղագիտական համա-կարգին, որի շնորհիվ հարստանում և ընդարձակվում են նրա վերաբերյալ պատկերացումները: Միաժամանակ փորձ է արվում Վարուժանի «գլխա-վոր գիրքը» դիտելու XX դարի սկզբի համաշխարհային գրականության բարդ համայնապատկերի մեջ:

Տարբեր առիթներով մեծ բանաստեղծի պոեզիայի գնահատությամբ, ինչպես նաև նրա արդի ընկալման ու ազդեցության, արժեքի ու նշանա-կության, զադափարագեղարվեստական կենսունակության վերաբերյալ ինքնատիպ մեկնաբանությամբ հանդես եկան Ստ. Զորյանը, Գ. Մահարին, Վ. Նորենցը, Պ. Սևակը, Ս. Կապուտիկյանը, Վ. Դավթյանը, Գ. Հմի-նը, Պ. Զեյթունցյանը և ուրիշ գրողներ՝ գրական կենդանի ընթացքի գոր-ծուն մասնակիցները:

Ուշագրավ է, որ բանաստեղծական նոր սերունդը նույնպես խոր հետաքրքրություն է հանդես բերում Վարուժանի նկատմամբ: Ահա թե ինչպես են նրանք ընկալում Վարուժանի պոեզիան և բնորոշում նրա ազդեցությունը: «Վարուժանն իմ կյանքի ուղեկից բանաստեղծն է...

Շարունակ նորանոր խորքեր, շերտեր, մինչ այդ դադարի մնացած, տող ու պատկերի տակ թաքնված հնչերանգներ եմ հայտնաբերում» (Ա. Մարտիրոսյան): Սիրելի բանաստեղծը «աներևակայելիորեն հարազատ է» և «անբացատրելի, չխամրող հմայք» ունի» (Հ. Գրիգորյան): «Իմ ստեղծագործական կյանքում առանձնահատուկ դեր է ունեցել Դանիել Վարուժանի պոեզիան» (Ա. Ավդալյան): «Ահա, մեր դիմաց նորից ու նորից հառնում է Վարուժանի պղնձակոփ ու մաքրահատիկ պոեզիան՝ ամեն անգամ ավելի փայլուն, էլ ավելի ճառագուն» (Հ. Մովսես): «Վարուժանը նվաճում է մեզ վերջնականորեն», «գասեր է տալիս մեզ» (Ա. Վարդանյան)¹³⁴:

Վարուժանի ավանդները շարունակվում են. ավելի ու ավելի է ուժեղանում նրա ողգեցույթյունը հայ պոեզիայի վրա, որի մասին, ինչպես տեսանք, խոստովանում են հենց իրենք՝ ստեղծագործողները:

* * *

Անցած տասնամյակների թեր և դեմ, հաճախ ծայրահեղ կարծիքների ու տեսակետների շնորհիվ բազմակողմանիորեն երևան հանվեցին «Հեթանոս երգերի» իրական սահմաններն ու ներքին երանգները: Գրքի սոցիալ-դեդագոգիական գործառնությունն ընթացել է ոչ հավասարաբեկ երեք փուլով, որոնցից ամեն մեկն ունի մշտաներից տարբերվող իր բնորոշ կողմերը:

1940 թ. Հ. Օշականը գրում էր. «Դիմանալ իր սերունդին — փոքր արժանիք: Դիմանալ հաջորդին — փաստ արվեստագետ խառնվածքի մը: Դ. Վարուժանի համար երկու վարկածները ստուգված իրողություններ են: Դիմանալ երրորդ սերունդի մը: Հոս է մեծ գրագետին սահմանը: Իմ մասիս, կհավատամ, թե Դ. Վարուժանի գործը արդեն գտած է իր ներքին հավասարակշռությունը»¹³⁵:

«Հեթանոս երգերի» պատմագրական կյանքը ցույց տվեց, որ իրավացի էր քննադատը: Երկի և ընդհանրապես Դ. Վարուժանի ստեղծագործության շուրջ աճում է հետաքրքրությունը՝ թե՛ ընթերցողի, թե՛ ստեղծագործողների, թե՛ գրականագիտության կողմից: Դրա ապացույցն էր 1984 թվականին հայրենիքում և սփյուռքում իրականացված՝ Դ. Վարուժանի ծննդյան 100-ամյակի համաժողովրդական տոնակատարությունը: Ժամանակի ընթացքում դնալով ուժեղանում է «Հեթանոս երգերի» աղգեցույթյունը, ավելի լրիվ են բացահայտվում երկի ներգործության հնարավորությունները, նրա զաղափարագեղարվեստական կենսունակությունն ու արդիական նշանակությունը:

1 Այդ ևն վկայում թեկուզ դրական երկերի և առանձին պարբերականների խորագրերը՝ «Հեթանոս երգեր», «Հին աստվածներ», «Բագինին փառաբանությունը», «Նավա-սարգլան զոոթի առ դիցուհին Անահիտ», «Նավասարգ», «Մեհյան» և այլն:

2 «Նավասարգ», Ա հատոր, Ա սրահ, Պուրբեշ, 1923, էջ 3:

3 Էլ. Ջրաշյան, Գեղագիտություն և դրականություն, Երևան, 1983, էջ 262:

4 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 131:

5 Նույն տեղը, էջ 151—152:

6 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, Պուրբեշ, 1940, էջ 93:

7 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 172:

8 Նույն տեղը, էջ 207:

9 Նույն տեղը, էջ 187:

• Տե՛ս էլ. Ջրաշյան, Գեղագիտություն և դրականություն, էջ 261:

11 «Գրական ասուլիսներ», Գ, «Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 16—17:

12 Յ. Սարգսյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, Երևան, 1979, էջ 150: Տե՛ս նաև Ս. Թովչյանի «Դանիել Վարուժան» հոդվածը («Սովետական գրականություն», Երևան, 1968, № 3):

13 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 168:

14 Նույն տեղը, էջ 165, 169:

15 Նույն տեղը, էջ 168:

16 «Հայ գրականություն», Զմյուռնիա, 1913, № 12, էջ 4—5:

17 «Հայ գրականություն», 1914, № 5, էջ 28:

18 Նույն տեղը, էջ 31:

19 Տե՛ս «Շանի», Կ. Պոլիս, 1912, № Ա՝ 18, 23:

20 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 232:

21 Նույն տեղը, էջ 251:

22 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 92:

23 Նույն տեղը, էջ 166:

24 «Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 34:

25 Անայիս (Եփրեմ Ավետիսյան), Հուշերս, Փարիզ, 1949, էջ 164:

26 Ա. Պատրիկ, Դանիել Վարուժանն իմ հուշերում, Բեյրութ, 1968, էջ 103—104:

27 Հ. Օջական, Երկեր, Երևան, 1979, էջ 414—415:

28 Տե՛ս Ա. Պատրիկ, Դանիել Վարուժանն իմ հուշերում, էջ 142:

29 «Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 4:

30 «Շանի», Կ. Պոլիս, 1913, № 41—42, էջ 281 (տե՛ս Փալլակի «Երևույթներ և դատողություններ» հոդվածը):

31 «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1913, թիվ 4986 (տե՛ս Փ. Տ. Ա. Փիլիպոս Տեր-Ավետիսյան) ստորագրությամբ «Գրական Երեկույթ» լղթակցությունը):

32 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 14:

33 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 184:

34 Նույն տեղը, էջ 197:

35 «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1914, № 31:

36 Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի և Վրթ. Փափազյանի «Հայ գրողներ» ժողովածուի Բ հատորի մեջ (1910) Վարուժանը բնութագրվում է որպես արևմտահայ ճեղքագույն ամենալավ բանաստեղծներից մեկը: Ժողովածուի մեջ արտատպվում են «Վահագն», «Հո-

վիլլեր», «Պապա», «Մարտի օջախը», «Լրում», «Պատվեր», «Առաջին մեղքը» քանաստեղծությունները:

37 «Նոր Հոսանք», Ա տարի, Թիֆլիս, 1913, № 3, էջ 621 (տե՛ս Վ. Շանթի «Հին աստվածներ» և Վ. Զոհրապի «Նորավիպերը» գրական ասուլիսների վերադարձը Ն. Աղբալյանի գրախոսությունը):

38 «Հայ գրականություն», 1913, № 9, էջ 24 (տե՛ս Ս. Գալիոնճյանի «Դպրածր»):

39 «Հայ գրականություն», 1913, № 2, էջ 11 (տե՛ս Հ. Օշականի գրախոսությունը):

40 Գ. Վարուժան, Տրտունջը, Սերաստիա, 1911, էջ 15 (տե՛ս Վերջաբանը):

41 «Շանթ», 1913, № 41—42, էջ 279 (տե՛ս Փայլակի (Ժաղ Սայապալյան) «Հեթանոս երգերին» նվիրված գրախոսությունը):

42 Կոստյան սանույց միություն ասուլիսներում (Կ. Պոլիս, 1913, մարտ-հունիս) հաջորդաբար քննարկվեցին Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Գ. Զոհրապի «Նորավիպերը», Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», Ռ. Զարգարյանի «Ցայգալույսը», Հ. Սեթյանի «Քերթվածները», Սիմոնյանի «Ամբողջական գործերը»: Ասուլիսների նյութերը 1913 թ. լույս տեսան վեց առանձին գրություններով:

43 «Հայ գրականություն», 1913, № 4, էջ 18:

44 Տե՛ս «Նավասարդ», տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 220—224:

45 «Շանթ», 1913, № 41—42, էջ 279—281:

46 «Հայ գրականություն», 1913, № 9, էջ 24:

47 «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1913, № 102:

48 Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 10:

49 Նույն տեղը, էջ 20:

50 Գ. Վարուժան, Նամակների, էջ 158:

51 Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 24:

52 Գ. Վարուժան, Նամակների, էջ 194:

53 «Հայ գրականություն», 1914, № 5, էջ 30:

54 Իր միտքը հաստատելու համար Ա. Բարսեղյանը կարգաց մի հասկացություն բանաստեղծությունից (Վարուժանը այն համարում էր իր «մտերիմ երգերին»):

... Լրտվություն՝ իր պատրուված

Պատանքը վրաս պիտի նշուս վերբասին

Եվ Լուսինյան (որ պիտ փշրի անկումես

Ծրնունդ տալով հաղարավոր աստվերս),

Հետո դարձյալ, խաղաղիկ,

Պիտի առնել ձեռն իր նախկին. պիտ՝ բլլա

Ջուրիբույ վրա՝ իմ անձնասպան հողիկս

Բողբոջած մեծ արշուկավա նունուֆար

Մ՝ որուն արմատն ոչ որ գիտե թե ո՞ր է:

Քննադատի համար, հավանաբար, անսպասելի էր ունեցողի հակազդեցությունը. «Հաղթիվ ավարտած էր ընթերցումը՝ սրահին մեջ որոտացին ծափերը... Քերթողին առդրը բորբոքի էին» (տե՛ս Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 105):

55 Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 41—42:

56 Գ. Վարուժան, Երկեր, Երևան, 1984, էջ 487—488:

57 «Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 14—15:

58 Նույն տեղը, էջ 11:

59 «Շանթ», 1913, № 41—42, էջ 280:

60 «Գրական ասուլիսներ», Գ, էջ 30:

61 Նույն տեղը, էջ 17:

62 Նույն տեղը, էջ 30—31:

63 Նույն տեղը, էջ 43:

64 Նույն տեղը, էջ 39—40: Իր մի ելույթում, քննադատելով նախորդ շրջանի հայ քառասունհինգամյա Վարուժանը, ներկայացնում է պոեզիայի մեջ կնոջ և սիրո պատ-
ձերման իր բմբուռումը. «Եվ այն նորերը, ոչ միշտ անտաղանդ, բայց կրած բռնակալու-
թյան թափին տակ, կ'երգեն միայն կինը, բայց ոչ այն կինը, որ իմաստն է կյանքին
քանդող ու սուղոճող ուժերուն, կինը բավականին հոգիով, սրտերուն դավադիր, ճակատ-
ներու նվաճող, կամ այն կինը՝ որ մայր է միանգամայն, Ռյուսկոնսյան ներուժ կազմով,
արյունով կենսազևտ, որուն լայնալիճ կողերուն մեջ կարգասավորին նոր կյանքեր նոր
ապագաներով: Էական պահպանման արվեստը պիտի ըլլար այս. լավագույն արվեստը
դուքն հանուն կյանքին: Բայց այդ նորերուն երգած կինը պուպրիկ մյն էր՝ որուն այ-
տերը որդան կարմիր քսեցին բիշ մը, ու գզվեցին զայն, օրորեցին երկա՛ր, երկա՛ր,
քնարի օրորներով» (Դ. Վարուժան, Երկեր, Երևան, 1984, էջ 481):

65 «Հորիզոն», 1912, № 121:

66 Իրավացի է Ստ. Թոփչյանը, երբ գրում է. «Կինն ու մարմնական վայելքները
Վարուժանը դիտում էր... մեղքի և բարեկրթության արդիական հասկացողություններից
մաքրված: Սա զուտ ասիականական վերաբերմունք էր ու աշխարհընկալման պոետական
կոնցեպցիա, իրականությունից «վերանայու» եղանակ և ոչ բարբերի ձեռնարկման անհե-
շիկ ծրագիր» («Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. V, Երևան, 1979, էջ 545):

67 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 95:

68 ՏԼ՝ Մ. Դ. Ճիգմենյան, Դ. Վարուժան, Կահիրե, 1955, էջ 125:

69 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 202 (տե՛ս Գ. Լեոնյանին ուղղած 1913 թ. հուլիսի
9-ի նամակը):

70 Դ. Ճիգմենյան, Դ. Վարուժան, էջ 125:

71 «Նավասարդ», Պոլսի, 1924, Ա հատոր, է պրակ, էջ 196 (տե՛ս Վ. Վարուժա-
նի հորդորները սկսնակներուն): Փոխվեց արդյոք իր տեսակետը Ա. Շիրվանզադեն. այդ
մասին ուղղակի տվյալներ չկան: Հայտնի է միայն, որ մեծ բանաստեղծին նվիրված Երե-
կոյին (1919, փետրվար, Թիֆլիս, բանաստեղծ էն Վ. Ահարոնյանը, Ս. Գորոզեցկին,
Վ. Խորենին), Հովհ. Թումանյանի, Լևոյի, Ստ. Զորյանի, Վ. Փափազյանի հետ միասին
Կերկու է եղել նաև Ալ. Շիրվանզադեն:

72 «Պայրար», Թիֆլիս, 1916, № 48:

73 «Մշակ», 1912, № 125:

74 «Կաթողիկոս արձագանք», Կ. Պոլիս, 1913, № 91, էջ 241—243: Հանդեսի այս
հուլյսի ժամանակին խիստ քննադատության ենթարկեց Ե. Օտյանի իր «Ռոտեն կոտյ-
ժակի» Երգիծական գրվածքի մեջ:

75 «Հովիվ», Թիֆլիս, 1914, № 12, էջ 181—185:

76 ՏԼ՝ Մ. Էդ. Զրբաշյան, Գեղարդություն և գրականություն, էջ 396—398:

77 «Մշակ», 1913, № 151, 152:

78 Նույն տեղը:

79 «Մշակ», 1916, № 262:

80 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 208:

81 «Պայրար», 1916, № 46, 48:

82 «Հորիզոն», 1914, № 25, 31:

83 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 137:

84 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, հ. 2, 1961, էջ 293:

- 85 «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, № 5, էջ 65:
- 86 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 293—294:
- 87 «Մեհյան», № 5, էջ 67:
- 88 Այս և այլ դրույթների տեղ գտան «Մեհյանի» հանդանոցում Այն ստորագրել էին Կ. Զարյանը, Դ. Վարուժանը, Հ. Քյուֆեճյանը (Հ. Օշական), Գ. Բարսեղյանը, Ահարոնը: Ահա ինչ էլ գրում այդ մասին Կ. Զարյանն իր «Ինքնակենսագրության» մեջ. Հիմ հայերենն ղեկ ախրան ուժեղ չէր, որ կարողանայի «Մեհյանի» հայտագիրը մայրենի լեզվով դրել, ուստի գրեցի ֆրանսերենով և Վարուժանը թարգմանեց արևմտահայերենի» (տե՛ս Մ. Իլիսան, Արդի հայ գրականություն, Գեղապաշտ շրջան, Բեյրութ, 1975, էջ 359):
- 89 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 69 (տե՛ս Լևոն Փոփուքյանի հուշերը):
- 90 Լ. Էսենաճյան, Դանիել Վարուժան (կյանքը և իր դրոժը), Կ. Պոլիս, 1919, էջ 6:
- 91 Հ. Օշական, Երկեր, էջ 421:
- 92 Հ. Սիրունի, Դանիել Վարուժան, էջ 9:
- 93 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 175:
- 94 «Գրական գոհարներ», հ. 1, Թիֆլիս, 1922, էջ 576:
- 95 «Большая советская энциклопедия», т. IX. 1928. стр. 26.
- 96 «Խորհրդային դպրոց», 1940, № 13:
- 97 Ե. Զառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 156—157:
- 98 Տե՛ս «Գրական դիրքերում», 1930, № 6, էջ 31—50:
- 99 Քենադատելով Դ. Վարուժանի, այսպես կոչված, «գրաբարամոլությունը» և այն համարելով «ուսու հեթանոսության» արտահայտություն, իր զեկուցման մեջ 1953 թ. Դ. Դեմիրճյանը նրա լեզուն համարում է վերամաքած, պերճախոս-հիպերբոյիկ Լեբեմն և, ընդհանրապես, «բնտիր», պարզաբուն «խրճաղիմ» (տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1986, հ. 13, էջ 106):
- 100 Ուշագրավ է, որ բանավեճի մասնակիցներից շատերը (Վ. Ալազան, Ս. Տարոնցի, և. Զարյան) կրել են Դ. Վարուժանի ազդեցությունը: Ինչպես վկայում է Դ. Դեմիրճյանը, Վարուժանի լեզուն ազդել է սովետաժայ «տաղիկապես 20-ական, թերև 30-ական թվականների պոեզիայի վրա» (տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1985, հ. 13, էջ 106):
- 101 «Գրական դիրքերում», 1930, № 6, էջ 31—50:
- 102 Նույն տեղը, էջ 52—53:
- 103 «Արևմտահայ բանաստեղծներ», Երևան, 1930, էջ XLVIII:
- 104 Նույն տեղը, էջ XLIV—XLVI:
- 105 Նման կարծիքներ տեղ են գտնում նաև դպրոցական դասագրքերում, ք. Կրկին ցույց է տալիս, ինչ դրանք որքան լայն և բնդհանուր տարածում ունենին (տե՛ս «Հայ գրականության պատմություն», Երկրորդ դիրք, Երևան, 1950, էջ 441—442):
- 106 «Սովետական դպրոց», 1941, № 10:
- 107 «Գրական լիկթ», 1940, № 27:
- 108 Նույն՝ 1946 թ. տպագրված «Ընտիր էջեր հայ գրականության» մեծածավալ ժողովածուի մեջ զետեղվում են Վարուժանի յոթ գործերը, իսկ «Հարճը» պոեմը չույս է տեսնում նաև առանձին գրքով:
- 109 Վ. Նուրենց, Հուշեր և արձագանքներ, Երևան, 1968, էջ 122:
- 110 Ե. Զառենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1968, հ. 4, էջ 256—258:
- 111 Վ. Ալազան, Մաքառումներ, Երևան, 1933, էջ 229—236:
- 112 Նույն տեղը, էջ 203:
- 113 Ուշագրավ է, որ Վարուժանի բանաստեղծությունները տեղ են գտնում Էսան այլ

արձակ երկիրում՝ Ֆ. Վերֆելլի «Մուսա լիտան քառասուն օրը» և Շ. Շալմուրի «Ենահանգ առանց երգի» դրբերի մեջ:

114 Վ. Շուշանյան, Երկիր հիշատակաց, Երևան, 1966, էջ 138—146:

115 Մ. Աթմանյան, Գողգոթայի շուշաններ, Փարիզ, 1948, էջ 110:

116 «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1965, № 4—7, էջ 161:

117 «Գրական թերթ», 1984, № 20 (տե՛ս Ս. Աղաբաբյանի «Վարուժանի առանդները գործողության մեջ» հոդվածը):

118 Հ. Օշական, Օրը օրին, Երուսաղեմ, 1947, էջ 44—46:

119 Պ. Զեյթունցյանի «Մեծ լուսլյուն» գլխաման բեմադրվեց Երևանի դրամատիկական թատրոնում (1984):

120 Պ. Զեյթունցյան, Մեծ լուսլյուն, Երևան, 1985, էջ 46:

121 Նույն տեղը, էջ 16:

122 Նույն տեղը, էջ 50:

123 Վ. Բրյուսով, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1967, էջ 132:

124 Ս. Գորոդնցկի, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1960, էջ 92—96:

125 «Անգամատան», Փարիզ, 1959, № 10:

126 Տե՛ս «Հուշամայան Դանիկ Վարուժանի», Փարիզ, 1958, ինչպես նաև «Լուսլյուն» գրականության, 1964, № 4, էջ 113—118:

127 1944 թ. Սևակը գրում է «Մեղաները հրամայում են» դրամատիկական ատվածը. «Սա մի երկխոսություն է, որ տեղի է ունենում Սիամանթոյի ու Վարուժանի միջև Թուրքական բանտում... Վարուժանը արդարացիցում է իրենց ապրած կյանքը և հավատացած է, որ ամեն ինչը իր մեջ Արշալույս է վառում... պաշտպանում է երկրի մեջ մեղաները սկզբունքը... Եվ Վարուժանը ամեն կերպ հաստատում է ինքնուրույն լուսլյունը և հանրական ձևով՝ ժողովրդի լինելու) զաղափարի և զահճին շարժում է Մեղաները և նախապես խոսքը, ապա Սիամանթոյի բերանով խոսում են Հոգևորությունը և Հուսարատությունը» (տե՛ս Ս. Արխատկեսյան, Պարույր Սևակ, Երևան, 1974, էջ 61):

128 «Մովսեսյանի գրականություն», 1971, № 2, էջ 11:

129 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1976, հ. 4, էջ 439:

130 Նույն տեղը, էջ 328:

131 Նույն տեղը, էջ 316:

132 Նույն տեղը, էջ 369:

133 Տե՛ս էդ. Զորաշանի «Թումանյանի պոեմները», 1964. «Հայ նոր գրականության պատմություն» կոլեկտիվ աշխատության ներածությունը (1979). «Գեղարվեստություն և գրականություն» (1983), «Նոր շրջանի հայ բանաստեղծներ» ուսերեն ժողովածուի (Լևոնինդրադ, 1983) Առաջաբանը, «Դանիկ Վարուժանի վերջին մատչանք» (Լրագրական հրատարակություններ), 1975, № 4: 1984 թ. հուլիսին Փարիզում Վարուժանի մասին գրականագետի կարգադատված գեղարվեստական արձագանք գրավի սիմպոզիումում:

134 «Գարուն», 1984, № 5, էջ 55—60:

135 Հ. Օշական, Երկեր, Երևան, 1979, էջ 472:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Նրվու խոսք	2
Էզգվադդ Զրբաշյան	
Դրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրության սկզբունքները	7
Ջավեն Ավետիսյան	
Եղիշեի «Վարդանանց պատերազմի» 1500-ամյա կյանքը	57
Հասմիկ Մարգունի	
Կ. Սունդուկյանի «Պեպոն» սերունդների ընկալմամբ	142
Էսաբ Ղազարյան	
Բաժիթու «Կալծերի» ընկալման և դեհատման ուղիները	235
Կնաուտ Թադևոսյան	
Ղ. Վարդանի «Հեթանոս Լրդերը» XX դարի հայ գրական-հասարակական դիտակցության մեջ	343

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՊԱՏՄԱ.-ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սաբաճյան
 Նկարիչ Կ. Կ. Ղաֆադարյան
 Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
 Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հաբուսյունյան
 Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

IIБ № 1449.

Հանձնված է շարվածքի 13.05.1988 թ.: Ստորագրված է տպագրության 12.01.1989 թ.՝
 վճ. 01909: Զափը 60×90¹/₁₆: Թուղթ N 2: Տառատեսակ «գրքի սովորական», բարձր
 տպագրություն: Տպադր. 25,75 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 21,6 մամուլ: Տպաքանակ 1500:
 Հրատ. N 7458: Պատվեր 354: Գինը 2 ռ. 85 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:
 Издательство АН Арм.ССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.
 ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:
 Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
 пр. Маршала Баграмяна, 24.



A $\frac{11}{79872}$