

Ա.Ա. ԲՈՒՌՍՅԱՆ

ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ
ՀԱՅ ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ М. АБЕГЯНА

С. С. БОДОСЯН

**ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ АРМЯНСКОЙ
САТИРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(1920—1980-ые годы)**

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН

1991

291.981.09-7 V

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ



Ս. Ս. ԲՈՒԴՈՍՅԱՆ

ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ
ՀԱՅ ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
(1920—1980-ական թթ.)

A II
82568



Տպագրվում է ՀՀ ԳԱ Մ. Արեգյանի անվան
գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ս. Բ. Աղաբաբյան

Գիրքը հրատարակության ձև նրաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր՝ Դ. Վ. Գասպարյան,
բանասիրական գիտությունների թեկնածու՝ Վ. Ա. Գրիգորյան

Բողոքայան Ս. Ս.

Ր 797 Անկարգիներ հայ երգիծական գրականության պատ-
մության/Պատ. խմբ.՝ Ս. Բ. Աղաբաբյան.—Եր.: ՀՀ
ԳԱ հրատ., 1991.—227 էջ:

Հայ գրական երգիծանքի պատմությունն ընդգրկում է երգի-
ծական մամուլը, չափածոյի, արձակի և թատերագրության բնա-
ղավառները: Իրականության խեղաթյուրված պատկերը ներկայաց-
նող գրական ընդհանուր ֆոնի վրա հայ երգիծանքը առանձնա-
նում է իր ճշարտախոսությամբ:

Գեղարվեստական արժեք ներկայացնող ստեղծագործություն-
ների միջոցով բացահայտվում է գրական երգիծանքի գաղափա-
րական հասունացման ուղին, որն ընթացավ հասարակարգին ծա-
ռայելու նպատակադրումից (20-ական թթ.), դեպի այդ նույն հա-
սարակարգի՝ պետական և կուսակցական բյուրոկրատիայի դիմա-
կադերծումն ու դատապարտումը (1930-ական թթ.):

Գիրքը կարող է հետաքրքրել ընթերցող լայն շրջաններին:

4603010200

Ր —————70—86

ԳՄԴ 83. 3 2

703 (02) —91

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

I

Խորհրդահայ երգիծական գրականության պատմությունը սկսվում է XX դարի 20-ական թվականներից՝ Հայաստանի կյանքում պատմական մեծ վերափոխումների ժամանակաշրջանից: Թեև դեռ չէր ամօքվել համազգային արհավիրքի մորմոքը, սակայն վերածնության ուղին թեկնածու հայ ժողովուրդը ուժ ու կորուվ գտավ «ծիծաղով բաժանվել անցյալից»: Երկրի հասարակական-քաղաքական պայմանները, դադարաբեկական սուր պայքարը, մարդկային փոխհարաբերությունների բարոյաէթիկական նախկին չափանիշների վերանայումը երգիծելու առատ նյութ էին տալիս: Հարցադրումների հրատապությունն ու կարեւորությունը գրականությանը մղում էին պայքարի առաջավոր դիմ և կանխորոշում նրա մեծ դերը սոցիալական նոր կարգերի ամրապնդման գործում:

Գրական երգիծանքի ծնունդն առաջինը արձանագրել է մամուլը՝ 1922-ին «Նորք» ամսագրում տպագրելով Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի առաջին մասը: Հետագա տարիներին Վ. Թոթովենցի և է. Խոճիկի նախաձեռնությամբ լույս են տեսել «Շեշտ», «Զուռնա» և «Կարմիր մոծակ» երգիծական թերթիկի և ամսագրերի մի քանի համարներ: Լրագրերում ու շաբաթաթերթերում («Խորհրդային Հայաստան», «Մաճկալ», «Անաստված» և այլն) բացվում են հրգիծանքի բաժիններ: Հրատարակվում է «Կորչի պատերազմը» հասարակական-երգիծական ժողովածուն՝ Չարենցի խմբագրությամբ: Թիֆլիսում վերսկսվում է «Խաթա-բալայի» հրատարակությունը, «Պրոլետար» թերթին կից ստեղծվում է «Կարիճ» երգիծական հավելվածը, հիմնադրվում է «Կարմիր աք-

լոր» երգիծական ամսագիրը: Երգիծանքին ղինվորագրվում է գրողների և նկարիչների հոծ բանակ:

Ծագման իսկ օրից խորհրդահայ երգիծանքի զարգացումը ընթանում է երկու՝ արտաքին քաղաքական և ներքին սոցիալ-գաղափարական հուներով: Այն հովանավորվում է հետզհետե ամրացող, իր ցանցը ընդլայնող պետական կառուցվածքների կողմից և մղվում դասակարգային պայքարի, համաշխարհային հեղափոխության անխուսափելիության լուրջ կյանքային գաղափարախոսության ոլորտ: Արտաքին քաղաքական երգիծանքի ասպարեզում հետևողականորեն խաբազանվում են Արևմուտքը, որպես թե հաղթանակած սոցիալիզմի երկրի դեմ նվաճողական ոտնձգությունների հրահրիչ, դաշնակցության կուսակցությունը, որի յուրաքանչյուր քայլն որակավորվում է որպես հակազգային գործունեություն: Ներքին կյանքում ծաղրի թիրախը բավականին ընդգրկվում էր. կուսակցական կյանքից մինչև սոցիալ-կենցաղային իրադարձություններ: Սակայն միակողմանի կլինեիր ենթադրել, թե երգիծանքը տասնամյակների ընթացքում լուրջ կատարել է «գաղափարական պատվերը» և չի անդադարձել հենց պատմիրատուի անհեթեթություններին՝ մերթ հումորի, մերթ սուր ծաղրի միջոցներով:

Գրական երգիծանքի ձևավորման և զարգացման ասպարեզում մեծ է Ե. Չարենցի ներդրումը: Նրա «Երկիր Նաիրին», «Կապկազ-Քամաշան», էպիգրամները և երգիծական այլ գործեր առաջին ծիծեռնակներն էին՝ սերտորեն կապված արդիականության, ազգի հոգեոր-մշակութային շինարարության հետ:

Հայ գրականության մեջ երգիծական ժանրերի իմաստով նախասիրությունը տրվել է արձակի մեծ ու փոքր կտավներին, չափածոյի ասպարեզում՝ առուկին, իսկ թատերգության բնագավառում՝ կատակերգությանը: Հայ գրական երգիծանքը դիմել է առավելապես պատմողական-հեղինական ոճին, երգիծական պայմանականությանն ու գրոտեսկային շափազանցությանը: Պատմողական-հեղինական ոճի փայլուն օրինակ է Չարենցի «Երկիր Նաիրին»: Դրոտեսկային ոճի օրինակներ են Բակունցի «Պրովինցիալի մայրամուտը» պատմվածքը, Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգություն-

նը, Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Մետեորիտներ» դրամատիկական պամֆլետը: Մեզանում ամենատարածվածը երգիծականի պայմանականությունն է՝ կյանքի ռեալ պատկերի շրջանակներում, որը հատուկ է արձակի փոքր կտավին ու կատակերգությանը: Լեո Կամսարը, Դ. Դեմիրճյանը, Գ. Մահարին, Հ. Քոչարը, Մ. Արմենը, Ն. Զարյանը, Գ. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Պապայանը և ուրիշներ իրենց երգիծական ստեղծագործություններում խառաղանել են հասարակության արատները, օգտագործելով ինչպես դրությունների, այնպես էլ բնավորությունների կոմիզմի ընձեռած հնարավորությունները: Սրա փայլուն օրինակն է Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունը:

Հայ գրական երգիծանքի ժանրը զեղարվեստական օրինաչափությամբ ձևոր է բերել ճկունություն ու շարժունակություն: Ամենուրեք նկատվում է դասական ժանրերի «սահմանների» խախտում՝ ֆելիետոնը ազդում է պատմվածքի և վիպակի վրա, պամֆլետը՝ կատակերգության: Ֆելիետոնը իր հերթին ենթարկվում է փոփոխության՝ ձեռք բերելով նոր դժեր:

Իր գոյության ավելի քան ութսուն տարվա ընթացքում հայ գրական երգիծանքը ապրել է վերելքի և անկման շրջաններ: Սերոսորեն կապված լինելով ընդհանրապես դրականության զարգացման ընթացքի հետ, նա չափազանց զգայուն էր նաև միութենական քննադատական մտքի նկատմամբ: 1920-ական թվականները դարձան ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայկական դրական երգիծանքի որոնումների առավել ակտիվ տարիներ: Երգիծանքի նկատմամբ անբարյացակամ վերաբերմունքը, որն այդ շրջանում բնորոշ էր ընդհանրապես խորհրդային գրականությանը, Հայաստանում սուր բնույթ կրեց 30-ական թթ. երկրորդ կեսին, երբ, բարերախտաբար, արդեն ստեղծվել էին այնպիսի գոհարներ, ինչպես Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրին», Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղարը», Ալ. Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին», Ա. Բակունցի «Կյոռեսը» և «Պրովինցիայի մայրամուտը» Լեո Կամսարի քաղաքական ֆելիետոնները և կենցաղային երգիծական պատմվածքները:

Գրական երգիծանքը նկատելի աշխուժացավ 1950—60-ական թթ., երբ ասպարեզ իջավ երգիծաբանների նոր սերունդ, գրական կյանք վերադարձան Մահարին, Լևո Կամսարը, հիմնադրվեց «Ողնի» ամսագիրը։ Սակայն այն այլևս չապրեց առաջին տասնամյակների բուռն վերելքը։ Գրական երգիծանքը փոխեց մերկացման ասպարեզը և դիմեց սոցիալապիս վտանգավոր, հմուտ քողարկված արատների մերկացմանը, ներխուժեց հոգևոր և մտավոր կյանքի ոլորտները։ Հաջողության հիմնական մասը բաժին ընկավ կատակերգությանը՝ Ն. Զարյանից էստաֆեան ընդունեցին Գ. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Պապայանը, Ժ. Հարությունյանը, Ժ. Ավետիսյանը, Ա. Քալանթարյանը և ուրիշներ։ Արձակի մեծ կտավը իր տեղը զիջեց փոքրին (Գ. Սարգսյան, է. Սարգսյան), երգիծանքը՝ հումորին (Ա. Այվազյան, Հ. Ղուկասյան, Ն. Միքայելյան և ուրիշներ)։

1970—80-ական թվականների երգիծական արձակը շրջադարձ կատարեց դեպի «անոմալիայի ծիծաղելի կողմը» (Լոնաշարսկի), որի համար պարտական է Գևորգ և էդուարդ Սարգսյաններին, շրջադարձ, որը ժանրի բուն հունն է։

Հայկական գրական երգիծանքը, որի արմատները շնչում են աղգային ավանդներից, անցյալի հայ և համաշխարհային մեծագույն երգիծաբաններ Պարոնյանի և Օտյանի, Ռաբլևի և Սերվանտեսի, Սվիվթի և Մոլիերի, Գոգոլի և Շչեգրինի հորդաբուխ ակունքներից, մշակել է գեղարվեստական ինքնատիպ արվեստ, որը արժանի է հատուկ ուսումնասիրության։

2

Խորհրդային գրականության, մասնավորապես նրա երգիծական թևի կազմակերպիչն ու զաղափարական ղեկավարն էր Ա. Վ. Լոնաշարսկին։ Նրա «Պետք է ծիծաղենք» հոդվածում առաջին անգամ հնչեց արդիական երգիծանք ստեղծելու պահանջը։ Լոնաշարսկին նշում էր, որ ժողովուրդը ընդունակ է ծիծաղելու անգամ այնտեղ, ուր երեկ արյուն էր թափվում։ Նա կոչ էր անում «մի ձեռքով բռնել սուրը, մյուսով ահեղ զենքը՝ ծիծաղը»¹։ Որոշիչ էին Վ. Ի.

¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I, М., 1932.

լենինի ցուցումները, ուր առաջադրվում էր ներքին ու արտաքին կյանքի իմացություն և «աջրող ատեղություն»², որը կարևորվում էր հատկապես քաղաքական-գաղափարական երգիծանքի աստղարկելով³:

Միաժամանակ ձևավորվեց նաև գրական երգիծանքի տեսությունը, որը նույնպես ընթացավ ինչպես ձեռքբերումների, այնպես էլ կորուստների ճանապարհով: Սկզբնական շրջանում քննադատական միաբեր գուրս չէր գալիս լրագրային հոգվածի ծավալից և բանավեճերի միջոցով ձգտում էր ինքնահաստատման: Նրա գլխավոր խնդիրը գրական երգիծանքի գոյության իրավունքի պաշտպանությունն էր, իրավունք, որը պարբերաբար կառկածի տակ էր առնվում կամ վճռականորեն հերքվում: Այսպես, 20-ական թթ. մոսկովյան պարբերականներում ծավալված բանավեճը ակնհայտ դարձրեց նոր հասարակարգում ստեղծվող երգիծանքի գրաված առկա և դերի վերաբերյալ հակադիր տեսակետների առկայությունը: Ա. Բոգդանովը «Ծիծաղի գաղտնիքը»⁴ հոգվածում ժխտում էր ծիծաղի սոցիալական դերը և այն հանդեպնում գուտ կենսաբանական երևույթի: Ն. Կրիտիցկին «Կարմիր ծիծաղի մասին»⁵ հոգվածում հավաստում էր, որ երգիծանքի ժամանակն անցել է, քանի որ պատերազմը, հեղափոխությունը, սովը և այլն, որպես թե, չեն տրամադրում ծիծաղի: Նման կեղծ փաստարկներ էր վկայակոչում նաև Վ. Բլյումը-«Երգիծանքը մեզ պետք չէ: Այն վնասակար է բանվորագյուղացիական պետականությանը»⁶: Նա անտեսում էր Գորկու, Մայակովսկու, Բեգնու, Կոլցովի, Իլֆի, Պետրովի, Բատրակի և շատ այլ գրողների կուտակած փորձը: Նման տրամադրությունները կտրուկ հակահարված ստացան: Հոգվածներով հանդես եկան Ա. Լունաչարսկին, Վ. Մայակովսկին, Մ. Ռոգինը, Դ. Յակուբովսկին, Ն. Զոլոտյան, Վ. Լեբեդև-Կումաչը, Մ. Կոլցովը, Դ. Ռիկլինը և ուրիշներ, որոնք իրենց ստեղծա-

2 Վ. Լ. Անին, *Նրկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 44, էջ 297:

3 Նույն տեղում, հ. 45, էջ 16—17:

4 «Молодая гвардия», 1923, № 2.

5 «Красная печать», 1923, № 20.

6 «Литературная газета», 1929, № 27.

գործութիւններով ապացուցել էին երգիծանքի կենսունակութիւնը անգամ անբարենպաստ պայմաններում:

1934 թ. խորհրդային գրողների առաջին համագումարի ամբիոնից հնչեց Մ. Կուլցովի ձայնը: Նա նշեց, որ արդեն քիչ է այն մարդկանց թիվը, որոնք ժխտում են երգիծանքի գոյության փաստը, մինչդեռ խմբագիրների և քննադատների շրջանում դրա հասարակական խոշոր դերը դեռևս չի գիտակցվում: Կուլցովը կոչ արեց ամսագրերը դարձնել «ավելի վառ, ավելի ուրախ, երգիծանքին տալ նրան վայել տեղ»⁷:

Հետպատեճազմյան տարիներին քննադատական միտքը ժխտողական դիրք գրավեց երգիծանքի հանդեպ, որը նահանջ էր պատերազմական տարիների ակնհայտ վերելքից: Գլուխ բարձրացրեց, այսպես կոչված, «անկոնֆիկտայնության» տեսութիւնը, որը տարածվեց գրական բոլոր ժանրերի վրա, տառվելագույն վնաս հասցնելով երգիծանքին՝ սուր հակասութիւնների հիմնական կրողին: Առաջ քաշվեցին «դրական չիժադի»՝ «գրական կատակերգության», «գրական ֆելիետոնի»⁸ արտառոց պահանջները:

Գրական երգիծանքի հիմնավոր գիտական քննութիւնը գրականագիտութիւնը դիմեց 1950—60-ական թթ.⁹: Տեսական առաջնահերթ հարցերից մեկը դարձավ երգիծանքի գրական սեռ, տեսակ, թե՞ իրականության գեղարվեստական պատկերման սկզբունք լինելը: Առանձին ուշագրութիւնով ուսումնասիրվեցին գրական երգիծանքի սոցիալ-քաղաքական բնույթը և կարևորութիւնը գաղափարական պայքարում, նրա արտահայտման ոճաձևերը, խորհրդային երգիծանքի ժառանգականութիւնն ու նորարարութիւնը, նրա առավել ցայտուն ներկայացուցիչների կյանքն ու գործը: Իշխող գաղափարախոսութիւնները համախոհութիւն նշանաբանով բնութագրվեցին ժամանակակից երգիծանքի բնույ-

⁷ Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934, с. 223.

⁸ «Культура и жизнь», 1948, 21 мая.

⁹ Л. Тимофеев, Основы теории литературы, Б. Минчин, Сатира и эстетика социалистического реализма, Л. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов, Сатирические жанры русской советской литературы, Г. Поспелов, Проблемы исторического развития литературы, А. Макарян, О сатире и др.

թը, նրա անհրաժեշտությունը յուրօրինակությունը, կոշումը՝ ոչ թե «լիցքաթափել կամ զվարճացնել» մարդուն, այլ «ծիծաղով պատժել» և ծաղրել՝ ծուռը շտկելու միտումով, ինչը մարդասիրական քայլ էր համընդհանուր պատժիչ միջոցառումների մթնոլորտում:

Սակայն գլխավոր հարցը առիթ տվեց տարբեր կարծիքների: Գրականագետներից ոմանք հակված էին զրական երգիծանքը դիտել իբրև առանձին սեռ (Ա. Մակարյան): Ոմանք, հերքելով սեռ լինելու հանգամանքը, հակվեցին հօգուտ «պաթոսի հատուկ տեսակ» (Գ. Պոսպելով) լինելուն: Այս երկու տեսակետների մանրամասն քննությունը Լ. Նրշովը գտլիս է այն եղրակացություն, որ մոտեցումները թերին, քանի որ դիտնականները չեն առաջնորդվել կոմպլեքսային քննության մեթոդով և շեշտել են երգիծանքի բնորոշ գծերից միայն մի մասը: Նա առաջարկում է կիրառել պատմագրական և տիպաբանական վերլուծության մեթոդը, որով հաշվի կառնվի երգիծանքի ծագումնաբանությունը, ժանրային ճյուղավորումները զարգացման մեջ, նրանում պարունակվող զրամատիկ-ողբերգական տարրերը և հասկապես շեշտում է երգիծանքի բնույթի «անորսալի» լինելը և մաթեմատիկական ճշգրիտ բնութագրումի անհուսալիությունը: Իր «Сатирические жанры русской литературы» գրքի վերջաբանում ի՞նչ է երգիծանքը՝ մեթոդ, սեռ, սկզբունք թե՞ ժանր հարցին, ուղղակի պատասխանում է, որ հրաժարվում է տերմինաբանական վեճերից, որոնք հազվագյուտ դեպքերում են լուսաբանում երևույթի կամ պրոցեսի էությունը, և խորհուրդ է տալիս անցնել բուն խնդրին՝ պատմության փորձի ուսումնասիրությանը:

Հետևելով բարի խորհրդին, մենք էլ անցնենք բուն խնդրին՝ խորհրդահայ երգիծանքի պատմական փորձին, նրա զրական-թեմատիկ և տիպաբանական շարժմանն ու զարգացմանը:

ԵՐԳԻՄ ԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

Իրականության նրգիծական մարմնավորումը անցյալի և ներկայի հանդեպ ժողովուրդների քննադատական վերաբերմունքի, կյանքի բացասական երևույթները սթույթամբ ընկալելու և գեղարվեստորեն վերարտադրելու արտահայտություն է, որը առավել ուժեղությամբ դրսևորվում է սոցիալ-քաղաքական հնդաբեկումների շրջանում: Պատահական չէ, որ երգիծական արձակը, մանավանդ վեպը, հիմնադրվեց չսորհրդային կարգերի հաստատմանը զուգընթաց: Կյանքի չողվեցին քաղաքական ֆելիետոնն ու երգիծական պատմվածքը, որոնք սոցորված էին թշնամական դիրքերը «գնդակոծելու» վճռականությամբ: Սոցիալ-քաղաքական պատվերի հրատապությունը երգիծական արձակը մղեց պայքարի առաջավոր դիմ և կանխորոշեց նրա որոշիչ դերը հայ արձակի ձևավորման պատմության մեջ: Ե. Զարենցի, Գ. Դեմիրճյանի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Մ. Դարբինյանի, Լեո Կամսարի և ուրիշների երգիծական ստեղծագործությունները հաստատեցին երգիծանքի կենսունակությունը՝ գրականություն ներքաշելով նոր թեմաներ, բացասական երևույթների մերկացման գեղարվեստական նոր միջոցներ:

Ա. ՄԵՄ ԿՏԱՎ (ՎԵՊ, ՎԻՊԱԿ)

1

Զարգացման նոր փուլ մտած հայ գրականության պատմության մեջ Ե. Զարենցի «Նրկիր Նաիրին» ղբաղեցնում է կենտրոնական տեղ և նշանավորում հայ երգիծական մեծ կտավի ծնունդը նոր որակով:

Հայրենական դրականության հետագա դարգացման համար Հ. Թումանյանը 1919 թ. դրել է երկու պայման: Նախ՝ «Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի» և երկրորդը՝ «ազատ Հայաստանը, ազատ հարազատ հողը, ժողովուրդը»: Չարենցը հենց այն գրողն էր, որը ամուրկանդնած էր հայրենի հողի վրա և ստեղծագործում էր հանուն նրա ազատության:

«Երկիր Նաիրի» վեպը կարելի է դիտարկել տարբեր տեսանկյուններից՝ ծաղրվող ու ողբերգական ճշմարտությունների և դրական-ոճային բաղմբերանգության: Տվյալ դեպքում վեպի հանդեպ հետաքրքրության պատճառը նրա երգիծական երանգն է՝ մարդկային մտածողության այն առանձնակի ունակութունը, որը ստեղծեց Ռարլեի, Սվիվթի, Սերվանտեսի, Դոգուի, Պարոնյանի, Օտյանի և ուրիշների նման արվեստագետների: Չարենցն իր վեպում համադրեց համաշխարհային վիպասանության հայտնի փորձը, շաղկապեց ուրախ ու տխուրը, վհճն ու շնչինը, ծաղրելին ու ողբերգականը: Իր նյութը քաղեց հայրենի երկրի պատմությունից, ապա գուրս եկավ նրա սահմաններից՝ ընդգրկելով համամարդկային ճշմարտություններ:

Հենց սկզբից ասենք, որ դտարյուն երգիծական վեպ այդ տարիներին գրականությունը չստեղծեց: Այդպիսին համարվել է «Երկիր Նաիրին» այն պատճառով, որ այստեղ այլևայլ գեղարվեստական միջոցներով դրսևորվել է շարենցյան երգիծանքի գեղագիտությունը: Ասենք նաև, որ համաշխարհային դրականության մեջ երգիծական համարվող մի շարք երկեր (օրինակ՝ Սերվանտեսի «Դոն Գիշտը», Դոգուի «Մեռած հոգիները» և այլն) նույնպես դտարյուն երգիծական չեն: Քնարական, ողբերգական և ոչ երգիծական այլ մոտիվները իրավացիորեն այդ երկերի ժանրային պատկանելության ճշտումների առիթ են տվել: Գրողներից ոմանք իրենց երկերը բնդհանրապես երգիծական չեն համարել: Հայտնի է, որ Դոգուը «Մեռած հոգիներ» վեպը անվանել է պոեմ: Գրեթե նույնն է արել Չարենցը՝ «Երկիր Նաիրին» բնութագրելով՝ «պոեմանման վեպ»: Այսինքն՝ գրողներն իրենց երկերը չեն բնկալել որպես երգիծական և շեշտել են դրանց քնարա-էպիկական բնույթը:

«Երկիր Նաիրի» ժանրային բնորոշումը սկսվեց նրա տպագրման հենց առաջին տարիներին՝ 20-ական թվականների կեսերից և շարունակվում է մինչև այսօր։ Ուսումնասիրություններից ուսումնասիրություն առաջարկվել և փաստարկվել են զանազան տարբերակներ՝ «գարի պատմություն» դրված էպիկական պարզությամբ, միաժամանակ սկզբից մինչև վերջ հրապարակախոսություն» (Ա. Կարինյան) «Կարս քաղաքի էպոս՝ երեք ցիկլով» (Մ. Շահինյան), «գոգոյան շնչի անողոր երգիծանք, հայկական էպոպեա (Վ. Գուլյե), «Նաիրյան ոգու» մանրբուրժուական գաղափարախոսության զարգացման, մարմնավորման և փլուզման մասին երգիծանք» (Յ. Լեբեգինսկի), «ոչ թե սովորական քաղաքական, սոցիալական-հոգեբանական կամ կենցաղային, այլ գաղափարների մասին վեպ» (Ս. Աղաբաբյան), «տրիպտիխ՝ քնարաէպիկական, երգիծական և ողբերգական շերտավորումներով» (Ս. Բոլոտյան), «վեպ-սատիրա ողբերգական պլանով» (Ս. Արզումանյան) և այլն։

Հիշատակված բոլոր շերտերն առկա են վեպում, և այսօր, հանրագումարի բերելով այն ամենը, ինչ ասվել ու գրվել է «Երկիր Նաիրի» վեպի մասին, կարելի է հանգել հետևյալ հղրակացության. «Երկիր Նաիրին» ողբերգական երգիծանքի՝ զրական նոր ոճի հայտնություն է, յուրովի ու աննախադեպ համաշխարհային ու հայրենի զրականության մեջ, մի երևույթ, ուր ողբերգությունն ու երգիծանքը ստեղծվում են մեկը մյուսի մեջ՝ օրգանական միասնությամբ, և դրան զուգահեռ՝ ուղղակի երգիծական զնահատականների և քնարական շեղումների շնորհիվ։

Դրողի հոգում ողբերգականն ու երգիծականը՝ տարբեր հոգեկան լարում պահանջող զգացմունքներ, երևան են եկել նույն իրողության, նույն նյութի ազդեցության ներքո։ Դա հեղինակի բարդ մտածողության և հոգեկան երկփեղկվածության դրսևորումն էր, նաև դարաշրջանի արդյունք։

Ինչպես ասվեց, Չարենցը «Երկիր Նաիրին» անվանել է պոեմանման վեպ։ 1926 թ. գրած Վերջաբանում նա ճշտում է իր բնորոշումը, ասելով, որ այն ստացվեց «այլակերպ մի բան», որի անունը դժվարանում է գտնել։

«Երկիր Նաիրի» վեպում առկա են ինչպես դասական պոեմին հատուկ քնարա-էպիկական նյութը ողբերգական հնչերանգով, քնարական հերոսով, այնպես էլ այդ նյութի ոչ ավանդական լուծումը՝ «այլակերպությունը», որը ոչ այլ ինչ է, քան պոեմին անհարիր, նրան ներսից պայթեցնող հեղինական ոճը, երգիծանքը։ Սակայն թող շատեղծվի այն տպավորությունը, թե Չարենյը ցանկացել է գրել մի այլ բան, որ «այլակերպությունը» երևան է եկել անկախ նրա կամքից։ «Երկիր Նաիրի» գրվել է 1921-ից մինչև 1924 թվականը։ Նրա երեք մասերը տպագրվել են առանձին-առանձին և չնայած դրան, ինչպես շեշտվել է դեռևս 20-ական թվականներին, դա մտահոգացման կուռ և հետևողական գեղարվեստական կառույց է։ Վեպի երրորդ մասի հեղինակային շեղումներից մեկում հանդիպում ենք այսպիսի խոստովանության։ «Մենք արդեն անցնում ենք նաիրյան այդ քաղաքի և սույն այս պոեմանման վեպի վերջին դեպքերի նկարագրությանը,— և մի սուր, անողորմ, դառնաթախիժ կսկիժ սկսում է ուտել մեր սիրտը. ձեռքս կրկին սկսում է դողալ, և գրությանս տառերը գրվում են ծուռ ու դողդոջ, կարծես օրորում է տողերս աներևույթ մի հողմ... Սև, մրուրոտ, արյունալի են այդ դեպքերը, որոնց նկարագրությանն անցնելու ենք հիմա, ընթերցող, և չգիտենք՝ կարողանալու՞ է արդյոք մեր տկար գրիչը պատկերել այդ դեպքերն այնքան սրտակեղծք ու ահավոր, որքան սրտակեղծք ու ահավոր էին նրանք իրականում։ Մենք ավելի քան կասկածում ենք դրան, ընթերցող, որովհետև դժվար թե մեր հնամյա արևի ներքո գտնվի մի գրիչ, որ պատկերել կարողանա այդ վերջին դեպքերը, պատկերել այնպես, որ բիզ-բիզ կանգնեն ընթերցողի մազերը, կսկծից ու ցավից խորովվի ընթերցողի սիրտը և այրող, այրող, այրող արցունքներ թափվեն ընթերցողի աչքերից։ Մենք չենք հավատում, որ դա կհաջողվի մեզ, ընթերցող, և բարկությունից ու ցավից ուզում ենք դեն նետել մեր գրիչը, չգրել, չվերջացնել պոեմանման այս վեպը, որ առանց այդ էլ բավականին երկարեց,—բայց ահա իմ, հեղինակիս, ուղեղի խորհրդավոր գաղտնարանից ելնելով՝ խուժում են հոգևոր հայացքիս առջև սև, մրուրե, արյունալի դեպքեր ու դեմքեր,— և ես կրկին վերցնում եմ գրիչս՝ ընդհատված

պատմությունս շարունակելու»¹, որը ուղղակիորեն հուշում է հեղինակի միտումը՝ կանխել «սե» մրուրեն, արյունալի» դեպքերի ու դեմքերի մասին կարեկցանք, վիշտ, աշխիւն՝ «դրական» զգացմունքներ առաջացնող երկ ստեղծելը, որը դեռ սաղմի մեջ արդեն ծաղրվում է: Կոռուցելով վեպը, Չարենցը դիմել է դասական էպիկական պոեմի պարոդիային՝ հերոսականին հակադրել է հակահերոսականը, սակայն ողբերգական պատկերներով, ապա հերոսականացված «շարքային» ու «կարկառուն» ներկայացուցիչներով:

Լինելով ողբերգական-երգիծական վեպ՝ այս երկու տարրերի միաձուլյ զոյակացումը, «Երկիր Նաիրին» ներկայանում է նաև երգիծական տիպականացման ոճաձևերով: Այսպիսով այն հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրել երգիծանքը և՛ իր նոր որակի մեջ (ողբերգական երգիծանք), և «մաքուր» տեսքով:

«Երկիր Նաիրի» ողբերգական-ծաղրական բնույթը պայմանավորվել է մի քանի ազդեցիկներով:

Նախ նշենք հեղինակի երկակի վերաբերմունքը նկարագրվող երկրի, ինչպես նա անվանել է՝ Նաիրի, նկատմամբ, որը և՛ ընդունել է, և՛ մերժել, և՛ դրվատել, և՛ ծաղրել: Այս իրարամերժ վերաբերմունքի միասնության ներքո էլ զոյացել է վեպը, մի միասնություն, որը սնվել է նույն աղբյուրից՝ հայրենիքի ազատագրման ձգտումների, դրանց իրագործման արդյունքի, ասել է թե՛ նպատակի ու հանրադրմանի հղերական ազդակող անհամատեղելիությունից:

Ձգտումներն ունեին դարերի պատմություն, իսկ դրանց նյութական կերպավորումը՝ մոտակա անցյալն էր («...գլորվեցին օրերը, տխուր ու աղետաբեր. գլորվեցին և իրականացան 1914, 15, 16 թվականները—եւան, տեսիլանման... և իրականացան այնտեղ, սահմանի այն կողմը, այնտեղ, ուր պիտի հառներ տարիների մուժից երկիրը Նաիրի, այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը՝ «նաիրյան ուժերով» բեռնավոր—իրականացան այդ տարիները, դաժան ու անկարելի, այնտեղ—վանում, Բիթլիսում, Մուշում, Դիարբեքիրում,—այն-

1 Ն. Չարենց, Երկրի ժողովածու, հ. 5, 1966, էջ 236: Այսուհետև մեջբերումների էջերը սույն հատրվածք՝ փակագծերում:

տեղ—էրզրումում, Սվաղում, Երզնկայում,—այնտեղ Գարա-
հիսարում... Ու մնացին—գիեր, գիեր, գիեր,—առանին զա-
ռանցանք: Ու մնացին ավերակներ» (195):

Զգտումների և նրանց հանրագումարի անհամատեղե-
լիությունը Չարենցի հոգուց կորզել է սղերեղական ու եր-
զիծական հնչյունների տարափ: Եվ եթե ողբերգության նյու-
թը ձգտումների փուլումն էր («Անապատում ելած միրաժի
նման՝ ելավ-գետնահարվեց վերջին պատգանքով շնչավոր-
ված հեամյա երազը, գետնահարվեց—արդյո՞ք բնգմիշտ...
(195), ապա երզիծականին՝ «նաիրցիներին» (ինչպես հե-
ղինակն է անվանել քաղաքի բնակիչներին) սնող դադափար-
ներն էին ու «Ռուսական իմպերիայի մի հեռամենաց ծայրա-
մասի» բարձրն առաջին համաշխարհային պատերազմի և
նրան նախորդող տարիներին:

Ողբերգականությունն ու երզիծանքը սկսվել է «Խնչ է
Նաիրին» բնորոշումից: Այս հարցին Չարենցը անդրադարձել
է մի քանի անգամ: Նախ՝ 1921 թ. դրված ու 1922-ին «Նորք»
ամսագրում տպագրված «Քաղաքը և բնակիչները» առաջին
գլխի նախաբանում: «Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում,
կամ ինչպես ժամանակին չվճարված պարտամուրհակ», ինչ-
պես «կուտակված մի կարոտ» ևլք է փնտրում իր մեջ, «մոր-
մոքում... աներևույթ, կանչում է» երկիրը Նաիրյան, (10—
12):

Չարենցը ստեղծում է աննյութական խեղդող կարոտի
մարմնավոր կերպարը: Կարոտը վերաբերում էր Նաիրի երկ-
րին, որը երևացել է նրան մերթ «վաղեմի բարեկամի», մերթ
փայտ ծախող գյուղացու, մերթ իր հոր՝ Աբգար աղայի «ղեղ-
նած, ղեղնափայլ... մաղերում», մերթ էլ «մեր ամեն ինչում»,
միաժամանակ ինչ-որ մի ձայն, ինչ-որ մեկը, «ուրվակա-
նի նման կնկուղ օրերից, օրերի մշուշից», տվել է «շարա-
խինդ մի հարց»։ «...Դուցն սուտ է Նաիրին, Նաիրին—չկա...
Դուցն—հուշ է միայն,—ֆիկցիա, միֆ:—Ուղեղային մորմոք-
սրտի հիվանդություն...» (12): Վեպի՝ «Երկիրը Նաիրի»
3-րդ մասի առաջաբանում, որը տպագրվել է 1925 թ., Նաի-
րի երկրի ինչ լինելու բնութագրման մեջ արդեն երևում են
երզիծական շերտեր, որոնք խորանում են 1926 թ. վեպի

առանձին գրքով հրատարակելու կապակցությամբ գրված վերջաբանում:

Այսպես, «Երկիրը Նաիրի» գլխի՝ «հուշ», «ցնորք», «միֆ», «ուղեղային մորմոք» բնութագրումների կողքին սկսում են երևալ «անքաշ պանիր», «այն դարին, որ տեսել է երկարականջ քեռին իր նշանավոր երազում» ծաղրական համեմատությունները: Ծաղրը ավելի է հիմնավորվում, երբ Զարենցը խոսում է Նաիրիի ղբաղեցրած աշխարհագրական տեղի մասին: «Որտե՞ղ է, ո՞րն է այդ երկիրը—կարող ես հաղցնել դու հիմա,—գիմում է նա ընթերցողին,—և ես նորից կարող եմ մնալ քիթս կախ, այսինքն՝ շվարած» (179), որովհետև նա քիչ է նման կոնկրետ երկրների «ուշ թե իր աշխարհագրական դիրքով, բնակիչների կազմով, պետական սիստեմով և այլն, այլ...» (179): Այստեղից սկսվում է զավեշտը. «Հենց այս «այլումն» է բանը, սիրելի ընթերցող: Այս «այլն» է ահա, որ ձեռնաթափ է անում ինձ, քարից քար խփում, խայտառկում: Բանն այն է, որ այդ «երկիրը», այդ շարաբաստիկ «Նաիրին», ինչպես բանաստեղծներն են հաճախ ասում իրենց գերերկրային սիրուհիների մասին—«և կա, և չկա» (179):

Վերջաբանում խնդիրը պարզվում է «ուղեղային մորմոքի, սրտի հիվանդության» օգտին, որի բուժման համար պետք էր «անդամահատական աքցան կամ լանցեստ»:

Վերևում բերվեցին վեպի գլուխների ստեղծման տարեթվերը՝ 1921, 1922, 1923—24, նույն վերջաբանի տարեթիվը՝ 1926: Խնդիրն այն է, որ 1921-ից մինչև 1926 թվականը որոշակիորեն փոխվել էր երկիր Նաիրիի շարենցյան ընկալումը:

1921 թվականին Նաիրին Զարենցի համար կար: Ահա նրա 1920—1921 թվականներին գրված «Ամենապոեմից» մի հատված.

Երևան:

Այսինքն—Նաիրի:

Այսինքն՝ աշտեղից սկսած

Գնում է դարերի հեռուն

Հնամյա, հին մի երազ,
 Երկիր մի՝ դարերի ուրու:
 Աշխարհի ճամփերի մեջտեղում,
 Ուր գալիս են, խառնվում իրար
 Արևմուտքն ու արևելքը հին—
 Կանգնել է—դարերի ուրու—
 Հնամյա երկիրը Նաիրի:
 Որպես արյունոտ հարցանիշ՝
 Դարերի մեջ մեխված վաղուց՝
 Կանգնել է երազի նման—
 Եվ չկա Նաիրի ուրիշ²...

Նաիրին այնտեղ էր, ուր հոսում էր հայերի արյունը (որի վկայությունն է նաև «Երկիր Նաիրի» վեպի գլուխների դասավորումը. վերջին գլուխը, ուր նկարագրվում են Կարսի անկումը, հայ ժողովրդի տանջանքներն ու արհավիրքը կոչվում է «Երկիրը Նաիրի»):

1922 թվականին Նաիրին դեռ կար, սակայն տեղա են նաև Չարենցի գործադրած ջանքերը՝ ազատագրվելու նրանից: Սրա հավաստիացումները գտնում ենք վեպի հանրահայտ ալլաբանական պատկերներից մեկում. «Ինչո՞ւ եմ հպել — բայց ո՞չ թե ողնաշարիս, այլ զանդիս ուղեղին դադաղանման այս բեռը, և ուզում եմ տեղ հասցնեմ... ո՞ւր: Եվ մի՞թե այնտեղ, տքնության վերջում, որպես նվիրական, սիրելի մի մեռել—չպիտի՞ պատկերանա ինձ Երկիրը Նաիրի, որին դամբանելու համար տանում եմ ես ահա խոհերիս տողաշար դադաղը—տանում եմ կամքիս հակառակ, որովհետև, այո, հարկավոր է տանել: Զէ՞ որ, այո՞—թաղել է հարկավոր բոլոր մեռելներին, որքան էլ նրանք սիրելի և հարազատ լինեն...» (79):

1923—1924 թվականներին Նաիրին այլևս չկար: Սրա վկայությունն է Մ. Գևորգյանին հասցեագրված 1924 թ. փետրվարի 8-ի նամակը, ուր հանդիպում ենք այսպիսի մի խոստովանության «...ձեռվա ընթացքում Երևանը հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման ղիգզագա-

2 Ե. Չարենց, *Ընտիր երկեր*, 1954, էջ 294:

նման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նաիրյան էր, ումանտիկ, տեղական», որ ինքը «օրգանապես արդեն հեռու է»³ այդ ամենից:

1926 թվականին Նաիրին ղուտ «նաիրոմազութիհամոյական» դարին է, «որ, ըստ նաիրյան անեկդոտի՝ տեսել էր մի անգամ երկաբականջ Բեռլին իր այն նշանավոր նրագում...» (273):

Ուշագիր ընթերցողը կարող է հետևել, թե ինչպես առաջարանից առաջաբան, քնարական ղեղումից քնարական գեղում նվազում է Երկիր Նաիրիի քնարական-ողբերգական ընկալումը հօգուտ նրա երգիծական բնութագրման:

Երկիր Նաիրին Չարենցը շորոնեց այնտեղ, ուր տեսնում էր նրան, ուր լսում էր նրա լռղանջը: Վեպի կեսերից Չարենցը «հանձնում» է Երկիր Նաիրիի իղձը իր գաղափարական թշնամիներին և նրա ողբերգաերգիծական պատկերը տեղի է տալիս «մաքուր» երգիծանքին: Այսպես, երրորդ գլխի առաջաբանում Չարենցը, դիմելով «ռեանտզենյան ճառագայթին», հայտաբերում է Երկիր Նաիրին «վեպի կենտրոնական անձնավորությանց» ուղեղներում և առաջին հերթին Մազութի Համոյի ուղեղում: Որպես միֆ ու հնարանք, Երկիր Նաիրին մարմնավորելու ունակ հող չի ունեցել՝ դա է հաստատում Չարենցը՝ Մազութի Համոյի ուղեղի մեջ տեղագրված մի տաճորջ երկրի երգիծական պատկերով, ուղեղ, որը «...կանգնած էր—երեակայո՞ւմ եք—հենց ինքն իր վրա... և սնվում էր—հենց ինքն իրենով» (185): Ավելին, Չարենցը դիմում է վավեշտի, երբ «փնտրում» է այն հենարանը, որի վրա կարող էր ապավինել Երկիր Նաիրին՝ ռեալականություն դառնալու համար. «Օրորվում էր, Համո Համբարձումովիչի նրստուկի նման, կառքի ցնցումներից վեր ու վար ելեէջելով, օրորվում էր Համո Համբարձումովիչի ուղեղում—երկիրը Նաիրի: Շինվում էր. Համո Համբարձումովիչի նստուկի նման՝ նստման կես էր փնտրում—տանելի գոյավիճակ—Համո Համբարձումովիչի ուղեղում երկիրը Նաիրի: Փնտրում էր, բայց չէր գտնում. օրորվում էր, ինչպես աշխարհը երբեմն առասպելական այն ցուլի կղջյուրների վրա, օրորվում էր,

³ «Պատմա-րանասիրական հանդես», 1964, № 1, էջ 168:

և ինչպես էր անհանգիստ» (187), և այլն: Այնուհետև Երկիր Նաիրին «տեղափոխվում է» Մագուլի Համոյի «աականջներին բուսած... պողերի վրա» (191):

Վերջնականապես հրաժարվելով երկիր Նաիրի լեզենդից և այն սնող ու մանտիկ գաղափարախոսությունից, Չարենցը դիմել է ոչ միայն այդ լեզենդի պսակալեր ծածմանը, այլև նրա գաղափարի նյութական կերպավորմանը:

Ինչպես համաշխարհային, այնպես էլ հայ գրականության մեջ գաղափարի կրողը եղել է այս կամ այն անձը և կամ մի խումբ մարդիկ: «Երկիր Նաիրի» վեպի երգիծական բնույթը հեղինակին հնարավորություն է ընձեռնեց կատարելու համարյա անկարելին:

Ինչպես ցույց տալ այն, ինչը կա և չկա: Կա, գոյություն ունի դիտակցության մեջ, սակայն սրպես առարկա՝ տեսանելի ու շոշափելի, չկա, չի եղել: Այստեղ հեղինակին օգնության են գալիս սեփական երեակայությունն ու ժողովրդական բանահյուսության՝ շարի ու բարու գաղափարները կենդանիների դիմակներով ներկայացնելու փորձը՝ երեակայական կերպավորումներին դիմելու այն մեկնակետը, երբ ռեալ նյութը, չենթարկվելով մարդկային դիտակցության ռացիոնալ (հակառակ՝ զգացմունքային) ընկալումներին, առավել ցայտուն դրսևորվում է, կամ կարող է դրսևորվել, իրացիոնալի չափանիշներում:

Չարենցը դիմել է և՛ ֆանտաստիկային, և՛ չափազանցմանը, և՛ երգիծանքին միաժամանակ, ստեղծելով «ուղեղային մորմորի» նյութական կերպարը «ուղեղասարդի» տեսքով:

Ահա, երբ գտնված էր նյութականը՝ «հսկայական մի սարդ. սարդաման ուղեղ», հնարավոր էր դառնում ընդլայնել հասարակական կյանքում գաղափարի ունեցած ազդեցության, դոյատևման, տարածման ու գործունեության պատկերի արտահանումը նույն ֆանտաստիկ երգիծական միջոցներով, որոնք գունազարդվում են հեղինակի միջամտություններով՝ չափազանցված գովեստներով, կեղծ հիացմունքով և այլն. «Բայց ես դեռ ամենազարմանալին, ամենագլխավորը չափ. վախեցա չհավատաս,— դիմում է Չարենցը ընթերցողին և ապա շարունակում,— բայց ի՞նչ կասես

փաստերին. աչքի առաջ հեն փաստերը. փաստերը պերճա-
խոս: Բանն այն է, սիրելի ընթերցող, որ այդ Ուղեղասարդը
ո՞ր վայրկյանին ուղենա՞ կարող է բաշել դեպի ինքը, դու-
ծողության դնել, շարժել, ինչպես որ կամենա, տիեզերա-
կան ի՞նչ ուստայնը, ուստայնի քե՛լը ամեն մի, ամեն մի ամե-
նահռավոր քելիկը, թելիկի ծայրը, ծայրի ծայրածիրը...
Ահա՛ թե ինչ» (110):

Չարենցը դիմել է կրկնությունների: Այստեղ՝ և ուղեղա-
սարդի անհայտ տեղում դանդաղելը, և՛ նրա ունակությունը՝
շարժել թելիկները և շարժման մեջ դնել ողջ երկիրը, և ճան-
կերով հասնելը այնտեղ, ուր կա գեթ մի հայ և ստիպել «թե-
լիկային մարդկանց» անել այն, ինչ նա կկամենա: Բառերը,
պատկերները կրկնվում են տհաճության չափ, մինչև նրանց
կաշուն շարունը կառաջացնի մաշկի վրա կպած սարդոստայ-
նի ֆիզիկական զգացողություն: Սկսել էր Չարենցը դադա-
փարի Սարդ անվանումով: Աստիճանաբար խտացնելով
գույները, աճեցրել՝ Ուղեղասարդի, Կենտրոնաուղեղասարդի
և ավարտել նրա կեղծ հանդիսավոր մեծարումով. «Օ, ո՞րը,
ո՞րը պատմեմ, քանի որ բաղում են մեծագործությունները
նրա, բաղում ու անհասնում» (11):

2

Չարենցը նյութականացրել է ոչ միայն Նաիրիի դադա-
փարը, նա ստեղծել է նաև Նաիրյան Ոգու նյութիզմն կեր-
պարը: Այս ուղու վրա նա դիմել է ինչպես պատմական իրա-
դրություններին, այնպես էլ քաղաքի՝ բնակիչների վրա
ալիքի կամ պակաս ազդեցություն ունեցող, պատմական
վայրերի և հոգևոր կենտրոնների վավերագրությանը:

Նկարագրելով քաղաքի «հրաշալիքները»՝ բերդը, եկե-
ղեցին և այլ կառույցներ, նա շեշտը դրել է ոչ թե նրանց
արտաքին տեսքի, այլ այն իմաստի վրա, որը վերագրվել է
նրանց՝ «նաիրցիների» կողմից, պայմանավորելով նրանց
հոգեբանությունը, շատ անգամ հակառակ իրերի ունալ դրու-
թյան, որը և արժանացել է հեղինական դնահատականի:

Չարենցը դիմել է ծաղրի. «Եվ ճիշտ որ. ինչո՞ւ համար
կատարյալ հրաշալիքներ չեն կարող համարվել-թեկուզ Բեր-

դը, կամ ասենք,— Վարդանի կամուրջը, կամ, վերջապես Առաքելոց եկեղեցին ... իսկ ձորի Սլլան քա՞րը, ճգնավորի մատո՞ււր,— ո՞րը թվեմ:— Բոլորն էլ հրաշք են, զարմանալի զարմանք, անկարելի հնճարք» (17):

«Հրաշալիքներից» մեկը, Բերդը՝ «խիստ է, խոժոռ, որ-պես արեւելյան քարե մի բռնակալ»: Բերդին «նաիրցիները» վերադրում են ալինպիսի դեր, որը նա «ի վիճակի» չէ կատարել: Չարենցը քայլ առ քայլ ստեղծում է Բերդի «անպարտե-լիության» պատկերը. «Այնտեղից, այո—բերդի անխորտա-կելի պատերի վրայից պիտի ռումբեր տեղան, եթե պատե-րազմ լինի: Այնտեղից — բերդի ժայռակերտ պատնեշների վրայից — իջնի պիտի մի օր, ուրպես երկաթե մի բռունցք, պիրկ, անպարտ կորովը նաիրյան ցեղի:—Ուրպես երկաթե մի բռունցք — իջնի պիտի մի օր թշնամու գլխին:—Ահա՞ թե ինչ է այդ բերդը — իհարկե, հասկացողի համար» (18): Ծաղրը ուժեղանում է բերդի ունալ վիճակով: Այն ... պաշա-պանում է հկվորներին բերդի և քաղաքի իսկական տերերից, աշխնքն՝ ւտանձնել է իր կոշմանը ուղիղ հակառակ դեր: Վեպի վերջին էջերում բացահայտվում է ծաղրի մի այլ աղ-բյուր ևս՝ ժողովրդի ջանքերով իր պաշտպանության համար կառուցված այդ վիթխարի ամրոցը լռել է այն պահին, եւր վերջապես, պետք է որ ծառայեր իր նպատակին. «...վերջին զնաց՜ում գտնվող բոլոր նաիրցիները, արսափահար հա-յացքները հառած՝ նայում էին բերդին: Եվ այն միտքը, որ արտահայտեց, բերդին նայելով, Քոռ Արութը՝ զնացքում գտնվող բոլոր նաիրցիների միտքն էր. «Յա՛, մեւո՞նք ընչի շեն կրակէ...» —ասաց Քոռ Արութը, զայրացած ու զարմա-ցած» (267):

«Հրաշալիքների» թվին է պատկանում նաև Վարդանի կամուրջը, որը կամուրջ չէ, այլ մի «վիթխարի կտորը... առասպելական պարիսպի», որ մնացել է գետի մեջտեղը⁴: Այն լրիվ հեղինակի երեակայության արդյունքն է, երգիծե-

⁴ «Երկիր նաիրին» վերաբերող Ա. Զաքարյանի կազմած ծանոթա-գրություններում կարդում ենք. «Կարսում ժամանակին հայտնի են եղել երկու կամուրջ՝ Քարե կամուրջը և Չուղունե կամուրջը»: Վեպում նկարա-գրված քարակույտը «...երբեք Վարդանի կամուրջ չի կոչվել»: Տե՛ս Ս. Զա-ռենց, Երկերի ժողովածու, հ. V, էջ 528:

լու նպատակով ստեղծված «արհեստական» առիթ, ըստ այդմ էլ առավել հետաքրքրական:

«Նաիրցիները» ենթադրել են, թե Վարդանի կամուրջ կոչվող քարակույտը ժամանակին իրոք կամուրջ է եղել և որ այդպիսին ի վիճակի էր կառուցել միայն Վարդան զորավարը, որովհետև «այն ամենը, որ մեծ է և զարմանալի, ինչ որ նաիրյան է ու հաղթական-վերագրում է Վարդան Մամիկոնյանին» (20): Այսուհանդերձ Վարդան Մամիկոնյանի մասին «Նաիրցիները» այնքանը միայն գիտեն, որ «բարեկենդանի հինգշաբթի օրը բոլոր նաիրյան եկեղեցիներում պատարագ է լինում նրա հիշատակին, և այդ օրը բոլոր նաիրցիները «տոն» ունեն, այսինքն տնվանակոչություն» (20):

Վարդանի կամրջի «խորհրդավոր հրաշք» լինելու պատճառը «իհարկե՛ն այդ չէ» — ուժեղացնում է ծաղրը հեղինակը: Այն կապվում է իբր կամրջի տակ գտնվող «ահուլի վիհերի» հետ, ուր ապրում են ջրային գաղաններ, պառավներ, մարդագլուխ գոմեշներ, ջրային հսկա մի օձ, որ կամուրջի «տերն» է, կամուրջի բարի ոգին — և երկու ջրահարս» (21):

Կամրջի մոտով անցնող նաիրցիները զգացել են, թե իբր ինչ-որ անհայտ ձեռքեր իրենց քաշել են դեպի այդ վիհը, և նրանց գոտեպնդելու համար Հուսիկ քահանան սուրբ Գևորգ եկեղեցու ամբիոնից զգուշացրել է, որ նման դեպքերում «իսկական նաիրցին» իսկույն պետք է հիշի Վարդան զորավարին և ամրապնդվի «պապերի հավատքով»: Բայց արի ու տես, որ «ամենավտանգավոր վայրկյանին թռչում է Վարդանի անունը վարանոտ քաղաքացու ճղճիմ ուղեղից...» (22):

Նույնպիսի կեղծ խորհրդավորություններ են պարուրվում ներքնուղիները, սրոնք Առաքելոց եկեղեցին միացնում էին Բերդի, Վարդանի կամրջի և այլ վայրերի հետ:

Այս միասնափեկացումը ինքնատնայատակ չէ: Այստեղ թաքնված է խոր ալլաբանական խմաստ, որի վերածանումը լույս է սփռում շարենցյան «նաիրյան ոգի» հասկացության վրա:

Չարհնցը խտացրել է դույները, որպեսզի ցույց տա քաղաքի բնակիչների ոչ թե զենքին, սեփական ուժերին ապավինելու ունակ մտածողությունը, այլ նրանց հակումը չորա-

քանչյուր երևույթի վերագրել «զարթնումի սկզբնավորումի», «վերածնությունի վայրկյանի խորհրդավոր նշան»՝ հոգեբանություն, որը նա անվանել է Նաիրյան Ոգի:

Դարերով ապարդյուն ազատագրական պայքար մղող ժողովուրդը հույսը կապել էր ոչ թե իր հավաքական ուժի, այլ նախախնամության հետ ու սպասում էր հրաշքի: Խնչադարված ամբոխների երգիչը չէր կարող շփառանալ նման հոգեբանության դեմ:

Չարենցը մենամարտի էր ելել ստրկության դարերի դեմ, հնչեցնելով մերթ ասարդյուն պայքարի ողբերգությունը, մերթ նրա հոգեբանական հետեանքի ծաղրը:

Պատմական հուշարձանների նկարագրության ներքին իմաստը, այսպիսով, կյանքի ուսուցիչ զգացողության լիակատար կորուստն էր՝ ծիծաղելի ու անհեթեթ նախանշաններին ապավինելու իր հոգեբանությամբ:

Վեպում այդ հոգեբանության՝ նաիրյան ոգու վերջին ժառանգորդն է «Ընկերություն» անվան տակ հանդես եկող դաշնակցական կուսակցությունը՝ «ծովից ծով Հայաստան» ստեղծելու իր ծրագրով: Հրաշքի, նախախնամության, անիրական խոստումներին հավատալու արդյունքը եղավ այն, որ Նաիրյան սույն քաղաքը «շուքով ու հանդիսավորությամբ» ընդունեց առաջին համաշխարհային պատերազմի լուրը, իսկ այդ շուքի ու հանդիսավորության հրահրողները՝ Մաղուքի Համոն, բժիշկ Օսեփ Նարիմանովը, գեներալ Ալոշը և շատ ուրիշներ «Ընկերության» ազդեցիկ անդամներն էին: Մաղուքիով վերջինիս դուրսհավատությունը, Չարենցը ստեղծում է կոմիկական վիճակ՝ Մաղուքի Համոն հայ կամավորականներին բարի երթ մաղթելիս, մոռանում է ուս կայսրի կեցցեն և ճառի վերջում հաղիվ ըղավում է այն, երբ նրան այլևս չէին լսում: Ստեղծում է նաև տեսարան, ուր շոշափվում է «խոստումների» հարցը և ուր անպատվվում ու դահլիճից դուրս են շարժվում այն անձնավորությունները, որոնք պահանջում էին զրավոր ապացույցներ:

Իսկ թե ինչ արժեք ունեին «խոստումները», եթե դրանք մատուցվում էին ամեն ստի հավատալու պատրաստ նաիրյան ականջներին, Չարենցը ծաղրում է Ռուսաստանից եկած

«գեններալ-պրոֆեսոր Այսինշ-Այսինշի» քաղաքային ակում-
բում ունեցած ելույթը նկարագրելիս:

Ամենայն մանրամասնությամբ, մեֆիստոֆելյան բրբի-
ջով, գրիչը արձանագրում է, թե ինչպես էր լցվում դահլիճը,
ինչպես առաջին շաբթը դբաղեցնում էր «ամենավերին խա-
վը»՝ գեններալ Ալոշը, քաղաքի պարետը՝ բարձրահասակ
սպան, Անգինա Բարսեղովնան, բժիշկ Օսեփ Նարիմանովը,
Արամ Անտոնիչը իր կնոջ՝ Շիկահեր դդումի հետ, հինգհար-
կանի շենքի (ռուսական տիրապետության խորհրդանիշ) բո-
լոր «աչքի ընկնող պաշտոնյաները» և այլն, և այլն, երկ-
րորդ և միջին շաբթերը՝ առևտրական դասի ներկայացուցիչ-
ները և վարժապետ-վարժուհիները, ինչպես ներս են մըտ-
նում դավառապետը, նրա կինը՝ Ագրիպպինա Վլադիսլավով-
նան, Սևաշյա Պրիմադոննան և գեններալ-պրոֆեսորի թևը
մտած Մազուլի Համոն: «Ա՛հ»—հառաչեց դահլիճը հիացրից
ու ահից. ծափահարությո՞ւն էր, չգիտեմ, թե բերդը պայ-
քեց... Չտեսնված, այո, անհրեակայելի Օվացիա էր...»
(155)—ծաղրում է Չարենցը նախ՝ դահլիճը, ապա գեններալ-
պրոֆեսորի արտասանած ճառը. «Թափվում էին, այո, հե-
ղեղանման հոսում էին վարդագույն խոստումները դեպի եր-
ջանկացած սրտերը հանդիսականների.— Գեններալ-պրոֆեսո-
րի սոխանման գանդից, ուղեղից ելնելով՝ բացվում էր, պայ-
ծառ ու լուսավոր, նախշան ապագան» (158): Եվ այդ
«նախրյան պայծառ ապագան էլեկտրական բորբ հոսանքի
նման» լցվում էր Անգինա Բարսեղովնայի՝ Մազուլի Համո-
յի կողակցի սիրտը և անցնում դեպի «մահուդե թևը Բա-
ղալի պարետի»: Եվ այդ դավեշտի տեսք ստացած՝ «նախր-
յան պայծառ ապագային» նախագահական աթոռի բարձուն-
քից նայում էին «հրացայտ... մեծախոհ աչքերը Մազուլի
Համոյի» (158): Այսքանը միայն՝ և խոստումների, և՛ հայ
ժողովրդին սպասող գեններալ-պրոֆեսորական, մազուլի-
համոյական ապագայի մասին:

Եվ հիմա պատմական հուշարձանների նկարագրության
ներքին նպատակը նախրյան ոգու բացահայտումն էր, ապա
քաղաքում դորժող փոքր ու մեծ «կենտրոններին»՝ այդ
ոգու գործնական արժեքավորություն-պիտանիություն» վեր-
հանումը: «Կենտրոնները» այն փորձագաշտն էին, ուր

ստուգվում էր նաիրյան ոգու «ոեալացման» խնդիրը թե սոցիալ-քաղաքական, թե կենցաղային-անձնական տեսանկյուններով:

Սրանցից ամենագլխավորը «Ընկերությունն» էր, որի այդպիսին լինելու հանգամանքը Չարենցը «հաստատում» է հինգհարկանի «Կենտրոնի» հետ ծաղրական ղուգահեռի միջոցով: Այն ժամանակ, երբ հինգհարկանի «Կենտրոնը» «կառուցված է վախի, բռնության, արյան ու թյուրիմացության վրա՝ «Ընկերության» կենտրոնը քարե է, դրանիտե՝ կառուցված զիտական սոցիալիզմի անհողող հիմքերի վրա... մի ավելի ամենակարող և ահեղի կենտրոն, որ սուլթաններ, շահեր և կայսրեր պիտ տալալե...» (34):

Հետաքրքիր է, որ հինգհարկանի շենքը Չարենցի նկարագրած տեսքով, ինչպես նաև դաշնակցության «Ընկերություն» անվանումը տվյալ վայրում իրականում գոյություն չեն ունեցել: Այստեղ, ինչպես Վարդանի կամրջի գեպըրում, գործի է դրվել արվեստի օրենքը՝ իրականության փաստերը ենթարկվել են գեղարվեստական մշակման և ծառայեցվել երգիծական տիպականացման: Այսինքն՝ անգամ վավերական նյութը ենթարկվել է վեպի ընդհանուր գաղափարախոսություն:

«Ընկերության» և հինգհարկանի շենքի միատեղ գործունեության հետ են կապվում վեպում տեղի ունեցող պատմական-քաղաքական իրադարձությունները, որոնք, ի վերջո, հանդում են քաղաքի անկմանը՝ փշե պսակ, որին արժանացնում է Չարենցը իր գաղափարական թշնամիներին:

Նաիրյան «կենտրոնների»՝ հանուն ազգի ու սեփական գրպանի գործելակերպը ներկայացնող հատվածներից յուրաքանչյուրը ավարտուն ֆեյիետոն է, հումորիստական պատմվածք կամ թատերականացված պատկեր (скетч):

Ծաղրանկարային միջոցներով է պատկերված, օրինակ, եկեղեցական մոմավաճառքի խանութը, արտաքինից անշուր սակայն անպաշտոն «կարեւոր կենտրոն է» նաիրյան քաղաքում, ինչպես «քաղաքակրթված երկրներում քաղաքական ակումբները և սալոնները»: Նրա «արժանիքներն» այն են, որ այստեղ ցուրտ օրերին տաք է, այցելուները քիչ, իսկ տեղը՝ քաղաքի կենտրոնում: Սակայն ինչո՞վ են զրազված

այդ «քաղաքական սալոնում» հավաքվող վարժապետներն ու հոգաբարձուները, նրանք «հաճախ նարդի, կամ թուղթ են խաղում որևէ ուտելիքի կամ մի երկու շիշ գինու վրա» (47): Քիչ այցելուների հանգամանքն էլ է բացատրված: Տեր Հուսիկ խաչագողը հասկացրել է հավատացյալներին, որ հկեղեցում մոմ ասնելը ավելի էժան կնստի նրանց վրա և հկեղեցին էլ կօգտվի:

«Նաիրյան գործերի» կենտրոններից է «Լույս» նավթ-արդյունաբերական ընկերությունը, որի ներկայացուցիչն է Համո Ասատուրով—Մազութի Համոն: «Մեծ «կարևորություն» տալով ինչպես այդ հիմնարկին, այնպես էլ նրա ղեկավարին, Չարենցը բերում է այդ կարևորության անհեթեթ բացատրությունը՝ Մազութի Համոն դավառապետի տարիքավոր կնոջ՝ Ազրիպպինա Վլադիսլավովնայի միակ մխիթարությունն էր:

Ինչպես պատմական հուշարձանների, այնպես էլ այս և նման «կենտրոնների» մատուցման ղեկավարվեստական միջոցը չափազանցված դովեստն է, ընթերցողին ուղղված ուղղակի խոսքի հեգնական ոճը. «կրկնում եմ՝ իզուր են միամիտ քաղաքացիք հկեղեցական մոմավաճառքի խանութի վրա աչքի ծալրով նայում (46) և կամ՝ «Զե՞ք հավատում,—բայց ես այդ ամենահաստատ աղբյուրից գիտեմ» (48—49) և այլն:

Իր բնույթով երգիծական պատմվածք է քաղաքի հիվանդանոցին, նրա բժիշկ՝ ընկերության ազդեցիկ անդամ Սերգեյ Կասալարիչի քաղաքական ու ընտանեկան կյանքին նվիրված էջերը: Այս դեպքում վայրը ու նրանում գործող անձը միաձուլվ են, կապված արտաքինից դեպի ներքին իմաստը տանող ուղեգծով. «...մի հարկանի ցածրիկ մի տնակ է» հիվանդանոցը, ծվարել է «մի ցեխոտ ու նեղլիկ փողոցի անկյունը», իսկ նրա տնօրեն՝ բժիշկ Սերգեյ Կասալարիչը՝ իր գործի հանդեպ լրիվ անտարբեր թղթամուրի մեկն է:

Երգիծական մանրապատումներ են քաղաքի կենցաղային—առօրյա ճնապանկարները: Չարենցը ստեղծում է Լորիս-Մելիքյան փողոցի պատկերը առավոտվա ժամերից մինչև երեկո, երբ մութը, «անդեմ ու անխորհուրդ, ծուլ, հո-

րանջող պառավի մի նման իջնում է ու նստում փողոցների վրա...» (76):

Հետամնաց ու խուլ այդ քաղաքի գորշ առօրյան համարյա ջնջել է առաքինության ու արատների սահմանները՝ առաքինությունը ու արատը աշատեղ նույն թիրախն են, և՛ Զարինյը շատ անգամ իր տեղը դիջում է նաիրցիների կողմից տրվող գնահատականներին:

Կատարյալ ու ավարտուն թատերականացված պատկեր է ծխական դպրոցի դրվագը: Այն ունի գործող անձինք (պ. Աշոտ, օր. Նվարդ Լուսպարոնյան, Վարդուհի Զատիկյան, պ. Մարուքե, Բյուզանդ, աշակերտներ), որոնցից յուրաքանչյուրին տրվում է կարճ ու սեղմ բնութագիր: Այստեղ առավելապես չի բանել «կանանց բախտը՝ ուսուցիչների քիչ թե շատ «հանգիստ» բնութագրումները վերածվում են սուր երգիծանքի, երբ Զարինյը անցնում է ուսուցչուհիներին. «...օր. Վարդուհի Զատիկյան, վերջացրել է Երևանի Գայանյան դպրոցը, չի սիրում օր. Նվարդին և ֆիզիկական ատենություն է դգում դեպի նրա կարճ մազերն ու թեթևամիտ հանաքները: «Կինը պետք է իրեն պահել իմանա», — ասում է նա հաճախ՝ ակնարկելով օր. Նվարդի հանաքները պ. Մարուքեի հետ, դեպի որը, ասում են, այնքան էլ անտարբեր չէ... ինքը՝ օր. Վարդուհին» (69):

Սկեսը օժտված է դինամիկ գործողությամբ, որը ծավալվում է անկարգ աշակերտների, հիստերիկ օր. Նվարդի և կարգը վերականգնող պ. Բյուզանդի միջև:

Յուրաքանչյուր երգիծական պատկեր ունի իր «լեզուն», երգիծելու արվեստի մի յուրօրինակ գիծ, երանգ: Թվարկելու կամ օրինակ բերելու փորձը կարող է հանգեցնել ողջ վնասի վերարտադրությանը:

Նվ որովհետև խիստ տարբեր էր այդ կենտրոնների՝ քաղաքի հոգևոր կյանքի վրա ունեցած ազդեցությունը նախքան ոգին մարմնավորելու տեսանկյունից, ապա յուրաքանչյուրը ստանում է իրեն արժանի հերոսներ և ծաղրի որոշակի քանակ ու չափ: Առավել սուր երգիծական տիպականացման ենթարկվեցին «Ընկերություն» և «Լույս» կենտրոնները, նվաղ՝ մոմավաճառքի խանութը, Ղահվեճի Սեթոյի ճաշարանը, դպրոցը և այլն:

Սակայն մի ընդհանուր դիժ կամ միտում միացնում է այդ՝ մեկը մյուսի հետ արտաքինապես կապ չունեցող կենտրոնները: Էջ առ էջ թանձրացնելով ծաղրի գույները, Չարենցը, ի վերջո, ընթերցողին հանգեցնում է մի եզրակացության. քաղաքում տիրող հոգևոր անանկությունն ու ճշգիմությունը կոչված էին կործանելու ողին:

Խորհրդահայ վեպը սկզբնավորման շրջանում գրսևորեց զեղարվեստական երկի հերոսների ընտրության ու կերտման նոր ելակետ: Ամեն ինչ սկսվեց նույն «Երկիր Նաիրի» վեպից: Մոտակա անցյալը վեր հանող, վավերագրական-փաստագրական նյութի վրա հիմնված սույն երկը առաջարկեց կերպարային նոր համակարգ՝ ապահերոսականացված հերոսներով:

Ահա թե ինչ է գրել հեղինակը վեպի՝ «Դեպի Նաիրի» երկրորդ մասի համար գրված առաջաբանում. «Ուժերս ներածի համեմատ՝ ես նախ նկարագրեցի քաղաքը՝ հին և նոր հրաշալիքներով, և ապա անցա բնակիչներին, որոնց ամեն մեկի մասին այնքանը միայն կարողացա ասել, որքանի որ, գուցե, արժանի են նրանք: Գուցե դու կուզեիր, սիրելի ընթերցող, որ ես, եվրոպական անվանի հեղինակներին հետեւելով, մանրամասն վերլուծության ենթարկեի «հերոսներին» հոգեբանությունը... Բայց այս առթիվ ես, մի անգամ ընդմիջտ, հարկադրված եմ ասել, որ սույն իմ այս վեպում չկա և երևի չի էլ լինելու և ո՛չ մի «հերոս»—և այս տխուր հանգամանքում կարծում եմ, ո՛չ թե ես եմ մեղավոր, այլ Նաիրյան այդ քաղաքը, որովհետև—ի՞նչ, ի՞նչ «հերոսներ» կարող են դուրս գալ, ասենք, Գեներալ Ալոշից, կամ Համո Համբարձումովիչից—Մազուրի Համոյից... Գուցե Մեռելի Եմո՞քը հարմար «հերոս» լիներ, կամ Կինտաուրի Սիմո՞նը, կամ, վերջապես Տելեֆոն Սեթո՞ն... (79—80):

Հավատարիմ մնալով քաղաքը «հրաշալիքների», պաշտոնական ու անպաշտոն «Կենտրոնների» ստորաբաժանելու եղանակին, Չարենցը ստեղծել է «կարկառուն» և «շարքային» նաիրցիների պատկերասրահ, հերոսներ, որոնք օժտված են երգիծանքի առավել սուր (Մազուրի Համո, պ. Վառդգան, Գեներալ Ալոշ, Օսիկ Նարիմանով, Կինտաուրի Սիմոն, պ. Մարուքե և ուրիշներ) կամ պակաս (Ղահվե-

ճի Սեթո, Տեկեֆոն-Սեթո, Մեուելի Ծնոք, խանութպաններ, վարժապետ-վարժուհիներ և ուրիշներ) աստիճանով: Այսինքն, վեպի բոլոր գործող անձինք, անգամ դրական հերոսները, ընդգրկված են կեղծ կամ ուղղակի ծաղրական մթնոլորտի մեջ:

Առանձնակի տեղ է գրավում վեպի գլխավոր հերոս՝ Համո Համբարձումովիչ-Մազութի Համոյի՝ ոչնչացնող ծաղրի ենթարկված, թող պարապոքս չթվա, ողբերգա-երգիծական կերպարը:

Մազութի Համոն նաիրյան ոգու չիակատար արտահայտիչն էր թե՛ հոգևոր, թե՛ գործնական ասպարեզներում: Նրա՝ նաիրի երկրի դաղափարը կրողի ողջ գործունեությունը պայմանավորված էր սեփական ձգտումների (Մտածում էր՝ «Ո՞րն է նաիրին» — ու շինվում էր ուղեղում, ելնում էր դարերի մշուշից, հառնում էր Համո Համբարձումովիչի ուղեղից, որ նորից իրականանա — ո՞ւր, ուրե՞ղ սակայն — ո՞ր ավիե-րում... Կանգնում էին. դարերի մշուշից, զառանցանքից ելած, շինվում էին Մազութի Համոյի ուղեղում — քաղաքներ ու ոստաններ. ելնում էին՝ Վանը, Ռիրիսը, Մուշը, Էրզրումը, Սվազը, Դիարբեհրը — վեց վիլայեր: Նաիրին էր. հին ու հաղարամյա. հառնում էր, կյանք էր առնում...) (188) և այդ ձգտումների արդյունքի հղերական անհամատեղելիությունով, որը շեղված է հեղինակի կողմից վեպի հետևյալ դրվագում. «Մի՞թե այսպես էր երազել Մազութի Համոն այսօր...» (255) և «օրը եկավ: Դեպքերի անսպասելի, հեքիաթային բերումով՝ քաշվեցին բանականները նաիրյան աշխարհից... հանկարծ մարմնավորվեց, իրողություն դարձավ երկիրը նաիրի... Եվ ի՞նչ, Հավիտենական Հիվանդի հորդաններից սարսած, Մահամեռծի րափրվուկ բանականներից սարսափահար՝ նախիրների նման պուկ տվին նաիրյան բանականները... Ո՞ւր է, ո՞ւր է ուժը, ո՞ւր է կորովն հնամյա նաիրյան ցեղի. ո՞ւր է երկաթե բռնեցի... Ո՞ւր է, — հարցնում էր, գառնացած Սևուլայի նման մազերը պոկելով, Մազութի Համոն...» (256—257) և այլն:

Մազութի Համոյի կերպարի ողբերգա-երգիծական բնույթը պայմանավորվել է նաև վեպում նկարագրվող պատմական դեպքերի (պատերազմ, դաղթ և այլն) պոռնոգ ողբեր-

դակտան լինելու հանգամանքներով, քանի որ այդ հանգամանքների կենտրոնում էր ինքը՝ Մաղութի Համոն։ Ահա այստեղ է, որ ի հայտ է եկել Չարենցի գրչի յուրահատկություններից մեկը, որի նախօրինակը չկա համաշխարհային գրականության նմուշներում՝ ծաղրի ենթարկված հերոսի «եսը» դրսևորվում էր ոչ թե կոմիկական, այլ ժողովրդի կյանքում ճակատագրական նշանակություն ունեցող պատմական իրադարձությունների հենց կենտրոնում։ Համոն տնօրենն էր ոչ միայն իր անձնական ճակատագրի, այլ ամբողջ աղզի կացություն, իսկ այդ կացությունը ողբերգական էր։

Սովորաբար երգիծանքի հետ է կապվում ծիծաղի դադափարը։ Այսինքն, եթե ստեղծագործության նպատակներից է ծաղրը, նրանում նկարագրվող հերոսներն ու իրադարձությունները պետք է որ կոմիկական լինեն։ Օրինակները շատ են՝ Ռաբլեից մինչև Հ. Պարոնյան։ Սերվանտեսը միակն էր, որ մերկացվող հերոսին ներարկեց ողբերգական հնչերանգ։ Սակայն անգամ այս դեպքում հերոսը գործում էր կոմիկական հանգամանքներում։ Չարենցի նյութը հերոսա-ողբերգական էր։ Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ լուծվում էր երգիծական հերոսների միջոցով, իր ցուլը գցել էր դրանցից մեկի՝ ղլխավոր գործող անձի վրա։

Մերկախոս չլինելու համար բերենք բազմաթիվ օրինակներից միայն մեկը, ուր ցայտուն դրսևորվել են և՛ հերոսին ծաղրելու միտումը, և՛ իրադարձությունների ողբերգականությունը. «...հաջորդ առավոտ, երբ դուրս եկավ տնից Համո Համբարձումովիչը և, կառք նստելով, ուղում էր «Լույսի» գրասենյակը գնալ — անսպասելի կերպով կառքը չշարժվեց. ձիերը քարացած ճիւղբեմների նման, տեղում մնացին։ «Ի՞նչ կա» — հարցրեց Համո Համբարձումովիչը անհանգստացած... Եվ ահա՝ հագիվ էր գլուխը դուրս երկարել կառքից — շրջապատեցին, լեզու առան հանկարծ այդ մարմնավորված եղջյուրները, — ներողություն՝ պոզերը։ «— Աղա՛ւ, մզի տե՛-ե՛-ե՛ղ, մզի խա՛-ա՛-ա՛ց, մզի խա՛-ա՛-ա՛ց, մը՛-զի՛ —խա՛-ա՛-ա՛-ա՛-ա՛-ա՛ց...» — խոսեցին բազմաձայն ու բազմապուլիս, կենդանի եղջյուրները, այսինքն՝ պողերը... «— Ո՞րտեղից ե՛ք», — հարցրեց Մաղութի Համոն։

«—Բա՛ւսե՛նա՛, Բա՛ւսե՛նա՛,—սե՛նա՛» — խոսեցին, հազարբերան ասին, խուժեցին ուղեղը... խռնվեց. խառնվեցին իրար.— ուղեղից սահելով՝ հտ նորից Համո Համբարձումովիչի ուղեղը խուժեցին եղջուրներն ու սլոգերը. ուղեղում, հաստատ ու մարմնավոր, Նաիրին էր արդեն — երկրայինը...» (93—194):

Շնորհիվ այն րանի, որ Մազուլի Համոն գտնվում էր ողորդական իրադարձությունների կենտրոնում, զեղարվեստական խոսքի ուժով նոր կյանք ստացան ժողովրդի տառապանքներով լի, Հայաստանի մի ողջ վանդավածի գյուղերի ու քաղաքների, նրանց բնակչության կործանման ու կորստյան, արհավիրքի տարիների վավերականացված փաստերը: Սակայն միայն շնորհիվ և ոչ միջոցով, քանի որ Համոյի հայրենասիրությունը շատ էր դասակարգային ու սահմանափակ: Չարենցը բերում է Համոյի արտասանած հայրենասիրական ճառերից մեկը, ուր պարզ ու կոնկրետ երևում է, թե ի՞նչ է հասկացել նա «հայրենիք» բառի տակ: Մազուլի Համոյի համար հայրենիքը ամեն ինչ էր և կուլտուրական անցյալ, և՛ «ապրած ու վաստակած ժողովրդի հնագույն հետքեր», և՛ մայրենի լեզու, և՛ մարմին, սակայն ոչ մի ակնարկով՝ թուրքական յաթաղանի և ռուսական ցարիզմի տիրապետության տակ տառապող ու իր ազատագրման ժամը երացող, ընչպեղևի ու դժբախտ հայ ժողովուրդը: Ավելին, Համոյի համար հայրենիքը միայն սահմանի այն կողմն էր՝ վեց վիլայեթներում: Չարենցը բերում է Մուլա-Նասր-էզդինի առակը, որը «մոռանում էր հաշվել... իրեն, կամ-իր նստած երկարականջ բռուն, այսինքն—նաիրյան այդ քաղաքը...» (188), չնայած այդ քաղաքը նրա «քթի տակ էր գտնվում» և ուներ իր կուլտուրական հուշարձանները, հնագույն հետքեր՝ Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին և այլն, որոնց «Համո Համբարձումովիչի տիեզերաշեն ուղեղը մի տարօրինակ համառությունք անտես էր առնում, ասես համարում էր չեղյալ սահմանի այս կողմը» (189): Ռուսական ցարիզմի բռնությունների հետ հաշտ և համերաշխ էր սույն «կյանքի տարածություն» որոնողը:

Մազուլի Համոյի, հանձինս նրա ու Վառդգանի՝ նաև «Ընկերության», ցարիզմի հետ գործարքների մեջ մտնելուն

և՛ նվիրված վեպի մի շարք տեսարաններ, որ հեղինակի խարազանող մտրակը, իր մեկնաբանություններով հանդերձ, գրված է վեպի այլ գործող անձանց ձեռքը: Սրա փայլուն օրինակն է «միֆական նամակը», որը բաղարում տաքածում էր օրիորդ Սաթոն:

Մաղութի Համոյին Չարենցը զրկում է գլխավոր հերոսին արժանի ավանդական առաքինություններից, նրան դարձնում է... բացասական: Էրբե խոստովանություն, նա ընթերցողին հայանում է, թե մնալու է անկողնակալ. «...ո՞ր, ո՞ր, ասացե՛ք խնդրեմ, բիշ թե շատ համարում ունեցող հեղինակը կարող է ցանկանալ, որ իրեն մեղադրեն բամբասանքի մեջ դեպի իր հերոսը — նո՛ւ, եթե ոչ «հերոսը», զոհն իր վեպի նշանավոր, սյո, էկենարտնական անձնավորություններից մեկը» (129--130), սակայն «խռատումը» չի կտտարում:

Չարենցի ծաղրը՝ ազգային ու մանտիզմի դեմ խտացված է Մաղութի Համոյի կերպարի մեջ: Նա է իդեա-ֆիքսի «կարկառուն» ներկայացուցիչը («...տեղ չկար ուղեղում անձնականի համար. ուղեղում տիեզերականն էր, նախյանը» (193): Թագահայտելով իր հերոսի այս դիմը, Չարենցը, թերևս, առաջին անգամ դիմում է դրություն կոմիդիի՝ նա Համոյին ու դոստերը՝ Սևաշյա Պրիմադոննային կանգնեցնելով ննջասենյակի փակ դռան բանալու անցքի առջև, տկանառես է դարձնում «անդուդական կողակցի» ու քաղաքի պարետի՝ բարձրահասակ սպայի, հանդիպմանը այն պահին, երբ նրանք համատեղ ջանքերով դարդարում էին նրա «տիեզերականով» զբաղված ճակատը ամուսնական պղծերով («Ո՞վ շունի»,—միխիթարում է ինքն իրեն Մաղութի Համոն):

Մաղութի Համոյի կերպարը ստեղծելիս Չարենցը դիմել է նրա ծաղրական հերոսացմանը: Եթե չթխտվեր այն դադափարը, որին ծառայել է հերոսը, ապա նրա գործունյա եռանդը, գործադրած ջանքերը և մահը հանուն այդ դադափարի կարող էին հերոսական հնչել, քանի որ օբյեկտիվ երգիծական նյութ չեն պարունակում: Ահա այստեղ է, որ Չարենցը դիմում է հեղինական արձակի ռճաձեներին, այսինքրն՝ ծաղրը ներմուծում է նյութը մատուցելու հղանակի շնորհիվ:

Զարեհյան հեղինակը սկիզբ է առնում «հերոսապանծ հերոսների» կեղծ հաստատումից. «...և չէ՞ին, չէ՞ին կարող, այո՛, այդ դժբախտ օրերը շփնել անձնավորություններ՝ դժբախտ ու հերոսական: Զե՛ր կարող, օ, ոչ այդ դժբախտ օրերի, տարիների հրից, շելնել, հերոսական, չհառնել, պայծառ ու սրբադատ—նախրյան Ոգին» (80): Ապահերոսականացնելով իր հերոսին, Զարեհյան գովերգել է նրան ծաղրելու շարժ. «...Մազութի Համոն է և կմնա միակ կենտրոնական անձնավորությունը նախրյան այդ Բաղաֆի—և ոչ մի ազգային, կամ հասարակական խնդրի չի կարող արծարծվել կամ ընթացք ստանալ առանց նրա, Մազութի Համոյի, սանկցիայի: Որովհետև... Մազութի Համոն ամենախելացի և դործունյա անձնավորությունն է ամբողջ քաղաքում, դիրքի տեր է, ռոճիկավոր պաշտոնյա (48)... և, որ ամենազիսավորն է՝ Մազութի Համոն անդամ է... «Ընկերության» և այն էլ՝ ազդեցիկ անդամ... Զե՛ր հավատում.—բայց ես այդ ամենահաստատադրյալից դիտեմ» (49) և այլն: Զարեհյան գործի է դրել նրա ազդեցիկության ամենամեծ հետևանքը բացատրությունը՝ «Մագութի Համոն—գավառապետի տմենամոտիկ բարեկամն է և նրա տարիքավոր կնոջ՝ Ագրիպպինա Վաղիսավովնայի միակ մխիթարանքը այդ «տաղտուկ, զզվելի, հիմար Բաղաֆում» (48), դարձրել նրան պատմական իրողությունների պատճառը. «Եվ, եթե ճիշտը կողմը, հենց այդ օրվանից էլ պետք է հաշվել Նրկիր Նաիրիի և այդ քաղաքի (Կարսի—Ս. Բ.) վախճանի սկիզբը. և դա... մեզ համար միանգամայն հասկանալի, իսկ այլ քաղաքացիների համար այնպես էլ անհասկանալի մնացած պատճառով, որ Մագութի Համոն, թեկուզ և ժամանակավորապես, բողեց իր հայրենի Բաղաֆ...» (241), ստեղծել է նրան վարկարեկող միջադեպ, որպեսզի այնուհետև ծաղրական համեմատությունների շնորհիվ («...հրրայական Նեովայի նման, կամ ինչպես Զևար—կիրբ-փրբի ահա Համո Համարածումովիչը,—այդ, մենք կասեինք՝ նախրյան Արամազդը» (213) պոսկազերծ անի և վերցնի իր ծաղրական հովանու տակ) «Իսկ կարելի՞ է արդյոք այդ չեղյալ թերթերի (ցարական պահանջողական բաժնի լրատուների ցուցակ—Ս. Բ.) վրա հիմնվելով խայտառակության սյանը դամել, կասկածի տակ առնել մի պատկառելի նախրցու, մի

ալեհներ հեղափոխականի հեղափոխական կուսությունը (214) և այլն: Չարենցը գլխավոր հերոսին ծաղրում է նաև ինքնագովերգման եղանակով. («Եվ այդ խեղճ, անճարակ, գռեհիկ վանեցին ուղում էր իր՝ Համո Համբարձումովիչի հետ, մըրցություն եկնել... Ո՞վ էր նա և ո՞վ է ինքը... Այս համեմատությունն անելիս Համո Համբարձումովիչը հիշում է միշտ, ինքն էլ չգիտե ինչու, գավառապետի կնոջը... և նրա սիրտը հալչում է մի անուշ ջերմությունից, ինչպես թիչի մեջ գցած ուֆինալ-շաքար» (52):

Մազուլիի Համուլի ծաղրական հերոսացումը առավել ցայտուն դրսևորվեց նրա կոթածանման տեսարանում: Մազուլիի Համոն չի լքում պարտության դատապարտված քաղաքը («Ի՞նչ էր մեռած անկու Մազուլիի Համուլին. փախչի՞լ. մնա՞լ. — բայց ինչպե՞ս կարող էր, ասացեք խնդրեմ, փախչել Մազուլիի Համոն, կարո՞ղ էր արդյոք վախչել մարդու հոգին և իր սեփական, հարազատ մարմինը թողնել հրի բերան... Եվ Մազուլիի Համոն մնաց...» (254): Գերի բնկնելով թուրքերին, նա իր հավատարիմ զինակիցներ՝ Վառդգյանի և բժիշկ Օսեփ Նարիմանովի հետ կախաղան է բարձրացվում իսկ ու իսկը Քրիստոսի խաչելությունը հիշեցնող պարագաներում: Մազուլիի Համոն զբաղեցնում է մեջտեղի կախաղանը, որի գլխավերևում փակցվում է «Մ. Հ. Ա. Ն.» տառերով մի ստիտակ: Չարենցը բաց է անում գաղտնագիրը՝ «Մազուլիի Համո՝ Արքա Նաիրի» (270):

Ահա ալսպես՝ մերթ կեղծ հերոսականացնելով, մերթ ուղղակի ծաղրելով, Չարենցը մաքրում է իր հաշիվները ազգային ողմանտիզմի վերջին մոհիկանի հետ:

Նաիրյան քաղաքի «կարկառուն» ներկայացուցիչներ՝ Գենեբալ Ալոշը, որը «գենեբալ չէ, ոչ էլ զինվորական», այլ մեծահարուստ տանուտեր, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, «Նաիրցի վարժապետ» Վառդգյանը, բժիշկ Սերդե Կասպարիչը և ուրիշներ «դոտարյուն» երդիծական կերպարներ են, չնայած սրանց, ինչպես նաև Մազուլիի Համոյին, Չարենցը չի ներկայացրել արտաքին ծաղրական նկարագրությամբ: Ներքին էություն, գործելակերպի վարքի բացասման շնորհիվ են նրանք դարձել այդպիսին:

Գենեբրալ Ալոշի ու Օսեփ Նարիմանովի բնութագրումները կատարվում են զուգահեռաբար՝ նոսանք գաղափարակից-ների են, նաև կյանքի վայելքների երկրպագուներ։ Սրանց հանդեպ Չարենցը կիրառել է կնիք հիացմունքի, ծաղրական-բացահայտողական, դիմել նրանց անվան հետ կապված ասեկոսանքների, անվայելուչ պատմությունների «լուրջ» բնութ-
թյանը։

Հերոսներից երկուսը՝ նախկինում վարժապետ, իսկ պատերազմական տարիներին Կարս քաղաքի բերդի հրամանատար Վառդգյանը ու Կինատուրի մականունով կոշկակար Սիմոնը երգիծական այն կերպարներն են, որոնք պիտակավորվել են հենց դրոշի կոշմից։

Վառդգյանի ու Կինատուրի Սիմոնի հետ են կապվում վեպի գլխավորական տեսարաններից մի քանիսը, օրինակ՝ Վառդգյանի ու Մարտիրոսի երկխոսությունը պատերազմ հայտարարելու կապակցությամբ, Կինատուրի Սիմոնի ու Վարսապիկի Վասիլի բնագրությունները և այլն։

Սուր ծաղրը աեղը զիջում է հումորին, երբ Չարենցը անցնում է քաղաքի այն բնակիչների նկարագրությանը, որոնց կարելի է համարել քաղաքի հրաշալիքների շնչավորված շարունակությունը։ Սրանք ներկայանում են հիմնականում կոմիկական վիճակներում, կյանքի կոշվում որսկես կոլորիտ, քաղաքի անբաժանելի սեփականություն։ Նրանք բնավորությամբ տարբեր են, սակայն հեղինակը չի խորանում այդ տարբերությունների ոչ հոգեբանական, ոչ սոցիալական պատճառների մեջ։ Այս առումով նրանք հիշեցնում են կոմիկական այն ցուցափեղկերը, որոնք նկարագրված են վեպում։ Օրինակ՝ Բոշկա Նիկոլայը, Քոու Արուսյը, Մեռելի Ենոքը, Տելեֆոն ու Ղազվեհի Սեթոնները, ենթադրված են «անշար» ծաղրի։ Ահավասիկ՝ Երկու Սեթոնների համեմատական բնութագրիր. «...Ղազվեհի Սեթոն միշտ հասակ է, գիրուկ, անբեղ-անմորուք, թորշմած գեմք ունի, ներքինու կերպարանք.—այնինչ Տելեֆոն Սեթոն չոր է, բարձրահասակ, գլուխը ֆեսի է նման, չոր բեղեր ունի, ցանցառ մորուք, այծի կերպարանք» (57)։ Արտաքին հակադրությունից Չարենցը անցնում է, այսպես կոչված, հասարակական գիրքի տարբերությանը. «...Ղազվեհի Սեթոյի խանութը — աննշան մի

տրջ է, մի ողորմելի անկյուն, ուր մկները միայն կարող են հավաքվել...—այնինչ Տելեֆոն Սեթոյի սրճարան-ճաշարանը... նույնն է քաղաքի ցածր խավերի համար, ինչ որ է վերին խավերի համար Մալութի Համոյի դրասենյակը.—քաղաքական ակումբ է, կատարյալ ակումբ» (57—58):

Ջարենցի հերոսները մարդկային պատրաստի տիպեր են, նրանց բնավորութունները փոփոխություն չեն ենթարկվում: Հմուտ կառուցված պատկերներում բացահայտվում են հերոսներին բնորոշող այն գծերը, որոնց վրա բևեռված է հեղինակի ուշադրությունը: Մալութի Համոն, օրինակ, հիմնականում ապրում ու գործում է զաղափարական մթնոլորտում, գեներալ Ալոշի և Օսեփ Նարիմանովի ասպարեզը՝ թրջ-թախաղն ու կանայք են, Կինտաուրի Սիմոնի դերը սահմանափակվում է սրանց դամբաշը լինելով և այլն: Յուրաքանչյուր հերոս վեպի հիմնական ոլորտն է ներքաշվում իր շափով՝ առավել կամ պակաս, և դիտվում միայն ու միայն իր՝ դեպի ծավալվող գործողությունը բռնած դիրքի տեսանկյունից:

Կերպարային արվեստի այս յուրահատկությունը պայմանավորված է նրանով, որ վեպի գործողությունը ծավալվում է տնից, ընտանիքից դուրս, փողոցում կամ հասարակական որևէ վայրում, և հերոսները դիտվում են որպես հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ: Այստեղից էլ Ջարենցի ձգտումը դեպի ընդհանրականը, տիպականը, որը, սակայն, ընդգծված է անձնականացման եղանակով: Սրա փայլուն օրինակն է ախուր ծաղրով պարտերված նաիրցի խանութպանի հավաքական կերպարը («նա—ահա—անցնում է առավոտվա մշուշի միջով, ելնում է մշուշից՝ միջահասակ, ծուռ, աջ ուսը միշտ մի քիչ բարձր ձախից. մոխիրե ուրվական: Լուրջ է՝ դեմքը թուխս նստած հավի է նման. հոգսեր, հոգսեր, հոգսեր—աշխարհի հանելուկ» (55):

Հերոսներին կերպավորելիս Ջարենցը անընդհատ փոխել է ծաղրի հեղինակին, դա մերթ ինքն է, մերթ գործող անձերից մեկը, կամ էլ «անհեղինակ» է, որովհետև պատկանում է «ասեկոսենիթին», բամբասանքներին:

«Երկիր նաիրի» դրական հերոսները նույնպես ընդգրկված են ծաղրի շրջանակներում, սակայն այստեղ՝ ծաղրող-

ներք նբանց դադափարական թշնամիներն են, նաև օբյեկ-
տիվության խոսք տված հեղինակը, որը պահպանելով իր
«անկողմնապահության» կեցվածքը «անցնում» է հակառա-
կորդների կողմը, «յուզ լցնում կրակի վրա»:

Վնասում դրական հերոսները երեքն են՝ պ. Մարուքեն,
օրիորդ Սաթուն և Դարաշանը, որոնցից ամենաակտիվը Մա-
րուքեն է, ապա Սաթուն: Ինչ վերաբերում է Դարաշանին,
այստ նա ապստամբած զորքի կոմիսար ընտրվելուց հետո
զոհվում է «մուժ ու կասկածիլ» հանգամանքներում, և
սրանով ավարտվում է նրա կարճատև կյանքը վեպում:

Այսպես, Մարուքեի հակառակորդների գիրքերից են
գնահատվում նրա աշխարհայացքը («Եվ ինչքա՛ն, ինչքա՛ն,
ինչքա՛ն պիտի ծիծաղելի լիվա... որ այնպիսի մի մեծամիտ
ոչնչությամբ, ինչպիսին էր պ. Մարուքեն, այդ ողորմելի
«Իրաստամալանը», հանդգնում էր դանազան հրկիմիտ, ան-
թույլատրելի ակնարկներ անել, թղթի սլաքներ թոցնել «Ընկե-
րության» հասցեին...» (111) և «Նաիրյան ոգու» դեմ նրա ընդ-
վրդումները («...քչերից մեկն էր պ. Մարուքեն Նաիրյան այդ
քաղաքում, որ թերթեր էր կարդում,—կարդացել էր արդեն
պ. Մարուքեն, որ արդեն, արդեն՝ պատերազմ է հայտարար-
ված Տաճկաստանին: Եվ, երևակայո՞ւմ եք — դժգոհ էր դրա-
նից: Տարօրինակ, այո, դարմաւնալի մարդ էր այդ պ. Դրաս-
տամալանը» (118): Երկու թատերականացված պատկեր է
ստեղծում հեղինակը, որոնք լուրջ են իրենց բովանդակա-
ծնամարտությամբ և կոմիկական ըստ ձևի: Մեկը՝ Վառուդյանի
ու Մարուքեի երկխոսությունն է պատերազմը սկսելու
մասին.

«Հետաքրքիր նորություններ» — ասաց ընկ. Վառուդյանը,
այնպես, ի միջի այլոց...

«Բավականին հետաքրքիր...»:

«Հր՞» — ականջների տակից վեր, ընկ. Վառուդյանին նա-
յեց պ. Մարուքեն. — «Ի՞նչ կա»:

Ընկ. Վառուդյանը ծպտաց: Ու հազաց հետո, ձեռքը շրթ-
թունքներին տանելով, «Ընր՛, ընր՛, ընր՛», — ճիշտ և ճիշտ
Սերգեյ Կռասարիչի նման:

Պ. Մարուքեն բարկացավ.

«—Մի բան գիտես—ասա՝ ի՞նչ էս պոռչո գետնովը տալիս»: Ընկ. Վառուդյանը շիկնեց. աչքերից արյուն կաթեց ընկ. Վառուդյանի.—

«—Յոք օւից էրգրում կլինե՞մ»,—սլայթեց ռումբի նման, կրկնելով Մազութի Համոյի խոսքերը, ընկ. Վառուդյանը պ. Դրաստամատյանի գլխին, ու նայեց նրան հաղթական:

Նայեց, նայեց նրան, արհամարհանքը ակնոցների տակից դառը սլասլացնելով, պ. Մարուքեն.—«Իդիոտ»—կարծես թե, կարծես ձգեց, ծանր մահակի նման, ընկ. Վառուդյանի դեմքին պ. Մարուքեն, ու շուռ տվեց դեմքը. աչ ուսը ցնցելով հեռացավ» (116): Մյուսը՝ նման մի տեսարան է Մազութի Համոյի ճառերից մեկի ժամանակ, երբ նա խոսում է «ազատ նաիրիի» մասին, որը պիտի «դարերի քնից—հառնե» վերջապես: Հենց որ Մազութի Համոն ավարտում է իր ճառը և հասարակությունը «ոռնում ոգևորությունից», լսվում է Մարուքեի նույն «Իդիոտը», որից հետո «տիրեց մեռելային լուռություն՝ ասլանք, էլեկտրական լարում»: Այդ մեռելային լուռությունը հեղինակին պետք էր, որպեսզի ավելի ազդու լսվի Վառուդյանի Մարուքեին հասցրած ապտակը. «Բա՛ցց»—իջավ շոր, հնչուն՝ շխկալով ընկավ ընկ. Վառուդյանի ապտակը պ. Մարուքեի այտին» (120): Սկեսաշը ավարտվում է պ. Արամարշի ոտքի «խրատական» հարվածով և Մարուքեի երեսնիվայր վիճակով:

Մարուքեն դեմ էր «Ընկերության» ռազմատենչ գծին: Արդեն բոլորովին լուրջ Չարենցը բերում է քաղաքի ակումբում տեղի ունեցած ժողովներից մեկին Մարուքեի տված բնորոշումը, ժողով, ուր նախագահում էր Վառուդյանը և ճառում Մազութի Համոն՝ «վա՛տ, վա՛տ հոտ էր փչում... նաիրյան այդ ժողովից»:

Հեղինակն ոճը, ներթափանցելով վեպի յուրաքանչյուր հերոսի բնորոշումների մեջ, ծնունդ է տվել կանացի կերպարներից ամենաինքնատիպին՝ օրիորդ Սաթոյի գեղարվեստական կյանքին: Չարենցը օր. Սաթոյին հանձնել է լուրեր տարածողի դերը, լուրեր, որոնք քայքայում էին կառավարության գլուխ անցած Տեղական կոմիտեն: Հեղինակը Սաթոյին նույնպես բնութագրում է նրա հակառակորդների մի-

ջոցով՝ «ձամբ կտրած օրիսրդը, որի «օրիորդութիւնը» վաղուց արդէն կտակածի էր ենթարկել ընկ. Վառդգանը», «ղարմանի տակի ջուր» «տեսքից՝ անմեղ, ներսից սատանա» (219) և այլն, սակայն անկտ է նաև Զարենցի ինչպես կեղծ դատապարտումը («Մի խոսքով՝ ստերի կատարյալ տոպրակ էր դարձել Կարս Դարայանի սպանութիւնից և պ. Մարութի անհետանալուց հետո այդ օր. Սաթն, և մենք յաւիտէն ենք, որ նա ժամանակին չընկալէ հեղափոխական իշխանութիւն, այսինքն ընկ. Վառդգանի ձեռքը» (220), այնպես էլ անսքող հիացմունքը («Բայց սուտը սուտ, իսկ ռուսական առածն ասում է—«Ձիւ՛ ծուխ առանց կրակի»... այնպիսի մի ծուխ տարածեց այդ կրակը, այսինքն օր. Սաթն, որ բոլոր քաղաքացիք, մանավանդ Համո Համբարձումովիչը, բժիշկը և ընկ. Վառդգանը ստիպւած էին Բրնեւր պահել, որպեսզի չխեղդուին այդ ծխից...» (220) և այլն:

Հեղինական սճի շնորհիւ Զարենցը «գովեստով» դատապարտեց, «դատապարտելով» արդարացից իր հերոսներին և միայն այս ձևով իրականացրեց խոստացւած օբյեկտիվութիւնը:

Բաղմադան ու բաղմապիսի են կերպարներ ստեղծելու շարենցյան սկզբունքները: Նա օգտագործել է երկիծական տիպականացման դրեթի բոլոր եղանակները: Այստեղ կարելի է հանդիպել և՛ զոգոյցան շնչի երկիծական համեմատական բնութագրումների, ինչպես Սեթունիինն է, և՛ հերոսի հեղինական մեծարման, ինչպես Մաղութի Համոյի, բժիշկ Սերգե Կատապարիչի («...ինչպես ռուսներն են ասում, հոգի է, կատարյալ հոգի») դեպքերում, և՛ ուղղակի ծաղրական վերաբերմունքի, ինչպես Վառդգանի, Կինտաուրի Սիմոնի նկատմամբ, և՛ հերոսների աշարքների կեղծ դատապարտման (պ. Մարութի, Դարայանի, օր. Սաթնի), և՛ թե ինքնագովեստի (Մաղութի Համո) և այլն, ավանդական հնարանքների մեջ ներմուծելով նոր տարրեր, երանգներ ու զուգակցութիւններ:

Զարենցյան բնութագրումներում վրձինը նկարում է միայն առաջին պլանի խոշոր ուրվագծերը, ժլատութեամբ ընտրելով այն, ինչն ամենից կարևորն է կերպարի մեջ և կարող է նրան հաղորդել անհատականութիւն. «Նա նիհար,

քարձրահասակ.—բարակ ձեռնափայտ է կարծես՝ ծայրին առխի գլուխ» (91),—այսպես է նկարագրվում Կարսի դավա-
ռապետը: Նրա արտասանած ճառը («Պատերազմ: Կայսր:
Վիլլիելմ I: Մեր պարտին է ծառայել հայրենիքին և զահին:
Վեցցե՛: Կուրչի՛: Ուռուա՛» (91) բացահայտում է ռազմամո-
լուսյան ողջ բխումները: Նախադասությունների կարճ, հատ-
վող սխեմա զուգորդվում է թմբուկի դարկի հետ, որի ներ-
քո տեղ չկա ոչ մաքի, ոչ զգացմունքի համար: Գավառապե-
տի արտաքինի և նրա ճառի մեջ խտացված է պատերազմի
անողորմությունը նաև զինվորական հրամանատարի մեխա-
նիկական դաժանությունը:

«Դառը բացվեց և ներս բնկավ—մանր, չոր, հաստա-
քայլերով, կարծես հրկու ձեռնափայտ էին հատակին
խփում—Հաջի Մանուկով էֆենդին» (96),—այստեղ արտա-
սանված է բառերի նվազագույնը, սակայն սույն մանր ու
չոր քայլերով մարդու դիմանկարը զծագրվում է ցայտուն
ու արտահայտիչ:

Բերված օրինակներից տուաջինը երգիծական դիմանկար
է, երկրորդը՝ ոչ: Չարենցը սակավ է դիմել կամ ընդհանրա-
պես չի անդրադարձել հերոսների արտաքինին: Նրա ողջ
ուշադրությունը կենտրոնացած է տվյալ մարդու ներքին էու-
թյան վրա և այստեղ է, որ երևան է գալիս գրողի նախրյան
տգու դիմադերժողի տաղանդը: Աստիճանաբար՝ գործողու-
թյունից գործողություն, սերտորեն կապված ծավալվող
պատմական իրադարձությունների հետ բացահայտվում է
նրանց էությունը, մտածելակերպը, լեզուն:

Վեպի երգիծական բնույթը ամրապնդում են մականունե-
ները, որոնցով օժտված են համարյա բոլոր գործող անձինք:
Մականունները ունեն տարբեր ծագում՝ արտաքին տեսքից
(Քոռ Արութ, Բոշկա Նիկոլայ, Սևաչյա Պրիմադոննա, Շիկա-
հեր դզում)՝ մինչև սոցիալական կարգի (զենհրալ Ալոշ) ու
մասնագիտության (Մաղութի Համո, Դահվեջի Սեթո, Խաչա-
գող): Սրանց կողքին գործի են դրվում նաև մականուններ՝
ըստ բնավորության ու գործելակերպի (Տեղեֆոն Սեթո, Կին-
տաուրի Սիմոն): Պատկերավոր այս մականունները Չարեն-
ցը քաղում էր ժողովրդական հումորի ակունքներից:

Ինչպէս ասվեց, «Երկիր Նաիրի» ողբերգական բնույթը դրսևորվել է դրությունների, իրավիճակների ցուցադրման եղանակի շնորհիվ: Այսանդ ճշտենք, որ ողբերգական իրադարձություններին զուգահեռ թե զուգընթաց վարդանում է նաև կատակերգական դրությունը: Նվ եթե ողբերգականը վերաբերում է օբյեկտիվ՝ պատմական իրադարձություններին, ապա կատակերգականը կրում է մասնակի բնույթ ու կապվում է այս կամ այն հերոսի դործողությունների հետ:

Ահա՝ հայտարարված է պատերազմը. նահանգապետը հրամայել է ավդային ջոջերին՝ «մշակել» նաիրցիներին: Չարենցն սկսում է կոմիկական տեսարանով, որն ավարտվում է համբ պատկերով. շնչասպառ ահումբ են ընկնում Համբ Համբարձումովին ու գեներալ Ալոշը: Նրանք խառնում են խաղաթղթերը ու շարտում սեղանից հատակին: Խաղացողների վեր են թռչում, իսկ Կինտաուրի Սիմոնը, «հիմարացած», դռում է «մուտ», կարծելով, թե տղերքը խմած են:

— Պատերազմ,— հայտարարում է Մաղութի Համոն. Գեներալ Ալոշը ձեռքը վեր բարձրացրած լռում է ու միևիզում տեղում: Արամ Անատոնիշի աչքերը մնում են հառած գեներալ Ալոշի վեր տնկած մատին: Հիմարային մի ժպիտ վախեցած քաբանում է Կինտաուրի Սիմոնի-կուրի մեյմունի գեմբին: Սերգե Կասպարիշը ձեռքը շրթունքներին է տանում և, մեքենայաբար, շոր, պաշտոնական հաղում: Թղթախաղի կանաչ սեղանի վրայից նաիրցիներին հայտարարում են պատերազմի լուրը: Ծաղրը դեռ շարունակվում է: Չարենցն անդրադառնում է ամբոխի հողերանությանը: Ամբոխը դեռ չգիտե, որ պետք է ճառ լսելիս ուռա դռա, սակայն երբ նրան Գեներալ Ալոշն ու բժիշկ Սերգեյ Կասպարիշը գլխի են դցում, մեծ հաջողությամբ կատարում է իրենից պահանջվածը: Շղթայական ռեակցիան կլանում է անգամ պատերազմին դեմ անձանց (Մարութին):

Երկու անգամ են կրկնվում պատերազմին նվիրված նկարագրությունները: Տեսարանները կրկնվում են՝ նույն ճառ ասողները կանաչ սեղանի վրայից, ուռաների նույն ոգորիչները, նույն կեղծ ոգևորությունը, սակայն փոխվում է

Ֆաղրի երանգը և սրա հետ միասին լեզվաոճային աստղծը, այն հետզհետե զառնալով շոր, պաշտոնական, կտրուկ, առանց որևէ զգայմունքային երանգի, ավարտվում է գավառապետի ճառով:

Գրոտեսկի հոսքոված այս տեսարաններում ամեն ինչ կատարվում է մեքենայաբար, մարդիկ դառնում են լարովի խաղալիքներ, մեկընդմիջ տրված ծրագրով: Փայլուն երգի-ծական զրվողները ավարտվում են հեղինակի տխուր ելուհանգումով. «Այսպիսի՝ ահա շուքով ու հանդիսավորությամբ զիմավորեց նաիրյան այդ քաղաքը հետադայում Համաշխարհային Պատերազմ կոչված արյունալի հյուրին, զիմավորեց, ինչպես այդ վայել էր ամեն մի իսկական քաղաքի, խորին աշալիքովությամբ...» (92), որի ընթերցումը ի հակադրություն ծաղրականի ողբերգական է:

Դրության լրջություներ իսպառ վերացնում է հեղինակի խոսքի հեղնական երանգները: Չարենցը ծաղրում է, երբ խոսքը տալիս է իր հերոսներից որևէ մեկին (օրինակ, պ. Վառուդյանի զրույցները քաղաքային այգում օրիորդների հետ նաիրի լայն հորիզոնների մասին և այլն) և լուրջ է, երբ խոսում է իր անունից պատերազմի, զորահավաքի, «կարմիր վազոնների», տրեխավոր մարդկանց և այլնի մասին, որը նույնպես կուտակում է ողբերգականի երանգը ծաղրականի ներքո. «Բայց ա՛յն, ա՛յն ժամանակ ո՞նց հասկանար այդ «վատ հոտը»—չասենք Մեռելի Սնոֆը, որն ընդհանրապես քիչ բան էր հասկանում, այլ, ասենք, հենց մանքավաճառ Կոլոպոտյանը, որ իսկի չէր էլ եկել ժողովի, կամ նաիրցի արհեստավորը, որ չէր էլ լսել այդ ժողովի մասին և եթե լսեր էլ—քիչ բան պիտի հասկանար: Ո՞նց, ո՞նց իմանար նեխած ձկան նման վագոնները լցված նաիրցի տրեխավորը, ո՞նց հասկանար այդ «վատ հոտը» նա, որ առաջին անգամն էր, ելած իր մութը խուլից, երկաթագիծ տեսնում, և նրա անհայտ հեռուներից սարսափահար՝ լալիս էր պառավանման և երգում էր պառավաձայն, վայրենի իր «Տանըմը»—փակ, անդուռ վշտի հանճարեղ այդ ոռնոցը, որ պատիվ կարող էր բերել ամեն մի, ձմռան կեսգիշերին դուռը լուսնին տնկած, սարսափահար գայլի...» (132):

Սրա հետ միասին Չարենցը ստեղծում է նաև զուտ կոմիկական վիճակներ: Դա վերաբերում է այն դեպքերին, երբ նա անդրադառնում է հերոսների փոխհարաբերություններին և այսպես կերպով ծաղրի տարբեր եղանակներ:

Ժողովրդական զովեշտական պատմությունների ոգով են ստեղծվում տեսարանները շատերը: Այսպես, սրանցից մեկում վարսավիր Վասիլը, կտրողով՝ «Տեղական կոմիտե» ստորագրությամբ հայտարարությունը, մտնում է Կինտաուրի Սիմոնի արհեստանոցը թե՛ Մաղութի Համոն կանչում է քեզ. «Ու՛ր տ, ս՛րտեղ է»,—վեր է թռչում նա: «Այ»՝ վարսավիրը չույց է տալիս հեռույքը: Մեկ այլ դեպքում Կարո Դարայանի վրա հարձակվող Կինտաուրի Սիմոնը գնմ է առնում վարսավիր Վասիլի մեկնած ոտքին ու «գիրանի նման տարածվում» լեփ-լեցուն դահլիճի հատակին:

Այս և նման տեսարաններում Չարենցը շատ է հեռու անկողմնակալ նկարագրողի դիրքից: Կատակերգական էֆեկտը, բացի ներքին կոմիկական լիցքից, ստեղծվում է հեղինակի զնահատականների, ճշտումների շնորհիվ: Կամավորական խմբի ընդունելության տեսարանում, որը նկարագրված է առանց որևէ ծաղրի, բարիգալուստի ճառ արտասանող Մաղութի Համոն իսպառ մոռանում է ուսական դահլիճյան մասին: Թերևս, այս հանգամանքը կարող էր աննկատ անցնել, եթե հեղինակը չմիջամտեր. նա զիխ է զգում հերոսին (նաև ընթերցողին), որ նա «աններելի թյուրիմացությամբ մոռացել է այդ կարևոր հանգամանքը» (174) և մեծ ուշացումով բղավել տալիս նրան «Կեցցե՛ք քաղվոր կայսր» (174):

Ինչպես տեսնում ենք, կոմիկական վիճակները վերաբերում են միայն ու միայն հերոսներին, նրանց շուրջ կատարվող «փոքր» իրադարձություններին, այն նեղ ասպարեզին, որտեղ նրանք գործում են վայրկյանի ազդեցության տակ: Սա վերաբերում է վեպի բոլոր հերոսներին՝ լինի դա զիններալ Ալոշը՝ թե Մարուհին. Վառդյանը՝ թե Դարայանը, Կինտաուրի Սիմոնը՝ թե վարսավիր Վասիլը: Այսինքն, Չարենցը ծաղրում է ակնթարթը պատմական այն իրադարձության, որն իր ամբողջության մեջ ողբերգական է և դրսևորվում է որպես այդպիսին:

Բնավորությանների և դրույթան կոմիդեր, աշխարհով, տանում է դեպի յուրօրինակ լուծում, բավականին հեռանալով նրա գաղափարն արտահայտություններից:

Միավաճ շինք լինի, եթե ասենք, որ «Երկիր Նաիրի» վեպի գլխավոր գործոնը հեղինակային խոսքն է: Նրա միջոցով են իրականացվում հրկի թե՛ ողբերգական, թե՛ հրգիծական հնչերանդները: Չարենցը սույն վեպում շահագրգիռ պատմիչի պերում է և որպես աշխարհին ամենալավ՝ միջամտում է, դնահատում, պիմում ուղղակի խոսքի, հաստատելով հերքում առաջ տանելով պաշտփարական իմաստը, ողբում, ծաղրում, կեղծ կամ անկեղծ պարմանում՝ աշխինքն, ճկուն փոխադրեցություն մեջ մտնելով վեպի այլ գործոնների հետ, իրագործում նրա գլխավոր պաթոսը:

Պատմական քրոնիկոնների պատմիչները միտումնավոր էին լավ իմաստով, չէ՞ որ նրանք հարազատ ժողովրդի պատմության վերաբերողներն էին: Նրանց վերաբերմունքը դեպի ազգային դերժիները միատարր լինել չէր կարող՝ պատմիչի համակրանքն ու հակակրանքը արտահայտվել է նրանց բնութագրերում: Պատմիչի դերում Չարենցն էլ է միտումնավոր, նրա՝ այս կամ այն իրադարձության ու մարդկանց մասին պատմելաձևը բացահայտում է նրա վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ: Աշխարհի յուրահատուկ ակտիվության օրինակ է համաշխարհային դրականության մեջ Ն. Գոգոլի «Մեռած հողիներ» վեպի պատմիչի կերպարը: Գոգոլը բացարձակորեն ծաղրել է վեպի հերոսներին (Չիլիկով, Պլյուշկին, Կորոբոչկա, Սոբակեիչ, Մանիլով և այլն), ծաղրել է ոչ միայն կերպարների ներքին՝ մարդկային ու հասարակական էություն բացահայտումներով, այլև ուղղակի հեղինակային խոսքով:

Այլ է Չարենցի միտումնավորությունը: Նա իր նպատակին հասնում է ելնելով հակառակից, աշխինքն՝ գովեստից, հեղնական գովեստից: Աշխարհով շարենցյան տասնյակ էջեր ճիշտ կարգալու համար շակերտներ են պետք:

Բացենք դրանցից մի քանիսը:

ա) Օբյեկտիվ պատմիչի կեցվածք:

Սա պատմիչի այն ընդհանուր դիրքն է, որը պահպանվում է հայ ժողովրդի գլխով անցած ազգային արհավիրքի

տեսարաններում և մտնում է շակերտների մեջ, երբ բնութագրվում են քաղաքի առօրյան, նրա բնակիչները և նրանց գործունեությունը ի փառս ազգի: Այդուհանդերձ շարենցյան համակրանքն ու հակակրանքը մնում է անսքող: Ի՞նչ ճանապարհով է հասնում դրան հեղինակը: Բանն այն է, որ Չարենցը, ծաղրելով, այսինքն՝ դիմելով շակերտների, հեղնական ոճի, երբեք էլ չի նսեմացնում տեղի ունեցող իրադարձությունների սոցիալ-պատմական նշանակությունը: Գրողի ստեղծագործության նպատակն ու նյութը անհամեմատ բնագավառի են երգիծվող նյութից: Այսպիսով ժխտման պոթոսին հավասարակշռ գործի է դրվում հաստատման պոթոսը, որը իրականանում է ինչպես հեղինակի ուղղակի, այնպես էլ շակերտավոր, օբյեկտիվ խոսքում:

բ) Հեքոսների և երևույթների ճակատային բնութագրումների էամ գնահատականների բացառիկություն (չնչին բացառություններով):

Չարենցը բացահայտորեն խուսափում է հեքոսների արարների և իրադարձությունները ուղղակի գնահատելուց, նաև նրանց լուրջ վերլուծություններից: Մեծ մասամբ նա խոսքը տալիս է իրենց՝ զործող անձանց: Սրա փայլուն օրինակն է Կարս քաղաքի անկման պատճառների ծաղրական «բացատրությունը», Մաղութի Համոյի համեմատությունը ֆայտոնի ռաի հետ («Ֆայտոնի եղատակը օսն է .. էնիկ ու չեղնի — ֆայտոնը չի էրբա» (241—242): «Խուսափելու» միջոցներից է՝ իրադարձությունների ոչ թե հիմնական էություն բացահայտումը, այլ նրա ուղեկից երևույթներին տեղ տալը: Պատերազմը հայտարարված է. «է՛ս ի՞նչ ղալաբալը է էլի» — հարցրեց Մեռելի Ենուրը... — էլի հացը պրտի քանգրնա, էլ գուռնեն է, կփչեն» (89), — պատասխանում է Տեյեֆեն Սեթոն և այլն, օրինակները շատ են:

գ) Գրողի «անկայուն» դիրքը:

Վեպի ընթացքում Չարենցը տասնյակ անգամներ փոխում է իր՝ պատմիչի դիրքը: Նա անցնում է այն գործող անձի «կողմը», որի անունից կամ տեսանկյունից որ պատմում է տվյալ դրվագը: Չարենցին կարելի է գտնել «կարեկցողի», «հիացողի» դերում նաև «վարկաբեկողի» ու «հայհոյողի»՝ մերթ Մաղութի Համոյի ու նրա կողմնակիցների,

մերժ Կարայանի, Մարութի ու Սաթուշի, մերժ գավառապետի և շատ ուրիշների դիրքերից:

դ) Կողմնակի կարծիքների վկայակոչում:

Չարենցի այս դիրքը անմիջականորեն առնչվում է նրա՝ «օրյակալի» պատմիչի դիրքին: Խերված կարծիքները հաճախ հակադրվում են «պաշտոնական» կամ տիրող կարծիքներին, հաստատում են դրանք բառի իսկական կամ շակերտավոր իմաստներով: Վկայակոչվում են կարծիքներ անկախ նրանից համընկնում են նրանք հեղինակի կարծիքին թե ոչ: Վերջնական՝ ծաղրական կերպար-պատկերը ստեղծվում է այդ կարծիքները մատուցելու լեզվաոճային միջոցներով, ինչպես բառերի կամ բառակապակցությունների կրկնությունն է (օրինակ՝ շարենցյան «այո»-ն), ընթերցողին դիմելու հարցական եղանակները, հեղինական և լուրջ խոսքի անընդմեջ փոփոխությունը և այլն:

ե) Կեղծ պաթոսայնություն:

Դիմելով հերոսական սյուժեի պարոդիային, Չարենցը պահպանել է առաջինին բնորոշ բարձր պաթոսայնությունը: Սակայն հեղինական ոճաձևը ներարկել է նրան կեղծ մեծություն առթիք, ստեղծել պատրանքային կերպար, սակայն հակառակ կողմից՝ ապահերոսականացված կացություն մը ու հերոսներով:

Պատմիչ Չարենցի ոճը վեպում դրսևորվել է հիմնականում զրոտեսկային ունալիզմի (Բախտին)՝ կեղծ լրջությամբ, կեղծ պատմողական պաթոսի ընձևած հնարավորություններով՝ սահմանում է ինչպես տեսանք, սույն կոթողի երգիծական ջիլը պարտական է հեղինական մտածելակերպին, ընայած վեպի ուրիշ դրվագների կառուցվածքը պատկանում է երգիծական այլ հնարանքներին: Սակայն Չարենց-պատմիչը իրեն դրսևորել է նաև քնարականությամբ հագեցված ուղղակի խոսքում, ինչպես երեք գլուխների համար գրված նախաբաններում ու վերջաբանում, այնպես էլ վեպի բուն տեքստում, ուր ցուցաբերում է իր շահագրգիռ-գրողի դիրքը հայկական արհավիրքի, համաժողովրդական դժբախտության այդ տարիների նկատմամբ: Այս իմաստով վեպը ունի իր ոչ միայն երգիծող պատմիչը, այլև քնարական հերոսը, որի

մասին, սակայն, խոսակցությունը սույն ուսումնասիրության նյութից դուրս է:

«Երկիր Նաիրի» մեջ ամբողջ հասակով հառնում է ժողովրդի ճակատագրի, պատմության քառուղիներում նրա հետագա գոյության հարցը: Պատմության դասերը դաժան էին. սխալները հատուկվում էին ծանր գնով: Իմաստավորել սխալները, դատավճիռ կարդալ նրանց նկատմամբ, զգաստ և խելամիտ նայելով ճշմարտության տլքերին, ժամանակին նահանջել, որքան էլ դա թանկ արժենա, ծանախել ու գամել ոյունին, որքան էլ դա ցավատանջ լինի՝ հանուն նրա, ինչը ամենից շատ է սկստք ժողովրդին: Վերապրելով ժողովրդի տառապանքներն ու ակնկալիքները, վերադարձնել դրանք տիրոջը՝ մարմնավորելով զեղարվեստական բառերի ու կերպարների մեջ,—տյապիսին է Չարենցի ողբերգա-երգիծական «Երկիր Նաիրի» վեպը:

«Մենք բոլորս դուրս ենք եկել Չարենցի «Երկիր Նաիրի»՝ Գ. Մահարու Բեալոբ խոսքը վերաբերում է երգիծանքին: ավելի, քան մեկ ուրիշ ժանրի: «Երկիր Նաիրի» «հեռքերը» կարելի է գտնել Ա. Բակունցի «Հովնաթան Մարչ», «Կյորես», «Պրովինցիայի մայրամուտը», Ն. Զարյանի «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները», Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» և ուրիշների էպիկական կտավներում:

Հայ արձակի ականավոր ներկայացուցիչ Ակսել Բակունցը հայրենիքի, նրա բնության ու մարդկանց կերպարները ստեղծել է անկրկնելի բանաստեղծական գույներով և բընքշանքով: Հայաստանը նրա կտավներից հառնում է ոգեշունչ և նրբին հոգեբանական ուրվագծումներով: Դրա շնորհիվ է՛լ ավելի հետաքրքիր է դառնում նրա երգիծական ներկայնակը:

Ա. Բակունցի «Հովնաթան Մարչ» վիպակը (1927) դրողի երգիծական արձակի առաջին փորձերից է և 20-ական թվականների գրական շարժման մեջ կայուն տեղ է զբաղեցնում ինչպես գաղափարական հղացման, այնպես էլ գեղարվեստական մարմնավորման առումով: Շատ գծերով է այն մերձենում Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպին: Իրարից տարբեր այդ երկերի հեղինակները հարազատ են գաղափարական միասնական հայեցակետով, միասնական՝ աշ-

խարհայացքով: Ե՛վ Չարենցը, և՛ Բակունցը ժամանակի հասարակական երևույթների գնահատությունը մոտենում էին էուլն ելակետից, թեև նրանց պատկերած իրականությունը, մոտիկ լինելով ժամանակի առումով, միանգամայն տարբեր էր որակապես. այլ էր հասարակական-քաղաքական իրադրությունը, այլ էր հակադիր ուժերի հարաբերությունը: Այդ առևտկեայից «Հովնաթան Մարչը» շարունակելով իրականության երդիծական վերաբառումն շարենցյան ավանդները, հանդիսանում է «Երկիր Նաիրիի» գլխավոր թեմաներից մեկի՝ ազգային ոռոմանտիզմի քննադատության տրամաբանական ավարտը:

Բակունցի վիշապը շունի Չարենցի վեպի մերկացման ուժը: Գեղարվեստական վարչետությունամբ էլ այն պալիտրեն գիշում է «Երկիր Նաիրիին»: Մակայն խնդիրը երկու խոշորագույն գրական դործիչների օժավածության տարբեր աստիճանների մեջ չէ, այլ՝ թե որքանով էին էական ու արդիական նրանց շոշափած հարցերը:

Ա. Բակունցի «Հովնաթան Մարչը» գրվեց 1927 թ., երբ Խորհրդային Հայաստանը բռնորդ էր իր յոթ տարին և ետևում էին մնացել սոցիալ-քաղաքական բախումները: Ժողովուրդը կամքի շարունակով դժվարին պայմաններում հայթայթում էր իր հանապազօրյա հացը: Թմբկահարվող սոցիալիստական վերածնության, ազգային ազատագրական շարժման նահանջի և վայրէջքի պայմաններում անտեղի ու անիմաստ էին ռեալ հողից կտրված ոռոմանտիկ հովեր ստեղծել բուն Հայաստանի հողի վրա՝ գեթ մի անկյուն, որը կբարձրակեր կործանված անկախ Հայաստանի գաղափարը:

Չարենցին հակառակ, Բակունցի ստեղծած վիպերգային վիճակը արհեստական էր և միտված էր տեղային-լոկալ օրինակի վրա ընթերցողին հաղորդել գաղափարի ճակատագրի ընդհանրական պատկերը՝ ֆարսի ենթարկված նրա մի տարրերակի փլուզման միջոցով: Այս տեսակետը կարող էր խոցելի լինել, եթե չպայմանավորվեր մեծ գրողի նույնքան ոռոմանտիկ ու անհող, սակայն անկեղծ հավատով, որ ահա ստեղծվել է մի նոր Հայաստան, ուր կիրականացվեն դարավոր իդեալներ:

Վիպակի բովանդակութունը պայմանավորեց նրա մարմնավորման ձևը: Բախունցը ծիծաղում է, Չարենցը՝ ծաղրում ու հեծկլտում, Բախունցը վերցնում է սղգային սոմանալիզմի մեկ՝ ծիծաղելի կողմը, Չարենցը՝ ողբերգականի և երգիծականի միասնությամբ: Այստեղից էլ վիպակի ու վեպի սճի և երգիծական հենքի որակական տարբերությունը:

Արտասահմանից հեկոծ Հովնաթան Մարչը, նոր եթովպիա քաղաքը կառուցելու իր տնհեթեթ երազանքով (քաղաք, որը պետք է խորհրդանշեր Հայաստանի վերածնունդը), բուլբուլին անտեսում է խորհրդային Հայաստանի գոյութունը: Հիշյալ դադախարով բռնված, նա կույր ու խուլ է մնում ժողովրդի առօրյա կյանքի նկատմամբ: Մարչի կուրությունն ու խլությունը նրա նեղ տեսադաշտի ու աշխարհընկալման արդյունքն է: Նրա գործողությունները տնհեթեթ են և տեմտանդ: Այստեղից էլ՝ ծիծաղի որակը. Բախունցը չի սպանում հերոսին կծու ծաղրով, այլ ծիծաղում է ներդաժխտ: Ամեն քայլափոխի Հովնաթան Մարչն բնկնում է ծիծաղելի դրությունների մեջ, ապա դուրս գալիս, որպեսզի կրկին հայանվի առավել ծիծաղելի իրավիճակներում: Հովնաթան Մարչը սոցիալապես վտանգավոր այն տիպը չէ, որի դեմ հարկ է կիրառել կծու, ոչնչացնող ծաղրի գենքը. կտրված հողից, միայնակ՝ ույս բառի ամենալայն իմաստով, Բախունցի գոնրիխտակերպ հերոսը կյանքի կողմից տնհաջողության է դատապարտված և հեղինակը պարսավում է նրան աշխույժ ծիծաղով: Այս իմաստով «Հովնաթան Մարչը» ավելի շատ կատակերգական է, քան երգիծական: Նրա ծիծաղը մերձենում է հումորեսկին:

«Ծրկիր նախի» վեպի հերոս Համո Համբարձումովիչը՝ Մազութի Համոն և Հովնաթան Մարչը նույն միջավայրի ծնունդ են, նույն աշխարհայացքի մարդիկ: Նրանք նման են իրար այնքանով, որ նրանցից յուրաքանչյուրը մյուսի տեղը հայանվելու դեպքում ճիշտ նույն կերպ կվարվեր: Սակայն Հովնաթան Մարչը, այնուամենայնիվ, Մազութի Համոյի շարունակությունն է, սրա ալյասերումը: Մազութի Համոյի թիկունքում կանգնած է մի ամբողջ հասարակական խավ՝ խոշոր ու մանր բուրժուազիան, նա տնօրինում է ռազ-

մական ուժը, միջազգային, մասամբ նաև ներքին իրավիճակը միառժամանակ ի նպաստ նրա են:

Իսկ Հովնաթան Մարչը գործում է հիմնվելով լուի սեփական նախաձեռնությունների ու կարողության վրա:

«Հովնաթան Մարչը» գրվեց «Երկիր Նաիրի» ազգեցությանը, մի հանդամանք, որ նկատելի է ոչ միայն երկու երկրի գաղափարական համահնչուն առաջադրություններում, այլև ինչ-որ շափով՝ շարադրանքի եղանակի, ոճական որոշ համահնչունության մեջ:

4

Ա. Բակունցի «Կյորես» (1935) վիպակը հողի մարդկանց կյանքի, կենցաղի, բարքերի պատմության իմացության ծնունդ էր, հատկանիշներ, որոնք նկատելի են նաև գրողի «Մթնաձոր», «Սև ցիլերի սերմնացանը», «Անձրե», «Նղբայրության ընկուզենիներ» շարքերում՝ խորապես պրոբլեմային հերկեր, ուր իմաստավորվում են ժողովրդի անցյալն ու ներկան:

«Կյորես» վիպակը ղեղարվեստորեն վերարտադրում էր ներկա իրականությանը նախորդող ժամանակահատվածը և ըստ էության պատասխանում գրողին հուզող՝ ի՞նչ էր Հայաստանը և ո՞ւր է գնում՝ պատմության ոլորապտույտ ուղիներում հարցին, որը Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի գլխավոր հարցադրումներից էր:

«Կյորես» վիպակն ունի հետևյալ բնաբանը. «O tempora, o mores... O, Զանգեզուր, o, Կյորես...»: Այս կատակային բառախաղը բանալի է տալիս կարդալու ոչ միայն երկի ուրիշները, տոնայնությունը, ընդհանուր երանգավորումը, այլև նրա ներքին բովանդակությունը՝ ցարական Ռուսաստանի Զանգեզուրի գավառի Գորիս քաղաքում իշխող ժամանակներն ու բարքերը:

Կյորեսը Գորիսի արվարձանն էր, ուր ապրում էր չքավորությունը՝ հողից զրկված հողագործները, բրուտագործները, ներկարարները, դարբինները, տավարածները և այլն: «Այդ մի դինաստիա էր... ցեղային դինաստիա, որ ի դեպ գլխավորում էր Կյորեսի և նրա միջնաբերդ Շենի կոիվը

Գորիս քաղաքի և նրա «օտարականների» դեմ»⁵, — գրում է Բակունցը:

Եվ այսպես, կար Գորիս և կար Կյորենս — երկու քաղաք նույն քաղաքի մեջ, ուր բնակվում էին նույն ազգին պատկանող երկու տարբեր ժողովուրդ, որովհետև «...տարբեր էին նրանց լեզուն, սովորությունները, անունները, և մըշտաբարձր կրակի նման նրանց միջև վառվում էր հին կռիվը»:

Հետագայում էլ այդ «մի ազգության մեջ երկու ազգի» ջրբաժանը լուսաբանվում է աշխատավար ու շինովնիկական-վաճառականական Գորիսի կենցաղի ու բարքերի մանրամասն նկարագրությամբ, որ և ստեղծագործության մտահղացման կյակետային սկզբունքն է»⁶:

Հոգեբանական խորքով է վերակերտում Բակունցը մարդկային բնավորություններն ու ճակատագրերը, քնարականությամբ ու գրամատիզմով շաղախված ժողովրդական կյանքի պատկերները պատմության շարժման մեջ, և բրոնիկոնի շրջանակներն սկսում են տեղի տալ՝ ակնհայտորեն վերաճելով հարապատ ժողովրդի նախատաղիրն արտացոլող էպոպեայի:

Ս. Աղաբաբյանը «Ակսել Բակունց» մենագրության մեջ՝ բացահայտելով այս «տարեգրության» սոցիալական իմաստը, գրում է. «Կյորենս և Գորիս անունները տվյալ դեպքում հանդես են դալիս որպես պատմական-սոցիալական որոշակի իմաստ պարունակող ծածկագրություններ և ոչ թե որպես բնակավայրերի սոսկական անուններ», իսկ հասարակականը բացատրում է. «նահապետական կենցաղի, ավանդական աշխարհի բարքերի» ընդհարումով՝ «քաղաքակիրթ» աշխարհի երևույթների հետ, ընդհարում, որ պատմական ակնթարթի մեջ կենտրոնացնում է ժողովրդական կյանքի մի ամբողջ ծանր ու անտանելի ողբերգություն»⁷:

Այդ հակագրությունը բնորոշում է գրողի հրգիծական

5 Ա. Բակունց, Երկեր, 1955, էջ 298: Այսուհետև Բակունցի ստեղծագործությունների մեջբերումները այստեղից, էջերը՝ փակագծերի մեջ:

6 Ս. Աղաբաբյան, Ակսել Բակունց, 1963, էջ 285:

7 Նույն տեղում:

ներկայանալը: Վ. Կիրպուտինը «Սեր Հասարակ մարդկանց նկատմամբ» հոդվածում նշում է Բակունցի երգիծական մտածողության երկու հոսքը. մի գեպքում՝ «ծիծաղ արցունքի միջից», մյուսում՝ անխնա սարկաղմ: «Բակունցի հեղինակը խփում է Կյուրեսի երկու բեռներին էլ: Երբ այն հարվածում է վերնախավերին, լի է մաղձով, սարկաղմով, ատելությամբ, իսկ երբ ներքնախավերին՝ սկսում են թրթռալ համակրոնքը, ամուսնանքը, տրամուլյունն ու ղայրույթը հետամնացության, վայրի սովորությունների համար...»⁸:

Վիսպակում կծու ծավրի աւարկա է գտնում Գորիս քաղաքի արաւելին տեսքը, որի «տեսարժան վայրերի» մեջ Բակունցը հայտաբերում է նրա բնակիչների ներքին կյանքի իմաստը. հռահարկ բանտ, կաշազօր, երկու եկեղեցի, իրաք թշնամի հայկական և ուսական գարոցներ, քաղաքային դումայի շենք, փողոցների ուղիղ քառակուսիներ՝ իրենց տներով, որոնք նման են բանտերի, դրանց առջևի նախապարտեղների՝ ճնշող միակերպությամբ, ընդամենը երեք սենյակով հյուրանոց, բիլյարդանոց՝ ներքնահարկում, ուր սիրում են դիշերել կատսները, մի լիմոնադի գործարան՝ Շոր աղբյուրի մոտ, բաղնիք, և այս սղջ խղճուկության վերևում՝ հսկա շուկան, որ ձգվում է Շենից մինչև հենց քաղաքային դուման և ավելի հեռու: Նա «մի կատարյալ քաղաք էր, փոքր Մոսկվա, ինչպես ասել էր քաղաքագլուխը մի խնջույքում,— Այսբկովկասի Հուլյանիքերը,— բոս բժիշկ Տիգրան Պետրիշի («Բժիշկ Տիկուշ»),—որը նույնպես քաղաքի զարդն էր...» (316): Շուկան ներքաշել է գորիսցիների ամբողջ գիտավորություններն ու աղնկալիքները՝ իրեն ենթարկել առևտրաշինովնիկական քաղաքի կյանքի ռիթմը: Գորիսի բնութագրությունը առավել չափով սոցիալական է, հագեցած գավառի ու նրա առօրյայի հասարակական-քաղաքական կյանքի պատմականորեն հավաստի պատկերներով: Բակունցը մանրակրկիտ նկարում է այն ամենը, ինչը բնութագրական էր Կյուրեսին, Գորիսին ու նրանց բնակիչներին՝ այն ժամանակներում, երբ առևտրականների մեծամասնությունը «օտարական» չէին, այլ բնիկ կյուրեսցիներ, իսկ Գո-

⁸ «Литературная газета», 1956, № 63.

րիւր շուներ քաղաքագլուխ, ինչպես և շուներ բանտի ու կապիտալի այն իշխանությունը, որն ի վերջո կքայքայի Շենն ու նրա բնակիչներին: Այն ժամանակներում Կյորեսի հերոսները, նրա պաշտպանները Պարան-պարան Ավանեսի, Ղաթրինի Ազալայի նման մարդիկ էին, որոնք կիսալեգենդար էին դարձել և կատարում էին հեքիաթային հեթոսներին վայել գործեր:

Պահպանելով ժամանակագրական հաջորդականությունը, Բակունցը դիմում է նաև նոր ժամանակներին ու բարքերին, երբ առևտրաշինողնիկական խավը արդեն նվաճել էր գավառի տնտեսական կյանքը և իր մուսլ կնիքը դրել ժողովրդի ապրելակերպի վրա: Ժողովրդի պաշտպաններն էլ արդեն այն չէին: Ի՞նչ կարող էր անել Գյուրջի Օրին «գրգ-ղբգված շորերով, ինչպես հեաին մուրացկան, հարբած» (298), որը անում ցասումով քաղաքի հրապարակում հայհոյում էր «Կյորեսը կույր դաճակով մուրթոլեւերին» և անվանարկում քաղաքի «անվանի» մարդկանց: Նրան լսելու համար կանգ էր առնում ոչ միայն հասարակ ժողովուրդը, այլևս դուրս էին ելնում և «զվարթ ծիծաղում» առևտրականները, «ինչպես եթե հրապարակում կապիկ պար ածեին», — տխուր ամփոփում է հեղինակը:

Առաջին գլուխներում պատումը տարվում է հեղինակի անունից. նրա աչքերով է դիտվում Կյորեսի «զավեշտալի ողբերգությունը»: Բայց ահա հեղինակի հայացքը կանգ է առնում «օտարականների»՝ բեյ-չինովնիկների ու խոջա-առևտրականների վրա: Այստեղ նա հաճախ հերոսներին ու երևույթները բնութագրում է բնիկ կյորեսցիների շուրթերով:

Բակունցի հեղինակը տարածվում է նաև գորիսյան վերնախավի հոգևոր կյանքի վրա: «Ոչ մի հոգևոր շահ չունեին Գորիսի բնակիչները, ընթերցող... նրանք հոգի չունեին, որ հոգևոր շահ ունենային» (353), — տխուր եզրակացության է հանդում հեղինակը: Նրանք գիտեին միայն մի բան, որ «կա պետ և ստորագրյալ և արանքում հարկավոր է թուղթ խաղալ, ուտել և ձանձրանալ, ձանձրույթից հորանջել, հորանջելով բամբասել, աղջիկներին տեղաց անել, տղաներին դարձնել ավելի բարձր պաշտոնյա...» (355): Եթե տադին մի անգամ Հաստ ներսես բեյն այցելում էր «ծխական դրպ-

րոցի սիրող-սիրուհիների» խմբի ներկայացումը, ապա առաջին հերթին հետաքրքրվում էր. թե «ուրիշ ո՞ւմ են հրավիրել» կամ ո՞ր կարգի ու աթոռի առժամ էր նրան ուղարկված հրավերը: Պարզասկես ծաղրելու միտումով է բերում Բակունցը հոգևոր հետաքրքրության օրինակը՝ վեճ դումայի ընտրությունների շուրջը, որը ծալք է առնում Նիքոլայ Ներսիսյանի... խանութում ու վերջանում, ինչպես բոլոր վեճերը, «հորանջյունով»: Այդ վեճերը, Բակունցի խոր համոզմամբ, ոչ թե հոգևոր շահից էին, այլ «այն ահեղի ձանձրույթից, որ քաղցր ծորում էր ամբողջ Գորիսում»:

Բեյերի ինքնազոհ բլուրները դառնում է մանրամասն «ուսումնասիրության» ու մերկացման առարկա: Հեղինակը պատկերում է շինովնիկների՝ փայլուն արվեստով մարմնավորված պիմանկարներ. «...և հանկարծ, մսավաճառի խանութի առաջ ծանր-ծանր քայլերով երևաց ինքը՝ Ներսես Բեյը, ոչ այն Ներսես Բեյը, որ կոչվում է խուրդու կամ Կարճիկ Ներսես Բեյ և ծառայում է դատարանում և ոչ էլ այն Պրիստավի կոչված Ներսես Բեյը, այլ Հասո Ներսես Բեյը՝ դավառային վարչության սյուներ»:

— Պետրոսա՛ւը,—կանչում է Ներսես Բեյը և կես րոպե այլևս ոչինչ չի ասում:

Նվ կարիք չկար, որ ասեր: Նրա փոխարեն ասում էին նրա ուռած և արյունով լցված աչքերը, հասո շրթները, որ կարծես շորորոգ կզակն էր... Հանդարտ ծփում էր նրա մարմինը, ինչպես ահագին ժայռը, որ ցցվել է ծովի մեջ և շողշողում է արևից... Ներսես Բեյը դեռ հաղում է «հարուստի հաղով», իսկ մսավաճառ Պետրոսը բարձրացրել է սպիտակ քաթանը, որի հետևում, մյուս գնորդների աչքից հեռու, կախված էին երկու ոխար՝ ռսկեգույն դմակներով» (325—326),

Դժվար չէ նկատել չարենցյան և բակունցյան հեգնանքի ընդհանրությունները, որը բխում է մի նպատակից՝ ծաղրել սոցիալ-բարոյական նկարագիրը մոտակա անցյալի: Չարենցի հետքերով Բակունցը նույնպես, ինչպես տեսանք, դիմեց քաղաքի արտաքին տեսքի վավերագրմանը, նրա «հրաշալիքների» մեջ որոնելով կյանքի սոցիալ-բարոյական իմաստը, բաժանեց բնակիչներին «կարկառունների» և «հա-

սարակների», օժտելով նրանց իրենց հասանելիք ծաղրի շափով: Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ապահերոսականացված բնակիչների հետքերով «Կյորես» վիպակը շարժանացավ գլխավոր հերոսի: Բակունցը բնակեցրեց իր նկարագրած բաղարը «հորինված» բաղաքացիներով և կատարեց երկրորդ քայլը՝ հրաժարվեց «գլխավոր» հերոսից ընդհանրապես, իսկ բնակիչներին օժտեց այն գծերով, ինչի շնորհիվ հնչեց երկի գաղափարախոսությունը: Զխնայեց սրանց ոչ արտաքինը, ոչ նիստ ու կացը: Գյուղացու, աշխատավոր մարդու դարավոր մաղձը ամեն կարգի պաշտոնյա կողոպտիչների դեմ թափեց անողորմ վճռականությանը: Նկարագրեց Գորիսի հարուստ տների շներին, նրանց «վարքագծում» տեսնելով տերերին:

«Կյորեսի» ութերորդ գլուխն սկսվում է առաջին հայացքից անմեղ թվացող նախադասությամբ. «Ամբողջ քաղաքում բեյերը քնած են հետկեսօրյա քնով և քանի որ նրանք քնած են, հարկավոր է պտույտ անել քաղաքի փողոցներում, որովհետև շներն էլ քնած են» (333): Այս վերջին հանգամանքը ամենակարևորն է, քանի որ յուրաքանչյուր շուն պիտի բնորոշվի իր տիրոջը, փոխ առնելով նրա սովորությունները: Եվ Բակունցը, բացահայտելով շների բնավորությունը, փաստորեն խոսում է տերերի բնավորության մասին. «Գորիսում հայտնի շներ կային, ինչպես օրինակ՝ Սիմոն բեյի Թոբուշը, որից ամբողջ թաղը զոզում էր և նույնիսկ մուրացկանները սիրտ չէին անում նրանց բակը մտնել: Նրանք շներ չէին, այլ շղթայած առյուծներ և վագրեր, ինչպես հանլար բեյի Զինդառ շունը, որ տիրոջ հետևից գնում էր գյուղերը հավ հավաքելու, այսինքն աչքին ընկած հավը կուլ էր տալիս և մնում էր անպատիժ, կարծես քաղավորակա՞ն խաբշ հավաքող էր» (334): Երբ պրիստավ Աղալոն բաց էր թողնում իր շներին, փողոցի անց ու դարձը դադարում էր: «Նազար բեյի շունը, երբ գյուղացին փափախով մտներ նրանց բակը, աղվեսահաշ էր տալիս՝ արագ-արագ և սուր ձայնով և ձայնը կտրում էր, երբ գյուղացին փափախը հանում էր: Տեր զի բազումի Չամբարը ոռնում էր, երբ լսում էր ոռնաց եկեղեցու զանգերի ձայնը: Զիլֆուղար բեյը (հայ) մի շուն ուներ, որ եր-

բեր չէր հաշի, հիմն նուշնիսկ կես զիշերին զյուզացիները թափվելին նրանց բակը: Բայց հիմն նրանք գային առանց ոչ-խարի, առանց պանրի ու յուղի, շունը քիչ էր մնում շղթան կտրել, կարծես նա էր կաշառք հաժարում» (334),—ավարտում է Բակունցը շների «էպոպեան»՝ զայրույթով ու մերկացման պաթոսով լի: «Քանի շները քնած են, հարկավոր է պատւյա անել քաղաքի փողոցներում»,—անմեղ ձեռնալով գրում է Բակունցը, «մոռանալով» նաև, որ սկսել էր նույն նախադասությունը ոչ թե շներով, այլ բեշերով:

Ինչպես Չարենցի, այնպես էլ Բակունցի կերպարային արվեստում օգտագործվում են ռուս մեծ հրդիմաբան Ն. Վ. Գոգոլի հնարանքները: Դա առավելապես վերաբերում է կերպարների հրդիմական համեմատությունը՝ Չարենցի մոտ երկու Սեթոնների, Բակունցի՝ Հաստ և Կարճիկ Ներսես Բեյրի կապակցությամբ, սակայն Բակունցը ավելի հարազատ է մնացել Գոգոլին:

Ներսես բեյերի «խրամատային խուլ կռիվը» սկսվեց այն պահից, երբ Հաստ Ներսես բեյի շունը տրորեց Կարճիկ Ներսես Բեյի վարունգի մարգերը: Իշխան Ալլախիարի ուղարկած սերմերը առավել թանկ էին Կարճիկ Ներսես բեյի կնոջը. «Յոթ օր, յոթ զիշեր երկու տունը հման էին երկու բերդի, որտեղից լսվում էին ռմբակոծության ձայներ: Հաստ Ներսես բեյը նիհարեց, որովհետև նրա կինն այդ օրերին ոչ գոլմա էր եփում, ոչ կոլուակ, այլ եփում էր այնպիսի խառնուրդներ կերակուր, որ կվայելեր խաչչնճի պահոզ Թեատարոսին» (336):

Այս նույն եղանակով Բակունցը նկարագրում է առևտրականների երկու տիպար՝ «հնավանդ» և «ժամանակակից»:

«Հնավանդ առևտրականը» անձամբ կրնդունի գնորդին և այնչես թող կփշի նրա աչքերին, որ սա կգնի պիտանին էլ, անպիտանն էլ: Նա բարերար է ձեռնում և ուրախ ծիծաղում Գոթիսի վերնախավին հասցեադրված զվարճալի կատակի վրա, սակայն իր գործը, իր անկիքը չի մոռանա:

Առևտրականների նոր սերունդը՝ այսպես կոչված «պրոգրեսիստները», որոնք արդեն ոչ թե խանութների, այլ պասաժների տներ էին, գտնվում էին սահմանագծի այն կողմում, ուր ժողովրդից օտարումը բնագրվում է հոգեբա-

նության, բարոյական շափանիշների ուղորտը: Բակունցը նկարում է նոր ժամանակների առևտրականի՝ գլխավոր «պրոգրեսիստի» երգիծական դիմանկարը, որի խանութում ձանձրույթից զրգված ծամծմվում էին համաքաղաքային յուրեր. «Եփրատ Նրեմը խանութ էր մանում սպիտակ ձեռնոցներով և աշնպես անթերի հագնված, որ կուգմիլա կով-նան, գավառային նոտարի կիներ, ամուսնուն հանգիմանում էր, օրինակ բերիլով եփրատ նրեմին» (322):

Բակունցի հեգնական ոճի հարազատությունը Չարենցին երևում է այն դրվագներում, ուր նա դիմում է պաշտոնավայրերի կեղծ գովերգմանը, պաշտոնյաների ծավալած գործունեության շնչինությունն ու ճղճիմությունը ցուցադրելու «լուրջ» եղանակին:

Նկարագրելով քաղաքային դումայի գործունեությունը, Բակունցը բախման մեջ է դնում քաղաքի «պրոգրեսիստներին» և «հետադիմականներին», պետական հարց դարձնելով այն հանդամանքը, թե Սիմոն բեյի «Թորուշը» կծել է փոստի Անտոնի քիթը «սպարտականության կատարման, աշտինքըն՝ նամակատարության ժամին» (334): Չնչին առիթը դառնում է «լուրջ» քննության առարկա նաև դատարանում, ուր «...գատաւորներն առանձնացել էին խորհրդակցության և մի ամբողջ ժամ նրանք չէին կարողանում քրեական դատավարության Կոճղ Օրինացի մեջ գտնել այն հոգվածը, որով կարելի է հարեանի դոմշի պոչը թրով կտրող հանցագործին պատժել և արդեն երգվյալ հավատարմատար Ֆեոկտիստ Իվանիչն առաջարկում էր գործն ուղարկել նոր քննության, որովհետև մութ էին հանցագործության հանգամանքները...» (329): Այս, ինչպես նաև վերը բերված տեսարանները կառուցված են ժողովրդական ֆարսերի հիմքի վրա և ինչ-որ տեղ աղերսվում են նաև Դիկկենսի «Պիկվիկյան ակումբի» հումորին:

Բակունցի հեգնանքը խփում է նաև քաղաքային բնակչության իրական սեռին, թեև այս պարագային գրողի զայրույթն ուղղված է ոչ այնքան կանանց դեմ, որքան հասարակական այն կարգերի, որը շղթայել է նրանց՝ բարձերը թափ տալու, անկողինը փափուկ պահելու, անթերի և առատ ճաշ պատրաստելու պործին: Եվ իրենց ողջ «գրադվածու-

թյամբ» հանդերձ նրանք դեռ ժամանակ են գտնում բամբասանքների համար:

Հաշիվները մաքրելով Գորիսի բեյերի, խոջանների ու բարձր խավի կանանց հետ, Բակունցը անցում է կատարում դեպի քաղաքի մտավորականությունը՝ նրա ուղեղը: Պավլի-բեյ Օրբելյանը, որ «Մշակի» հետեողական ընթերցողն է և քաղաքում հայտնի՝ ռուս քահանայի հետ ընդհարումով, ճաշից հետո չէր բնում, ինչպես մյուս բեյերը, այլ առանձնանալով ազգու խորքում, տրվում էր Սյունիքի իշխանության անցյալի ու ապագայի վերաբերյալ խոհերին: Նա անգամ գրում էր: Բայց ի՞նչ: Պավլի-բեյի մահից հետո նրա օրագրում գտնում են մի քանի բեյերի հայրերի ու պապերի մասին կենսագրական վարկաբեկիչ մանրամասներ:

«Կյորես» վրպակի գույների հարստությունն ու բազմազանությունը պայմանավորված է ոճական այլադան եղանակների հերթադաշտով, որոնք բխում են կյանքի՝ գրողի բարձրացրած շերտերի բովանդակությունից, ու կենդանանում տիպական կերպարների ու հանգամանքների մեջ: Երգիծական տիպականացումն իր տեղը զիջում է թախիծով հագեցված ռեալիստական ուրվագծումներին, հենց որ Բակունցը հայացքն ուղղում է Շենի զուլխները կորցրած միամիտ բնակիչներին, բեյերի և առևտրականների դեմ նրանց անհմուտ, երբեմն էլ ծիծաղելի բողոքին: Տրագիկոմիկական են դառնում կյորեսցիները, երբ եկեղեցական տոներին սուրբ վայրերից քշում են գործայիններին և դարհուրելի հայհոյում սրբերին այն բանի համար, որ սրանք նվերներ են «ընդունում» նաև նրանցից՝ ճնշողներից: Ուրախ ծիծաղում է գրողը հովվի միամիտ հրճվանքի վրա, որը առաջին անգամ կյանքում հագել է արխալուզ, որ նեղ է իր վրա ու կարճ, գյուղացու վրա, որը պահանջում է ճոճուան երկարաճիտ կոշիկներ: Բակունցը համակրում է հին ճանապարհի մարդկանց: Երբ նրանք հարբած քայլում են քաղաքի փողոցներով և երգում, նրանցից վախենում են բոլորը, նույնիսկ Պրիստավի ներսես բեյը: Նրանք չեն սիրում բեյերին ու առևտրականներին, չեն սիրում նաև, երբ վերջիններս երևում են իրենց խուլ փողոցում: Բակունցը համակրում է նաև երեխաներին, որոնք իրենց կռիվն են մղում համազգեստներ

հապած գիմնագիտաների դեմ: Գրողը կենդանի գույներով և միաժամանակ ժպիտով է նկարագրում մանկական ճակատամարտի տեսարանը գետում: Ճակատամարտը ղրորվում-հասնում է մինչև Յարական փողոց, ու այնժամ արեածաղկի կամ դդումի կտորները թռչում են Դումայի բաց պատուհաններից ներս:

Բակունցյան բազմաձայնությունն ավարտվում է հայոց լեզվի հանդիսավոր մեծարումով՝ անաոնց այն արժեքի, որ պատկանում է ժողովրդին և որն անհնար է խլել նրանից: Գողովյան Տրոյկա-թռչունի, տուրգենևյան «Ռուսաց լեզվի», շարենցյան «Ես իմ անուշ Հայաստանիի» ոգին հորդում է հայոց լեզվին նվիրված Բակունցի տողերի միջից:

Սակայն չպետք է կարծել, թե Բակունցն իդեալականացնում է նահապետական կացութաձևը և բաժանում կապիտալիստական հարաբերությունների գրոհից քայքայվող գյուղացիության ու արհեստավորության ահաբեկումը: Մեծ սիրով ու համակրանքով կերտելով ներքնախավերի կերպարները, Բակունցը դրա հետ միասին ծաղրում է նրանց հետամնացությունը, կյանքի մասին միամիտ պատկերացումները, այդ կյանքի նոր տեսակերին հարմարվելու անկարողությունը, կույր նվիրվածությունը հին կուռքերին:

Բակունցը ծաղրում է նաև հերոսների անունները: Հետեւելով ժողովրդական ավանդույթին՝ թշնամիներին կնքում է մականուններով, ինչպես, օրինակ, Մալալերովնի Նիկոլայ, Ամբարի կատու, Խուրդա կամ Կարճիկ Ներսես բեյ, Տեր-դիրազում, Կույր գայլ, Ալլախիարի և այլն: «Բակունցի հեղնանքի պոետիկան,—գրում է Ս. Աղաբաբյանը,—խորապիս ժողովրդական բնույթ ունի: Հեգնանքի այդ հատկությունը ոչ միայն առանձին սրամիտ դարձվածքների, առածանման խոսքերի, կատակների ու զավեշտի օգտագործման մեջ է, այլ ամենից առաջ ժողովրդի երգիծական մտածողության և արվեստագետի սրտատիկական հնարների այնպիսի ձուլման, որ թվում է, թե ժողովրդական կատակաբանները հանդես են գալիս որպես «Կյուրես» գրքի համահեղինակներ»⁹:

Հայ ժողովրդի անցյալին վերաբերող վեպերից Ն. Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» (1958) և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստանները» (1964), երգիծական վեպեր շլինելով հանդերձ, կրում են «Երկիր Նաիրի» հիմնական ստորի՝ ողբերգական երգիծանքի կնիքը:

Ն. Զարյանի «Պարոն Պետրոսը...» վեպի հենքը՝ ռեալ կյանքն է, որի միջով անցել են հեղինակը ու իր սերնդակիցներից շատերը առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին: Մարդկանց ճակատագրերում շարն ու բարին հետևում են միմյանց քառսային միասնությամբ: Այդ քառսի միջից ծլարձակում, աճում ու ամրանում է, մտածել ու զգալ է սովորում մի սերունդ, որը այնուհետև դառնում է իր ճակատագրի տերն ու տնօրենը: Այդպիսին են Շահենը, Մեխակը, Զարին և շատ ուրիշներ, որոնց հասունացման ուղին է նկարագրում Զարյանը:

Հիմնական թեման, որը ծավալվում է պատերազմական տարիների վարժարաններից մեկում, ներթափանցված է երգիծանքով: Երգիծանքի հանդուցային կետերում են վարժարանի տնօրեն պարոն Պետրոսն ու նրան հավատարիմ աշակերտ-նախարարները, որոնց հուշակած «հանրապետությունը» կապկում էր 1918—20 թթ. ստեղծված Հայկական պառլամենտը՝ իր պառակտվածությամբ ու անգործությամբ:

Պարոն Պետրոսի նախաձեռնությամբ ինքնըստինքյան ծիծաղելի այդ «գալրոց-հանրապետությունը» դառնում է իսկական շարիք, երբ նախարարական «գալրոցում» սկսում են ձևավորվել ու զարգանալ շահամոլների, կարիերիստների ու դավաճանների բնավորությունները:

Պետրոսի՝ երեխայական խաղ հիշեցնող գործունեությունը, արտաքուստ կոմիկական բնույթ ունի, սակայն նրա աճեցրած արատների լրջությունը ծիծաղելիի սահմանից դուրս է, և նրա կերպարը կատակերգականից վերաճում է երգիծականի: Ծիծաղելի է, երբ որբերը Պարոն Պետրոսի պահանջով աղոթում են աստծուն, որ երկար կյանք պարգևի նրան ու իր Եղիսարեթ ավիանօդը կամ հենց որբ-նախարար-

ներին՝ իր ամուսնական նկարն ընծայելը և այլն: Եվ քնդում է ծիծաղը, տեղի տալով վայրույթի, երբ որբանոցի պատերի տակ քաղցած մեռնում է պարոն Պետրոսին անհնազանդ Սեթր, իսկ նրա կողմից փաշփաշված ու սիրված «կարգապահության նախարարը» դառնում է գավաճան և արագացնում իր հովանավորի մահը:

Պետրոսը կեղծ մեծություն է: Նրան թվում է, թե ինքը ոչ թե տիկնիկային «նախարարների խորհրդի» ղեկավարն է, այլ մի պետության, որը կառուցված է իր սիրած կուսակցության նախագծով: Սրանով իսկ Զարչանը ծաղրել է ոչ միայն Պետրոսի չիրականացած իդեերի աշխարհը, այլև այդ աշխարհի իրականացած տիպարը: Այսպիսով վեպը դուրս է մղվել որբանոցային կյանքի տարեգրության սահմաններից՝ գեպի սոցիալ-քաղաքական լայն ընդհանրացումներ: Պետրոսի և իր նախարարների կերպարները դարձել են խորհրդանշաններ, հավաքական կերպարներ:

Պետրոսի բնավորության կոմիդիք հիմնված է իր ձրգտումների (դատախարակել աղնիվ հայրենասերներ) ու ստացած արգլուներին խոր հակասության վրա, քանի որ նա երկրպագում է արդեն դարն ապրած Մոլոքին: Նրա «ճղեռնամայանը» մնում է կիսատ այն պատճառով, որ սույն երազող իդեալիստը լիովին կտրված է կյանքից: Փաստորեն նա բնկել է ինքն իր ծուղակը: Զինական պարսպով մեկուսացնելով երեխաներին արտաքին աշխարհից, նա կորցրել է ժամանակի զգացողությունը: Իսկ երբ պատահաբար առերեսում է նրան այն իրականության հետ, որի համար նա այդքան ջանասիր կադրեր էր պատրաստում, դաժան ճշմարտությունը բաց է անում գեմքը և նա տեսնում է, որ սխալվել է, սխալություն է կրել: Պետրոսը տառապում է և այդ տառապանքի մեջ նրա խորտակված իդեանն են, ողջ կյանքի գործի ու գաղափարների փլուզումը: Եվ ահա այստեղ է, որ նա ինչ-որ շափով գուցորդվում է «Երկիր նախիկ» Մարտի Համոյի կերպարին: Ինչպես վերջինս, նա էլ է մնում միայնակ և՛ իր հավատի, և՛ իր գործի ասպարեզում: Այն ամենը, ինչին նվիրել է պարոն Պետրոսը իր կյանքը, կառուցվել է ավաղի վրա՝ մեռնում է անպատու դադափարը և նրա հետ նրա կրողը՝ Պետրոսը:

Վեպի երգիծական կերպարներից է օրիորդ Սահականու-
շը: Զարյանը հակադրության մեջ է դնում նրա արտաքին գե-
ղեցկությանն ու հոգեկան աղքատությանը, բարեձև վերա-
բերմունքն ու տգիտությունը:

Զարյանի կերպար ստեղծելու սիրած միջոցներից է հե-
րոսի մի որևէ գծի, արտաքին ժեստի կամ խոսքի կրկնու-
թյունը: Այսպես Պետրոսի մոտ շեշտվում են ցից կանգնած
բեղերը, չոր տախտակի ճարճատյուն հիշեցնող խոսելաձևը,
հերոսներից մեկի՝ Հովակիմի, աչքերի արագ-արագ կոոցու-
մը և յուրաքանչյուր նախադասություն՝ «Ես որպես նախա-
բար» բառերով սկսելը, տիկին Եղիսաբեթի հազիվ լսելի օրհ-
նություններ հղելը և այլն:

Պաղրում է Զարյանը դաժան ու անխնայ Սակայն նրան
խորթ չէ նաև հումորը, առավելապես երբ խոսքը իր սիրած
հերոսներին է վերաբերում:

6

Գ. Մահարին գիտես 1920-ական թվականների իր ստեղ-
ծագործություններում հնչեցրել է մերթ ողբերգական, մերթ
երգիծական լարեր և դրանք զուգորդելով միմյանց («Ման-
կություն», «Պատանեկություն»), 60-ական թվականներին
«Այրվող ալգեստաններ» վեպում հասել է չարենցյան ող-
բերգա-երգիծական որակի:

Երգիծականի դրսևորումները Զարենցի ու Մահարու մոտ
պայմանավորվել են արժարժվող նյութով՝ աղգային ու ման-
տիզմի փլուզումով, որն ըստ էության ողբերգական էր: Սա-
կայն եթե Զարենցի նախասիրած ոճը հեղանքն էր, ապա
Մահարուն՝ արձակի տարբեր ոճաձևերի խաչաձևումը՝ պատ-
մողական եղանակից մինչև հրապարակախոսության ու
հեղանակյան արձակի դրսևորումներ: Այսպես, գեղարվեստական
պատմողական արձակի փայլուն էջեր են Վանը շրջապատող,
նրան հատուկ շուք տվող ալգեստանների նկարագրություն-
ները, բնությանը, Վանա ծովին նվիրված էջերը: Սրանց հեն-
քի վրա հյուսվում է փաստագրական ոճը, որը հիշեցնում է
«Երկիր Նաիրի», «Կյորես» ստեղծագործություններում Զա-
րենցի ու Բակունցի կիրառած «պատմական քրոնիկոնի»

ոճրւ Այս դրվագներում գեղարվեստական խոսքը ընդհատ-վում է ոչ միայն քննարական զեղումներով ու փաստական նյութի «անաշու» շարադրանքով, այլև կոմիկական պատկերներով ու հրապարակախոսական փայլուն միջամտությամբ, որոնք դուռնալորված են հրգիծանքի ձևերի ու միջոցների օգտագործումներով՝ հաճախակի վերաճելով հեգնական արձակագրութեան:

Սակայն պետք է որոշակիորեն տարբերել մահարիական հրգիծանքի ընդլայն ըստ այն նյութի, որը ծաղրի կամ կատակի առիթ է ծառայել: Հրապարակախոսական-հրգիծական էջերը վերաբերում են դաշնակցական կուսակցությունը, մասամբ մյուս կուսակցություններին, այնինչ սյուժետային այլ գծերը ողողված են հումորի տաք ալիքներով և ծաղրելու միտումից բաղկանալու հետևանքով:

Մահարու հեգնանքը դրսևորվել է և՛ բացարձակ ծաղրի («նախկին արմենական, իսկ այժմ ռամկավարների պաշտոնական ու անպաշտոն հավաքավայրը «Ավետիսյան» գրադարանն էր, որը զբաղեցնում էր «Շիրակ» սրճարանի երկրորդ հարկը: Այս սրճարանի և նրա վրա իշխող «Ավետիսյան» գրադարանի միջ այն տարբերությունը կար, որ գրադարանը դատարկ էր, իսկ սրճարանը՝ լեցուն»)¹⁰, և՛ ծաղրական գովեստի կամ կեղծ հիացմունքի միջոցով («Իհարկե, Վանի հնչակյան կուսակցության պատմության ամենափայլուն էջը՝ դա Խրրահամ Բրուտյանի պատկազրումն էր» (330):

Վեպում, ինչպես ասվեց, սուր ծաղրի ու մերկացման է ենթարկվել դաշնակցական կուսակցությունը: Զավեշտ, զըվարճախոսություն, կատակ մղված են ետին պլան հօգուտ հրապարակախոսական մերկացումների և կամ նույն մերկացման ոգով հագեցված գեղարվեստական պատումի («Աղատություն լույս» կենտրոնում «...ոչ մի կետից ամենասուր աչքով, անդամ ակնոցով, անգամ Իշխանի հեռադիտակով չէր կարելի նկատել աղատության լույսի նշույլները ... Հատկապես այս սուրը սկզբունքային անաղարտության մի միջ-

¹⁰ Գ. Մանարի, Երկեր, հ. IV, 1979, էջ 326: Այսուհետև մեջբերումները այստեղից, էջերը փակագծերում:

նաբերդ էր, որտեղով հնչակյանն իր թևով, ռամկավարն իր պորտով շէին անցել» (334):

Մահարու երգիծանքի առանձնահատկություններից է նրա արձակում տեղ դառած ու լայնորեն օգտագործված կոմիկական սկետչի կամ զավեշտական կենցաղային պատկերների տարրը: Փոքր տարողություն ունեցող սույն պատկերները դառնում են ժամանակի ընդհանուր վավերագրերը և, որ գլխավորն է, «բեռնաթափում» են էջից էջ ահագնացող կործանումի ճնշող շունչը:

Կոմիկական սկետչեր են վանի լուսանկարիչ Ջեֆոտենց Արշակի ցուցանակ պատկերիլու, Արշակ Մանգարուռյանի Պոլսի մասին գրգռիչ տեղեկություններ տարածելու, Աճմոնց Կալիփսի հյուր ընդունելու չգերազանցված վարպետության, Օհանես աղայի ոսկին թաղելու ջանքերի և այլ նկարագրությունները:

Կենցաղային պատկերում դիտված կոմիկական անցուղարձը Մահարու գրչի տակ հաճախակի ստանում է ճիշտ հակառակ՝ դրամատիկ հնչեղություն, որը բխում է փաստի արտաքին ձևի ու ներքին բովանդակության անհամապատասխանությունից: Այսպես, թուրքական բանակի հայ «ասկյարի» մասին Մահարու խոսքը ընդհատվում է մի պատկերով, որը արտաբուռ կատակերգական է, սակայն էապես՝ սղբերգական. «Անցնում է ահա մի ուրիշ հայ ասկյարի Բեֆը լավ է: Գոհ է, որ ղինվորական ջգմաճեռ ունի հագին և ոչ թե փոքին. ուբախ է, բայց դեմքը տխուր է: Գինի է խմել, այդ էլ հերքել չի կարելի, և ջղմաներով կոճում է ձյունը, փոխանակ՝ քայլելու մյուս անցորդների նման ոտնահետքերով բացված փողոցային արահետով: Տոնական օր է, բայց շատերը բարձրացել են տափակ տանիքներին և բաֆրիկներով ձյունը հրում են և թափում վա՛ր, փողո՛ց: Հայ ասկյարը ձյուն է կոճում և երգում է ուբախ, հարբածի ուրախ ձայնով սեֆերբելիֆից հետո տարածված ամենատխուր և սիրտ բրզկեռող երգը ...

Նրա երգն ընդհատվեց: Տանիքներից մեկից ձյուն թափվեց նրա վրա: Նա զարմացած նայեց դեպի վեր, հետո անցավ արահետի վրա և թեթևացած՝ ծա՛նր շարունակեց, ասես խեղդվելով:

— Կերթա՛մ, կերթա՛մ, ասկա՛ր եմ, կերթա՛մ...» (365):

Հեգնական արձակի օգտագործումը շատ դեպքերում Մահարու մոտ վերաճում է դասական օրենքներով կառուցված ֆելիետոնի, սակայն այն տարբերությամբ, որ ֆելիետոնը, հանդիլով լուրջ եզրակացությունների, երբեք չի հասնում ողբերգական հնչեղության:

Ինչպես «Երկիր Նաիրի», այնպես էլ «Այրվող ագեստաններ» վեպերում հրդեհանքն ու ողբերգությունը առկա են խաղաղ և ալեկոծ էջերում: Նրանք շրկանում են շերտ առ շերտ Կոտակվող հասարակական-քաղաքական կյանքի և մարդկային գործունեության արագացող դրսևորումներում, որոնցից յուրաքանչյուրը՝ Խղիթական թի ողբերգական, պայմանավորվում են մեկը մյուսով, քանի որ աղբյուրը՝ կործանման շորշոփը, նույնն է:

Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ապահերոսականացված բնակիչների բնույթին, ինչպես ասվել է, առաջինը արձագանքեց Բակունցը: Երկրորդ քայլը կատարեց Մահարին՝ միտում, որը արդեն գուշակվում էր «Մանկություն» վիպակում, մասնավորապես պ. Մանդարուրյանին նվիրված գրված: «Այրվող ագեստաններ» վեպում ապրում ու լիաթոք շնչում են չարենցյան «շարքային» բնակիչները: Սակայն քաղաքի «հրաշալիքներ» լինելուց բացի, նրանք ընդգրկված են վեպի գլխավոր գործողության մեջ և հնթարկվում են վերջինիս բարի կամ չար ազդեցություններին:

Չարենցի, Բակունցի և Մահարու «շարքային» բնակիչների գեղարվեստական մարմնավորման ընդհանրությունը տվիլի ցայտուն արտահայտվեց առօրյա կյանքի ճեպանկուրային տեսարաններում (Կարսի՝ Լորիս Մելիքյան փողոցի, շուկայի, խանութների, «աղգային կենտրոնների», Գորիսի՝ շուկայի, Պասաժի, արհեստանոցների, պետական հիմնարկների, Վանի՝ շուկայի, ակումբ-գրադարանների, ընտանեկան բարերի նկարագրությունները): Երեք գրողներն էլ դիմել են կատակերգական սկետչերի, ընդ որում այդ սկետչերին համ ու հոտ տվողը բարբառների հմուտ օգտագործումն է: Ահավասիկ մի օրինակ «Երկիր Նաիրիից». «Ես չեմ հասկնառ, քեղուն ինչո՞ւ էս հարգեր սարսմնիկ Սիմոնը» — ասում է Ղահվեճին. «— Ես անոր ոտմեր ունենայի ես — հիմա սանկ թրխ-

լիկ կնիկ մը տունս նստած կըլլար. սատանայի պէս կ'զարն
շանորդին...»: «Չի ըսե՛ մեյմունի պես, կ'ըսե սատանայի» —
լինում է վարսավիրի կտրուկ պատասխանը: Ղահվեհին վի-
րավորվում է իր մեջ, բայց վախենում է վարսավիրի հեզ-
նող լեզվից և ոչ մի բառով կամ ահնարկով չի արտահայ-
տում իր գծողհույսունքը: «Ի՞նչ կրնաս կնա այդ աղտոտ ուշաղ-
բազը» — մտքում հայհոյում է վիրավորված Ղահվեհին...
Վատ, չարախոս լեզու ունի ուշաղբազ պերպերը — մտա-
ծում է, խանութի մի տնկյունը նստած, Ղահվեհի Սեթոն»
(62):

Մի օրինակ էլ «Կյտրեսից».

«— Աթա ապեր, բա դեռ հա՞յ չես:

— Ա քեզ մատաղ, դե հա ի՞նչ իմանամ ինչ եմ է՛...
Թողնո՞ւմ են գլխիս մեջ հուշ մնա, որ իմանամ, թե հա ինչ
եմ... էսպիս որ դեռ չեմ իմանա, թե հա Աթա՞ն եմ, թե՞ էն
աղբանոցում հաշողը...» (299):

Այս օրինակն էլ «Այրվոյ աջկեստաններից. «...հաճա-
խորդներից մեկը, Գեղամ Բարուշյանը, վերադարձրեց «Տա-
րազ» պատկերազարդը և հարցրեց.

— Պարնհամաղասոյ, ի՞նչ ասել է «Տարազ»...

Գրադարանապետն աչքը հառեց դեպի առաստաղը, հե-
տո հարց տվողին և բարեհամբույր ծպտաց.

— Գետի անուն է, չե՞ս վարդապետ, չե՞ս վաեր՝

Այ իմ Տարազ, ջուրդ վարար....

Գեղամը նույնպես նայեց առաստաղին:

— Որքան գիտեմ,— կասկածելով ասաց նա,— երգի մեջ
կերազ ի...

— Կերազ... Տարազ....— մի բոպե տատանվեց գրադա-
րանապետը,— միենույնն է, մեկ գրի տարբերություն՝ նշա-
նակություն չունի....» (330):

Անշար երգիծանքի մեջ են ընդգրկված Տատմեր Թառի-
կը, վաճառական Սիմոն Թութունճյանը, իրավաբան Հրանտ
Գալիկյանը, փոստային ծառայող Չափուջենց Թիլոն, Հա-
կոբ Կանդոյանը և շատ ուրիշներ, քաղաքի՝ հոգևոր ու կեն-
ցաղային կոլորիտը ստեղծող, տարբեր սոցիալական ու կու-
սակցական-պատկանելության անձնավորություններ: Առանց
սույն կերպարների վանը վան չէր լինի:

Երգիծական տիպականացման օրինքներով է ստեղծում Մահարին սյուժետային գծերից մեկի զլխավոր գործող անձ՝ Օհանես աղային, սակայն այստեղ պահպանված է, այսպես ասած, «գրականի» և «բացասականի» հավասարակշռությունը, ի հակադրություն, ասենք, Օհանես աղայի փոքր եղբոր՝ Գևորգ Մուրադխանյանի կերպարի, որը վիպի վերամշակված տարբերակում փոփոխության է ենթարկվել հօգուտ «գրականացման» և ի վնաս կերպարի ավարտվածության:

Օհանես աղան հայ գրականության մեջ այն եզակի կերպարներից է, որի աղագյին բնավորության և սոցիալական պատկանելության գծերը վերարտադրված են՝ առաջինը ծաղրի միտումից հեռու հումորի ներկայակցությամբ և երկրորդը՝ զուտ ծաղրական եղանակով: Այս պատճառով է, որ Օհանես աղան առաջացնում է մերթ ժպիտով ողողված բարի զգացմունքներ, մերթ ժխտական վերաբերմունք: Այս դեպքում է, որ Մահարին գործում է սրպես երգիծաբան:

Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ Մահարու վնասում օգտագործվել են երգիծական ոճաձևերի (հումորից ծաղր, ծաղրից ողբերգականություն, ծիծաղ արցունքի միջոց, ժպիտից դավիշտ և այլն) հարուստ հնարավորությունները, «Այլովո՞ղ այգեսառանները» զուտ երգիծական երկ չէ, այն շարունակում և զարգացնում է ողբերգական երգիծանքը, որի հիմքը դրվեց Զարենցի «Երկիր նախիրով»:

7

Երգիծաբանների նոր սերնդի հրեան գալը 1970-ական թվականներին (Ա. Այվազյան, Ժ. Ավետիսյան, Հ. Խանդամուր, Ա. Քալանթարյան, Հ. Ղուկասյան, Մ. Սարգսյան, Ն. Միքայելյան, Գ. Սարգսյան, Էդ. Սարգսյան, Ն. Կիրակոսյան և ուրիշներ) զգալի տեղաշարժ կատարեց դրական երգիծանքի բոլոր ժանրերում, առավելապես՝ արձակի փոքր կտավում (ֆելիետոն, պատմվածք, հումորեսկ և այլն): Վեպի և վիպակի ասպարեզներում, փառսոթներն, գրվել են մեկ վեպ՝ Մ. Սարգսյանի «Քաջ Նազարը» և Ա. Այվազյանի «Սին-որ Մարտիրոսի արկածները», «Ժորա Կարկատանովի ան-

Ֆլումբ», Ժիր. Ալեկտիսյանի «Անդոյապատում» փոքրածա-
վալ վիպակները:

Մ. Սարգսյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-վեպը, մինչ
1980 թ. առանձին գրքով լույս տեսնելը, մաս-մաս տպագր-
վել է նախորդ տասնամյակում՝ «Սովետական գրականու-
թյուն» ամսագրի էջերում: Վեպի երգիծական լիցքը խա-
րըստված է ժողովրդական նույնանուն հեքիաթում ընդգծված
վեհի և նրա հակադրության՝ շնչինի միակցության անհարիր
և ծիծաղաշարժ հենքի վրա: Խնչպես վկայում է հեղինակը իր
գրքի առաջարանում, նա՝ վեպի սյուժետային գիծն ու գա-
ղափարախոսությունը մշակելիս, առաջնորդվել է ոչ միայն
ժողովրդական հեքիաթով, այլև հեքիաթը մշակելու դե-
միրճյանական ուղիով, այսինքն՝ հարազատ մնալով հեքիա-
թային պայմանականությունը, այն ծառայեցնել ժամանակի
հասարակական-գեղագիտական նպատակներին:

Սարգսյանն առաջնորդվել է հենց այս՝ հին նյութ մշա-
կելը արդարացնող մտադրությամբ: Սակայն «Քաջ Նա-
զար» վերնագրի պարտավորեցնող է: Հեղինակի ասելիքը
շատ է, ժողովրդի անունից խոսող և նրա շահերը ոտնա-
հարող տիրակալների հանդեպ դայրույթը՝ անկեղծ և հրա-
տապ, բայց ինչպես այս, այնպես էլ այլ գաղափարներն ու
եղելությունները, որոնք հասկանալի և մոտ են մեր ժամա-
նակներին, տեղադրել Նազարի մասին հեքիաթի մեջ անհնա-
րին դարձավ առանց կորուստների:

Հեքիաթի կոմիկական գրությունները, որոնք կառուցված
են պատահականությունների վրա, վեպի առանձին գլուխնե-
րում պահպանված են: Սարգսյանը «ծաղկեցնում», մանրա-
մասնում է ծիծաղաշարժն ու անհեթեթիքը, ստեղծում լեռ-
նաշխարհի բնության գեղեցիկ պատկերներ՝ հարստացնե-
լով հեքիաթը սեփական դիտարկումներով: Հեղինակը կա-
ռուարում է նաև բավականաչափ համարձակ քայլ՝ ներմուծում
է նոր իրավիճակներ ու կերպարներ (Փրսփրս, Դղիրդ և այլք):
Ահա այստեղ է, որ վեպ են սողոսկում հեքիաթին խորթ,
օտարամարմին տարրեր՝ գիտակցված գործողություններ, հե-
քոսի հոգեբանության որակական փոփոխություններ:

Մի կողմից հարազատություն հեքիաթում և Դեմիրճյանի
կատակերգության մեջ արտահայտված և կուսակցական գաղա-

փարեներին, մյուս կողմից՝ ենթաբնագրի սպառում նորամու-
ծությունների շնորհիվ: Մինչդեռ ենթաբնագրի առկայություն-
ներն է, որ հեքիաթը դարձրել է անսպառ, ժամանակակիցը
բոլոր դարաշրջանների, այն պահաստը, ուր յուրաքանչյուր
սերունդ, «տեղագրում» է իրեն հուզող գաղափարները: Հե-
քիաթի «ընդհանրացված» նազարը և նրա «հնարավոր» ճա-
կատագիրը վիպում՝ կոնկրետացված նազարի կոնկրետ ճա-
կատագիրն է: Սարգսյանի հերոս Քաջ նազարը պատկանում
է հին դարերին և մեր ժամանակակիցը չէ, ինչպես հեքիաթի
և Դեմիրճյանի նույնանուն հերոսը: Վախկոտ և փսնջուտ
նազարը վիպում վերափոխվում է մի անձնավորության, որը
բիշ է նման նախկին նազարին, միտում, սրը խորթ չէր նաև
Դեմիրճյանին, սակայն այստեղ դա հանգել է իր վերջնա-
սահմանին: Նրան են վերագրվում պետական գործչին վայել-
մտքեր, իսկ դեպքերը՝ կորցնելով կատակային, զվարճալի
իրենց բնույթը, ստանում են ժամանակակից սոցիալ-պատ-
մական գիտության, թեկուղև գեղարվեստական, արծարծում-
ների տեսք: Այս և նման շեղումները վանում են վեպից հե-
քիաթի ամենադրավիչը՝ անհեթեթության տիրապետության
ծիծաղելի կողմը: Տուժել է նաև հեքիաթային սարքը, կորց-
նելով իր նախաստեղծ երևակայական անիրական բնույթը:
Ավելին, վիպում, մասնավորապես «ներմուծված» տեսա-
րաններում, գրծում են եվրոպական դասական վեպերից
հայտնի Հենրիների և Լյուդովիկոսների արքունիքների արք ու
բարբերը: Այն, ինչը հեքիաթում արվում է բախտի բերումով,
այստեղ դառնում է Փրսփրսի և Դղիրդի դիվանագիտական
«խաղերի» արդյունք: Քաջ նազարին և նրա կնոջը՝ Նազանին,
վերագրվում են բարդ, մելոդրամատիկ բնույթի հոգեկան ապ-
րումներ և արարքներ: Խնչ ընդհանուր բան կարող է ունե-
նալ հասարակ դեղջկուհու խոսք ու բանը արքունիքի՝ սիրա-
խաղեր տենչացող, ամուսնուն առող տիկնոջ հետ և կամ
ո՞վ կարող է պատկերացնել հոգեբույժ հրավիրող նազարին:

Ինչպես թվում է, վեպը խաթարող հանդամանքները՝ նա-
զարի կերպարը դարի պատմափիլիսոփայական տեսությունը
զինված մարդու հայացքով դիտելն է, նախ ներքին վախը՝
պատկերել աշխարհի ուժեղներին այնքան չնչին ու անար-
ժան, ինչպիսին ժողովուրդը չի վախեցել ներկայացնել «թա-

գավոր» Նաղարին, երկրորդը՝ պատմական հայացքի շահա-
 փահարված ստերեոտիպը, որը անցնում է վիպից վնայ, մաս-
 նավորապես պատմական արձակում: Բացի «աշխարհայաց-
 քային» պատճառներից, գոյություն ունի զուտ գեղագիտա-
 կան պատճառ, որը վերաբերում է հերոսի դործունեության
 վիպային ժամանակին, այն տարածքին, որը նա կարող է
 ղրադեցնել իր ներքին լիցքով: Ինչպես գիտենք, «Քաջ Նա-
 զար» հերթափը կարճ է և նրա հերոսի «սխրագործություն-
 ների» ժամանակահատվածը՝ սահմանափակ: Ներմոծված
 իրադարձությունների խտացված ժամանակը, ինչպես նաև
 հայտնի դեպքերի մանրատումը ստեղծել են այնպիսի վի-
 պական տարածք, որը հակացուցական է Նաղարին: Նրա կեր-
 պարը և իրադարձությունները այնքան են ուռճացվել, աճել
 ու տարածվել, որ տարրալուծվել են, կորցրել իրենց անմիջա-
 վանությունը, նախաստեղծ թարմությունն ու գրավչությունը:
 Նախնական աղբյուրի շեղումներից միայն ավարտն է հա-
 մահանշուն նրա էությունը՝ պարսված, երկրից վտարված Նա-
 զարը նորից թագավոր է մեկ ուրիշ երկրում, այդպես է
 ասում ժողովուրդը: Նա մինչև օրս նստած է իր գահին և ծի-
 ծաղում է աշխարհի վրա:

— Ի՞նչ խելք, ի՞նչ մեծություն, ի՞նչ քաջություն ու
 իմաստություն: Մարդս բախտ պիտի ունենա, բախտ ... բախտ
 ունեցար, բոլորը կունենաս ... Հի, հի, հի, հի, հո, հո, հո, հո,
 հա, հա, հա ...»¹¹:

8

Հայ «անխառն», «մաքուր» երգիծանքը խոշոր կտավ
 շատեղծեց: Նրան բաժին ընկավ վիպակը: Առաջնելը՝ Բա-
 կունցի «Հովնաթան Մարշը» (1927) զրեց նրա հիմքերը:
 Շարունակողը դարձավ Մաթևոս Դարբինյանը, որը Ասլան
 կեղծանունով 1910—20-ական թվականներին «Խաթարալա»,
 «Պայքար» և այլ ամսագրերում ու թերթերում հանդես էր
 եկել որպես ֆելիետոնների, երգիծական և ոչ երգիծական

11 Մ. Սարգսյան, Քաջ Նաղար, 1980, էջ 382:

պատմվածքների, հերթաթիւների հեղինակ և, որ ամենազրկա-
վորն է, հայտնի էր իր՝ «Միջնաբերդ»¹² կատակերգութեամբ:

1929 թ. լույս տեսավ Դարբինյանի «Կիկոս» երգիծական
փիլակը, որն ընթերցողին տեղափոխեց քաղաքացիական
կռիւմների տարիների հայ գյուղը: Վիպակի հերոս Կիկոսը
մարմնավորում էր գյուղացիութեան հետամնաց շերտերի հո-
գեբանութունը («Գլուխս թակեւուց ազատեմ»), նրանց վա-
խը մեծ աշխարհի հեղաշրջումների, կյանքը նահապետական
ընթացքից շեղող յուրաքանչյուր երեւոյթի հանդեպ:

Խեղճ, թշվառ Կիկոս: Մարդկութեան մոլորված մի սե-
րունդ: Կյանքն այնքան է խճճել, չարի և բարու հնամենի
հասկացութեանները այնպես են միախառնվել, որ Կիկոսը
կորցրել է ոտքի տակի հողը և ահամա պետք է վերա-
փոխվի, քանի որ դա է կյանքի պահանջը: Իսկ կյանքը նե-
տում է նրան մի վիճակից մյուսը՝ մերթ մոլորված, նա ընկ-
նում է ամենանախատացուցիչ պայմանների մեջ և նախան-
ձում սեփական էշի կացութեանը, մերթ բարձրանում Մառզ
կոշման գիտակցութեանը: Այս ելեէջները այնքան սուր են և
ազդու, որ ի վերջո ստիպում են Կիկոսի հաստ դիպին մտա-
ծելու, բնորութեան կատարելու:

Կիկոսը բռն է ու սահմանափակ, սակայն անկեղծ է
ու միամիտ: Բնավորութեան այս գծերի բախման շնորհիվ,
սոցիալական ու քաղաքական փոփոխութեանների ներքո, Կի-
կոսի կերպարը ստանում է կատակերգականին բնորոշ գծեր:
Դարբինյանն ստեղծել է կոմիկական բնավորութեան և զրեւ
լուրջ պայմանների մեջ, որտեղ զրահորում է ինչպես իր ան-
ձին, այնպես էլ հետամնաց գյուղացիութեանը բնորոշ վար-
քագիծ: Կիկոսին չի հաջողվում «գլուխը թակելուց ազատել»՝
միամիտ խորամանկութեամբ, թե բախտի բերումով, նա
պրծնում է գաշնակցականների կազմակերպած զորակոչից,
կամացուկ ծլկում բոլշեիկների խորամտանքից և ընկնում
կնոջ ավելի կոթի հարվածների տակ:

Դարբինյանը հմտորեն է պատկերում գյուղի սոցիալա-
կան շերտավորումը: Այստեղ նրա հումորը ձեռք է բերում

նոր երանգներ, երևան են գալիս երգիծական հնչյուններ: Դաշնակցական սպաները, մատուցերիստները, գյուղական բյուզանները, Սա-պահեցիները, Եվ-Խվար և հասարակ գյուղացիները ներկայացված են ուսուցիչական շղարկով:

Հետաքննող հայացքով Դարբինյանը դիտել և գեղարվեստական միջոցներով վերարտադրել է այն վերափոխումները, որոնք նոր ժամանակաշրջանի պայմաններում և ազդեցությամբ տեղի էին ունենում գյուղացիության ամենալայն շերտերում: Նրա հումորը սնվում է այդ վերափոխումների անցողիկությամբ: Դարբինյանի նկարագրած գյուղացիները դեռևս երկշտ են և խաբիսափող, սակայն կանգնած են իրադարձությունների հասկանալու և իմաստավորելու ուղիվրա: Առողջ հոգեբանությունը հանգեցնում էր առողջ, լիաթոր ծիծաղի:

«Կիկոս» վիպակը հրատարակվել է Չարենցի առաջարկով: Երկը գնահատվել է նրա պարզությունն ու անմիջականությունը և առավել՝ նշանակությունը, որպես մի գործի, ուր «հեղինակը կարողացել է գեղարվեստական պրո-պանդանի գարմանալի պարզությամբ տալ սոցիալական շերտավորման այն պատկերը, որ գոյություն ունի Հայաստանի գյուղում նոյնաբերյան օրերին»¹³:

9

1930-ական թվականների երկրորդ կեսերից երգիծական վիպակը թեկնածուների կյանքի նոր բովանդակության արտահայտման շրջանը: Պրոցեսը համընդհանուր էր գրական բուրժուական ժանրերի համար, սոցիալիստական իրականության լուսաստվերը դարձավ գեղարվեստական վերհանման և իմաստավորման նյութ:

Կյանքի սոցիալական խոր հակասությունները մերկացնող երգիծանքը, «փոխադրվելով» նոր միջավայր, սկսեց մշակել նոր գեղագիտություն: Անցյալը մերկացնող երգիծանքի ավանդներից զխափորը՝ սոցիալական հիմքերը խաբիսող ժխտողական պաթոսը, պիտանի չէր: Ժամանակակից թե-

13 Մ. Դարբինյան, Կիկոս, 1929:

մաներին նվիրված երգիծանքին մնում էր բացասական գծերով օժտված հերոսի որոնումները ու նրա մերկացման ուղին։ Երգիծանքին բաժին ընկած հերոսը տիպական հանգամանքներում դործող տիպական բնավորություն չէր կարող լինել, այլ հակառակը՝ պատահական հերոս ոչ տիպական հանգամանքներում։

Եթե դիտելու լինենք հայ երգիծական վիպակի զարգացման ուղին ընդհանուրի մեջ՝ ընդհուպ մինչև 70-ական թվականները, ապա այն բնորոշը, որ աչքի է ընկնում առաջին հայացքից, դա մի կողմից շարժումն է դեպի սոցիալ-հասարակական լիցքավորումը, մյուս կողմից՝ ծիծաղի, ծիծաղաշարժի հետզհետև նվազումը, կոմիկական պատկերների ու բնավորությունների շարենցյան-մահարկական գյուտի կորուստը։

Սույն միտումը, որ վերաբերում է ինչպես երգիծական տրձակին, այնպես էլ կատակերգությանը, երգիծաբաններին կանգնեցրեց քրեական տիպերի մերկացման ուղու վրա, տիպեր, որոնց դոհերն էին ազնիվ մարդիկ։ Իրենց կամքից անկախ ծանր կացություն մեջ ընկած «տիպական» դրական հերոսների և «պատահական» քրեական տիպերի կոնֆլիկտը, ի վերջո լուծվում էր հօգուտ առաջինների՝ արդարադատության միջամտության շնորհիվ։ Ծիծաղի բուժիչ ֆունկցիան տեղի տվեց, սակայն երգիծաբանները տեղ-տեղ փախում էին սրամիտ հնարանքներով, սուր խոսքով կամ վիճակով դերիշխող թրեականության մթնոլորտի սահմաններում։

Այս պայմաններում, 1936 թ. լույս է տեսնում Հ. Քոչարի «Օգսին Վասպուրի ճանապարհորդությունը» մեծածավալ վիպակը։ Ճանապարհորդության՝ տեղի ու ժամանակի, մարդկանց ու իրադրությունների փոփոխության պայմաններում, վիպակ են ներքաշվում Վասպուրի համար անծանոթ ու խորթ զանազան սոցիալական ծագում ու նկարագիր ունեցող անձնավորություններ, ստեղծվում են արտակարգ դրություններ, որոնց միջոցով Քոչարը լուծում է 1930-ական թվականների հասարակայնության առջև ծառացած հոգեբանական տարրեր խնդիրներ, ինչպես, օրինակ, դաղթականությունը նոր պայմաններին ընտելացնելու, մտավորականության ու գյուղացիության չհաղթահարված՝ ինտելեկտի, քա-

շաքակրթության, լեզվի տարբերության և, վերջապես, այդ տարիներին լայն տարածում գտած գործարան ու գյուղ գործողների գործուղումների, ներկա կյանքը ճանաչելու և նման այլ հարցեր:

Քոշարը հմտորեն է ներկայացնում արևմտահայ մտավորական Օգսեն Վասպուրի կերպարը: Բարի, ազնիվ, հայրենիքը սիրող մարդ է Քոշարի հերոսը, սակայն քիչ էլ ծիծաղելի է՝ փրկիստփայելու, «գալլի գլխին ավետարան կարգալու», հասարակ երևույթներին մեծ իմաստ վերագրելու, «գեղեցիկ» խոսելու իր հակումներով և սրա հետ միասին ռեալ կյանքի չարիքների դեմ պայքարելու երևալայական անզորությունը՝ գծեր, որոնք նրան դնում են մի կողմից կոմիկական, իսկ մյուս կողմից՝ դրամատիկական վիճակների մեջ:

Վասպուրի ճանապարհորդելու հոգեբանական մղումը՝ Հայաստանի նոր մարդկանց ճանաչելու ձգտումն էր. «Իզուր էի ներփակվել սեփական կեղևիս մեջ խխունջի նման,— մտածում է նա,— թերի է կյանք մի ընտանիքի, մի ձեռնարկություն, մի քաղաքի մեջ. լրիվ և ամբողջական է միայն, երբ ամեն տեղ է, ծաղկում է, անբարեկամ է, ծով է... Մի ասիսեի մեջ ջրի փոքրիկ տատանումներ զաղափար չեն տար մեծ ծովի ահեղ փոթորիկներու մասին...»¹⁴:

Կյանքի հետ ծանոթանալու Վասպուրի կենսամոտիվը ակավում է տհաճ ու անախորժ դիպվածներից, որի մեղավորը Սերգո անունով ավտովարորդն է: Այդ փորձություններից Օգսենը դուրս է գալիս «ներվերի ծայրաստիճան քայքայումով» և որպես անախորժ մի դատավարություն վկա: Իսկ «շողափերի» արլուները՝ թերթում տպագրված երկու պատմվածքներն են և այն գիտակցությունը, որ իր գլխով հեկած անդամը ոչ թե փորձանք էր, այլ փորձ:

Ճանապարհորդությունից վերադարձած Օգսենը, հիվանդանոցում բուժվելուց հետո, բժշկի խորհրդով գնում է Սև ծովի ափ լրիվ ապաքինվելու:

Ո՞ւմ և ինչի՞ դեմ է ուղղված երգիծանքը: Ահա այս հարցըն է, որ վիպակում մնում է անլուծելի:

Կոալիտ ու գոհճիկ ավտովարորդի ճանկն ընկած նրբազ-
յապ ու մի քիչ էլ վերամբարձ մտքերով ապրող Օգսենը, շը-
նայած ձիծաղելի կողմերին, արժանանում է խոր համակրան-
քի: Խնչի՞ց էր հեղինակը «բուժում» իր հերոսին՝ անարգանքի
ու կոպտության իրավիճակների մեջ գցելով նրան: Ըստ վի-
պակի՝ կյանքի փորձի պակասից: Բոլորը նրան «երկնքից»
ցած էր իջեցնում, որպեսզի կրկին համեղվի, որ ժո-
ղովուրդը՝ մայր է, որ շարք պատմվում է և այլն, այսինքն՝
համակվի նույն բարոյախոսությունը, որից սկսել էր և
որի քարուղը այնքան անհաջող կտրեցում էր Յեբգույի գլխին:
Քայց Սերգոն այն տիպն է, որին պատժելը կամ վերադաս-
տիարակելը ոչ Կասպուրի բարոյի գործն էր, ոչ էլ ձիծա-
ղով բուժելով՝ նա քրեական հանցագործ էր, որի «քաջագոր-
ծությունների» ցուցակը լրացնում էին բռնաբարությունն ու
մարդասպանությունը:

1920-ական թվականների Հայաստանի կենցաղային-հո-
գեբանական պատկերը վիպակում գծագրված է ժամանակի
սուր զգացողություններ, մարդկային տարբեր բնավորություն-
ների ստեղծելու ակնհայտ կարողություններ: Սակայն սոցիալա-
կան մեծ խնդրի պակասը իջեցրել է վիպակի նշանակությունը,
առավելապես որպես երգիծական կտավ:

Չնայած այն հանգամանքին, որ 1950-ական թվական-
ների կեսերից երգիծանքի համար ստեղծվեցին քիչ թե շատ
բարենպաստ պայմաններ, սակայն արձակի մեծ կտավը
մնաց «պատսխիլ»: Ստեղծվեցին երգիծական բնույթի փոքրա-
ծավալ գործեր, որոնք պատկանում են Ն. Զարյանի, Մ. Ար-
մենի, Ա. Այվազյանի և Ժ. Ավետիսյանի գրչին:

Ն. Զարյանի «զուտ» երգիծական՝ «Վիպասանուհի Նախ-
շուն Դադայանը», «Տրիլոգիա 150 մամուլ» և «Վերջին գո-
ղը» վիպակներից առաջին երկուսը նվիրված են գրական խո-
տանաբարներին, իսկ երրորդը՝ գողությունն ու գողերի մեր-
կացմանը:

Կիսադրադետ, տգետ նոսիշուն Դադայանի «գրող» դառ-
նալու և վեպ հրատարակելու պատմությունը Զարյանը որոշ
ակնկալիքներով անվանում է «զսովեշտալի», քաջ գիտակցե-
լով, որ այն արթնացնելու է միայն ու միայն զայրույթ: Դի-
մելով զեղարվեստական չափազանցման եղանակին, նա Նախ-

շունի մեջ կենտրոնացնում է այն նողկալիությունը, որը բնորոշ է տգիտությանը, պնդամական համառությանը, շահամոլությանն ու ագահությանը: Փառքի հասնելու ճանապարհին նախշունը խտրություն չէր դնում միջոցների մեջ՝ սկսած կաշառքից, մինչև զրապարտություն ու բարոյական նորմաների շարաշահում: Ի՞նչ սրանց ավելացնենք անհրապույր, վանող մի արտաքին, ապա սպառած կլինենք նախշունին բնորոշ զծերն ու արտաքինը:

Գրողների միության մեջ տիրող անհանգստի միջուկը նպաստել է նախշունի «գործունեությունը» և պարարտ հող ստեղծել նրա մեքենայությունների համար: Դրան նպաստել է նաև անհաստատակամությունն ու անսկզբունքայնությունը այն մարդկանց, որոնք կանգնած են զրականության զեկի մոտ:

Բանասարկությունների ու մեքենայությունների շնորհիվ նախշունի «վեպի» շուրջ ստեղծվում է հիվանդագին հետաքրքրափրություն, որի հետևանքով այն վաճառվում է մի ակնթաթիվում, այն էլ «տակից» և ոբսկս ծաղր՝ տաղանդավոր մի գրքի կցորդով:

«Վիպասանուհի նախշուն Դադայան» վիպակը գրված է սարկազմով, այսինքն՝ երգիծելու ամենաանողոր ու ամենազաժան ձևով: Այստեղ գործում է մարդկային մի հոծ շղթա՝ հափշտակիչ պահեստապետից մինչև սրտացավ ու սենտիմենտալ խմբագիրը, անտաղանդ ու նախանձ գրչակից՝ մինչև ազնիվ ու օժտված անձնավորություններ: Կիսադրագետ վեպի հրատարակման փաստի մերկացման սրությունը ուժեղանում է այն հանգամանքով, որ Զարյանը մինչև վերջ չի թուլացնում լարումը՝ հալթանակը նախշունին է և մինչև վիպակի ավարտը նա անցնում է հաղթական քայլերով:

Ն. Զարյանին հաջողվել է ստեղծել երգիծական լայն կտավ՝ ընդհանրացված հակահասարակական կերպարներով: Ինչպես նախշուն Դադայանը, այնպես էլ Վաչագան Հատորունին՝ «Տրիլոգիա 150 մամուլ» վիպակի հերոսը, հասարակայնորեն վնասակար այն տիպերն են, որոնց մերկացումը յուրաքանչյուրի քաղաքացիական պարտքն է:

«Տրիլոգիա 150 մամուլ» վիպակի պատումը տարվում է Հատորունու բերանով: Նա արդեն հեղինակ է բազմահա-

տոր վեպի: Ոգեւորված հոնորարով, նա թխում է մի նոր՝ 150 մամուլանոց վեպ: Օժտված խլեստակովյան որոշ գծերով, ինքնասիրահարված և վերջնականապես համոզված իր տաղանդավորութեան ու անկրկնելիութեան մեջ, Հատորունին շաբաղորում է իր՝ խմբագիրների և քննադատների հետ վարվելու, վեպիս գրելու ու հրատարակելու մեթոդը: Զարյանը նկարագրում է տպաշնորհ վիպասանի, սակայն ճարպիկ գործարարի կերպար:

Սույն վիպակում, ինչպես նաև չափածո՝ «Պոեմ Մեթոդի մասին» ստեղծագործութեան մեջ, որի հերոսը նույն՝ Վաչագան Հատորունին է, Զարյանը ծառս է լինում կյանքը ընտանաշոգ, սակայն նրա անունից խոսող, գատարկարանութեամբ զբաղվող «գրողների» դեմ: Այդ տիպի «գրողների» համար գլխավորը մամուլների քանակն է, հեռորարը, ինչքան հեռու կշանքից, այնքան ապահով, ինչքան սովի, այնքան լույս նշանարանով: Սակայն կաղապարների մեջ գրված նյութը վրեժ է լուծում իր աղավաղողներից՝ Հատորունու «գրական» հերոսը հեղինակի կամքից անկախ դառնում է համոլ ու ձնապաշտ, իսկ նրա «բացասական» կինը մերկացնում է ամուսնուն:

Զարյանը բաց է անում Հատորունու ոճի գրողների «խոհանոցը»՝ մեքենայությունների սխառնմը, որոնց շնորհիվ նրանք բարգավաճում են:

Ն. Զարյանի երգիծանքը՝ վիպակ, պատմվածք, պոեմ, էպիգրամ, առակ, նվիրված է գրական կյանքին, գրականութեան հարցերին: Նրա «Վերջին գողը», այս առումով, բացառություն է, եթե շհաշվենք ամենատարբեր բովանդակությամբ գրված նրա կատակերգությունները:

«Վերջին գողը» վիպակի հեղինակային բնորոշումն է՝ երգիծական ֆանտաստիկա: Գործողությունը կատարվում է Երևանում, կոմունիստական հասարակարգում, ուր աքսորավայրից վերադառնում է վերջին գողը՝ Գրողի Ժորան: Եվ ի՞նչ: Հերոսը մնում է իր հին «արհեստի» ջատագովը, սակայն տիրում, իր տեղը չի գտնում մի քաղաքում, ուր վերացել է գողութեան իմաստը՝ վերցրու ինչ ուղում ես, դնա ուր ուղում ես, կեր, խմիր:

Գրողը հաջող գտել էր կոմիտեական վիճակներ ստեղծելու հնարավորությունը, սակայն օգտվել դրանից չկարողացավ, վերագրեց հերոսին ի ծնն աբստալոտություն, այսինքն՝ կենտրոնական գործող անձը խզելի մի խառնվածք էր, որի մերկացումը չէր լինելովում սոցիալ-հասարակական անհրաժեշտություն:

Հիմարացված վիճակում է ներկայացվում նաև ապագայի հասարակությունը, որը Գրողնի ժողային մեծ հանդիսավորությունը ուղարկում է Վենետիկ մոլորակը՝ որպես իր ներկայացուցիչը տիեզերացիների խմբում, ելնելով նրա «լավ առողջական» ամլյալներից:

Վիպակը չհաջողվեց: Պատճառն այն էր, որ Զորյանը խախտել էր գեղարվեստական երկի ամենահիմնական՝ տիպականացման, այս գեղքում երգիծական տիպականացման օրենքը:

«Վարդավան» ժողովածուում, 1962 թ. Մ. Արմենը արպագրում է «Կենցաղային սէյավառակներ» երգիծական վիպակը: Կենտրոնական հարցը, որին նվիրված է այն, արտագրական կոմբինատների շահավետությունն է, նրանց արտադրանքի որակի բարձրացումը: Արմենը սուր ծաղրի է հնթարկում նաև տոկոսամոլությունը, աշխատատեղերը, իրավացիորեն այդ երևույթի մեջ տեսնելով պետական շահերի անտեսում և ժողովրդական տնտեսության քայքայում:

Վիպակի հերոսները՝ Վարդ Թորոսյանը, Աստղիկը, Էլենոնեբան, Սիրականը և ուրիշներ ստեղծել են գործնական «գաշինքի» մի շղթա և գիմել կողսպուտի: Իր հերոսներին Արմենը չի օժտել արտակարգ գծերով՝ հասարակ, սովորական մարդիկ են ... Քոչարի, Զորյանի բրեհական տիպիկից հետո, այսօրինակ մոտեցումը մերկացվող կերպարների բնութագրմանը, երգիծանքը ռեալիստական գրականությունը մոտեցնելու շոշափելի քայլ էր:

Սրգիծական տիպականացման է ենթարկվել, այսպես կոչված, կոմբինատը, ուր գործում են հերոսները: Դա մի հնարովի, կիսաֆանտաստիկ հիմնարկ է, որի պայմանականությունը բնորոշ է դասական երգիծական վեպերից Գլուպովո և ՄՄ քաղաքների պայմանականությունները: Հերոսներին ռեալականության, բարձրացրած հարցի արդիականության

շնորհիվ, սույն «չեղջալ» վայրում կատարված մեքենայութ-
յունների մերկացումն ու դատապարտումը ունեն խոր հա-
սարակական նշանակություն:

Քրեական տիպերի մերկացման են դիմել Ա. Ա. Ալավզ-
յանն ու Փ. Ավետիսյանը իրենց «Ժորա Կարկատանովի ան-
կումը» և «Անդոյապատում» փոքրածախով վիպակներում:
Կոմիկական բնավորության ստեղծումը նահանջի է հետին
սյուն: Ժբրան և Անդոն պատկանում են նոր պայմաններին
հարմարված շահամոլների ու ընչաքաղցների դասին, որոնք,
ի վերջո, մեկուսացվում են արդարադատության օրգանների
կողմից: Ինչ խոսք, դա երգիծանքի նահանջ է, որը բնորոշ
է երգիծական մեծ կտավին բնդհանրապես և հաղթահարվել
է սույն հեղինակների կողմից նրանց ֆելիետոններում, եր-
գիծական պատմվածքում և կատակերգություններում:

Երգիծական մեծ կտավը նահանջի է իր՝ վաղեմի առա-
ջատարի դիրքերից և հայկական գրական երգիծանքի թույլ
օղակն է:

Բ. ՓԱՔՐԻ ԿՏԱՎ (ՊԱՏՄՎԱՄՔ, ՅԵԼԻՆՏՈՆ)

Իր ծագումով ու ձևավորմամբ գրական երգիծանքը ար-
ձակի փոքր ժանրում պարտական է մեծ վարպետներ՝ Ա. Բա-
կունցիին, Լ. Կամսարին, Գ. Դեմիրճյանին, Գ. Մահարուն:
Հիմնվելով ժանրի գասական կառուցվածքի վրա, նրանք
այն հարմարեցրին հայկական պայմաններին, շատ զիպ-
քերում ձեղքելով կաղապարները հասան նոր որակի և հնչե-
ղություն: Երգիծական պատմվածքի և ֆելիետոնի ասպարեզ-
ներում նրանց ձևերերումները երկար տասնամյակներ պահ-
պանում էին իրենց ուղենշային դերը, չնայած այն հան-
գամանքին, որ փոխվում էին սոցիալ տնտեսական պայ-
մանները, փոխվում էր ղեկը և օրվա «հերոսը»՝ այսինքն
կյանքի բովանդակությունը: Նոր հեղինակների ծնունդը մե-
ղանում դժվար է ընթացել: Շատերը հեռացել են ասպարեզից
փոքրիկ գրքույկների հրատարակելուց հետո, ոմանք ժանրին
ունդրադարձի են դեպքից դեպք, և քչերն են, որ հավատա-
րիմ են մնացել նրան մինչև վերջ: Այդ երախտավորներից
է Հայաստանի գրական երգիծանքի անխոնջ ու համառ կաղ-

մակերպիչ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը, 50-ական թվականների կեսից երգիծանքի լաշտութային, հարարերական բարդավաճման նախաձեռնողն ու տնօրենը: Գրական երգիծանքի փոքր կտավը իր ժառանգական և նորարարական էությունը 70—80-ական թվականներին իր ոլորտը ներքաշեց երգիծանքի տարրեր ժանրերում: Զախատուղ գրողների՝ Ա. Ալվադյանին, Ժ. Ավետիսյանին, Ա. Քալանթարյանին, Հ. Խանդավունյանին, ինչպես նաև արձակագիրներ՝ Հ. Ղուկասյանին, Գ. Սարգսյանին, Է. Սաբաթյանին և ուրիշներին:

Երգիծական պատմվածքի և ֆելիետոնի զարգացումն ընթացավ երկու ուղղությամբ՝ մամուլում տպագրվող և ինքնուրույն, անկաշկանդ ստեղծագործական անհատականության համապատասխան: Այս «բաժանումը» կամայական չէր, այն երգիծական մամուլի պայմաններին ենթարկված անհրաժեշտություն էր և ստեղծեց պատմվածքի ու ֆելիետոնի ուրույն ժանրային տարատեսակ, որը պայմանականորեն կարելի է կոչել լրագրային, ի նկատի ունենալով նրա ծավալը:

1

Ի՞նչ էին ներկայացնում 20—30-ական թթ. երգիծական մամուլում՝ տպագրված փոքր կտավի երգիծական ստեղծագործությունները: Ի՞նչն էին ծաղրում ու խարաղանում, ի՞նչ նպատակներ ու խնդիրներ էին հետապնդում:

Հենց սկզբից ասենք, որ պարբերականների երգիծական պատմվածքը, ֆելիետոնը, առավելապես երգիծական մեկնաբանությունները (կոմենտարը) իրենց բնույթով սերտորեն կապված էին ժամանակի սոցիալ-քաղաքական և կենցաղային խնդիրներին և տոգորված էին հակասությունները, բացասական երևույթները, թերացումները վերացնելու բռն ձգտումով ու ցանկությամբ: Որպես կանոն, պարբերականների առաջին էջերի տնօրենը երգիծական մեկնաբանությունն էր, որը հանդես էր գալիս ծաղրանկարի հետ միասին: Դրանց միջոցով է արտահայտվել իշխանությունների պաշտոնական տեսակետը ընթացիկ արտաքին-քաղաքական և ներքին-զաղափարախոսական հարցերի շուրջ, որը հաճախակի

¹ «Շենչո», «Զուռնա», «Կարմիր մոծակ», «Անաստված», (Երեան), «Խաթա-բալա», «Կարմիր արևո», «Կարիճ» (Թիֆլիս):

չէր համապատասխանում օրչեկտիվ իրականությանը: Այսպիսի, «Կարիճ» ամսագիրը ղեռնղեղ է երգիծական մեկնաբանության ու ծաղրանկարի շարքեր, նվիրված Թրեմուտքի վերաբերմունքին խորհրդային Միության՝ Ազգերի լիգայում մասնակի և ապա լրիվ ղինաթափման երկու անգամ արված առաջարկության հանդեպ: Չհրամարվելով ղինաթափման գաղափարից, Արեմուտքը, ղվստահելով, ղարունակել է ղինվել. «Խոտում են ղինաթափման մասին, բայց թե կարող ես՝ հասիր անցիր»: Գիսակի «Խաղաղասեր կատուն» (նվեր լիգայի ղինաթափման հանձնաժողովին) ֆելիետոնում կատուն հերկայանում է սափրիչին թե՛ խուզիր բեղերս, որ մկները ղվախենան և բարեկամանան հետո: Սափրիչը առաջարկում է կարել ճանկերը. կատուն փախչում է: Երգիծական մեկնաբանությունը օգտագործվել է նաև որպիս ղենք՝ մարդկանց հոգում գոյատևող սեփականատիրական ձգտումները, սերը և հալատը ղեպի կրոնր արմատախիլ անելու հերթական կամպանիայում:

Ծաղրանկարի և նրա մեկնաբանության ազգեցությամբ է, որ մամուլի էջերում տպագրված ֆելիետոնն ու պատմվածքը ենթարկվել են ժանրային որոշ փոփոխության՝ փոքրացել է նրանց ծավալը՝ ընդհուպ մինչև մանրապատում, որն ի ղեպ, օժտված էր բիշ բառերով ղատ բան ասելու ունակությամբ: Այս հանգամանքին նպաստողը նույն ծաղրանկարն էր, որը հաճախ ուղեկցում էր նաև երգիծական տրձակի ալլ ձևերին:

Բուն Հայաստանում երգիծանքի ղարգացման ղատագովն ու ոգևորիչը էղվարդ Խոճիկն էր, որի ղանքերով Երևանում 1920—30-ական թթ. լույս են տեսել «Զուռնա» և «Կարմիր մոժակ»² ամսագրերի հատ ու կենտ համարներ: Հետագայում Խոճիկը ղառնում է «Ողնու» գործունեության ակտիվ մասնակիցը:

Տպագրվելով «Այս ես եմ», «Այդ ես ղեմ», «էդ. Խո» և ալլ գրական կեղծանուններով, Խոճիկը իր փոքրածավալ ֆելիետոններում ու ղափածո պատմվածքներում, մերթ կծու,

2 «Կարմիր մոժակ» ամսագրի իմրագրությունը աշխատել է ծանր պայմաններում: «Թե ինչպիս գտա «Մոժակի» իմրագրությունը» ֆելիետոնում Սալ Մանը ուղղակի նշել է, որ Ձամրողը իմրագրությունը՝ Խոճիկի թղթապանակն է: Նա է իմրագիրը, սրբագրիչը, ձևավորողը»:

մերթ ուրախ ծաղրում էր առաջին հայացքից «փոքր» թվացող թերությունները, սրտնք, սակայն, շկանիվելու դեպքում կարող էին դառնալ իսկական շարիք: Նրա բննադատության թիրախը դարձան գրասենյակային քաշքշուկը, պետական ունեցվածքի հափշտակումը, որոշ հիմնարկների անշահութաբերությունը, գիրքի շարաշահումը, կրեմն ու կրոնականները («Գրասենյակային սիրավեպի պատմությունը», «Հիմնարկությունից հիմնարկություն», «Խաչի վրա», «Ասես անեկդոտ լինի», «Ցատկեր ճահճից», «Հեռագրական զվարճալիքներ կամ զվարճալի հեռագրիչներ» և այլն): Նրա ֆելիետոններն ու պատմվածքները տպագրվել են ինչպես «Կարմիր մոծակում», այնպես էլ ժամանակի մամուլի էջերում, իսկ 1930 թ. յուլյս է տեսնում նրա «Տեբաեր Բարսեղը» առակաների և եղելությունների ժողովածուն, ուր ծաղրվում են շատակեր տերտերը, տգիտությունը, նախապաշարումները և այլն:

Երգիծական մամուլի էջերում են հանդես եկել Դ. Դեմիրճյանը (օր. «Կարմիր մոծակ» ամսագիրը տպագրել է նրա երգիծական երեք պատմվածքները՝ «Գրանիտ ընկերություն», «Նա» և «Դարձյալ մի Նա», ուր ծաղրվել են պոռոտախոսությունը, անգործունեությունը և պճնամոլությունը), Սալ Մանը (Աշոտ Աթանասյան), Փալանդուզ Մկոն (Աշոտ Փալանջյան), Լեռ Կամսարը, Գ. Մահարին, նաև այլ հեղինակներ, որոնց գործերը անստորագիր են: Վեր հանելով ժամանակի թերությունները, նրանք երգիծանքի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում օգնում էին հաղթահարելու այն արատավորը, ինչն ամլիի ու ամլիի էր արմատավորվում սոցիալիզմ կառուցող հասարակարգում:

Սրամիտ ֆելիետոնների, պատմվածքների և ծաղրանրվարի նյութ են դարձել կուսակցության շարքերի գլոման օրերի իրադարձությունները: Անստորագիր «Նլք դրությունից» երգիծական դրույցում հետաքրքիր ձևով է օգտագործվում և խաղաղվում հայելին: Մեկը, հանկարծ նկատելով, որ իր բեղերը հիշեցնում են Նիկոլայ II կայսրին, շտապում է վարսավիրանոց և խուզել տալիս այն: Խուզելուց հետո էլ ստրաստվով նկատում է, որ այժմ էլ նմանվում է Կերենսկուն:

Այդ տարիների քաղաքական պլակատների կարմիր ցախավելը ավելում է մարդուկին. «Փո՛ւ՜... ի՞նչ վատ հոտ է գալիս, այստեղ երևի զտում կա»,— բխի տակ փնթփնթում է բանվորը:

Կուլակը և կուլտեպափուկյունը, կոլեկտիվացումը և կոլտնտեսությունը, գյուղական և բանվորական կոոպերատիվները դառնում են առաջատար թեմաներ, ըստ որում երգիծական ինքնատիպ լուծումներով:

Երգիծաբանները մի կողմից հարվածում են կուլակին, իբր թե բանվոր դասակարգի և գյուղական շրավորության թշնամու, մերկացնում նէպմաններին, մյուս կողմից՝ քննադատում բանկոոպների անկազմակերպվածությունը, սննդամթերքի վատ մատակարարումը, դոփխացավը և այլն:

Առաջ Մանի՝ «Արմեքների կուտակում», Տեկանցի՝ «Սրոշնի գեպեշա», Վարդի՝ «Խնսպեկտորի երգը» և այլ պատմվածքներում տարբեր կողմերից և տարբեր ձևերով են լուսաբանվում հասարակությանը հուզող մի շարք հարցեր, ինչպես երկաթուղու շահագործման ժամկետները, արտադրական պլանների տապալումը, բյուրոկրատիզմն ու բաշքշուկը, պետական միջոցների շռայլումն ու անտնտեսվարությունը («Սրբանք բուրն էլ մի ծառի պտուղներ են»):

Ամսագրերում արծարծվել են գրական կյանքին վերաբերող բազմաթիվ խնդիրներ: Այսպես՝

«Հարց.— Եթե գրողը նյութ չունի, ի՞նչ պետք է անի:

Պատասխան.— Բանաստեղծությունները թարգմանի ռուսերեն լեզվով և հրատարակի Մոսկվայում»³:

Հայտնի է, որ նորաստեղծ Հայաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիան, ընկնելով ծայրահեղության մեջ, իր շարքերն էր ընդունում միայն այն գրողներին, որոնք ունեին պրոլետարական ծագում: Այս հանգամանքը իր արտառոցությամբ դժգոհության առիթ տվեց և ծաղրվեց «Ընդունելություն պրոլետարական ասոցիացիայում» Ֆելիետոնում: Բանաստեղծների Պատնասյանը և Բորիկյանը ընդունող հանձնաժողովին ներկայացնում են իրենց գրող-բրոցները

(«Առավոտուն կերա փլավ, երեկոյան փորս փլավ» և «Սըրբազան, զանազան, զազան»): Երկունսն էլ ընդունվում են Լեսոցիացիայի շարքերը, քանի որ առավոտուն փլավ ուտողը բանվոր է, իսկ զազանը անհրաժեշտ է ճաշեր, նամանավանդ քյուֆթա եփելու համար:

Դեռևս 1920—30-ական թվականներին մեղանում ծայր առավ երգիծելու նոր ձև, որը պայմանականորեն կարելի է անվանել երգիծական վերաառաջյուն: Տարբեր վերնագրերի տակ («Լուրեր», «Սպորտ», «Մեղ գրում են» և այլն) տպագրվել են սրամիտ ու զվարճալի մանրապատմաներ, որոնց նպատակը և՛ ծաղրելն է, և՛ ծիծաղեցնելը:

ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ ՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝

Տեղի ունեցավ հասարակական մի դասախոսություն՝ վեց ժամ տեղում: Հանցագործին ինքներգ փնտրեք:

ԻՆՔՆԱՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝

Սերոբ Շահբազյանը շարաֆ օրը ժամի շորսին մատով փարսավիրների արտել ածիրվելու համար:

ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԼԵՋՈՒՆԵՐԻ ԿՈՒՐՍԵՐ՝

«Բանկոտոյ»-ի ճաշարանների ճաշացուցակում նշանակված ճաշերի անդուններն հասկանալու համար վարչությունը որոշել է եվրոպական լեզուների կուրսեր բանալ մատուցողներին, խոհարարների և ճաշողների համար:

ԼՈՂԻ ՄՐՅՈՒՄ՝

Քաղաքի ճաշարաններից մեկում մի ճաշողի սուպի մեջ երկու ճանճ կաղմակերպեցին լողի մրցում, հաղթողը գգալի վրա բարձրացվեց:

1928—1930-ական թվականներին լույս տեսնող «Անաստված» ամսագիրը՝ հասարակության կազմավորման, կյանքի սկզբնավորման, կրոնի առաջացման և այլ հարցերի շուրջը գիտամասնագիտական հոդվածներին զուգահեռ, տպագրում է նաև երգիծական պատմվածքներ, պոեմ, նկարազարդ սկետչ և անեկդոտ, որոնց վերնագրերն անգամ խոսում են նյութի լայն ընդգրկման մասին. «Քրիստոսի ծնունդը» (եթե ճիշտ

ըլլար) — Լեռ Կամսար, «Կապիտալի ու եկեղեցու դաշինքը», «Դաշնակցությունը և կղերականությունն անաստվածի կշեռքի վրա», «Ավանս» տերտերական» — է. Խոճիկ, «Գլուխդարաջու ամբուլատորիան» — Դ. Դեմիրճյան, «Սուրբ Գեորգ» — Փալանդուզ Մկո և այլն:

1920-ական թվականների երգիծական գրականության շարքում առանձնակի տեղ է գրավում Չարենցի խմբագրությանը լույս տեսած «Կորչի պատերազմը» ժողովածուն, որում երգիծական բանաստեղծությունների, պատմվածքների և ծաղրանկարների կողքին զետեղված են գիտական բնույթի մի շարք հոդվածներ, հատվածներ հակասպատերազմական վիպակներից: Կոնկրետ իրականությունից բխող հակապատերազմական պրոպագանդայի հեղափոխական կրթությունը, պարզ ուժեղ ապահովիկ են նրա մատչելիությունը, լայն մասնաշխատանքությունը:

1920—30-ական թվականների երգիծանքը գնահատելիս իբրև ինքնուրույն պետք է նշել ֆելիետոնի և ծաղրական մեկնարանության քննադատության վերացականությունը, կոնկրետ փաստը կամ անձնավորությունը շրջանցելը, որը ինչ խոսք, թուլացրել է ծաղրի ներգործուն ուժը:

Դրական երգիծանքի փոքր կտավի զարգացումը նոր թափ ու ճկունություն է ստանում 1954-ին հիմնադրված «Ողնու» էջերում: Առաջին իսկ օրերից ամսագիրը դառնում է Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական և հասարակական կյանքի ակտիվ մասնակիցը: Նա զինված է ծաղրանկարի ու ֆելիետոնի, ֆոտոկամերայի և էպիգրամի ձաղկող ու ծաղրող զենքով: Համամիութենական թե տեղական նշանակության յուրաքանչյուր ձեռնարկում իր արձագանքն է գտնում ամսագրի էջերում, որպես նախաձեռնություն իրագործման կողմ կամ նախաձեռնությունը խափանող երևույթների, առանձին անձանց մերկացում:

«Ողնու» երկար տարիների խմբագիր, անվանի կատակերգակ Դ. Տեր-Գրիգորյանի շուրջ համախմբվել էին երգիծարաններ՝ Լեռ Կամսարը, Ա. Փալանջյանը, է. Խոճիկը, Ս. Վահունին, Ա. Դարբենին, Մ. Կորյունը, ձևավորվել էին նորերը՝ Բ. Շահումյանը, Գ. Ստամբուլյանը, Ն. Միքայելյանը, Պ. Մրխիթարյանը, Բ. Սևրանյանը, է. Սարգսյանը և ուրիշներ:

«Ողնուն»² ակտիվ աշխատակցել են նաև նկարիչներ Ս. Արուստյանը, Վ. Պողոսովը, Հ. Շավարշը, Ս. Ստեփանյանը, Մ. Կորապետյանը, Հ. Տեր-Ղազարյանը, Գ. Յարալյանը և շատ ուրիշներ: Գունագեղ ծաղրանկարը, օրամիտ «Բազմասերխան» կինոժապավենն հիշեցնող ծաղրանկարկոմենտաբը, շարժը, պրակտոր ամսագրի օրգանական մասն են կազմել: Երգիծող նկարիչները ի դեմս վերջրին ողջ մոլորակը՝ նրա բազմապիսի բնակիչներով՝ կենդանական աշխարհից մինչև առարկայական աշխարհը, ռեննալով մի նրապատակ՝ պայքարել մարդկային արատների, սոցիալական շարիքի դեմ:

Տարիների հետ ամսագիրը մշակեց ֆելիետոնի ամենաբազմազան ձևեր՝ նեղ շարիքի անունը, շխաբյնելով նրա կրողների պաշտոնավայրը, սոցաանունը և հանեց իր եղրականցութունները (ֆելիետոն-փաստ), դիմեց ծավալային ամփոփումներ պարունակող տարբեր նյութերի խաչաձև վերհանման եղանակին (պորբլեմային ֆելիետոն), ծաղրական թղթակցութունների՝ հիմնված և փոփոխ, և հնարքի վրա և այլն: «Ողնու» փոքր ծավալը դրեց իր կնիքը՝ ամսագրի յուրաքանչյուր ֆելիետոն ավելի սառցգ էր, ավելի կարճ, քան կարող էր լինել: Այս երևույթը բերեց իր բացասական կողմը՝ տուժեցին ֆելիետոնի ժանրային հասկացութունները, ունեցավ նաև դրականը՝ երգիծաբանները դիմեցին առավել հակիրճ ու սուր բնութագրումներին: Այսպիսի դեպքերում երգիծաբաններին օգնության էին գալիս ծաղրանկարիչները: «Ողնին» իր մի քանի տասնամյակ շարունակվող ստեղծագործական կյանքում ապրեց ծաղկման և վալրէջքի ժամանակաշրջաններ: Հոսող ժամանակը նոսրացրեց նրա «հին գլարդիայի» շարքերը, համալրելով այն նոր անուններով: Նրա հարուստ ու ծավալուն ուղին արժանի է հատուկ ուսումնասիրության:

2

Լեո Կամսարը XX դարի առաջին երեք տասնամյակների հայ ամենանշանավոր երգիծաբաններից է: Նա գրական ասպարեզ իջավ Հայաստանի և ամբողջ հայ ժողովրդի համար

շփոխարագույն պատմական մի ժամանակաշրջանում: Համա-
ժողովրդական աղետին ականատես ինչ Կամսարը, ինչպիսի
ամբողջ առաջավոր հայ մտավորականությունը, այդ ծանր
ժամանակաշրջանի խոշորագույններից դուրս եկավ որպես ժո-
ղովրդական լայն զանգվածների անկեղծ բարեկամ, նրա
շահերի կրքոտ պաշտպան:

Շարունակելով հայ դեմոկրատական գրականության լա-
վադույն ամենողնները, նա նոր պայմաններում և շատ յու-
րովի խարաղանք այն ամենը, ինչ հակաժողովրդական էր:

Ռեալությունը ամբ ակտիվ մարտիկ, նա միշտ ապրել է
օրվա ամենակենսական, ամենահրատապ իրադարձություն-
ներով՝ երգիծանքի սուր ծայրն ուղղելով այնտեղ, որտեղ այդ
հարկավոր է եղել ամենից առավել:

Ինչ Կամսարը սկսել է գրել 1910 թվականից և ավարտել
1960-ական թվականներին:

22-ամյա պատանու հախուռն ավյունով, պատանի, որի
մոտ սկեսպտիցիզմն ու արիությունը բացահայտորեն մըր-
ցում էին միմյանց հետ, նա մերկացնում է Վան քաղաքի կա-
ռավարողների աղայական ցույի ու շվայտ ապրելակերպը,
հոգևորականության կեղծ բարեպաշտությունն ու երկերեսա-
նությունը, քաղքենիների հոգևոր խեղճությունն ու աղքա-
տամտությունը:

Հետագա տարիներին ինչ Կամսարը կանգնում է բուր-
ժուական իրավակարգի, քաղքենիական կենցաղի ու բարքե-
րի հանգեպ խիստ բացասական վերաբերմունքի դիրքերի վրա,
ձգտում սոցիալական առավել լայն ընդհանրացումների «Թե
ինչպես գերի ընկա» (1916) պատմվածքում հանդիպում
ենք այսպիսի երկխոսություն:

— Դուք խաբեբաներ եք:

— Պարզ խոսեք, պարոն, ըսեք՝ վաճառականներ եք:

— Ես չուղեցի այդքան վիրավորել զձեզ: Հիմա կըսեմ,
այո, դուք վաճառականներ եք պարզապես:

Ինչ Կամսարի երգիծանքը՝ ուղղված վաճառականների և
հոգևորականների դեմ, մերկացնող բարձր հնչեղություն է
ստանում առաջին համաշխարհային պատերազմի տարի-

ներին: «Տեսարան մը դադլթականական յարմարկային մեջ» ֆելիետոնում գաղթականների ապաստանը վերածվել է տունավաճառի, որտեղ հոգևորականը՝ մի կողմից, վաճառականը՝ մյուս կողմից մարդկանց դժբախտության հաշվին հարստանալու լայն հնարավորություն են ստանում:

— Ինձի մեռել մատակարարեցեր, մեռել,— պահանջում է հոգևորականը:

Մեզի ալ քիչ մը գաղթական չե՞ր տար:

— Ի՞նչ բանի համար...

— Քիչ մը... խաբելու⁵,— ձայնակցում է վաճառականը:

Լեո Կամսարի գեռես վաղ շրջանի հումորիստական հյուսվածքում լուրջ մտահոգություն է զգացվում սովորական՝ «միջակ» մարդու թշվառ վիճակի նկատմամբ: 1913 թ. նա գրում է «Քրիստոնյա բժիշկը» պատմվածքը, որի հերոսը՝ խեղճ ու կրակ մի ուսուցիչ, համարյա սովամահ է լինում: Քաղցի դատապարտված ուսուցչության թեման մեծ տեղ է գրավում Կամսարի ստեղծագործության մեջ: Այն արծարծված է՝ «Մարդ», «Մատերիալ 2-րդ ստեղծագործության համար» (1916), «Մոռացված հարստություն» (1917), «Վարժապետի մը հիշատակարան», «Իրազննություն», «Գաղթականական վարժապետ» (1918) ստեղծագործություններում և, վերջապես, 1919 թ. գրված դաշնակցական կառավարության նախարար Քաջազնունուն ուղղած բաց նամակում, որի հեղինակը իր բողոքի ձայնն է բարձրացնում հոգուտ սովի ու թշվառության մատնված հարյուրավոր գաղթական ուսուցիչներին:

Անձնական և հարադատ ժողովրդի պատմության հարուստ փորձից գրողը հանգում է այն եզրակացության, որ 1914 թ. սանձադերժված պատերազմը, առհասարակ իմպերիալիստական պատերազմները, հակաժողովրդական են, որ դրանց ուղղակի զոհերը աշխատավոր լայն զանգվածներն են: Լեո Կամսարը չէր կարող անտարբեր անցնել այդ իրողության կողքով: Նա պիմում է քաղաքական ֆելիետոնի ժանրին և հայ գրականությունը հարստացնում այդ ժանրի արժեքավոր նմուշներով: Նորն այստեղ այն է, որ երգիծաբանը

5 Լեո Կամսար, Անվավեր մեռելներ, 1924, էջ 12:

նկակետ ունենալով հայ ժողովրդի ողբերգական ճակատագիրը և առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին, հայ ազգային իրադարձությունների սահմաններից դուրս գալով միջազգային քաղաքականության լայն ստպարեզ, քննադատում է իմպերիալիստական պետություններին՝ իբրև ժողովրդագասիրության և մարդասիրության ուղղակի թշնամիներ:

Քարը քարի վրա չի թողնում երգիծաբանը, երբ մերկացնում է փոքր երկրների նկատմամբ մեծապետական գիշատիչների «հովանավորության» անդրկուլիսյան նենգ խաղը, որն ամեն անգամ վերածվում էր ժողովուրդների հալածանքի ու փոխադարձ ոչնչացման քաղաքականության: Նա կարողանում է խելամոռլյամբ ու նրբորեն մերկացնել իմպերիալիստական տերությունների նվաճողական քաղաքականությունը: Այս առումով միանգամայն հասկանալի է այն համառ հետևողականությունը, որով Լեո Կամսարը պայքարում էր դաշնակցության օտար տերությունների օգնությունամբ անկախ Հայաստան ստեղծելու պատրանքների դեմ: Կամսարի մի շարք ֆելիետոններն ու պամֆլետները՝ «Ազգային նոթեր», «Համառոտ զեկուցում Երևանի մահերու», «Ճամփորդական խոհեր», «Նոր ուղի», «Հայաստանն ու դաշնակիցները», «Ծերունի ուսանողները», «Բժիշկներ», «Կնոջ դերը հայոց պատմության մեջ», «Ջենովայի կոնֆերանսը» և այլն, հանդիսանում են այդ կուսակցության մեծ ու փոքր ներկայացուցիչների քաղաքական գործունեության, մասամբ և կենցաղի յուրահատուկ երգիծական ուրվագիծը:

Փայլուն ու սրամիտ մտահղացումով նրա քաղաքական ֆելիետոններն ու պամֆլետները վերարտադրում են 1910—20-ական թվականների միջազգային և ներքին իրադրության կենդանի պատկերը:

1921 թ. Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո, Լեո Կամսարը «խորհրդային Հայաստան» թերթի խմբագրության հրավերով գրավում է այդ թերթի երգիծական բաժնի գլխավոր աշխատակցի պաշտոնը:

Քաղաքական երգիծանքի բնագավառում Լեո Կամսարի ստեղծագործության գլխավոր միտումը խորհրդային իշխանության տարիներին չի փոխվում, բայց նրա քննադատությունն ավելի սկզբունքային բնույթ է ստանում: Խորա-

նում է միջազգային կյանքի տարբեր բնագավառներում իմ-
պերիալիստական արտաքին քաղաքականության դրսևորում-
ների կտրուկ-բացասական գնահատություն, այս կամ այն
երևույթը ծնող պատճառների մերկացման նրա կողմնորո-
շումն ու վերաբերմունքը: Այդ բնույթի նրա լավագույն ֆե-
լիստոններից են «Քաղաքացի և պետություն», «Դիվանագի-
տական վրույցներ», «Անգլիա և Եգիպտոս», «Հուլյն-տաճ-
ական պատերազմ», «Փոքր ազգերու դերը համաշխարհա-
յին պատմության մեջ» և այլն:

Որոշ ժամանակ սովորելով էջմիածնի հոգևոր ձեռնարա-
նում և թողնելով այն՝ այլևս այնտեղ չվերադառնալու պայ-
մանով, Լեո Կամսարը ձեռք էր բերել՝ դիտելիքներ, որոնք
օգնում էին նրան՝ նախանձելի գործիմացությանը՝ պայքա-
րելու նաև կրոնական խավարամտության դեմ:

«Կրոնը մութ սենյակ մըն է, ուր նստած է աստված:
Սենյակն ինչքան մութ ըլլա՝ այնքան աստված կա, իսկ
եթե լույցի մը վառես՝ աստված չկա»⁶: Այս տողերի հեղի-
նակն ինքը չէր դադարում «լուցկի վառելուց»՝ լուսավորելով
մարդկանց գիտակցության այն մութ անկյունները, որտեղ
բուն էին գրել սատանաներն ու նախապաշարումները,
Իգուր չի գրել նա, թե ատելությունը «եկեղեցու, արածու և
խոսասացված դրախտի» հանգեպ իր տարերքն է:

Երգիծաբանը չի սահմանափակվում քրիստոնեական կը-
րոնի հիմունքների քննադատությամբ: Նա դիմակազերծում
է նաև պաշտամունքի սպասավորներին, օգտագործում տեր-
տիքների, վանականների և այլ հոգևոր անձանց նկեղ-
արարքների այնպիսի հարուստ փաստական նյութ, որոնցով
նրա ֆելիստոնները կարող էին դառնալ մեղադրական փաս-
տաթղթեր:

Լեո Կամսարի առաջին՝ «Անվավեր մեռելներ» ժողովա-
ծուն լույս է բնծայել Հայպետհրատը՝ 1924 թվականին: Այն
ամփոփում է երգիծարանի 1913—1922 թթ. գրած հակակրո-

⁶ Նույն տեղում, էջ 14:

նական ֆելիետոնները: Սակայն այդ թեմային նվիրված լավագույն ստեղծագործությունները՝ «Նոր եկեղեցի», «Սուրբ Կարապետ», «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո», «Զրույց սատանայի հետ» և այլն, գրվել են ավելի ուշ, հրապարակվել հայկական տարբեր պարբերականներում: Ու «Անաստված» ամսագրում և ղետեղվել երգիծաբանի նույն ժողովածուներում՝ «Ազգային այբբենարան» (1926), «Վերադարձ արցունք-նեղ» (1934):

Լեո Կամսարի երգիծական տաղանդը ծաղկում է առավելապես 20-ական թվականներին: Այնուհետև նա հետզհետե հեռանում է քաղաքական հրատապ իրադարձություններից, ուշադրությունը կենտրոնացնում կենցաղային անկարգությունների, սիրային արկածների վրա և, ի վերջո, լռում մինչև 50—60-ական թվականները:

Սխալ կլիներ, սակայն, երգիծաբանի վաղաժամ լռությունը բացատրել սուբյեկտիվ պատճառներով: Բանն այն է, որ 30-ական թվականներից լայն տարածում է գտնում խորհրդային հասարակարգի զարգացման գործում երգիծանքի դերի վերաբերյալ միանշանակ միակողմանի մի ըմբռնում, որով մերժվում, ժխտվում էր երգիծանքի ճանաչողական-գաստիարակչական նշանակությունը: Երգիծանքի սահմանափակումը մի կողմից, հասարակական կյանքի համահարթեցման միտումը՝ մյուս կողմից, երկար տարիներով արգելակեցին նրա զարգացումը:

Ստեղծագործական երկրորդ փուլում (1950—1960-ական թթ.) Լեո Կամսարը նախանձելի եռանդով լծվում է գրական աշխատանքի: Կորածը նաև է շահում իրեն տրված ժամանակը խտացնելու, ուժերի վերին աստիճանի լարման շնորհիվ: Վերահրատարակում է որոշ բաներ հին նյութերից (հիշեցման կարգով) և անցնում նոր ստեղծագործության: Մեկ տոսնամյակում: Եւսո եւ տեսնում նրա «Գրաբար մարդիկ» (1959), «Մարդը տանու շորերով» (1965) երգիծական պատմվածքների ժողովածուները, 1980 և 1988 թթ. հրատարակվում են միհատորյակներ, ուր ֆելիետոնների պատկանելի մասը առաջին անգամ է ներկայացվում ընթերցողին:

Բազմազան ու հետաքրքիր են կատակերգականի ոճական ու տիպիկական այն հնարանները, որ մեծ վարպե-

տությամբ և հումորի նուրբ զգացողությամբ կիրառել է Լեո Կամսարը:

Լեո Կամսարը գրեթե չի կրկնում իրեն. նրա յուրաքանչյուր ֆելիետոնը հետաքրքիր է ոչ միայն իր բովանդակած կենսական ճշմարտությամբ, այլև նյութի կոմիկական կամ երգիծական նոր ու ինքնատիպ մատուցմամբ: Այդուհանդերձ նրա ֆելիետոններն ունեն ինչ-որ ընդհանուր բան, որ հնարավորություն է ապրիս խուսելու երգիծարանի ստեղծագործական ժառանգության ոճական առանձնահատկությունների մասին:

Երգիծարանի ոճի միասնությունը հիմնականում դրսևորվում է լեզվական, հնչերանգային տաղձում: Ընթերցողին ուղղակի դիմելու պարզ ու ազատ եղանակը («Ընթերցող, մոտեցիր, քեզի բան մը ըսեմ»), խոսակցական, մտերմիկ գրելաձևը («Ըսեք, կաղաչեմ, իրավ այս վիճակին մեջ կըրնա՞ր նոր քրիստոս մը ծնվել»), անակնկալ համեմատությունները, խոսքի պատկերավորությունն ու դիպուկությունը գրողի պամֆլետներին ու ֆելիետոններին յուրահատուկ թարմություն են հաղորդում:

Հատկապես աչքի է ընկնում շուայլորեն կիրառված հարցական շեշտավորումը, թեև երգիծարանը խաչասպիտում է ուղղակի հարցերից: Ապավինելով անմիջականորեն ընթերցողի տրամաբանությանը՝ նա ավելի հաճախ ցանկալի եզրակացության է հասնում՝ հակադիր դատողության միջոցով: Օրինակ «Խնչ մեծ դործ է անկախություն ուզելը,— դարմանում է երգիծարանը՝ ընթերցողին ևս հրավիրելով դարմանալու իր հետ միասին,— դաշնակիցք, ֆալան կամ ֆալանքյաս, մեզի անկախություն տվեք»⁷ (11), «Ո՞վ է տեսեր հիվանդ մը սպասելն մեռնի,— գրում է նա «Երեանի հեռախոս կամ հարսնախոսություն» ֆելիետոնում,— քաղաքային ամբուլատորիային մեջ օրերով սպասող հիվանդներն ինչո՞ւ չեն մեռնիի հապա... է, թողեք, աստվածնիդ կսիրեք...» (161):

7 Լեո Կամսար, Գրաքար մարդիկ, 1959: Այսուհետև մեջբերումներն այստեղից, էջերը փակագծերում:

Լեւ Կամսարի երգիծական ամբողջ նյութը հիմնված է կենսական ամուր հողի վրա: Հարուստ նյութից նա կարողանում է ընտրել այնպիսի երևույթներ, որոնք ծիծաղելի կամ պախարակելի են, քանի որ անմարդկային են, եռասիրական, իրենց դարձն ապրել են, կորցրել գոյության իրավունքը: Դրա համար էլ նրա ծաղրը դիպուկ է, կծու, «խիտմ է ոչ թե հոնքին, այլ աչքին»: Նրան խորթ են ծաղրանկարն ու գրոտեսկը, նա կոմիկական տպավորության է հասնում ամենաանհամատեղելի հասկացությունների ու երևույթների անսպասելի զուգակցումով, որը թույլ է տալիս սրել իրականության հակասությունները, դրանք տեսնել նոր լույսի տակ և բացահայտել օրյակտիֆորեն գոյություն ունեցող արատավորը կամ ծիծաղելին:

Անսպասելի չուգավորման սկզբունքով են կառուցված հեռեկյալ սքամիա, կծու համեմատությունները. «Մարիամին կանչեր են երգվեցնելու, թե իրոք ինքը կո՞ւյս վիճակում է ծներ Հիսուսը, թե՞ հյուն Հովսեփին է բերի: Մարիամն ալ աստուծո պատիվը շարատավորելու համար Դեմիրճյանի «Դատաստան»-ին Թանգիկի նման ինքզինքը կախեր է...» (173), «Համբիկին աղաւները բերնին մեջ թեկ մեծամասնություն չէին կազմեր, բայց կմխիթարի ինքզինքը անով, որ մեզ մոտ աղաւյին ժողովները այդքան ներկաներով նիստը կրանան՝ ժողովը օրինական համարելով» (161), «Խնչ է Ազգերու Լիգա: Քաղաքական այն հարցերը, որ մեծ պետությունները 21 օր վրան նստելին վերջ չեն թխսեր, այդ հարցերը կդնեն Ազգերու Լիգայի տակ» (156) և այլն:

Ինչի մասին էլ որ գրելու լինի Լեւ Կամսարը՝ քաղաքականության, թե կենցաղային անկարգությունների, բոլորն էլ նրա գրչի տակ «առարկայանում» են: Նա անմիջապես դառնում է ընտրած նյութի տերը: Դժբողությունն սկսվում է վերնադրից: Հենց այստեղ արդեն նկատվում է այն հիմնական՝ կոմիկական կամ երգիծական, հանդույցը, որի շուրջը հյուսվելու է գործողությունը: Դրա հիանալի օրինակն է «Թե ինչպիս գերի ընկա» ֆելիետոնը. «Գուցի մտածե՛ք՝ թուրքերու ձեռք, կամ քուրդերու, կամ գերմանացոյ....» (19).— շարունակում է երգիծաբանը:

Լ. Կամսարի ֆելիետոնների գործողությունն ընթանում է

մշտապես աճող լարվածությամբ, որն ավարտվում է կոմի-
կական լուծումով՝ ֆելիետոնի կեսում (այդ դեպքում մենք
գործ ունենք լուրջի և կոմիկականի հերթափոխության հետ)
կամ վերջում, ֆելիետոնի վերջին դարձվածքում (օր. «Ու
նդիպտոսը Անգլիային բուռ մը բամբակ խնդրեց ... դնելու իր
աղգային վերքին վրա», «Զեկուցումը տեղի ունեցավ: Լսող
քաղսովետի սեկցիան տվավ իր հավանությունը ու ցանկա-
ցավ կարիքների վարիչին եռանդ, առանց հասկանալու, որ
... անգործ նստելու համար «եռանդն» ավելորդ է»):

Կամսար-երգիծաբանի հմտությունն իր փայլուն արտա-
հայտությունն է գտել հագեցված և նպատակասլաց երկխո-
սությունների մեջ.

— Բժիշկ Կրիժիվինսկի՞ն է...

— Այո՛:

— Այս երեք օր է կկանչենք, ինչո՞ւ չես գար:

— Այո՛:

— Երեկ եթե դայիք հիվանդին ուշքը վրան էր, հիմա
արդեն կղառանցե...:

— Այո՛:

— Վերջապես այսօր պիտի գա՞ք, Բե ոչ:

— Ա՛խ, վաչկեմ էստա նոչ տակ բլա խորաշա...

— Այս ո՞վ է կերդե, ագրոյ տվեք ... (145):

Երկու պետությունների կարճ ղրույցում (Բե ինչո՞ւ պե-
տություններ՝ այդ մասին ստորեւ) Լիւ Կամսարը բացահայ-
տում է այնպիսի բարդ հարաբերություններ, որոնց վերլու-
ծությանը պատմաբանը բազմաթիվ էջեր կհատկացնեք.

«Փրանսիան, որ պատուհանին դեմն էր նստած, հեռուն
նայողի ձևով աչքին բիրը պղտիկցուց ու ըսավ ծորալով.

— Այս ի՞նչ է, աչքս չի ջոկիր, ըսես Հնդկաստանը ապրե-
սամբեր է:

Անգլիո երեսի գույնը թռավ, բայց ինքզինքը պահեց ու
հանդիպակաց պատուհանին հենվելով ըսավ հանդարտ.

— Դիշերը երազիս մեջ Դերմանիա ոտքի էր կանգնեք
և սաստիկ պատրաստություն կտեսներ աղգի մը վրա քալե-
լու:

Փրանսիան ու Անգլիան պահ մը կեցան ու մեռելի գունա-
սություններ իրար երես նայեցան» (191), և կամ.

— Հա՛, հա՛, հա՛,— պիտի ընե Ֆրանսիա:

— Հա՛, հա՛, հա՛,— պիտի կրկնե Անգլիա:

Իսկ Իսպանիա (որ նոր էր հասկցեր բանի էությունը) .

— Զահրումա՛ր,— պիտի դռն Մադրիդեն, փամփուշտակալն արձակելով վրայն....» (236):

Լեո Կամսարի ստեղծագործությունը օրգանական ամբողջություն է: Բայց եթե մտովի այն բաժանենք շարքերի՝ քաղաքական ֆելիետոն ու պամֆլետ, հակակրոնական և սոցիալ-կենցաղային պատմվածք ու ֆելիետոն, ապա դժվար չէ նրկասել ողջ բաղմամբանությունը հանդերձ, ինչ-որ ընդհանուր բան յուրաքանչյուր շարքի երգիծական հնարանքների մեջ:

Քաղաքական ֆելիետոնի համար ամենաբնորոշ հնարանքը պետությունների անձնավորումն է: Անգլիան, օրինակ, հանդես է գալիս իբրև մի անձնավորություն, որն ունի իրեն հատուկ ճաշակ ու սովորություններ, կարող է ... սպիրտիկ կամ, վերակել գլխին քաշելով, պառկել քնելու, իսկ Ամերիկան, հավաքելով պարտքերը զանազան եվրոպական երկրներից, կարող է լինել թեթևաբարո:

«Դուռը զարնելուն՝ Ֆրանսիո կնիկը դուրս եկավ:

— Ո՞ւր է մարդդ,— հարցուց Ամերիկա:

— Կոնդոն: Առատուն՝ հաց կապեց գնաց, ըսավ՝ շաբաթ մը չեմ դար տուն:

— Շաբաթ մը,— ըսավ Ամերիկան ոտքը ներս նետելով,— մենա՛կ ես:

— Այո,— պատասխանեց մանկամարդ կինը՝ շիկնելով» (152):

Պետություն անձնավորելու եղանակը լայն հնարավորություն է տվել հեղինակին՝ երկու էջանոց կարճ ֆելիետոնում արժարժել ընթացիկ քաղաքական կյանքի բարդ հարցեր ու խնդիրներ, ինչպես այդ տեսանք «Հուլն-տաճկական պատերազմը» ֆելիետոնում Ֆրանսիայի և Անգլիայի օրինակով:

Բայց Լեո Կամսարը կանգ չի առնում դրա վրա, նա ավելի հեռուն է դնում «պետություն», «քաղաքականություն», «գաղութային քաղաքականություն», «դիվանագիտություն», «պատերազմ» և այլ բարդ հասկացություններ

նույնացնելով ժողովրդականցադային երևույթների հետ. Անգլիա համաշխարհային մառանապետի մը կնմանի, որ բանալիներու խոշոր տրցակ մը գոտիին՝ կայտտի: Միշ մը տեսար՝ բանալի մը Նգիպտոսի դռան մեջ խոթեց ու անկե բամբակ հանեց. Հնդկաստանին անցքը կոխելով՝ բուրդ գորս բերավ» (183): Կամ՝ «Բայց Ամերիկան, սա համաշխարհային բժիշկն ալ զերծ չէ հիվանդութենէ: Ուրույն հիվանդություն մը ունի, որ Մոնրոյի օրենք կրսվի ու հաճախ անկողինը կնետի զինքը» (122) և այլն:

Մի անձնավորութեան մեջ ամբողջ պետութեան մարմնավորումը, մտածողութեան կենցաղային պատկերավորութեանն ունեն ժողովրդական խոր արմատներ: Լեռ Կամսարը ուրույն կերպով է յուրացրել այդ, որոշ արտահայտութեաններ էլ ուղղակի փոխ է առել ժողովրդական առացվածքներից, ինչպես՝ «ոտքը կոտրել», այսինքն հաղթել («Անգլիա ու Ֆրանսիա զարկին Ալստրիո ոտքը կոտրեցին....»), կամ՝ «ատամները թափվել», այսինքն՝ ծերանալ, թուլանալ («Մարորը Միջերկրականի եզերքը բնկած ոսկոր մըն է, որ տարի մը ողջ Իսպանիան կրծնելով, երբ ատամները թափվեցաւ, հրամցուցեր է Ֆրանսիո, որ կրծե») և այլն:

Լեռ Կամսարը հազվադեպ է օգտվել ծաղրանկարի գրաֆիկական միջոցներից: Բացառութեան է «Անգլիո լեզուն Իտալիո բերնին մեջ» ֆելիետոնը:

Անգլիան և Ֆրանսիան վիճում են, թե ում լեզուն է ավելի խիստ և ում լեզվով պետք է Իտալիան խոսի ԽՄՀՄ-ի հետ: «Երեք օր շարունակ երկու երկիրներու վարչապետները՝ լեզունին հանած՝ համեմատութեամբ կզբաղեն ... Այս ուշացումներու պատճառով Իտալիո բերանը ողջ շաբաթ մը բաց մնաց չիմանալով ինչ լեզվով խոսել:

Ու շաբաթի մը, ո՞վ սարսափ ու շաբաթի մը, ո՞վ սարսուռ ... Անգլիո լեզուն էր զրկած Իտալիո բերնին մեջ՝ այնքան խոշոր, որ նորբափողոցի մը մեջ խրված սայլի մը նման հազիվ կդառնար Իտալիո երաժշտական բերնին մեջ» (241):

Ինչպիսի տեսնում ենք, ծաղրանկարի լեզուն նույնպես հաջողում է երգիծարանին, ինչպիսի մյուս երգիծարանական հնաբանքները, որոնք նա այնպես հմտորեն է օգտագործում:

Երգիծարանի անհատական ստեղծագործական ոճն ու
ևղանակը առանձնապես ցայտուն է արտահայտվել նրա այն
ֆելիետոններում ու պատճիետներում, որոնք ուղղված են
դաշնակցության դեմ: Մասնավոր քննադատությունից չեռ
կամսարը հասնում է դաշնակցական կուսակցության ողջ քա-
ղաքականության ժխտմանը:

«Մաքրագործումը կսկսի վերջապես» ֆելիետոնի երգի-
ծելու տեխնիկան կառուցված է պարոդիայի սկզբունքով:
Ընթերցողների ուշադրությանն առաջարկելով անհիթեթ հար-
ցերի մի հավաքածու՝ այն հարցերի փոխարեն, որոնք իրա-
կանում տրված էին, երգիծաբանը, «երգելով նրանց՝ իրենց
խիսկ մեղեդիները», հասնում է առաջադրված նպատակին՝
ծաղրել դաշնակցական կառավարության կարճատեսությունը:
Լեւո այդ հարցերից մի քանիսը.

«Անունդ ի՞նչ է:

Քանի տարի ե ի վեր այդ անունը կկրես:

Ամուսնացած ես և քանի՞ կին ունիս:

Կինդ ի՞նչ սեռի կպատկանի:

Դիշերները թախտաբիթի ունի՞ք, լու՞:

Կրնա՞ս մեկ շնչով մինչև հարյուրը համբել:

Կուղե՞ս նախարար դառնալ:

Եթե այո՝ մտե՞ր ես Դաշնակցության շարքը:

Քանի՞ հավ ունիս և աքաղաղի հետ հարաբերություննին
ինչպիսի՞ս է» (91) և այլն, թվով 32:

Լեւո Կամսարի հակակրոնական երգիծանքի բնորոշ ա-
ռանձնահատկություններից մեկը՝ աստված, հրեշտակ, սուրբ
և այլ վեհագույն հասկացությունները «ստորին»՝ երկրա-
յին հասկացությունների աստիճանին իջեցնելն է, նրանց
մարդկային այնպիսի հատկություններ վերագրելը, ինչպիսիք
են՝ հայհոյանքը, կեղծիքը, արկածախնդրությունը և այլն:
Օրինակ, Սուրբ Կարապետը սկսնակ լարախաղացների հետ
«յալանչիություն» է անում, առաջացնելով «տիրոջ ցասու-
մը»:

Աստված համոզում է Կարապետին.

«Մի երթար երկիր, Կարապետ, ինչո՞ւ այդպես կրնես:
Ինձի տուր շնորհքդ, ինձի տուր՝ ես խաղամ ... Խաղ կուղես,
արքայության մեջ չվան մը կապե՛ մենք խաղանք» (243):

«Մարդկայնացնելով» սրբերին, Կամսարը դիմում է երկ-
իմաստությունների, ղվարճախոսության: «Սուրբ Կարապետ»
Ֆելիքստոնում, Կարապետը ընթերցողին ներկայանում է կա-
մակոր ու շարաճճի: Հրեշտակը պատմում է. «Հինգշաբթի օրը
փորի սանջի պատրվակելով դուրս գնաց ու բավականին ուշ
վերադարձավ Եղեմը: Ես իմացա, փոր մը ինչքան ալ պինդ
ըլլա՝ այդքան չի տևեր. շնորհք տալու էր զացեր:

— Իսկ ինչո՞ւ կանանց ալ չի տար այդ շնորհքին, որ
խաղան:

— Հարմարություն չկա: Ենորհքը քնած ժամանակ կը-
տրվի, քնած կնոջն ալ գիշերով մոտիկանա՞լ ... ո՛չ, մեր Կա-
րապետն այդ կողմեն, պետք է ըսել, խիստ մաքուր է»
(243):

«Զրույց սատանայի հետ» Ֆելիքստոնը դասական օրի-
նակ է այն բանի, երբ Ֆելիքստոնիստը օրվա հրատապ հար-
ցին մոտենում է հեռվից, անհավանական, ֆանտաստիկորեն
չափազանցված երևույթի միջոցով, որը միայն հեռավոր նը-
մանություն ունի կոնկրետի հետ: Հեղինակը հանգիստում է
սատանային և նրա հետ խոսքի բռնվում: Պարզվում է, որ
սատանան երկիր է իջել նավթ ու կուպր տանկու: Բայց
ինչո՞ւ նավթ:

«Օ՛, նավթի մասին շարժեր մտածել, ամերիկյան ու
անգլիական նավթային ընկերությունները արդեն այնքան են
լարված իրար դեմ, որ մոտիկ ապագային հույս կա այդ հո-
ղի վրա դժոխք ստեղծվի երկրիս վրա: Ձեր նպատակը տան-
ջանքը չէ՞. փոխանակ ձեր մոտ տանջվելու, թող հոս տանջ-
վի մարդկությունը» (257):

Այս ֆելիքստոնում սյուժետային անսովոր գծի վրա շար-
ված է օրվա հրատապ հարցերի մի շարան՝ անգլո-ամերիկ-
յան ընդհարումները, շինարարության վիճակը, գոների և
գետն բռնակների որակը, հերթն ու հրմշտոցը ապահովա-
գրական դրամարկդի մոտ և այլն: Ֆելիքստոնի յուրաքան-
չյուր տողը լի է կաթիլտացող սրամտությամբ: Եթե ցոն-
կանայինք մեջբերումներ կատարել, ստիպված կլինեինք բե-
րել ամբողջ ֆելիքստոնը:

Երգիծաբանը գործադրում է հոգևորականությանը ծաղ-
րելու նաև այլ եղանակներ, օրինակ, ականարկելու, երկիմաս-

տության ձևը. «Մինաս վարդապետը աղջկան կառքին վաթ իջեցնելու ատեն կարիք մը զգաց ու դեռ խուցը չհասած՝ պարզվեց, որ ատիկա հայոց եկեղեցու վերափոխության կարիքն էր» (131):

Հեղինակի բաղարական ու հակակրոնական ֆելիետոններն ընդհանրապես լուրջ չեն, անհամար ծիծաղը ստեղծվում է երգիծելու առանձին, եղանակների օգնությամբ, մինչդեռ սոցիալ-կենցաղային ֆելիետոնների համար երգիծաբանն ընտրում է հատկապես կոմիկական սյուժեներ: Օրինակ, «Մկրատին զոհը» պատմվածքում աղջիկը լքում է սիրածին այն պատճառով, որ նստածիկ է մորուքը: Սյուժեի կոմիզմն ուժեղանում է այդ շրջին առիթով հերոսի արած վերամբարձ դատողությունների շնորհիվ. «Ոտնձգություն է ասիկա պարզապես: Ո՛չ, չեմ ընդունի իմ իրավանց սահմանին մեջ քայլ մըն իսկ: Մորուքս իմա չէ՞ եղեր, այլ համեստափայլ օրիորդներուն.... Բայց ո՞վ տվավ ձեզ իրավունք իմ կղակին վրա ձեր մորուքը աճեցնելու համար: Իմ արտաքինս ալ, ներքինս ալ ինձի կպատկանի, կհասկնա՞ք, տիկիներն եւ օրիորդներ, դուք, որ հնձել կռդեք հոնկե, ուր բան մը չեք ցանա՞ծ» (38):

Լեռ Կամսարի երգիծական պատմվածքների սյուժեն երբեմն կառուցվում է հակադրության սկզբունքով: Այդպիսի դեպքերում կոմիկական տալովորությունը նախապատրաստվում է հեղինակային խոսքով՝ դեռևս հանգուցյում: Օրինակ՝ «Ու հղավ, որ Գարբիելը քեֆ պիտի սարբեր:

Գարբիել—քեֆ սարբել: Գիտե՞ք ես ինչ լուր հաղորդեցի ձեզ: Եթե անձամբ ճանաչեմու ըլլայիք սա երևանցի հարուստ, այգետեր ու վաճառական Գարբիելին, պիտի վազեիք տեսնել սա քեֆն այնպես, ինչպես վայր ընկնող աստղ մը, կամ երկիրս այցելող Մարսի բնակիչ մը» (212), իսկ տվարտում՝ «Պա՛հ, պա՛հ, պա՛հ,— պոռաց Գարբիելն ու հանկարծ հիշեց, որ օրվա ծախած կաթի հաշիվը չի գրեր» (216):

Միծաղի բնույթը պատմվածքից պատմվածք ընդունում է տարբեր երանգ, փոխվում է ըստ այն բանի, թե ինչպես է հեղինակը գնահատում տվյալ երևույթը կամ հերոսի այս կամ այն արարքը:

«Անհաջողակ» մարդկանց մասին գրված երգիծական պատմվածքները ներթափանցված են մեղմ հումորով: Երգիծարանը ծիծաղում է այդ մարդկանց վրա, բայց և ցավակցում է նրանց՝ դժբախտության պահին: Այդ կարգի գործեր են «Մոռացված հարստություն», «Երկունք», «Վարժապետի մը հիշատակարանը», «Արտաժամյա աշխատանք», «Աշխարհագրական ամուսնություն» և այլ պատմվածքներ: Սակայն հումորը տեղի է տալիս կծու ծաղրի, երբ գրողը պատկերում է հասարակականորեն վնասակար տիպերի, ինչպես «ջերմաչափ» Գրիգորը կամ անցյալ անկատար ժամանակի «պատրիոտ Ստեփանը», ինչպես որակում է նրան հեղինակը:

Լեռ Կամսարի գրական ժառանգությունը պահպանում է իր նշանակությունը, թարմությունն ու հմայքը նաև մեր օրերում: Ճանաչողական-դաստիարակչական արժեք ունենալուց բացի՝ այն ընթերցողներին իսկական գեղագիտական հաճույք է պատճառում ոչ հեռավոր անցյալի կենդանի պատկերների ցայտուն ուրվագծերով, ֆելիետոնների ու պատմվածքների փայլուն արվեստով, որի մեջ դրսևորվել է գրողի արամատությունը, դիտողականությունն ու երևակայությունը:

3

1920-ական թվականների սկզբից մինչև 30-ական թվականների կեսերը գրական գրեթե բոլոր ժանրերում գրսևորվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի երգիծական տաղանդը: «Քաջ Նազար», «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունները, լատինյակ ֆելիետոններ ու երգիծական պատմվածքներ, ահա այդ տարիների նրա երգիծական արտադրանքի ոչ ամբողջական ցանկը:

Երգիծական արձակում Դեմիրճյանի առաջնեկը «Համառոտ անմահներ» վեպն էր, որն սկսեց հրապարակվել 1924 թվականին «Վերելք» ամսագրի 2—3 և 4—5 համարներում, սակայն ոչ անհայտ պատճառներով մնաց անավարտ: Հեղինակի մտահղացմամբ վեպը պետք է նվիրված լիներ Հայաստանի ոչ հեռավոր անցյալին: Դատելով հատվածներից, նա մտադիր էր ստեղծել ագահ և ճարպիկ, գործարար մարդու, նաև պետական գործչի հոգեբանական դիմանկար: Նախ-

կինում վարժապետ, այժմ հափշտակիչ ու փառամոլ մինիստր Սաշային մերկացնելու նպատակով հեղինակը օգտագործում է հայտնի ինքնամերկացման հնարանքը: Հերոսը իր արարքների մեջ դատապարտելի ոչինչ չի գտնում, քանի որ նրա կեցվածքը չի հակասում իր հասարակարգում ընդունված բարոյական չափանիշներին: Պսակազերծելով իր հերոսին, Դեմիրճյանը օգտագործում է նաև ծաղրանկարի հնարանքները. հերոսի անհրապույր արտաքինի վրա կառուցվում է քաղաքական կերպար (զուլխը՝ «ոնց որ ձմերուկն այգու պատի վրա», ատամները ցից են՝ խաշած ոչխարի ատամներն պես, շրթունքները՝ տաշտակ և այլն): Գրոտեսկային չափազանցությունն իրականացվում է երգիծական դուզահեղձերի միջոցով. «Սաշան... աշխատում էր ֆասոնը պահել» ուստի և ցիլինդրը ձեռին լուսանկարվող ֆելտֆեբելի պես անշարժ նստած էր»⁸ և այլն:

Վկայի հատվածները հարուստ են երգիծական բնութագրումներով (Սոնիչկան՝ Սաշայի կինը, Դերագույնը, եպիսկոպոս, կամավոր) և ժամանակի կոլորիտային ուրվանկարներով:

Դ. Դեմիրճյանի երգիծական «փոքր» կտավի ստեղծագործություններում արտացոլվել են 20—30-ական թվականների հասարակական-քաղաքական պայքարը, ժամանակի սոցիալ-մշակութային հարցադրումները: Ծաղրելով արատները, Դեմիրճյանն օգտագործում էր վավերագրական երգիծական ակնարկը, ազդիտացիոն բնույթի «զրույցն» ու «պատմությունը», ֆելիետոնի, երգիծական պատմվածքի դասական ձևերը:

Ժամանակի հիմնական տրամադրությունները ընդհանրացվում ու ցուցադրվում էին ընթացիկ կյանքից քաղված դեպքերի, դիպվածների, անեկդոտների միջոցով: Երգիծական ստեղծագործության կառուցման իրադնական այս ոճը նրա պատմվածքներն ու ֆելիետոնները հազեցնում էր ժամանակի շնչով, ազգային կոլորիտով:

Անողոր քննադատության են ենթարկվում արևմուտյան պետությունների գաղութային քաղաքականությունը,

8 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 7, 1960, էջ 279: Այսուհետև մեջբերումներն այստեղից, էջերը փակագծերում:

ներանց նվաճողական ներտումները Մերձավոր ու Հեռավոր Արևելքում («Անգլիան շահեր ունի», «Մուսուլիսի», «Յոթը շափիր, մեկ կտրիր», «Կառաղած շները և Ազգերի լիգան» և շատ ուրիշներ), դավառական դանդաղկոտությունը, անգործնականությունը, տգիտությունը, բյուրոկրատիզմը, որոնք պետք է արմատախիլ արվեն («Ջդային բարեկամս», «Կյանքի ծամածուլություններ», «Հարաբերականություն», «Հեռադիր», «Կեղտապաշտություն» և այլն), սպեկուլյանտությունը, խուճապահարությունը («Չակերտների մեջ», «Պանիկաչի Աղճոն») և այլ արատներ, որոնք նոր կենցաղի ծնունդ էին:

Դեմիրճյանի կենցաղային ֆելիստոնների կառուցվածքը դասական է: Խոսակցությունը սկսվում է հեռվից: Կերպարները և՛ ընդհանրացված տիպեր են, և՛ կոնկրետ: «Չակերտների մեջ» ֆելիստոնում հեղինակը մոտրում է, թե մարդկային ո՞ր տարօրինակություններն են բնական և որոնք պետք է վերցնել չակերտների մեջ: Եթե կաշեգործը դառնում է «шкурник» և կաշին մշակում է իր համար, նրան պետք է վերցնել չակերտների մեջ, — ելրակացնում է նա: Այն ֆելիստոններում, ուր հերոսը կոնկրետ անձ է, Դեմիրճյանն ավարտի մեջ դնում է հրապարակախոսական բանալի: Խուճապահար Աղճոյին, որը մեծ քանակությամբ մթերք է գնում երևակայական վտանգից դրդված, Դեմիրճյանն առաջարկում է... դադաղ ևս գնել: Եվ ինքը, և շրջապատը մեկընդմիջտ կհանգստանան, — չար ծաղրով է ավարտում հրգիծաբանը:

Քաղաքական ֆելիստոններում մեկնարանելով միջադեպային որևէ իրադարձություն, Դեմիրճյանը քաղվածքներ է բերում թերթերից: Թեմային մոտենում է ոչ միանգամից: Սովորաբար առակ է պատմում, հետո օգտագործելով առակի կերպարները, շարադրում է հիմնական նյութը: Առակն օրգանապես ձուլվում է ներկայի իրադարձությանը, ձեռք է բերում այժմեականություն ու ակններևություն: Ֆելիստոնում երբեմն առակի դեր է կատարում երկխոսությունը: Օրինակ. «Խ՞նչ կասես, եթե մեկը ձեռները կոխի ձեր գրպանը պարզապես, հանի ձեր քսակը և դնի իր գրպանը, և երբ դուք դառնաք նրան, թե.

— Դա ի՞նչ է նշանակում:

Պատասխանի.

— Իմ կարծիքով բոլոր վիճելի հարցերը պետք է լուծվեն փոխադարձ համաձայնություններով:

— Փոխադարձ համաձայնություններ ...

— Այո, բոլոր վիճելի հարցերը փոխադարձ համաձայնություններով:

— Քսակա տուր, ի՞նչ փոխադարձ համաձայնություններ Զեռք կոխես գրպանս, քսակա հանես դնես գրպանդ և «փոխադարձ համաձայնություններ» (618—619):

Եթե 1926—1927 թվականները Դեմիրճյանի ակտիվ գործունեության շրջանն է քաղաքական ֆելիետոնի տապալիքում, ապա երգիծական պատմվածքը գրողին ուղեկցում է ամբողջ 20—30-ական թվականների ընթացքում: Այստեղ կարելի է գտնել երգիծական դիմանկար («Վարժապետ», «Երևան» և այլն), կենցաղի ու կենցաղատեսակի մանրամասն թերությունների մերկացում, գաղափարական ու քաղքենիության ծաղր, կուլտուրական հեղափոխության և լեզվի մաքրության պրոբլեմներ: Երգիծական պատմվածքների շարքը բարձրացնում է նաև բարոյա-էթիկական հարցեր՝ ինչպես՝ պայքար կոստյումի, մաքուր նկատմամբ բիրտ վերաբերմունքի դեմ («Բղթատար գնացքներ»):

Նրա երգիծական պատմվածքների էջերում կենդանունում են դավառական Եշեանի պատկերներն ու կերպարները: «Ֆելիետոնիստի արկածները» պատմվածքում ֆելիետոնի հեղինակի հասցեին լուսանք է թափում «մի 43 տարեկան մարդ», որը «նստել է մի 3 տարեկան էշի վրա»: Ամբողջ քաղաքին ի տես էշի վրա նստած մահ դալ կարելի է, բայց, այ, եթե այդ մասին գրվի թերթում, վիրավորական կլինի: Մի ուրիշ պատմվածքում գյուղացիները թղթակցին ծեծում են այն բանի համար, որ սա հոգված է գրել նրանց գյուղի թերթի լույսերի մասին: Իսկ հետո արդեն և՛ կամուրջն են վերանորոգում, և՛ աղբը մաքրում: «Երևան» պատմվածքը հիշեցնում է ժանրային մանրապատկեր: Կենտրոնական փողոցը նկարագրվում է այնքան հավաստի, որ կարող է գեղարվեստական նկարազարդում դառնալ «Հին Երևանը» թեմայի համար: «Նոր-նոյան լիակատար տապան» պատմվածքը նույնպես վկայություն է այն ժամանակների մասին.

եւրբ բնակարանային ճգնաժամը՝ տներն գերբնակեցման, կեղ-
տի, աղմուկի, անբարեկարգության պատճառ էր դառնում:
Դեմիրճյանը պատմվածքի մեջ ներմուծում է հրապարակա-
խոսության տարրերը:

Դեմիրճյանը ստեղծում է հեռացող անցյալի մարդկանց
երգիծական կերպարներ: «Վարժապետ» պատմվածքում բաց-
վում է այդ բառի փոխաբերական իմաստը: Երգիծաբանը
նկարագրում է իր հերոսի արտաքինը, նրա համակրություն
ներքին ու հակակրությունները, լեւերաբերմունքը մարդու և
մարդկության նկատմամբ: Եվ ուրվագծվում է սահմանափակ
մանրախնդրի կերպարը, որի համար ամեն ինչ վատ է: «Զի
խոսում,— փնթփնթում է: Կարծես բնավորության խրոնիկա-
կան կատար ունի, կարծես վրեժ է լուծում: ... Ինչ-որ տխրա-
շուք բուռի պես բան կա իր էության մեջ: Մեծ պասվա մի օր-
յակտիվ տխրություն: Մեկ էլ տեսար՝ այն կողմից ժանգոտ-
ված ու հին պատի ժամացույցի պես անակնկալ խոխուաց-
յեց ու զարկեց:

— Ես ժամանակին ասել եմ ... Երբ է ասել, ինչ է ասել,
ուլ է իմանում» (318—319):

Դրողի խորագիտությունը, հրա բացառիկ գիտելիքները
սոցիոլոգիայի, հոգեբանության, մշակույթի, պատմության
ու փիլիսոփայության ասպարեզներում, լեզվական բարձր
կուլտուրան իրենց կնիքը դրեցին նաև այս ժանրի ստեղծա-
գործությունների վրա, և միանգամայն օրինաչափ է այն
պայքարը, որ մղում էր Դեմիրճյանն ընդդեմ հետամնացու-
թյան, հանուն լուսավորության ու լեզվի մաքրության:

Դյուղերի ու քաղաքների հին, անհեթեթ անունները
2. Շիրազից դեռևս շատ առաջ ծաղրել է Դեմիրճյանը. «Տե-
ղանուններ» պատմվածքում, բերելով դրանց օրինակները
(«Բողազ-բյասան», «Ղոնաղ-Ղոսն», «Իշակ-Մեյդան» և այլն),
զայրացած բացականչում է.

«Բայց այս սարսափելի, երբեմն և նվաստացնող անուն-
ների հետ ի՞նչ կապ ունի մեր սոցիալիստական հրկիրը»
(608):

Դեմիրճյանը ձայնը բարձրացնում է ի պաշտպանություն
բառի, ընդդեմ լեզուն այլանդակող հապավումների, որով-
հետև «բառը գաղափար է, հոգեբանություն է: Բառը դպրոց

է, մտածողութեան առջև պատկեր է, բառն ինքն ուսուցիչ է» (617):

«Արտասանութեան տառապանքները» երգիծական պատմորվածքում Դեմիրճեանը ծաղրում է որոշ ղեկաւորների վերամբարձ ու անբնական առողջանութիւնը: Բայց ամենից ավելի զրոգը բողոքում է հայկական խոսքին խորթ «զարհուրելի ուռ»-ի դեմ, «որ կարող էր տասը ֆուգոնի ձիեր կանգնեցնել» (631):

Դժվար է գերազնահատել Դեմիրճեանի ստեղծագործութեան նշանակութիւնը հայ երգիծական արձակի մարդում: Նա առաջիններից մեկն էր, որ հրատապ քաղաքական ֆելիետոնից քայլ արեց դեպի պրոբլեմային ֆելիետոնը, որը մերկացնում էր ժողովրդի կյանքի գրեթէ բոլոր բնագավառների բացասական երևույթները: Բարձր քաղաքացիականութեամբ, կրքոտ հրապարակախոսութեամբ է նշանավորվում Դ. Դեմիրճեանի երգիծանքը, որը չի կորցրել իր նշանակութիւնը նաև մեր օրերում:

Երգիծական արձակի «փոքր» ժանրերը, որոնք աչքի են ընկնում առավել հրատապութեամբ ու հարվածի ազդու ուժով, օգտագործեցին Լևո Կամսարը, Դ. Դեմիրճեանը, գործածեց նաև Ն. Չարենցը՝ դաշտափարների պաշարի ոլորտում: Արտասահմանյան նրա ուղեորութեան արդյունքներից մեկը եղավ «Պարոն հանգուցյալը կամ հանգուցյալ պարոնը» (1925) երգիծական պատմվածքը, ուր արտահայտվեց նրա աշխարհայացքի ամենաողբերգական կողմերից մեկը՝ տուրքը ազգային հարցի բոլշեիկյան ըմբռնմանը, որը հաղթահարվեց տարիներ անց՝ կյանքի գնով: Իսկ այժմ հանգուցյալ էր այն պարոնը, որը մտածում էր ղուտ ազգային չափանիշներով: Բոլշեիկյան սնապածութիւնը մեծ գրողին մղեց դեպի հայկական հարցի «միակ ճշմարիտ» լուծման փակուղի: Այս իրողութիւնը ծնեց օտար ավերում ծվարած հայ գաղթականութեան և նրա հաւաքական ուժի՝ հանուն կյանքի ու գոյատեւման խեղաթյուրված մի պատկեր: Բոլշեիկ Չարենցի համար հայ գաղութներում գործող «պարոնները»՝ հանձինս դաշնակցականների՝ հանգուցյալներ էին: Նրանք «հանկարծամահ» եղան, ինչպես նրանց սնող ազգային ումանտիղմը:

«Երկիր Նաիրի» վեպի հիմքում ընկած «ուղեղային մորմորի» քննադատությունը նույն ուժով շարունակվում է «Պարոն հանգուցյալը կամ հանգուցյալ պարոնը» պատմվածքում, այն դեպքում, երբ փոխվել էին ժամանակները և ատար միջավայրում առաջ էին եկել ազգապահպանման նոր խնդիրներ:

4

«Մնունդ-մահացում» թեման տիպական էր 20—30-ական թվականների հայկական պատմվածքի համար: Այն, որոշ երգիծական թեքումով, մշակվեց Մ. Արաղու, Գ. Մահարու, Ստ. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ա. Բակունցի և ուրիշ գրողների կողմից և զրականության պատմության մեջ մտավ իբրև, այսպես կոչված, «անցվորների»⁹ թեմա:

Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» (1932), ի տարբերություն սույն թեմայի այլ մշակումների, հղացվել էր իբրև երգիծական պատմվածք և դրանով էլ պայմանավորել երկի գեղագիտական: էսթետիկանը, պատկերային համակարգը, լեզվական կառուցվածքը: Պատմվածքի հիմքում ընկած է իրական փաստ՝ 1932 թ. Նրևանում տրամվայի գծի կառուցումը, որը քաղաքի ծայրամասերը կապում էր կենտրոնի հետ: Մեր ժամանակի հայացքով՝ սովորական փաստ: Սակայն այն տարիներին դա ընկալվեց իբրև զարգացման նախակարգային, տեխնիկայի, էլեկտրականության և բարձր արագության դարի խորհրդանշ: Իսկ վերջնահաշվում՝ կյանքի նոր ձևերի հաղթանակ հնի դեմ:

30-ական թվականների բակունցյուն պատմվածքների երգիծական հերոսները սուր ապրումներով են դիմավորում տեխնիկական առաջընթացը և վերջինիս արտաքին դրսևորումները («փոքրիկ ու փայլուն ավտոն»՝ «Իման Բեյում», «Լույսերով ողողված տրամվայի վագոնը»՝ «Պրովինցիայի մայրամուտում»), որոնք նրանց կործանման պատճառն են դառնում սոցիալ-հոգեբանական այն իմաստի շնորհիվ, որ այդ փաստի մեջ է դնում գրողը:

⁹ Ավելի մանրամասն տե՛ս «Սովետական զրականության պատմություն», հ. 1, 1961:

Բակունցի «Պրովինցիալի մայրամուտն» ասես տրեհ-վում է երկու մասի: Առաջին մասը Աստաֆյան փողոցի ճկա-րագրությունն է: Հնարույր փողոցը գրողը դիտում է իբրև անցյալի մի բեկոր, իսկ այն փոփոխությունները, որ կատար-վում են այստեղ, պետք է խորհրդանշեն գավառի և գավա-ռականության կործանումը: Երկրորդ մասը՝ անհետացումն (կործանումն) է անանուն հերոսի, որը նահապետական ի-դեալների կրողն է ու փոփոխություններն ընկալում է իբրև աշխարհի վերջը: Պատմվածքի երկու պլանները՝ փողոց և անանուն հերոս, օրդանապես կապված են իրար: Նախա-դրությունը նախապատրաստում է հերոսի երևալը, հերոսը շարունակում, զարգացնում և տրամաբանական ավարտին է հասցնում նախադրության հանգույցը: Քաղաքի նկարա-գրության մեջ ամեն ինչ չէ. որ ենթարկվում է երգիծական տիպականացման. անանուն հերոսն առարկայացնում է այն, ինչ ծաղրվում է Աստ. Վ. ֆյան փողոցում: Այդ «հաջորդակա-նության» վրա էլ խառնվում է պատմվածքի երկու պլան-ների կապն ու հարաբերությունը:

Գոգոլի «Նեակի պրոսպեկտ»-ից, Ջարենցի «Երկիր նա-խիր»-ից է սերվում Բակունցի Երևանի Աստաֆյան փողոցի կերպավորումը: Այն ունի իրեն հատուկ գույներ, երանգներ, ժամանակը ներկայացնող գծեր և մտրդկային վարքագծի դրսևորումներ:

Փողոցը կենդանի էակ է, օրվա տարբեր ժամերին նա փոխում է իր տեսքը, և գրողը մի հատուկ փուլով է նկա-րագրում նրան կենդանություն տվող՝ աշխատանքի շտապող բանվորներին, ծառայողներին, իրենց ցուցադրող գեղեցկու-հիներին, ժամագրության եկած երիտասարդին և այլն: Դա մի ռատկերասրահ է, իրեն հատուկ աղմուկներով:

Աստաֆյան փողոցը դադարում է փողոց լինելուց, դառ-նում է «զբոսարան, ժամադրավայր, երազատուն, մի խոս-քով հայրենի տուն, որտեղ շրջում են հորեղբոր որդիները և մորաբուռ աղջիկները, հորեղբայրները, քեռիները և պա-պերը»¹⁰: Այդ փողոցն ունի նաև վատ համբավ, Եթե ցանկու-

10 Ա. Բակունց, Երեբ, 1955, էջ 223: Այսուհետև մեջբերումներն այստեղից, էջերը փակագծերում:

թյուն կա անվատահույժուն արտահայտել որևէ լուրի նկատմամբ, ասում են «Աստաֆյան փողոցի զրույց»։ Բակունցը ստեղծում է փողոցին սիրահարվածների հավաքական կերպարը. «Նկատված է, որ այստեղ երկար տարիներ ժամադրովողներին, հանգստացողներին, փողոցում վիճաբանողներին և առհասարակ այս տարածության սիրահարներին հատուկ է մի առանձին քայլվածք՝ մի տեսակ հոգևոր երթ, երբ մարդը լինում է վիզը, գնում է իրանը օրորելով, աչքերի առաջ մեռած մառախուղ և մառախուղի մեջ անխրական մի աշխարհ» (216)։

Նկարագրելով իր անանուն հերոսին Բակունցը բացում է «անիրական աշխարհի» գաղտնիքը. «Ինչ էր նրա ցնորքը, ի՞նչ կղարձներ նա այս փողոցը»։

Նա կփակեր փողոցի բոլոր մուտքերը կալի պատերով, կթողներ միայն մի դռնակ, որով մտներ միայն սալը։ Նա հողին կհավասարեցներ բոլոր քարաշեն տները և նրանց փառարեն կկառուցեր կալի խրճիթներ ... Նա կկտրատեր բոլոր լարերը և բնակիչներին կհրամայեր, որ ձմեռը ձևի վառեն, մնացած ժամանակ եյնեն արեւի հետ և պառկեն մըթնով» (224) և այլն։ Այսինքն՝ «անեղծ մնար պրովինցիան»։ Տրամվայի գծերով հատված Աստաֆյան փողոցը իր մեջ կրելով «ահազ գազաղը» (այդպես է ընկալում տրամվայ անանուն հերոսը), թաղում է գավառի կրքոտ սիրահարների երազանքները։ «Թեքվեց պրովինցիայի զեղնած արևը։ Բացվեց մի վիհ և այդ վիհը կլանեց այն միակը և անկրկնելին, որ հայտնի էր որպես Երեան քաղաքի Աստաֆյան փողոց» (226)։ Անհետանում է և անանուն մարդը։ «Նրա ստվերը անհետացավ։

Հետո պատահմամբ գտան մի վերարկու, որ կռֆնել էր քարին, մի զույգ մաշիկներ և մի հնաձև գլխարկ։ Այդ ամենն այնպես էր, որ կարծես մեջը մարդ կար, գլխարկի տակ՝ զլուխ, վերարկուի մեջ՝ իրան, և կոշիկների մեջ՝ ոտքեր։ Բայց ոչինչ չկար։ Կարծես մարդը շորերի միջից հրաշքով դուրս էր եկել և անհետացել։ Այդպես իր հին շապիկից դուրս է գալիս օձը» (227)։

Բակունցյան պատմվածքի անանուն հերոսի կերպարը՝ պրովինցիայի մայրամուտի առարկայացված գաղափարն է,

Գրա համար էլ կարևոր չեն ոչ նրա անունը, ոչ էլ նրա արտաքինը: Բակունցն իր երգիծանքի սուր ծայրն ուղղում է ոչ թե դադափարի առանձին կրողների դեմ, այլ որոշակի սոցիալական հեգերանություն, որ պատմականորեն դատապարտված էր ու անդարձ: Անդեմ հերոսը, հերոս-դիմակը, հանդիսանալով սոցիալական ռեալ հեգերանության կրող, դառնում է հասկացություն: Անանուն մարդու մեջ գավառի նահապետականությունը սպառում է իրեն: Մինչդեռ, ինչպես ամեն մի հեգերանություն, այնպես էլ այս անմիջապես չի անհետանում: Բակունցը պատմվածքի վերջում խոսում է անանուն մարդու ինչ-որ կրկնակի մասին, որը դեռևս ձգտում է դեպի իր անուրջների երկիրը. «Բայց ասում են, որ մի վտիտ մարդ, այլ տարադով երեկոները, երբ հանդարտվում է քաղաքի աղմուկը, Աբովյան փողոցի վերջում սպասում է տրամվայի վագոնին: Մարդը մտնում է ներս, նստում է, պատուհանից նայում է դուրս: Տրամվայը նրան տանում է քաղաքից դուրս և այդ մարդն անհանգստության նշաններ է ցույց տալիս, երբ երևում է այն բարձր լեռան դագաթը: Նա խնդրում է արագացնել ընթացքը, ուրախությունից դողում է և համոզված է, որ ինքը բարձրանալու է այն լեռան գլուխը և տեսնելու է իր ցնորքի աշխարհը» (227): Տրամվայով լեռան գագաթը հասնելու երգիծական հնարանն այն ակորդն էր, որով եղբայրակվում է անանուն հերոսի անհուսալի ցնորամտությունը: Այս առղերի մեջ կյանքի արմատախիլ արված ձևերի արտացոլումն է, դրանք վերադարձնելու և գարեբով պահպանելու ապարդյուն ձգտումների տրագիկոմիկիան:

Ինչպես «Կյորես» երգիծական քրոնիկոնում, Բակունցն այստեղ ևս հավատարիմ է մնում գրության հեգնական եղանակին, որը պարունակում է գրեթե բոլոր հնչերանգները՝ թեթև հումորից ու արցունքախառն ծիծաղից մինչև «ֆանտաստիկական հեգնանք» (Ս. Աղաբաբյան): Պատմվածքի այն էջերում, ուր Բակունցը երես առ երես հանդիպում է թշվառության, աղքատության հետ, նրա գրիչը ձեռք է բերում էլեգիական նրբերանգներ՝ ծնված սիրուց ու կարեկցանքից, դառնությունից ու խղճահարությունից: Ընդգծելու համար այն փաստը, որ Աստաֆյան փողոցը «հաղորդակցու-

Թյան միջոց» չէ, այլ «մի ամբողջ աշխարհ, և, ինչը հատ-
 կապես կարևոր է, աշխարհ՝ քաղաքում ու աշխարհ՝ աշ-
 խարհում»¹¹, — ինչպես նկատել է Ար. Գրիգորյանը, — Բա-
 կունցը մի քանի էքսկուրսներ է անում քաղաքում: Նա նկա-
 րագրում է փողոցները, որոնցից յուրաքանչյուրը արվեստա-
 դետի ներկայանակին հաղորդում է նոր գունավորում: Ակ-
 ներն հեղնանքով է հյուսված Բաղնիքի փողոցի նկարագրու-
 թյունը, «ուր երկու ատամնարուլժ կա, և պարսկական հին
 բաղնիսից մնացել է միայն մի խոր դուռ, որ հետզհետե լրց-
 վում է բակերի աղբով» (217): Ծաղրական է նաև հետևյալ
 նկարագրությունը. «Կան փողոցներ, որոնց բնակիչները տա-
 րապում են հարատև հարբուխով, լուսկյաց ու տխուր մար-
 դիկ են, ինչպես գերեզմանափորները և ժամագործները»
 (217): Սակայն քաղաքային բնապատկերը զուրկ չէ ուռման-
 տիկայից. տներից մեկին ունի «երազային պատշգամբ կա-
 պույտ ճաղերով և թվում է, թե ահա ցածր դռակը կրացվի
 և նշածն աչքերով մի աղջիկ դուրս կկա պատշգամբ և, ինչ-
 պես երազ, նորից կանհետանա» (217), և սպա ղուսով-Քաֆնը-
 ված բարի հեգնանքը հասցեաղբված իրեն՝ բնթերցողին...
 «Ինչ քաղցր է զով գիշերը քնել ջրերի վրա կախված պատըշ-
 գամբում, լսել ջրի ձայնը և զգալ դետի հունով սարերից իջ-
 նող հովիտ Իսկ եթե պատշգամբի վրա շողք է գցել գեղձե-
 նին և նրա ստվերի միջով ջրերի մեջ լողանում են աստղե-
 րը, իսկ եթե դետի մյուս ափին, կավի պատի հետևը, քնել է
 մի աղջիկ, ինչպես եղնիկը անտառի խաղալի վրա... (217):
 Կատակը կատակ, բայց ավելի լուրջ բանն էր կան, — կարծես
 ասում է հեղինակը և շարունակում պատմվածքը ուրիշ երան-
 դով. «Այդ փողոցից կարելի է մանել մի ամբողջ քաղաք,
 քաղաքի մեջ քաղաք, բազմաթիվ խճճված անցքերով, ինչ-
 պես մրջնոցը, մանվածապատ և բոլորովին նեղ փողոցներով,
 որոնցով հազիվ է անցնում պաղպաղակ վաճառողի սալա-
 կը, — կավն տների և կիսաշոր շինարանների մի լաբիրինթ, որ-
 տեղ խլրտում է արհեստավորների ու մանր տնատերերի մի
 ահռելի բազմություն: Այստեղ մի սուր կրկն է ռադիոյի

11 Ар. Григорян, Проблемы художественного стиля, 1966, с. 91.

կալանի ծանրութեան տակ, մի ուրիշի փոքր դռնակին կպցը-
րել են թիթեղի կտոր՝ «նորոգեմ պրիմուս», իսկ տերը մտել
է կիսաքանդ պատի ձեղքը» (217—218): Ծանր պատկեր է,
և հիմա կատակը մասամբ կցքի մօտայլ տալովորոյթունը.
«Այս փողոցներում ապրում են ամենաօրինապահ և միլիցիո-
ների կարգադրութունը երկուշաբթի քարեխղճութեամբ կա-
տարադ քաղաքացիներ»: Եվ արդեն չկա ոչ ծաղր, ոչ կատակ,
երբ Բակունցը նկարագրում է մի դեռնափոքր տուն, որ զբը-
սից պատուհան չունի և, դուռը պատի մեջ չի երևում զուռը:
«Կարծես զեղնած այգիներում ամայի հնձան է, որտեղ այլ-
ևս չկա ո՛չ միրգ, ո՛չ հրդ: Սակայն գետնի տակից լսվում է
երեսայի լաց և դեռնը թնդում է փայտե օրորոցի զարկե-
րից: Ու չբանում են պատերը, տեսնում ենք մօրը՝ կոսցած
օրորոցի վրա և մոռացված մի երգ օրորում է ձեր մանկու-
թյունը» (217),— տխրում է գրողը: Այս տխրութիւնը թի-
ւագրվել է գրողի, թերևս, սեփական անուրախ մանկութեան
հիշողութիւններով: Պատահական չէ, որ հետ քաշված պա-
տերի հետևում օրորոցի վրա թեքվել է Մայրը և նրա երգը
օրորում է ոչ միայն իր երեսային, այլև նրանց, ում ման-
կութիւնը անցել է այսպիսի գեղնափոքրում:

Ծաղրի և ցավի դրսևորումները Բակունցի «Պրովինցիայի
մայրամուտը» պատմվածքում՝ գրականագիտութեան մեջ տե-
ղիք է տվել տարբեր կարծիքներին: Ընդ որում գլխավորը՝ «եր-
կու քաղաքակրթութիւնների հանդիպման դրամայի», դրա և
իր «մարդախույս» հերոսի հանդիպ գրողի դրսևորած վե-
րաբերմունքի հարցն էր, որի շուրջ բախվեցին տեսականա-
նորը Դատապարտե՞լ է Բակունցը անհետացող գաղափարա-
նութիւնը իր հերոսով, թե՞ ամիսոսացել, ծաղրե՞լ է, թե՞
ռոմանտիկացրել:

Ա. Բակունցի վիպակների և պատմվածքների ռուսերեն
հրատարակութեան վերջաբանի հեղինակ Կ. Զելինսկին գրել
է. «Ինձ թվում է, թե Բակունցի հենց այս պատմվածքում է
դրսևորում նրա ստեղծագործութեան ներքին հակասութիւն-
ների բռնալին: Այնտեղ արտացոլվել է երկու քաղաքակր-
թութիւնների, կյանքի երկու կացութեան (նահապետա-
կան և «երկաթե») հանդիպման դրաման: Պնդիլ, թե Բա-
կունցի մոտ չի հղել կյանքի նահապետական ձևերի պատմա-

կան դատապարտվածության գիտակցությունը՝ չի կարելի։ Այնուհանդերձ նա չի կարողացել ազատագրվել անպաճույճ պարզության այն հմայքից, որով ներթափանցված էր ընչազուրկ հայ հողագործների ու բրուտների ողջ կյանքը։ Նա լիովին հասկանում էր նրանց և սիրում ընդհանուր սիրով։ Ահա թե ինչու նա չէր ցանկանում դատապարտել իր միայնակ մարդախույսին, որին տհաճ էր երկաթի որոտը։ Նա պարզապես իրավունք է տալիս սրան անհետանալ, փախչել դեպի անորոշություն (HMKYDA)»¹²։

Եվ այսպես, հեղինակն ու հերոսը նույն կերպ են ապրում դարի դրաման։ Բակունցը՝ կյանքի նահապետական ձեռքի դատապարտվածության որոշակի ըմբռնումով, իսկ նրա անանուն հերոսը՝ առանց այդ ըմբռնման։ Ի՞նչն է առիթ տվել նման եզրակացության։ Ըստ Զելինսկու՝ Բակունցի սերը հողագործների ու բրուտների նկատմամբ, սերտանց «լիովին» հասկանալը, ինչպես նաև անանուն հերոսի «անհետացումը» և ոչ թե նահատակվելը։

Կ. Զելինսկու տեսակետը կտրականապես հերքել է Ս. Աղաբաբյանը։ Ելնելով պատմվածքի հրգիծական ոգուց, Բակունցի ողջ ստեղծագործության փիլիսոփայական հոգեբանական շարժման տրամաբանությունից, գրողին նվիրված իր մենագրության մեջ երկու քաղաքակրթությունների հանդիպման դրամայի և անանուն մարդախույս հերոսի կապակցությամբ Ս. Աղաբաբյանը գրել է. «Տրամվայի կապտագույն ունիսերը խորհրդանշում են «սայլային-հյուղակային» աշխարհի նահանջը քաղաքակրթության առաջ։ Երկաթե դարի հաղթանակը, որ հռչակում է Բակունցն այս պատմվածքում (ընդգծումը իմն է—Ս. Բ.), ժողովրդի հեղափոխական եռանդի հաղթանակն է հեռության դեմ, նրա կենսագործունեության, որպես երջանկության ճշմարիտ ճանապարհի, փառաբանությունը։ Հեղինակի հաստատումը այստեղ ձուլվում է դարաշրջանի պատմական խնդիրներին։

Բակունցը, փառաբանելով իրական, առարկայական երկաթը, որ ազդարարում է պրովինցիայի ռոմանտիկայի մայ-

¹² Акселя Бакунц, Повести и рассказы, Ереван, 1962, с. 286.

րամուտը, միաժամանակ տրամվայի «կապույտ ուսի» ու գրահագնացքի» մեջ գնում է մետաֆորական բովանդակություն: Նա գովաբանում է նաև մարդկային երկաթը ...

Այս մթնոլորտն է, որ նախադրյալներ է ստեղծում բոլոր ողբասացների ու հնապաշտների, սկեսպիկների ու պեսիմիստների անհետացման համար»¹³:

Այս բեկռային տեսակետների հաշտեցման գիծ է բռնել Ա. Գրիգորյանը «Проблемы художественного стиля» գրքում: Նա հապճեպ համաձայնվել է Զելինսկու հետ. «Դա բակունցյան «մարդասիրտ» հերոսի գրամայի և սրա նրկատմամբ գրողի վերաբերմունքի շատ ճշգրիտ բնութագրությունն է»¹⁴, — գրել է նա, ի նկատի ունենալով վերը բերված նրա կարծիքը: Սակայն, ճիշտ որսալով հեղինակի և հերոսի աշխարհայացքների նենդադասումը, «խմբագրել» է Զելինսկուն: Ըստ Գրիգորյանի, երկու քաղաքակրթությունների հանդիպման գրաման ոչ թե բակունցյանն է, այլ մարդասիրտ հերոսինը և սրա նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը: Համաձայնելով Կ. Զելինսկու հետ, Գրիգորյանը հինգ տող հետո իրավացիորեն ժխտում է նրան, հերոսի փախուստը դեպի անորոշություն համարում կործանման հավասարազոր, այսինքն՝ չեղոքացնում է հեղինակի վերջաբանի գլխավոր փաստարկներից մեկը: Սակայն ինչպե՞ս վարվել «իր միայնակ մարդասիրտսին դատապարտելու» բակունցյան, իբր, չեղյալ ցանկության հետ, որը Գրիգորյանը նույնպես համարել է «շատ ճշգրիտ բնութագրություն»: Եթե փախուստը «դեպի անորոշություն» հավասարազոր է կործանման, նշանակում է Բակունցը դատապարտել է իր հերոսին: Հակառակ դեպքում ինչո՞ւ է նա, պատմվածքի փայլուն վարպետը, ընտրել հատկապես երգիծական պատումի ոճը, չէ՞ որ «ոճը նաև աշխարհայացքային կատեգորիա է» և ոչ թե միայն գեղարվեստական-գեղագիտական, ինչպես ապացուցում է Ար. Գրիգորյանը իր վերոհիշյալ գրքում:

Բակունցյան «ցավի ու դառնության» ակունքների մեկնաբանությունը հանդիս է եկել նաև Ն. Ադալյանը «Սովե-

13 Ս. Ադաբաբյան, Ակսել Բակունց, 1963, էջ 275:

14 Ар. Григорян, Проблемы художественного стиля, с. 32.

տահայ պատմվածքը» ուսումնասիրության մեջ, նա Բակունցին վերագրել է հնի ու նորի հաշտարարի դեր, պատմվածքում՝ ծաղրի ու ցավի համատեղ գոյակցությունից հլենելով, միմյանց հետ շփոթել է հեղինակի խոսքը և հերոսի մենախոսությունները, եզրակացություններ արել տեքստից անկախ «քաղվածքներ» վրա:

Թվում է, թե քննադատների մոտ պարզված չէ այն հարցը, թե ինչ ասել է գավառ՝ Բակունցի ըմբռնմամբ. քաղաքի արտաքին պատկերը, թե՞ հոգեբանությունը, սոցիալ-բարոյական հասկացությունը: Եթե գնանք դավառի արտաքին նըշանների ուղիով, ապա նույն պատմվածքում կգտնենք երկու գավառների պատկերը՝ մեկը հեղինակինը՝ հայտնի Աստաֆյան և այլ փողոցների նկարագրության մեջ, մյուսը՝ անանուն հերոսի երազանքի փոխոցում՝ գավառ գավառի մեջ, և սրա հետ՝ զարթոնքի ահազանգեր, որոնց հանդեպ հեղինակն ու իր հերոսը զրսևորում են հակադիր վերաբերմունք: Կեցության հնացած ձևի դանդաղ անհետացումը հերոսի համար դեռ տանելի վիճակ է, իսկ այն նորը, որը տրամվայի տեսքով ներխուժում է քաղաք՝ կործանման սահմանագիծ, այսինքն՝ արտաքին փաստը պայմանավորում է հոգեբանական մի վիճակ, որի կրողը՝ սոցիալական ստույգ նկարագիր ունեցող «անցյվորը» պետք է անհետանա:

Ցավո՞ւմ է հեղինակը իր հերոսի համար: Սրա պատասխանը կաբող է լինել միայն բացասական: Ուղղակի պետք է Բակունցի սերը ժողովրդի նկատմամբ, այն ամենի նկատմամբ, ինչը իրոք արժանի է դրան, հանգեցնել գավառի նկատմամբ սիրո:

Ոչ մի համակրանք, ոչ մի պատրանք չի կապում Բակունցը գավառի և իր անանուն հերոսի ցնորապատրանքային աշխարհի հետ, որի ապացույցն է նաև հեղինակի կողմից կիրառված հեզնական արձակի ոճը:

Ահա թե ինչպես է ինքն իրեն հերքում նաև Ն. Աղալյանը. «Պատմվածքի առաջին իսկ նախադասության մեջ ժխտվում է Աստաֆյան փողոցը, որը ամեն ինչ է, բացի փողոցից, ժխտվում է քաղաքի բնակիչը, որն իր դիմազրկությունով նույն հաջողությամբ կարող էր ուրիշ, բոլորովին ուրիշ մի քաղաքի բնակիչ լինել, ժխտվում են թաղամա-

ներք, ժխտվում են աշխարհի մասին օրապակաս պատկերացումները, ժխտվում է անանուն հերոսը՝ հոգեպես և ֆիզիկապես»¹⁵։

5

Երգիծանքի զարգացման նոր փուլը սկսվեց 1950—60-ական թվականներին. 1949 թ. Մոսկվայում տեղի ունեցած երգիծաբան-գրողների համամիութենական խորհրդակցության ամբիոնից հնչեց արդիական ու սուր ծաղրի անհրաժեշտության պահանջը, ծաղր, որի կոշտման էր բացահայտել հասարակական կյանքի, հասարակական մարդու թերացումներն ու վրիպումները։ Միայն 1950-ական թվականների ընթացքում ուսական պարբերական մամուլը տպագրեց տասնյակ հոդվածներ, նվիրված ֆելիետոնի, երգիծական պատմվածքի ժանրային հատկանիշներին, դրանց տեղի և դերի մասին ինչպես մամուլում¹⁶, այնպես էլ կյանքում։

«Պրավդա» թերթի և «Կրոկոդիլ» մամագրի նախաձեռնությամբ 50-ական թվականների ընթացքում կազմակերպվել են խմբագրությունների երգիծաբան գրողների և նկարիչների համամիութենական ստեղծագործական սեմինարներ, որոնց նյութերը տպագրվել են թերթերի և մամագրերի էջերում, գտնելով հասարակական լայն արձագանք։

50-ական թվականներին տեղի ունեցան նաև երգիծական արձակի փոքր ժանրերի տեսությանը նվիրված դրական երկու ասուլիս։ Առաջինը ծայր էր առել 1953 թ. Ծա. էլսբերգի «Երգիծանքը որպես գեղարվեստական գրականության ժանր» հոդվածով, երկրորդը՝ 1955-ին և շարունակվեց ընդհուպ մինչև 1959 թվականը, ներթաշխույժ տասնյակ անուններ (Լ. Տիմոֆեև, Լ. Երշով, Ա. Բուշմին, Լ. Լադարև, Յ. Չապլիգին և շատ ուրիշներ)։

15 Ն. Ադայան, Սովետահայ պատմվածքը, 1968, էջ 32։

16 «Вопросы философии», 1953, № 2, «Советская печать», 1955, № 2, 1956, № 2, 8, 10, 12, 1959, № 8, 10, «Звезда», 1960, № 9, «Вопросы литературы», 1961, № 5, «Литература в жизнь», 1961, № 6.

Երգիծանքի համընդհանուր վերելք սկսվեց նաև մեզանում: 1954 թ. հիմնված «Ողնի» երգիծական շարաֆաթներին ստեղծեց երգիծանքի զարգացման ոչ միայն ստեղծագործական, այլև նյութական հիմքեր: 1959-ին լույս տեսավ Ա. Մակարյանի «Երգիծական ստեղծագործություն» ուսումնասիրությունը, որը նվիրված էր Ժանեի տեսությունը և որպես այդպիսին առաջին փորձերից էր մեղանում: Գիրքը գրախոսող էր. Զրբաշյանը գրել է. «Հեղինակը տարբեր առիթներով բնորոշում է երգիծանքի հասարակական և գեղարվեստական մեծ նշանակությունը: Նա ցույց է տալիս, որ գրականության մամուլը բնթացքում լավագույն երգիծական ստեղծագործությունները ծառայել են հին, մահացող երևույթների վերացման և նորի հաղթանակի գործին»¹⁷, նշել է նաև հեղինակի կողմից թույլ տրված տեսական որոշ վրիպումներ: Մայր առած բանավեճի ընթացքում պարզաբանվել են երգիծանքի տեսության մի շարք սկզբունքային հարցեր¹⁸:

Ստեղծագործական նոր թափով գործի լծվեցին գրական կյանք վերադարձած Գ. Մահարին. Լ. Կամսարը, Մ. Արմենը, Աշոտ Փալանջյանը, ասպարեզ իջան հոր անուններ:

Ինչպես հայտնի է Գ. Մահարու առաջին արձակ ստեղծագործությունը՝ «Անգույն: մարդիկ կա՞ն մի զույգ կոշիկների պատմությունը», երգիծական բնույթ ունեւ Այստեղ զուգահեռ էր անցկացվում կոշիկների և անդամ մարդկանց միջև, որոնք առանց տարակուսանքի լուռ ու հանգիստ փոխում էին իրենց բարոյական դավաճանքը, ինչպես ձեռքից ձեռք անցնող կոշիկները իրենց տերերին: Մահարին վկայում է, որ այս պատմվածքի հաջողությունը (այն թարգմանվել է Պ. Տիշինայի կողմից ուկրաիներեն և 1924 թ. տպագրվել «Червоны и синий» ամսագրի № 7-ում) դարձավ այն խթանը, որը նրան մղեց «Համաժողովի հետ զուգընթաց գրել արձակ գործեր»¹⁹:

17 «Սովետական գրականություն», 1959, № 7:

18 Նույն տեղում, 1960, № 6:

19 Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1966, էջ XVI, Ի դեպ՝ ամսագրի անունը, տպագրության տարեթիվը և համարը ճշտել է Ս. Ամիրջանը:

1920—30-ական թվականներին Մահարու հումորը, որը վարպետության բարձր մակարդակով արտահայտվեց «Մանկութուն» և «Պատանեկություն» վիպակներում, «մաքուր» «անխառն» դրսևորումներ համարյա չունեցավ, եթե չհաշվենք նրա գողարիկ «Երեք ագիտ-օպերետները» և հատուկ կենտ ֆելիետոնները («Նեոֆուտուրիզմակ», «Սիրային», «Բագրատ Բյուրոկրատյան», «Մահարին մահարում է» և այլն)։

Ստեղծագործական երկրորդ փուլում Մահարին առաջիններից էր, որ երգիծելու իր տաղանդը դրսևորեց պատմվածքի ժանրում։ Նրա բաղմամբով պատմվածքներից շուրջ քսանը երգիծական են։ Իր այդ բնույթի պատմվածքներում Մահարին արտահայտել է հումոր պարունակող հոգեբանական վիճակներ՝ հանդիպեցրել է վաղեմի սիրահարներին ծեր հասակում («Փշրված իդիլիա»), բախման մեջ դրել «վիճախտով» տառապող անձնավորությունների («Վիճախտ»), լուծել ընտանեկան մանր կոնֆլիկտներ («Ստրագիլարիուսի ջութակը», «Սաթթաքուն անցում»), որոնել մարդկային հարաբերությունների փոփոխականության պատճառները («Ուրախ նոր տարի», «Հանդիսատեսը պատից այն կողմ»), անդրադարձել է կենցաղային հարցերի («Նորմանդական ոճ», «Եղանակի տեսություն»), սրա հետ միասին՝ զուտ գրականությանը և արվեստին վերաբերող հարցերի՝ ծաղրել տիրաժամությունը («Մանր երազ»), անմահության տենչանքը («Երբ մահը սարսափելի չէ», «Ինքնաստուգում»), անհաջողակ գրողների ու քննադատների («Մանր երազ», «Պոետրն ու Մուսան»)։

Նրա պատմվածքներում իշխում է ժպիտը, Յուվենալի մտրակը այստեղ անելիք չունի։ Մահարին ընտրում է կոմիկական վիճակներ, որոնց մեջ մարդիկ ներքաշվում են իրերի բերումով կամ սեփական նախաձեռնությամբ։ Օրինակ. «Անարգար ցասում» պատմվածքի հերոս Ղանթարի բռնակրին նկարում էր մի նկարիչ, ոգևորված այդ ուշադրությունից նա սափրվել ու նոր շորեր էր հագել, որի պատճառով վնասվել էր արվեստանոցից։ Երկար սուրիներ նա չէր կարողանում պարզել նկարչի զայրույթի գաղտնիքը։ «Պարզ բարդություն» պատմվածքի հերոսուհին վիրավորվում է

ամուսնու չստիպված տեսքից, իսկ երբ վերջինս ստիպվում է՝ սկսում է խանգել նրան և այլն:

Մահարու երգիծական պատմվածքները կառուցված են զվարճալի անեկդոտների ձևով կամ ֆելիետոնի բնույթ ունեն, ուր կոմիկական վիճակներին երբեմն զուգարվում է նաև բնավորության կոմիդի:

«Աճ» պատմվածքը այս շարքի լավագույններից է: Մահարին զանգաղ ու անշտապ սկսում է պատումը. «Յուրտ է, ստոնամանիք, օ՛, ավելի քան սառնամանիք»: Կոմիկականի հանդույցը սկսվում է այն պահից, երբ ներկայացնում է շուկայի գիշերային պահակ Կոլյայի շորքոտանի քառակամին՝ «քարածուխի նման սև ու փայլուն մի կատաւ, սև, գլգլված մազերով, նիհար ու երկարապոչ, բոլոր նշաններով անասն մի կատու»²⁰, որի անունը՝ Մարիա Իվանովնա է: Երկուորդ հանդույցը՝ Կոլյայի վաղեմի բարեկամ՝ ածղահա Գալավտիֆոնի «կոնֆլիկտն» է Մարիա Իվանովնայի հետ, որը վերջանում է ածղահայի ուշաթափությանը և Մարիա Իվանովնայի թեթևակի այրվածքով: Երկուսի ուշքն էլ տեղն է բերում Կոլյան՝ մի գույլ սառը ջուր լցնելով նրանց վրա: Պատմվածքն ունի նաև կոմիկական ավարտ.

— Քեզ էլ ու քո կատվին էլ,— փնթփնթաց քաջ Գալավտիֆոնը նստելով,— բա ես կատվից ... բա կատուն ինձ ... էս մասին ոչ մի տեղ, ոչ մի խոսք, հասկացա՞ր... էպ շիշը մի գես տուր ... Թյու՛ռ-ու՛... (308):

1950—60-ական թվականներին տեղական և սփյուռքի հայ մամուլը ողողված էր մահարիական «ամանօրյա ժրպիտներով», «անդրաշխարհյա» ռեպորտաժներով, որոնցում արտացոլվել են հիմնականում դրական կյանքի բնթացիկ հարցերը:

Մահարուն են պատկանում հակիրճ, հումորով ներթափանցված, կյանքի միայն մի պահը ընդգրկող պատմվածքների, ինչպես ինքն է անվանել՝ քանդակների, օգտագործման առաջին փորձերը («Զոքանչ», «Վաթսուն տարեկան դառնալուց հետո», «Թե ինչու ես տիեզերազնաց չդարձա», «Ճըն-

²⁰ Գ. Մանարի, Երկերի ժողովածու, հ. 3, 1975, էջ 302: Այսուհետև մեջբերումներն այստեղից, էջերը փակագծերում:

ճըղուկի ուղեղ», «Ծաղիկների մասին», «Թորոքցի կրգի մասին», «Հանցանք և պատիժ» և ուրիշներ)։ Մահարու՝ լուրջ հարցերի մասին հումորով խոսելու, զուգահեռներով մտածելու, անսպասելի համեմատություններ անելու հազվագյուտ ունակությունն այստեղ գտել է իր լիակատար արտահայտությունը։

Քանդակներից յուրաքանչյուրը ավարտուն գործ է։ Թրինակ՝ «Հանցանք և պատիժը»։

«Մի անգամ ես գրել եմ (ոչ բարով գրեի) «Գրիր քանդակներ, ու ընթերցողը թող ների քո մեղքերը»։

Եվ ահա իմ խստապահանջ քննադատներից մեկը հարցնում է քննադատին վայել լրջությամբ.

— Իսկ եթե չների՞...

Խոստովանեմ, ես այս մասին չէի մտածել։ Իսկ այս օրինական հարցից հետո գիշերները քուն չունեմ։

Հիրավի, իսկ եթե ընթերցողը չների իմ այս հանցանքը, ի՞նչ կարող է պատահել ինձ հետ։

Պարզ է, որ պիտի պատժի։ Այս է տրամաբանական եզրակացությունը։ Ոչ մի հանցանք մեղ մոտ չի կարող անպատիժ մնալ։

Իսկ ես, ինչ մեղքս ծածկեմ, պատիժներից վախեցել եմ։

Ու շարունակ մտածում եմ, ի՞նչ պատիժ պիտի ստանամ։

Չեմ կարծում, որ բանը հասնի մահապատժի, բայց ահա իմ ընթերցողը կարող է, որպես ծանր պատիժ հարկադրել ժամանակակից հաստ վեպերից մեկը կարդալ սկզբից մինչև վերջ։ Կամ գործ չենե՞նալ սպիտակած մազերով երիտզրողի հետ։ Կամ... կամ գիտե՞լ «Ջրերը բարձրանում են» հայկական կինոֆիլմը։ Լսել Պեկինի ռադիոհաղորդումները։ Կարդալ կարճ հիշողություն ունեցող գրողների հուշագրությունները։ Կարդալ մեր առակագիրների լուրջ բանաստեղծությունները...

Եվ նման ահավոր քյատիժներ։

Բարով-խերով չգրեի...» (431)։

1950-ական թվականների վերջերին Հայաստանում երգիծական պատմվածքին «անկախ» կյանքի իրավունք շնորհվեց: Երգիծաբանները հնարավորություն ստացան ելույթ ունենալ զուտ երգիծական բնույթի պատմվածքների, ֆելիետոնների, մանրանկարների, ամֆոփեգաների ժողովածուներով: Այսպես հրատարակվեցին Աշխարի (Աշոտ Փալանջյան) «Նշանառու» (1959), Բ. Շահումյանի «Ճրագթաթի ծմակը» (1958), «Որի՞ն ապտակես» (1977), Պ. Մխիթարյանի «Ես կարմիր լույս եմ» (1963), Բ. Կարապետյանի «Սեր և սուսեր» (1962), Գ. Մարգարյանի «Ծուռ հոգիներ» (1963), Ա. Այվազյանի «Ճանապարհորդություն իր շուրջը» (1963), «Սինյոր Մարտիրոսի արկածները» (1977), Ժ. Ավետիսյանի «Ամպ ու ծիածան» (1981), Հ. Ղուկասյանի «Կարճատեսի արկածները» (1964), Գ. Սարգսյանի «Ծիծաղի զոհերը» (1975), «Յոթն ընդդեմ աքաղաղի» (1984), Էդ. Սարգսյանի «Ծունոթ ամուսիններ» (1970), «Հրամայված է ժպտալ» (1976) և այլն:

Բ. Շահումյանի երգիծական պատմվածքների հիմնական ոլորտը աշխատանքի բյուրոկրատական ոճն է, հիմնարկների ղեկավարների սխալ ընտրությունը: Մերկացվող սոցիալական տիպը տառապում է անբուժելի ինքնամոլությամբ, պաշտոնացավով: Հանուն աթոռի պատրաստ է ստորության ու քծնանքի («Իսայի Կարպիշի կտրծիքը», «Բաժակաճառ և ճառ»), խարդախ է, երբեմն էլ գող ու գովող («Կայծակ Ախպերջանյան»), տգետ, սակայն կարողանում է թաքնվել «գործունյա» ֆրազների ետևում («Քաղաքացի շիրք», «Ստամոքսային միավորը» և այլն):

Բ. Շահումյանի «հերոսները» ի վերջո մերկացվում են, հաղթանակում են բարին ու արդարը: Դեղարվեստական միջոցների տեսանկյունից աչքի է զարնում բնորոշումների անմիջականությունը: Մերկացումը կատարվում է տվյալ նյութի ոչ թե ծիծաղ հարուցող կողմի, այլ խստաշունչ բնույթյան շնորհիվ: Այդ իսկ պատճառով հեղինակը դիմում է նախ բարոյախոսական զրույցին, ապա անցնում նրա կոնկրետ օրինակի շարադրանքին: Դժվար չէ նկատել զոսական առակի

և Բ. Շահումյանի երգիծական պատմվածքների ընդհանրությունը:

Իր բովանդակությամբ և այդ բովանդակության կարեւորությամբ Բ. Շահումյանի ներկայացրած «ստվերը» ուներ հասարակական նշանակություն և արժանի էր հասարակայնության լուրջ ուշադրությանը:

Կարճ պատմվածքում հումորի հնարավորությունների գրսեւորման օրինակը տվեց Պ. Մխիթարյանը իր՝ «Ես կարմիր լույս եմ» (1963) ժողովածվում, որը հրատարակվեց ռուսերեն, «Библиотека Крокодила» մատենաշարով:

Պ. Մխիթարյանի հերոսները հիմնականում օրինավոր մարդիկ են, որոնք թյուրիմացաբար, իրենց ներքին էությունը հակառակ, բնկնում են ծիւղելի վիճակների մեջ («Ես—կարմիր լույս եմ», «Կոչեկտիլի հպարտությունը», «Ջարաբառիկ Նիկո» և այլն):

«Միամիտ Աստղիկը» հումորով լի հրաշալի պատմվածք է քծնանքի մասին: Թեման հին է, գուցենրն են թարմ՝ ազգային բացասական գծերի վերհանումներով: Մահացել է պաշտոնյայի բարեկամուհին: Ճոխ թաղման ընթացքում նույն՝ «Ընկերներ, մեր սիրելի վաղինակ Սմբատովիչը...» նախադասությամբ սկսվող պետին ուղղված գովեստի ճառեր են արտասանվում, կարծես հանգուցյալը ինքը լինի: Ստեղծվում է կոմիկական վիճակ: Պետի կինը՝ միամիտ Աստղիկը, գոհունակությամբ մտածում է իր ամուսնու վայելած հարգանքի մասին: Քիչ անց հանկարծամահ է լինում ինքը՝ վաղինակ Սմբատիչը, և նրա թաղմանը ոչ ոք չի գալիս:

Պ. Մխիթարյանի գրչին է պատկանում սրամիտ պատմվածքների մի շարք, ուր իրադարձությունները ընկալվում ու շարադրվում են նրանց փոքրահասակ մասնակցի միջոցով («Մայրիկը, հայրիկը, տատիկը ու ես», «Մայրիկի փրկիչը», «Աշոտիկի խնդրեր», «Հայրիկը շունի իր կարծիքը» և այլն):

1959 թ., քննելով «Պրավդա» թերթում տպագրված ֆելիետոնները ըստ ձևի, Գ. Ռիկլինը նշում է նրա տարատեսակները՝ ֆելիետոն-ազդանշան, ֆելիետոն-փաստ, պրոբլեմային ֆելիետոն, անգամ դրական ֆելիետոն:

Ինչպես «Ուզնու» համարներում տպագրված ֆելիետոն-

ները, այնպես էլ Աշոտ Փալանջյանի «Նշանառու» (1959) և Գրիգոր Մարգարյանի «Ծուռ հոգիներ» (1963), Ա. Քալան-
թարյանի «Խղճի գիշերային սլյուք» (1965) ֆելիետոնների ժո-
ղովածունները վկայում են, որ մեղանում տարածված են ֆե-
լիետոն-ազդանշանն ու ֆելիետոն-փաստը: Գ. Մարգարյանը,
օրինակ, «Ծուռ հոգիներ» ժողովածուի վերնագրի տակ ուղ-
ղակի նշել է, որ «Նախատիպերը վերջում են կոնկրետ
կյանքից»: «Ողնուճ» աշխարհում նույնօրինակ ֆելիե-
տոններից սրանք տարբերվում են նրանով, որ այստեղ չեն
նշվում արատներ կրող կոնկրետ անձնավորությունների
անունները, հերոսները «տիպականացվում» են՝ ֆելիետո-
նին հաղորդելով պատմվածքին բնորոշ դժեր: Ինչպես Փա-
լանջյանի, այնպես էլ Մարգարյանի երգիծական փոքր
կտավները ֆելիետոնացված պատմվածքներ են:

Ա. Փալանջյանի «Նշանառու» ժողովածուի շուրջ բա-
ն ֆելիետոնները նվիրված են կենցաղային հարցերին՝ բաղ-
նիք ու վարսավիրանոց, հյուրանոց ու ճաշարան, փողոցի
աղմուկ ու փողի և այլն («Անտիկ աղմուկ», «Վարսավի-
րական հաշիվներ», «Կարճատև երջանկություն», «Անջըն-
ջելի հետքեր», «Վրիպակներ» և այլն): Նրա գրչին հն պատ-
կանում հաջողված գրական պարոդիաներ:

Գ. Մարգարյանի ֆելիետոնների ասպարիզը՝ զեղծարա-
րությունն ու կաշառակերությունն են, որոնք ամենավտան-
գավոր արատներն են հասարակության համար («Համ մա-
րուր եմ, համ խաս», «Դատավոր Ախպերյանը», «Մեղր սերս
րեզ կտամ, Անդո ջան», «Գուփոզյանի պատմությունը», «Առ-
ևտուր, թե լրիվ առ՝ պակաս տուր» և այլն): Նա անդրադար-
ձել է նաև այլ հարցերի՝ բարի որոշումների ու նախաձեռ-
նությունների շիրագործմանը («Ճանճածողով»), քաղաքի սա-
նիտարական վիճակին («Ավելի թափեմ փողին»), պետական
գնացուցակների խախտմանը («Թո աղիզ խաթրի համար»),
քարոշական անկմանը («Թիթեռի սերը») և այլն:

Գ. Մարգարյանը դիպուկ վերնագրեր է բնարում իր ֆե-
լիետոնների համար և գնում է դիպի դիմակազերծում՝ ճա-
կատային պատումի միջոցով չարը պատժելու վճռակա-
նություն:

1960—70-ական թվականների գրական երգիծանքը հաղթահարեց շատ պատենեշներ, ընդ որում լիարժեք կոմիկական բնավորություններ և գրություններ ստեղծելու առումով։ Նա մոտեցավ երգիծանքի բուն իմաստին իր տարբեր նիստերով։ Հաստատեց, որ արատավորը միայն վերապրուկը չէ, ոչ էլ կյանքի սուվերը։ Անփական ախտի գիտակցումը գրականություն ներքաշեց թեմաների, զաղափարների, երգիծելու տարբեր որակների լայն հոսանք, և դրա առողջարար ու կազդուրիչ հպումը հասավ նաև պատմվածքի ոստանը։ Ոչ պակաս արժեքավոր էր պատրաստի բրեւեական փայերից ազատագրվելը, մարդուն իր ողջ թուլություններով դիտելը, ծաղրով բռնելը, երբեմն բարդ վիրահատությունների միջոցով, և որպես այդ բոլորի հետևանք՝ ծիծաղի վերականգնումը «օրենքով» իրեն պատկանող ասպարեզում։

Ա. Քալանթարյանը ֆելիետոնների, երգիծական պատմվածքների, կատակերգությունների, փոքր բեմի համար գրված սկետչերի, հումորով հագեցված հեռուստացույցային սցենարների հեղինակ է («Խղճի գիշերային այցը»—1965. «Կատակերգություններ»—1982, «Մի բուռ ծիծաղ»—1984)։

«Խղճի գիշերային այցով» հաստատվեց նրա հրապարակախոսական-երգիծական տաղանդը, սուր մեքիացումների նրա հակվածությունը և որ գլխավորն է՝ ոչ թե մերկապարտանոց դատապարտումը, այլ ծաղրը։

Իր ֆելիետոնների և երգիծական պատմվածքների համար Քալանթարյանը ընտրում է ծայրահեղ (էքստրեմալ) վիճակներ, մոլորության մեջ ընկած, պատահական արարքներ թույլ տվող անձանց և անհուսալի, անուղղելի մարդկանց («Դիրեկտոր առանց խանութի», «Սեպտեմբեր պարոնը այն տիփից», «Զգնահատված տաղանդը», «Լուսիկի և ալյուց տմուսինը» և այլն)։ Կյանքի արատավոր երևույթները, անմարդկային, հակահասարակական արարքները՝ անցնիլով երգիծական «խտացման» բուրայով, մարքվում են «մեղմացուցիչ հանգամանքներում» և ներկայանում բյուրեղացած տեսքով։ Երգիծարանը արատը ներկայացնում է ոչ միայն իր դատապարտելի, այլ նաև զավեշտական կողմով՝ հասկանիշ, որը գնահատելի է ուրտրանշյուր երգիծարանի արվեստում։

Ծիծաղը տարածվում է հումորից մինչև ծաղր, կարող է լինել բարի և չար, կազդուրիչ և սպանիչ, ուրախ և տխուր։ Քալանթարյանը՝ հումորի ներքին զգացողությամբ, ճիշտ է կողմնորոշվում գործադրվող ծաղրի չափը (գոգան) ընտրելիս։ Նա առաջնորդվում է մարդկային արատների վնասակարության աստիճանով։ Անողոր ծաղրական են երգիծարանի ֆելիետոնները, իսկ պատմվածքները ողողված են անչար հումորի տաք ալիքներով («Անակնկալ», «Տառապանքի ուղիներով», «Նվերը», «Գիրք առաջ, գիրք», «Դժբախտություն» և այլն)։ Այստեղ չարիքը գոյություն ունի հերոսներից դուրս։ Սակայն պետք է ասվի, որ ինչպես Քալանթարյանի, այնպես էլ երգիծանքի ասպարեզ եկած այլ հեղինակների գրիչը դեռևս որսում և դատապարտում է առավելապես հեռանքի նշանակություն ունեցող երևույթներն ու մարդկային արատները։ Բացասական երևույթը արմատախիլ է արվում այն ժամանակ, երբ գիտակցվում է արմատը սնող հողը։

Նոր ջիզ, նոր ալիք երգիծական ասպարեզ բերեց էզվարդ Սարգսյանը իր «Ծանոթ ամուսիններ» (1970) և «Հրամայված է ժպտալ» (1976) պատմվածքների և ֆելիետոնների ժողովածուներով։ Երգիծական մտածողության թարմություն, կյանքի նոր ռիթմերի զգացողություն ներմուծեցին նրա ծիծաղով լիցքավորված, անբռնադրոսիկ կարճ ու երկար պատմվածքները։ Սարգսյանի ծիծաղը հավասարապես բուժանված է «փոքր» ու «մեծ» թեմաների՝ ընտանիկան գժտությունից մինչև պետական նշանակություն ունեցող հարցեր։ Փոքրը դառնում է նշանակալից, մեծը իջնում՝ դառնում է հասկանալի ու պարզ առօրյա կյանքի վրա ունեցած իր տարբեր ազդեցություններով։ Եվ ամենախիստ վիճակներում ամենուրեք պահպանվում է սովյալ ահմալիայի խոցելի կողմը, ծիծաղով բուժելու գրուշի հազվագյուտ տաղանդը։ Թվելով իր ուսուցիչների (Արիստոփան, Զապլին, Ռայկին, հայ դասականներ Պարոնյան, Օտյան) անունները, երգիծաբանը նշում է նաև լեռ Կամսարին, որի հետ հարազատության հզորերը գեղագիտական սկզբունքներն են և ծիծաղիլին որսալու բնատուր օժտվածությունը։

Սարգսյանի պատմվածքները ողորդված են ժամանակակից կեցությամբ: Իր անսպասելի կոլիզիաներում երևան են զալիս ֆուտբոլն ու երկնագույն էկրանը, միջազգային սիմպոզիումներն ու մյուզիկ-հոլլը, նրա հետ միասին կուլտուրկենցադային կյանքի այնպիսի գծեր, որոնք ծնունդ են մեր ապրած ժամանակաշրջանի:

է. Սարգսյանի արծարծած թեմաները վերաբերում են ինչպես մշտնջենական մարդկային փոխհարաբերություններին, այնպես էլ դրա տեղական, դուռ հայկական դրսևորումներին, սակայն առաջատարը ընտանիքն է, հասարակական այն փոքր բջիջը, որի հայելում անդրադարձվում են նրա հին ու նոր «հիմնադրությունները»: Սարգսյանը չի սահմանափակվում զուտ ընտանեկան հարցերով, նրա հերոսները՝ աշխատավորներ, տնային տնտեսուհիներ, ուսանողներ, աշակերտներ են, որոնք իրենց հետ տուն են բերում «դրսի» այն շունչը, որը լայնացնում ու խորացնում է մարդկային հոգեկան փիճակները, բացում ընտանիքի փակ դռները և ցուցադրում արատները իրենց պատճառահետևանքային միասնություն մեջ:

է. Սարգսյանի սրամիտ հնարանքն է երգիծական «Քուրսի» ակումբը, ուր ծիծաղով քննադատության են ենթարկվում կենցաղային-լեզվական, ուսումնական, սպորտային և այլ հարցերը, կազմելով համապատասխան կարճ ու սրամիտ պատումների շարքեր («Ամանորյա քուրսի», «Կենցաղային քուրսի», «Լեզվաշարժության քուրսի» և այլն):

Փայիտ, լաց և ծիծաղ արտահայտող դիմակներից, «որոնցով ավարտվում է «Հրամայված է ժպտալ» ժողովածուն, ամենաբնորոշը փայտն ու ծիծաղն են, որոնք դառնում են նաև գրաֆիկական լուծումներ՝ շնորհիվ նկարիչ Վ. Արրոյանի ձևավորման:

Իբրև կոմիկական դրույթունների սրամիտ վարպետ իրեն դրսևորեց Գ. Սարգսյանը, որը՝ մինչ պատմվածքներ գրելը, արդեն ձևը էր բերել դրամատուրգի համբավ (նրա տասնյակ պիեսները, որոնց թվում կատակերգություններ, բեմադրվել են մեր հանրապետության բոլոր միջին բեմահարթերում): Նրա երկու տասնյակի հասնող երգիծական պատմվածքները («Ծիծաղի ղոհները»—1975, «Յոթն ընդդեմ

աքաղաղի»—1984) հավաստում են հայկական պրակտիկան երգիծանքում որակական տեղաշարժի մասին: Նրա հումորը դրամատիկ է՝ երևույթ, որը փայլուն դրսևորվեց վեպում, սակայն պատմվածքի ժանրում մեղանում աննախագես է: Համաշխարհային գրականության հետ զուգահեռներ անցկացնելու գեպրում, կարելի է հիշատակել Ջեյմսի պատմվածքները, ուր ծիծաղն ու արցունքը համազոր են:

Գ. Սարգսյանը ժանրի «մաքրության» կողմնակից է և պտհպանում է այն ոչ միայն պատմվածքում, այլ նաև երգիծանքի յուրաքանչյուր ձևում: Նա ընտրում է «գտարյուն» կոմիկական դրույթուն՝ նրա կիրառած գեղարվեստական բոլոր միջոցները վերաբերում են երգիծական տիպականացմանը: Գ. Սարգսյանի անհատականությանը բնորոշ են անշտապ պատումը, կոմիկական կուռ հանգույցը և ավարտը: Դրամատիկ հնչերանգը գոյանում է արտաքին պատճառներից, որոնք շեղոքացնում են մարդու կամքը, զրկում շարի դեմ պայքարելու, դիմադրելու կարողությունից: Եվ այստեղ կատարվում է այն հրաշքը, որը սովորաբար անվանում են արվեստի հրաշք: Կամազուրկ հերոսները այնքան են հարադատանում ընթերցողին, այնպես են ներքաշում նրան իրենց հուզումնալից արկածների ոլորտը, որ դարձնում են իրենց հաղորդակիցն ու պաշտպանը: Հերոս-ընթերցող զարմանալի կապը հեղինակի վարպետության արդյունքն է:

«Տիկին Նելլիի հորին» պատմվածքում ստորաքաբշության, ինչ-որ պաշտոնի տեր դառնալու տենչով տառապող ամուսիններ Մանուկյանները դառնում են տիկին Նելլիի զոհերը: Նրա սնգումով, նախ կտրում-հեռացնում են Մանուկյանի լյարդը, հետո երիկամը, հետո ստամոքսը, հետո ... ուղեղը: Դրա փոխարեն Մանուկյանը Նելլիի ազդեցիկ ամուսնու միջոցով ստանում է իր ուզած պաշտոնը:

Գ. Սարգսյանը դիմում է զավեշտի, սրում գրույթունները մինչև անկարելի և ստեղծում է երգիծական այն պայմանականությունը, որի ներքո արատը աճում է և ատելությունները իր հոշկալի գոյության համար: Զավեշտի է հասցրված նաև «Յոթն ընդդեմ աքաղաղի» լավագույն պատմվածքի կոնֆլիկտը: Հետաքրքիր է, թե ինչ վարպետությամբ է հեղինակը լաշառ ու վայրենի արաղաղի տեղը փոխում նրա

զոռբա ու ամբարտաւան ախրուհի Սիրուշի հետ, որոնց ղոհներն են դառնում անմեղ, կիրթ ու բարի մարդիկ:

1970-ական թթ. երգիծական փոքր կտավի զարգացումը ընթանում է երկու հունով: Առաջինը համաշխարհային ճանաչում գտած «ուրախ տխրության» կամ «տխուր ուրախության», երկրորդը՝ «անխառն երգիծանքի» հուններն են, որոնք հավասարապես հարադատ են հայկական գրական երգիծանքին և տվել են փայլուն ներկայացուցիչներ: Այն սահմանադիժր, որին ընդհուպ մոտեցել է փոքր կտավը իր զարգացման ընթացքում՝ անհատից դեպի երեւոյթ շարժումն է, արատների սոցիալական (անձնակտնից բացի) պատճառների երգիծական վերհանումը:

ԵՐԳԻՄԱԿԱՆ ՊՈՆԶԻԱ

Խորհրդահայ պոեզիայի հարուստ անդաստանում երգի-
ծանքը շունեցավ այն կշիռը, ինչը չի կարելի ասել, օրինակ,
արձակի և թատերագրության մասին:

Բանաստեղծները երգիծանքին դիմել են հիմնականում
երկու ժանրով՝ էպիգրամի և առակի: Եվ հիմա առաջինը իր
քանակով զիջում է երկրորդին, ապա որակի առումով կարող
է մրցել ինչպես առակի, այնպես էլ պոեզիայի մյուս ժան-
րերի հետ:

1

էպիգրամի զարգացումը հայ գրականության մեջ կապ-
վում է Չարենցի անվան հետ, որը ոչ միայն էպիգրամի ալ-
նառու վարպետ էր, այլև համաշխարհային բանաստեղծական
արվեստի բարձրագույն գիտակ ու գնահատող: Հիրավի, նա
էպիգրամը դրեց միջազգային էպիգրամային արվեստի նվա-
ճումների բարձրության վրա:

Հին Հունաստանում, որտեղ ծնունդ է առել, էպիգրամը
չի ունեցել այն նեղ նպատակագրումը, ինչպես այժմ: Այն
կարող էր բարեկամին, ընկերոջը կամ սիրուհուն նվիրված
ներբող լինել, կարող էր լինել էպիտաֆիա՝ գրված որևէ մե-
կի մահվան առթիվ: Միայն երկար ժամանակ անց, արդեն
հռոմեացիների մոտ էպիգրամի բնույթը ենթարկվեց փո-
փոխության և ստացավ այն նշանակությունը, որը արվում է
ներան մեր ժամանակներում. կարճ, երգիծական բնույթի բա-
նաստեղծություն, գրված սուր և կծու լեզվով:

Այս լույսի տակ հասկանալի են դառնում Չարենցի ոչ
հրգիծական էպիգրամները, ինչպիսիք են «Ֆաուստը», «Մե-

Ֆիստոֆելը», «Սաադին», «Լենինգրադյան սենտենցը», երկու «Անվերնագիրները»՝ գրված 1928 և 1929 թթ.:

Զարենցը վերադարձել է ժանրի սկզբնաղբյուրներին և ստեղծել բոլորովին նոր, փայլուն նմուշներ: Ահա հենց իրեն հղած ուղերձը.

Դու դեռ անփորձ ես ոգով, դեռ թույլ ես, Զարենց.
Վարժի՛ր ոգիդ, եղի՛ր մոգ, իոգ ու արեգ —
Ինչպես Գա՛նդին Մահաթմա — հեղիկն հանճարեղ...¹:

Մի ուրիշ էպիգրամի մեջ Զարենցն ընթերցողին ուղարկում է հունական գրականության դասական ժամանակաշրջանը՝ էպիգրամը անվանում է էպիտաֆիա: Սակայն նա պահպանում է էպիտաֆիայի միայն արտաքին ձևը և նրա մեջ դնում հրգիծական բովանդակություն.

Աստ հանգչի (անուն): — Նախրյան երկրի քննադատն մեծ,
Որ երկար ապրեց, բայց հերոսաբար ոչինչ չգրեց:—
Խոնարհիր գլուխդ, օտարական, այս քարի առաջ:—
Այստեղ Նախրյան հանճարն է հանգչում կրկնակի մեռած...²:

էպիգրամների թեման առհասարակ բաղմազան է ու ճկուն: Դրանց համար նյութ են ծառայում ժողովրդի հասարակական-քաղաքական և բարոյական-կենցաղային կյանքի ամենատարբեր կողմերը: Սակայն այդ ողջ բաղմապիսությամբ հանդերձ էպիգրամների մեջ կա ինչ-որ մի ընդհանրություն, որը առկա է դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ: Խոսքը նկարագրվող առարկայի կամ երևութի հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքի անմիջականությանն է վերաբերում: Այդ իսկ պատճառով այստեղ հեղինակի անձը իր կնիքը դնում է առավելապես ստեղծագործության վրա:

Եթե էպիգրամի հեղինակը օժտված է հակիրճ խոսքի շնորհքով և ունի դիպուկ լեզու, նա թերևս կկարողանա գրել առավել կամ պակաս հաջողված, բայց ոչ երբեք նշանակալից էպիգրամներ: Էպիգրամի հեղինակը պետք է ապրի և շնչի իր ժամանակի հետ: Եթե նա չի փակվում անձնական փոխհարաբերությունների հեղձուցիչ աշխարհում, ապա նրա էպի-

1 Ե. Զարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, 1983, էջ 106:

2 Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, 1932, էջ 225:

գրամները կարող են նույնպիսի խորությամբ արտացոլել ժամանակը, ինչպիս, ասենք, Հայկական սահմանագործությունները:

XX դարի հայ պոեզիայի պատմության մեջ Չարենցը հանդիսացավ ստեղծողը հենց այն էպիգրամների, որոնք հեղինակի անձնական լայն կապերի կիզակետի միջով արտացոլեցին 20—30-ական թվականների Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքի հիմնական միտումները և դրականության ու արվեստի բնագավառում ծավալված գաղափարական սուր պայքարը: Տասնամյակներ առաջ բանաստեղծի բարձրացրած գեղագիտական հարցադրումները չեն կորցրել իրենց սրությունը նաև մեր օրերում: Նրա քաղաքական համակրանքն ու հակակրանքը, նրա ուղերգական պայքարը անհատի պաշտամունքի և վերջինիս ծնած շարիքների դեմ, համահնչուն են մեր այսօրվա տրամադրություններին:

Չարենցն սկսել է էպիգրամներ գրել 20-ական թվականների վերջերից՝ ընդհուպ մինչև իր ողբերգական վախճանը: Այդ տարիները բանաստեղծի համար խորհրդածելու և իրականությունը փիլիսոփայորեն իմաստավորելու տարիներ էին. պատանեկան խանդավառությունը փոխարինելու էր եկել վերլուծական մտքի հասունությունը: Հեղափոխական ռոմանտիկան մոռցվել էր հասունացող աղետի կանխազգացումով: Արդեն 20-ական թթ. Չարենցն զգում էր դրա նախանշանները: Այդ բանը նա զգում էր և՛ գրականության դարգացումը կաշկանդող ներբողների կեղծ ոգևորության մեջ, և՛ ժամանակակից այն դրողների, քննադատների, հասարակական-քաղաքական գործիչների վարքագծում, որոնց հետ իրերի բերումով բարեկամական կապերի կամ հակասությունների մեջ էր: Այդ նախազգացումը, սակայն, դեռ չէր գտել իր որոշակի անունը: Չարենցը առանձին դեպքերում դեռևս իրեն թույլ էր տալիս հնթադրելու, թե խոսքը սոսկ գրականության շուրջ եղած վեճերին է վերաբերում: Նա հարձակման է անցնում՝ պաշտպանելու համար արվեստի բարձրագույն իդեալները, ծառանում է ընդդեմ կյանքի և գրականության ճշմարտության ազավաղման, մերժում իրականության թմբկահարումը և արհեստական գունազարդումը:

Բանաստեղծը դիմում է առողջ բանականությանը: Նա գրում է ծրագրային բանաստեղծություններ, ուղերձներ (երգիծական ու քնարական) և ապա դիմում է պիգրամին: Չարենցի զայրույթը, հիրավի, մեծ էր: Գրիչը խոցում էր անողորմ-բար: 20-ական թվականների վերջերին գրված շարենցյան էպիգրամները և՛ կծու են, և՛ առույգ: Դրանց մեջ կա համատու վստահություն: Իր ժամանակաշրջանի գրականության թի-րությունների քննադատությունը Չարենցն առաջ էր տանում մի կողմից՝ դրական իդեալի որոնումների, մյուս կողմից՝ ամենահատկանշական արատների ժխտման ուղիով:

«Ներբող առ քննադատն ՄՄ» երգիծական ուղերձում («Օ՛, դու, նաիրյան մարքսիզմի շատեր հազած ֆիլիստեր»), կրքոտ մենախոսության ձևով Չարենցը շարագրում է իր աշ-խարհըմբռնման դրական ծրագիրը, գրականության իր հա-վատամբը: Այդ ներբողը օգնում է ըմբռնելու այն դիրքորո-շումը, որի չափանիշներով պիտի է մոտենալ հեղինակի էպի-գրամների և երգիծական բանաստեղծությունների վերլուծու-թյանն ընդհանրապես:

Պաշտպանելով այն քնարը, որը գովերգում էր մարդուն իր ներաշխարհի բոլոր բարգություններով հանդերձ, նա կըշ-տամբում էր նրանց, որոնք պատկերում էին մարդուն որպես լերթային կոշեր արտասանող շարժուն մանեկեն, Չարենցը պրում է:

Ձի կարող լինել մեր ոգին գերի

Սերտած խոսքերի, կոտած մտքերի.—

Թե ապրում է նա ու շնչում է դեռ՝

Չգտելու է նա անհաս տիների...3:

Չարենցի համար չկան կարծրացած օրենքներ կյանքի բոլոր բնագավառներում: Կյանքը բարդ է, լի հակասություն-ներով: Եվ հենց այդ պատճառով նա չի կարող «արձակել միայն հիացմունքի ճիչ»: Բանաստեղծը զայրույթով ծառ- է լինում բոլոր նրանց դեմ, ովքեր «ձեռքերում պահած թըմ-բուկներ» անվերջ հրդում են «հարսանիքի երգ», իրենց «ղար-մանալի հեշտ» ճանապարհը նույնացնելով ժողովրդի պայ-

քարին և աշխատանքային սխրագործություններին, Գեղեցիկի իր իղեսլի որոնումներում Չարենցը մերժում է այդ ուղին, նախընտրելով ստեղծագործական նոր սկզբունքների հայտնագործման «քարքարոտ ուղին»։ Նա չէր կարող, չէր էլ ցանկանում հարմարեցնել իր արշինային քայլերը թմրկահարների մանրիկ վազվառուցին։ Իսկ նրանք, իրենց հերթին, չեն կարողանում «ներել» բանաստեղծի ո՞չ քնարական տաղանդը, ոչ էլ «հավատափոխությունը» և բարձրացնում են մահաստուն, իբր Չարենցը կտրվել է ժամանակից, շեղել է ուղին։ Չարենցը անողորմ անկահաբեւոթ էր տալիս նման զրբապարտիչներին։ Այսպես, ուղեորձը քննադատին նա ավարտում է փայլուն քառատողով.

Եվ կերգեմ կրկին — եվ ոչ մի ժանիք
 Ինձ չի բաժանի լենինյան դարից,
 Ինչպես ոչ մի ուժ ինձ չի բաժանի
 Իմ շունդալից, պայծառ քնարից ...

Չարենցը գրողներից պահանջում էր կյանքի խոր և բազմակերպմանի ճանաչողություն։ «Հարց» — 1928 թ. էպիգրամում նա ծաղրում է բանաստեղծներից մեկին, որին թվում է, թե ինքն է պոեզիայի առաջին «հայտնագործողը»։ Չարենցը կարծես շուռ է տալիս նրա բանաստեղծությունը և իր էպիգրամ-պարոդիային տալիս է այնպիսի թեթև հնչեղություն, որն ակամա զուգակցվում է այն Ռեթեկյանը, որովհետև ճաղրվող հեղինակը ուղեղային վարժություններ է կատարում իր խելքին անմատչելի երևույթների մասին.

Օ՛, դիտե՛ք, գիտե՛ք դուք, որ
 Այնպիսի արևներ կան,
 Որ լույս են առնում աստղերից,
 Որոնք վաղո՛ւց չկան ...⁴

Չարենցը բարձրացնում է գրական ստեղծագործության հանգուցային հարցեր։ Նա անդրադառնում է տաղանդի ու վարպետության («Երդի հերոսը հնդիկ է թե չին — հրգը չի փոխվում՝ մնում է չնչին»), և, առաջին հերթին, ժամանակի մարմնավորման խնդիրներին։ Ի՞նչը արտացոլել և ինչ-

4 Ե. Չարենց, Անտիպ և շհավաբված երկեր, էջ 260:

պի՞ս պատկերել արդի կյանքը՝ բանաստեղծի ըմբռնմամբ
բարդ պրոցես է, որը պահանջում է ուժերի հսկայական լա-
րում: Դա միաժամանակ բանաստեղծական խիզախումի և
խոսքի կոլտուրայի կատարելագործման խնդիր է: Չարենցը
դուր չէր այդպես հետևողականորեն կոչ անում սովորել
անցյալի դասականներից— Հ. Թումանյանից, Վ. Տերյանից,
Ա. Պուշկինից:

Չարենցը դարի հաստատումը տեսնում է ոչ որպես մի-
տինգային շքերթալեռնություն, այլ որպես գրողի հոգում ծնունդ
առած նոր թեմայի մարմնավորում:

Մարդիկ կան, որ կարծում են, թե
Ով ավելի բարձր է գոռում՝
Նա է միայն դարի տենդով,
Դասակարգի խանդով եռում⁵:

Սնամեջ հայտարարությունը և կեցվածքը,— մտորում է
Չարենցը,— ինքնըստինքյան դեռ ոչնչի մասին չեն խոսում,
թերևս միայն հիմարություն:

Ճանաչում եք արդյոք այդ մարդուն, հանճարին այդ մեր ալեհեր,
Դժվար է այսօր աշխարհում այդպիսի հանճար մի ճարել:
Տեսնո՞ւմ եք խոհը ճակատի, կեցվածքը խրոխտ, անվճեր ...
— Բայց ի՞նչ է արդյոք նա արել: — Մի փոքրիկ հողված է գրել⁶:

Մինչդեռ դարը պահանջում էր լուրջ իմաստավորում և
մտքուր ու վեհ երգեր:

Սպանիչ էպիգրամներ է գրել Չարենցը իր այն ժամանա-
կակիցների մասին, որոնք պատեհապաշտության կենդանի
օրինակներ էին:

Նա հաշում է աչ ու ձախ,
Քամին որ կողմ որ տանի,
Եթե աչը չընդունեց —
Չախին էլ է պիտանի ...⁷:

«Հարց» էպիգրամում հեղինակը այնքան անմիջական և
անկեղծ է դնում պրոբլեմը, որ ակնհայտ է դառնում բա-

5 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, 1932, էջ 224:

6 Նույն տեղում:

7 ԳԱԲ, Չարենցի ֆոնդ:

Ֆաստեղծի վարմանքի և, եթե կուզեք, ինչ-որ շփոթմունքի խորությունը այնպիսի փաստի առաջ։

Ին ինչո՞ւ է դարձն այդքան վիթխարի,

Իսկ ոմանք — այսքան փոքրիկ ու շնչին ...⁸։

Չարենցը խարազանում է նրանց, ովքեր «թիթև ոստ-
յունով» սահելով ժամանակի գաղափարական հարցադրում-
նեղի վրայով, վիճված գնացուն ճշմարտության մի քանի
Քաղցնիրով, համարձակվում էին խոսել դարաշրջանի ճշ-
տությունից։ Այսինիչ է Չարենցի էպիգրամը՝
աշխարհում այդպիսի «գիտականերից» մեկին։

Դու Մարքսից հաղար ցիտատես ես բերում,

Երբ ցանկանում ես գործդ դրսևել։

Օ՛, բեկուղ բերես միլիոն մեջբերում —

Դու կաս, կմնաս նայիրյան շատեր

Հագած ֆիլիստեր ...⁹։

1928—29 թվականներին այդպիսի մարդիկ և առհասա-
րակ այդպիսի նրեույթները Չարենցի մոտ առաջացնում էին
խղճահարություն, երբեմն էլ արհամարհական վերաբեր-
մունք։

— Այսինչի մասին ինչո՞ւ չեք մի սուր էպիգրամ հյուսել —

— Օ՛, ես չեմ սիրում ձեռքերս կեղտոտ րանների քսել ...¹⁰

Քիչ անց նա գրում է էպիգրամներ, որոնցում արդեն
բացառվում է և՛ նրա վարմանալի կարողությունը թափանցել
սուրբ կատարվող դեպքերի խորքը, և՛ տագնապ։ Այսպես,
«Ժամանակակից Կարամզինին» էպիգրամում՝ գրված 1929 թ.
և նվիրված Ա.-ին, հղրափակիչ երկտողում կարդում ենք.

Քո հողմածներում կան բարձր մտքեր

Եվ սուրբ կնուտի ու արյան հետքեր ...¹¹

Մեծամիտ խղճահարությունը («Սանձել է ուզում հող-
մերին, այս ... ողորմելին») տեղի է տալիս մերթ սրտամաղ
չափի։

⁸ Ե. Չարենց, Անտիպ և շահվաքված երկեր, էջ 266։

⁹ Նույն տեղում, էջ 267։

¹⁰ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1968, էջ 165։

¹¹ Ե. Չարենց, «Անտիպ և շահվաքված երկեր», էջ 272։

Պատում է հոգիս արամություն մի հոծ,
Որ փրփրաբերան կիզել եր ուզում
Ճակատին դուր իմ դափնու արժանի՝
Դրոշմ մատնիչի ու դավաճանի...¹²,

մերթ էլ պայմանավորվելով ընթացիկ կյանքով ու պայքարով, անողորմությանն ու դառնությունը: Եթե համեմատենք Չարենցի 20-ական և 30-ական թվականներին գրված էպիգրամները, ապա կտեսնենք, թե ինչպես պայքարը դրական հակառակորդների, փոփոխամիտ քննադատների դեմ հետըզհետե վերաճում է ազգային արժեքների պաշտպանությանը՝ գրական-հասարակական ասպարեզում («Նա չի հանդուրժում նաիրյան լիզուն,— նա ուսաց լիզվի դայլալն է ուզում ... Զգտում է այսպես իր կտոր հացին ...»):

Չարենցի էպիգրամներում գծագրվում է շարը կրող մարդկային կերպարների հարուստ պատկերասրահ: Սրանցից մեկը՝ ինքնահավան դուռդամիտն է, որի արժեքը Չարենցը չափել է նրա՝ մարդկությանը նվիրաբերած ծառայության աստիճանով: Նա գրել է մի էպիգրամ-եւթնյակ, որը կոչվում է «Մոռումենա»: Բանաստեղծական չափի դանդաղ ռիթմը (էպիգրամը գրված է հեկզամետրով) ստեղծում է երկաթյա մոնումենտի կերպար, որի դեմքին «նստել է մի խոհ հանձարեղ»: Բայց ի՞նչ է արել նա մարդկության համար՝ հայտնի չէ ոչ մեկին: Կան այդպիսի մարդիկ և մեր օրերում, եզրակացնում է բանաստեղծը և խոսքը ռեզլում այդ կուռքերի երկրպագուների դեմ.

Քո դատարկ դուխն է միայն այդ մարդկանց միակ պատվանդանը,
Հիմարությունդ է միայն դարձնում նրանց մոռումենա¹³:

Այս մի խոր մատուցում էր հուզող հարցի շուրջը, բայց դեռ նրա լուծումը չէր: Սակայն Չարենցի պես մտածողի համար գաղտնիքները չէին կարող մնալ անվերծանելի: Եթե նա առժամանակ իրեն թույլ էր տալիս մտածել, թե միայն դատարկ գլուխներն են ստեղծում պաշտամունքներ և դրանով հանդերձ քննադատության սուր ծայրը ուղղում դեպի «ներքեները», ապա 30-ական թվականներին, վերջնականա-

¹² Նույն տեղում, էջ 92:

¹³ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 150:

պէս կռահելով, նա ուղղակի մատնանշում է գլխավոր շարիքը՝ Ստալինին, նրա դաժանությունը և արյունաբերու էությունը.

Ոչ մի փրկիչ դեռ չի եկել՝ այս նոր փրկչից մեր բացի՝

Առանց սիրո ու ներումի, հանուն չրի ու հացի։—

Ձի պատկերել այսպես անփայլ մարդկությունն իր Փրկչին դեռ՝

Իբրեւ մի նեւ քաղցած, աններ, ձեռքին կարմիր մի կացին ...14:

Սեղմ, սակավաբառ է նկարագրված «աչքերում պահած մի մի առումը» ահարկու կուսակցական գործչի կերպարը, որի ղայրույթը կարող է ամայացնել հողը: Արհամիւրք է խոստանում նաև նրա գաղափարակցի դիմանկարը, որի «ուղեղը առն է,— ինչպես գործիք, կերպարանքը՝ մսագործի»: Սառնալուղի համեմատությունը մահաբեր գործիքի հետ էպիգրամիկ հաղորդել է ղգացմունքային լիցք և ստանձնել արտաշինով ներքինը բացահայտելու զեղազիտական արժեք:

Էպիգրամի ժանրը պահանջում է հակիրճ պատկերավորություն, արտաքինի մեջ բնավորության ամենահատկանշականը տեսնելու կարողություն: Հետևաբար արտաքինը չի կարող լինել ինքնանպատակ: Էպիգրամ գրողը իր «հերոսի» արտաքինի մեջ ընտրում է այն գծերը, որոնք օգնում են ներթափանցելու նրա ներքնաշխարհը: Չարենցի դիմանկարային էպիգրամներում մենք հանդիպում ենք հենց այդ կարգի կերպարների: Ահա մեկ օրինակ ևս.

Խոժոռ հայացքով, ճակատը նեղ,

Մաղերը խուզած մեքենայով,

Խոսում է որպես մուհակատեր,

Կամ մութ վաշխառու՝ ներքև նայող ...15:

«Սեր և ներում»։. հաւ այն իղևալը, հանուն որի Չարենցը տետղծել է իր այս կարգի երգիծական մանրանկարները:

Չարենցի կյանքի վերջին տարիներին մեծ բանաստեղծի հետ ստեղծված ճղճիմ մթնոլորտը երբեմն հարկադրում էր նրան բավականին կծու խոսքեր շարտել գրչակիցների և «քննադատների» հասցեին.

14 ԳԱԹ, Չարենցի ֆոնդ:

15 ԳԱԹ, Չարենցի ֆոնդ:

Նզել եմ, այո՛, ես պետ հոգևոր,
Հոգևոր հովիվ ձեր խղճուկ հոտի,
Բայց պետն հովվություն ինչպես ձեզ աներ
Օ՛ ... հազարերկու երեսունինը...16:

Եվ դժվար է չհամաձայնվել Չարենցի հետ, քանի որ նրանց մեջ չկար դե՛յ մեկը, որ մտքով ու տաղանդով հավասար լիներ նրան: «Ֆաուստ» էպիգրամում, հոգու խորքում ինչ-որ տեղ համեմատվելով Ֆաուստի հետ, Չարենցը գրում է.

Ձեր ծանծրանա դու գիտությունից,
Ձեր ծանծրանա սիրույց ու կյանքից,
Թե ունենայիր թշնամիներ մեծ,
Թե նրանց շարքում դե՛յ մեկը լիներ
Մտքիդ հավասար ... Այժմ դու ես լոկ
Միակ թշնամիդ.... Ու ծանծրանում ես17:

Միայն Արևմուտքի դասականն և ժամանակակից պոեզիան չէր, որ Չարենցը քաջ գիտեր: Նա խորությամբ ճանաչում էր նաև ռուս գրականությունը և հաճախակի հիանալի օգտագործում նրա վանկերն ու շափը, տեղնեւտեղը որպես բնաբան բերելով տարբեր հեղինակներից առդեր: Չարենցի ռուս դասական գրականության ստեղծադրծական ընկալումը երեւում է նաև այն դեպքում, երբ, հետապնդելով որոշակի նրպատակ, նա երգիծական բանաստեղծության համար վերցնում է քնարական բովանդակություն ունեցող բնաբաններ, որոնք և ստեղծում են համապատասխան տրամադրություն: Սակայն էպիգրամի երգիծական բովանդակությունը շիշտակի հակադրվում է այդ տրամադրությանը և ծաղրը դարձնում ավելի բնդգծված: «Ах, где те острова...» Ռիլեեի սողերը «նմանություն Ռիլեեին» երգիծական բանաստեղծության մեջ տեղն ու տեղը շարունակվում են.

Ախ՛, ուր են հիմա այն
Փողոցները մեր լայն
Ու տները.
Ուր վազում են արագ
Ու երգում են բարակ
Առունները ...,

որպեսզի վերջին վեց առդում.

16 Ե. Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, էջ 275:

17 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, 1932, էջ 225:

Ուր Փ-ի երգերից
 Շառաշում է ջրի
 Խարազանը —
 Եվ նստած ջրերում,
 Պոեմներ է գրում
 Ալազանը...¹⁸

Քանաստեղծության քնարական տրամադրություն առաջաց-
 նող ձևի և նրա երգիծական բովանդակության հակադրու-
 թյամբ, առավել լիաձայն հնչի հիմնական երգիծական գա-
 ղափարը: «Առ քննադատն ՄՄ» էպիգրամի համար Չարենցը
 նախաբան է վերցրել Պուշկինի տողերը. «Решил Фиглярин
 вдохновенный, что я в дворянстве мещанин», մեկ ուրիշ
 դեպքում Չարենցին հաջողվում է փայլուն փոխադրություն
 կատարել Պուշկինից՝ «Ex ungue leonem»:

Չարենցյան էպիգրամների մեծ վարպետությունը պայ-
 մանավորված է ոչ միայն ժամանակի, մարդկանց ու քա-
 նարական-գրական մթնոլորտի իմացությամբ, այլև բանաս-
 տեղծության ձևի կատարելագործվածությամբ: Չարենցի էպի-
 գրամներում աչքի է ընկնում բառախաղերի շուայլությունը.

Գանդուր մազեր,
 Ծանր ճակատ,—
 Առ մատուղներ—
 Գնա ճակատ...¹⁹,

կառուցվածքի սրամատությունը.

Մեծարում եմ ահա քեզ ~~խոսքով~~
 Եվ ողորմելի—
 Մեծարում եմ ահա քեզ խոսքով,
 Ո՛վ ողորմելի...²⁰,

յեզովական փայլուն ճկունությունը.

... Մտերմությամբ մի անհուն
 Գնում էին անհունով
 Մի պատմագիր անանուն
 Եվ մի պատմիչ անունով...²¹,

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ ԴԱԹ, Չարենցի ֆոնդ:

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ Ե. Ջառենց, Անտիպ և լհավարված երկեր, էջ 255:

բառի, ռիթմի, բովանդակության զարմանալի ներդաշնակութունը.

Ախ, բո բոյը բեզ ներշնչել է
Վերևից նայել ամենքին.
Մի հեզնանք կա միշտ բո դեմքին,
Որ բո բոյը բեզ ներշնչել է:—
Կարող են հասնել լոկ ճանճերը
Քո քթի բարձրերը անմեկին.
Դուցե հենց նրա՞նք բեզ ներշնչել են
Վերևից նայել ամենքին...22,

կերպարների դիպուկ, սուր բնութագրումը.

Զարմանալի մի շնորհք
Կա թաքնված նրանում —
Աչ ձեռքը շի իմանում
Թե ձախը ի՞նչ է անում ...
Զարմանալի մի շնորհք
Կա թաքնված նրանում...23,

և այլն: Սրանք չարենցյան էպիգրամների ամենաբնորոշ և դեռ չսպառոված գծերից են:

Չարենցի էպիգրամային արվեստը շունի իրեն հավասարը հայ գրականության պատմության մեջ: Այս առումով նա լիաթոք կատարել է Մեֆիստոֆելի խորհուրդը.

Եվ առաջ նա ինձ. «Լսի՛ր, լսի՛ր.—
Ափերիցդ հորդող բո էներժին,
Որ տալիս ես դու գինու, կանանց,—
Տո՛ւր անպարտելի խոսքիդ, գրչիդ,
Դարձրու դու մաղձ, թույն ու թանաք...»—
Եվ ես ասացի.— լսո՛ւմ եմ, սի՛ր24:

20-ական թվականներին գրական-քաղաքական կյանքին վերաբերող չափածո ֆելիետոններով հանդես է եկել Գ. Մահարին («Նեոֆուտուրոկատակ», «Սիրային», «Մի անգամ աշնանը» և այլն): Նշանակալից է «Նեոֆուտուրոկատակը» (նրվեր բուլոր մեծ ու փոքր պոեմներին), որը տպագրվել է «Մարտակուշ» ամսագրի 1923 թ. № 66-ում: Այստեղ սրամիտ

22 Նույն տեղում, էջ 254:

23 Լ. Չարենց, Երկերի ժողովածու, 1954, էջ 213:

24 Նույն տեղում, էջ 148:

և դիպուկ ծաղրի են ենթարկվել Ա. Վշտունու և Գ. Արուլի ֆուտուրիստական վարժությունները, Ե. Չարենցի «Ռոմանսանսերը», ծաղր կա նաև իր իսկ հասցեին, բանի որ ինքն էլ էր աուրբ տվել ժամանակին բնորոշ լուղունգային ոճին, ինչպես, օրինակ, 1923 թ. «Մարտակոչում» տպագրված «Վերջին օրը», «Ճանջվում են ջղերը ձեր հին», «Աղաղակ» և բազում այլ բանաստեղծություններում:

«Նեոֆուտուրիկատակում», որը սկսվում է ինքնաձաղրական պատկերով.

Հե՛յ,

հե՛յ,

հ-ա-ա-ա-ա-ա՛ -

եկա:

Ես էլ մի նոր պոետ,

Մահարի Գուրգենո՛քիթ.

Բերել եմ Ձեր դանգերին

Մի վաղոն ահռելի խիթ ...

Մահարին կոտրատում է բառերը վանկերի, բերում նույնահնչյուն անկապ բառերի կույտեր և այսպիսով զրկում նրանց որևէ իմաստից, սրա հետ միասին նա աշխատում է հարազատ մնալ մերթ Ա. Վշտունու, մերթ Գ. Արուլի գրած բանաստեղծությունների ոգուն.

Բո՛ւմ, բո՛ւմ, բո՛ւմ, բո՛ւմ-բո՛ւմ, բո՛ւմ, բո՛ւմ-բո՛ւմ

— Վշտունի

Պրոլետարներ

(կամորջ, մի սուրճ, կա «Մուրճ») և այլն:

Կամ՝

Բով,

Արով,— (բո՛ւ-բո՛ւ, բորո՛ւ)

Բո՛ւ ... Զարմանք:

Ուզո՞ւմ ես նոր խոսք ասեմ.

— Թո՛ւի ... և այլն:

«Ախ», «վախ», «սաղ» բառերի հետ Մահարին խորհուրդ է տալիս հանդավորել «սարսաղ» բառը:

Ծաղրի բաժին է հասցված նաև Չարենցի «Ռոմանսանսերին», սակայն անգամ ծաղրի մեջ երևում է Մահարու պաշտամունքը Չարենցի նկատմամբ, որը ծայր էր առել հենց այդ տարիներին.

Ուզեցի Ձեզ հենց նսպես վախեցնել,
Հանճարեղ մի երգ երգել,
Որ կարծեք,
Թե Ձարենցից հետո,
Մի նոր պոետ է աշխարհ եկել:

Էպիգրամի հետագա զարգացումը մեղանում ընթացավ գրական ստեղծագործության, գրականության և նրան ներկայացվող պահանջների բացահայտման ուղիով: Եվ դա այնքան է հատուկ, որ առիթ է տալիս խոսելու հրգիծական պոեզիայի որոշակի թեքման մասին: Այսպես 1930 և 1950-ական թվականներին շրջանառության մեջ էին միայն ու միայն գրական էպիգրամներն ու պարոդիաները, որոնք ինքնուրույն կյանքի իրավունքով մտան Ն. Զարյանի, Վ. Նորինցի, Հ. Սահյանի, Գ. Էմինի և շատ ուրիշների բանաստեղծությունների ժողովածուները:

1950-ական թվականներին Ն. Զարյանի «Սատիրիկոնը»՝ ինչպես ինքն է անվանել իր հրգիծական ստեղծագործությունների շարքը, լրացվեց էպիգրամներով («Պոետներին», «Ջուր», «Անաշառ կարծիք», «Սերը կրպակում», «Ես և նա», «Քնարականներին», «Սնափառը», «Ինքնամոլը», «Մի պոետիկի» և այլն), որոնց հիմնական գաղափարը գրականության հանդեպ իր պահանջների պրոպագանդն էր:

Էպիգրամին բնորոշ էքսպրոսիտայնությունն այստեղ իր տեղը զիջել է բանաստեղծությանը բնորոշ կառուցվածքին: Իշխողը ոչ թե սուր բառն է, դիպուկ կերպարը, այլ գաղափարի հետևողական բացահայտումը:

Գուր ծլվում եք ծառերի վրա
Թռչունների պես,—

դիմում է Զարյանը քնարերգուներին, իսկ այդ պահին ճիշտն ուտում է ծառի արմատները²⁵, Եվ կամ.

Գուր զովերգում ես «Մասիս» և «Սևան»,
Գովում ես հանդով հրկիր հայրենին,—

դիմում է նա ոմն բանաստեղծի և այնուհետև «հաստատում», որ իրականում նա ոչինչ ու ոչ ոքի չի սիրում, բացի իրենից:

²⁵ Ն. Զարյան, Արև և սովեր, էջ 133: Այսուհետև մեջբերումները այստեղից, էջերը փակագծերում:

էպիգրամն ավարտւում է նրան անհարիր հեռուորական հարցով.

Դու կուզենայիր բո ժողովրդին
Միայնակ «սիրել» այս արեւի տակ:
Բայց հարցրու մի օր բո ժողովրդին.
Ուզո՞ւմ է, որ դու լինես միայնակ ... (252):

Զարյանի էպիգրամներում հանդիպում ենք այնպիսիններին, որոնց շիկացումը ոչ թէ հասարակական կրքերից է, այլ պառակտիչ վեճերից.

Դու դուրս եկած իմ քնարի հետեից՝
Լող ես տալիս բոլոր ջրերում
Նվ շարունակ հանդիմանում ես դու ինձ
Որ բեղ վայել այդ լողը չեմ սովորում (159):

Այս էպիգրամը վկայում է հետեւյալի մասին. անձնական հանգամանքը, այնքան բնորոշ սույն գրական տեսակին, չպետք է այն տատիճան ինքնանպատակ դարձնել, որ երկն ի վիճակի չլինի արտահայտել նրա մեջ ասվածից ավելին՝ ապրելով լուկ իր ծննդի իրադրության մեջ:

էպիգրամը 50-ական թվականներին գտաւ իր երկրպագուին հանձինս Վ. Նորենցի՝ նրա վերսկսվող ստեղծագործական յուզում: Ինչպես Զարյանը, Նորենցը նույնպես էպիգրամները նվիրել է հիմնականում գրական ստեղծագործության այլևայլ հարցերի, գրչակից քննիչներին՝ բանաստեղծների, արձակագիրների, երբեմն՝ քննադատների: Խարազանվող արատների ողջ բաղմադանության միջից դուրս է հորդում երգիծաբանի էպիգրամային ստեղծագործության միջանցիկ թեման՝ անհանդուրժողականութունը արվեստի կեղծիքի նկատմամբ («Սիրած թռչունը (կենդանաբանական այգում)», «Պոետն ու բարդին», «Բանաստեղծն ու այգեպանը», «Սոխակն ու բանաստեղծը» և այլն):

Վ. Նորենցի «Քուրմ և քնար» երգիծական բանաստեղծութունը հզացումով հետաքրքրական է թվում: Դա երգիծական կենսագրութունն է այն մարդու, որն ամբողջ կյանքում խոնարհվել է կուռքի առաջ, սակայն օրերից մի օր հանկարծ նկատել, որ այլևս ծիսակատարութուն չկա ու չկա

խունկ: Վախից դալթիսիով, նա ճակատը խփում է իր կուռքի գրանիտին: Իսկ հետո.

Հետո ... էլ ի՞նչ հետո ... Եթե ուշքի էլ դա,
Պիտի կարծեմ, թե դա նույնպես երազ է չար ...
Ինչպե՞ս, մի՞թե առանց կուռքի աշխարհը կա,
Առանց խունկ ու ծունկի էլ ի՞նչ բուրմ ու քնար²⁶:

Քծնամուլի կերպարն, իհարկե, մասամբ չափազանցված է, եղբակացույթյունները հռենոսասական, բայց, այդուհանդերձ, կերպարը զուրկ չէ ոե՛ալ զծերից, և էպիգրամը միանգամայն արդիական է հնչում:

Համո Սահյանի գրական կատակներն ու պարոդիաները իրագործվել են հումորի բարձր զգացողությամբ և նյութի հրաշալի յուրացմամբ: Պեսք էր հիանալի գիտենալ բանաստեղծներ Պ. Սևակին, Ն. Զարյանին, Վ. Դավթյանին, Ս. Կասյուրիկյանին և այլոց, որպեսզի հնարավոր լինե՛ր այդպես նրբորեն վերաբարձրել նրանց եղանակով ու ռիթմերով այն զգացմունքը, որ նրանցից յուրաքանչյուրը կունենար լուսնի մասին բանաստեղծություն հորինելիս: Ոգեորվելով Շիրազի «Մեր գյուղերի անունները» բանաստեղծությամբ, Սահյանը շատ սրամիտ նկատում է, որ մեր որոշ բանաստեղծների կեղծանունները նույնպես անխմստ են: Պարոդիաներից բացի, Սահյանին են պատկանում էպիգրամներ այն բանաստեղծների ու արձակագիրների մասին, ովքեր չեն սիրում ճշմարտությունը, եթե այն դառն է, ինչպես նաև նախնի, սնապարծության և այլ արատների մասին:

Ն. Միքայելյանի՝ «հողի սեր և հեռավոր աստղերի կարոտ, երազանքների երկար ճանապարհ և այդ բոլորի մեջ, և այդ բոլորից առաջ՝ բարձր ու հարազատ մի լեռնաշխարհ» գովերգող «Կարոտի աշխարհ» գրքում (1975) զետեղված են երգիծական բանաստեղծություններ, պարոդիաներ, ընկերական շարժեր և էպիգրամներ, որոնց նյութը անբաժանելի է մարդուց ինչպես սիրո, կարոտի, երազանքների մոտիվները: Միքայելյանը իր «Կստղային աշխարհ», «Կարոտի աշխարհ», «Հավատի աշխարհ» և այլ շարքերի հետ միասին ստեղծում է «Միծաղի աշխարհը», ուր մարդն է իր բազմախոս բովան-

26 Վ. Նաբեց, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1966, էջ 481:

դակությամբ՝ թուլություններով ու արատներով, զավեշտալի, և արգահատելի գործերով ու արարքներով:

Ն. Միքայելյանի երգիծական բանաստեղծությունները իրենց էությամբ մոտ են առակին, սակայն շունեն նրա այլաբանական հենքը: «Ամեն ինչ տեղին» բանաստեղծության մեջ հեղինակը ծաղրական գովքն է անում այն մարդու, որի բարեկեր, քայլեր, խոսելը, վարվելը՝ ամեն ինչ տեղին են, սակայն գրպանները լիքն են քարերով: Սրամիտ են Միքայելյանի կարճ բնութագրերը, որոնք տրվում են տարբեր ասպարեզների կեղծ հեղինակություններին. սառն՝ արգեն հայտնի վիպասանն է, ասպիրանտը՝ Կանտ, թեկնածուն՝ հեղեացու, իսկ դոկտորը՝ էքսպեդիտոր («Առաջընթաց»): Մարդու վեհ ու պայծառ հոգեկան աշխարհին նա հակադրում է քծնանքի («Մեծերի հանդեպ ժպիտով բացված ատամնաշարը»), ահեկզբունքայնության («Քամիների դեմ Ամեն օր թեքվող իր ողնաշարը»), շողոքորթության («Շողոքորթության Համար ամբարած Բառապաշարը») և մարդու արժանապատվությունը ստորացնող այլ «աշխարհներ»:

Ն. Միքայելյանի գրչին են պատկանում նաև իրենց սրամբատությամբ առանձնացող պարոդիաներն ու էպիգրամները:

2

Առակը հին ու կենսունակ՝ միաժամանակ ամենից պահպանողական ժանրն է գրականության մեջ: Նրա կերպարների այլաբանությունը կոնկրետ է, ժողովրդական ստեղծագործության ակունքների հետ կապը միջնորդավորված չէ: Երկար հարյուրամյակների ընթացքում առակն իր հետ տարել է ժողովրդի դարավոր իմաստությունը, երգիծական ուղղվածությամբ արտացոլել նրա դեմոկրատական ակնկալիքները, նրա անհանդուրժողականությունն ու բողոքը սոցիալական ու բաղադրական ճնշումից ծնված շարիքի դեմ: Առակն իրեն լավ էր զգում նաև այն դեպքում, երբ ծաղրում էր մարդկային բնավորության արատները: Բովանդակությամբ խորն ու հարուստ, ժանրի թելադրած կանոնների ուժով, այն արտաքնապես մնում էր հենց այնպիսին, ինչպիսին ժողովրդից վերցրել ու մշակել էին հին դարերի առակագիրները՝ Նզդապոսը, Բաբրիոսը, Ֆելիքոսը, մեզանում՝ Վարդան Այ-

գեկցին և շատ ուրիշներ: Առականերում պտորունակվող ճշմարտություն-բարոյախոսությունը կերպարանափոխվել է դարաշրջանների պահանջների հետ միասին, սակայն չի փոխվել առակի գաղափարական ուղղվածությունը՝ ցայտուն օրինակներով մերկացնել շարք. չի փոխվել նաև մարմնավորման նրա արտաքին ձևը՝ կերպարների պարտադիր աչաբանականությունը: Առակը, շատերի կարծիքով, եղել է և միշտ կլինի պոեզիայի հիանալի սեռը, քանի այդ ասպարեզում կիրևան տաղանդով ու խելքով օժտված մարդիկ: Առակը չի սպառել իր հնարավորությունները: Այդ հն վկայում անցյալի տաղանդավոր առակագիրներ Լաֆոնտենի, Կոխլովի, հայ գրականության մեջ՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Աղայանի, Խնկոյանի, մեր ժամանակակիցների ստեղծագործությունները, գրողներ, որոնք վերակերտեցին ու ազգայնացրին անցյալի առակային պոեզիան, այն դարձրին իրենց դարաշրջանի ու ժողովրդի սեփականությունը և, վերջապես, իրենք ստեղծեցին առակի ինքնատիպ նմուշներ: Պատում և նպատակ. ահա ինչի մեջ է առակի էությունը, — ընդհանրացրել է Բելիևսկին: Եվ եթե պատումը ամբողջապես կախված էր գրողի տաղանդից ու խելքից, ապա նպատակը ֆիլադելֆում էր այնպիսի հասկացություններով, ինչպիսիք են՝ դարաշրջանը, ազգությունը, պետությունը:

Հայաստանում XX դ. առաջին իսկ տասնամյակներից, երբ սարկություն ու աղատություն, պատվի, բանականության և մարդու ձեռքով կառուցված աշխարհում նրա գրաված տեղի խնդիրը ձեռք բերեց ամենակենսական նշանակությունը, առակը դարձավ դրանց մերձավոր արձագանքը: Ընդամենը արձագանքը, որովհետև այն տակավին չէր ստեղծել ժամանակի հրատապ հարցերն արտացոլող արժեքներ, այլ վերիմաստավորում էր դարերով կուտակված ժողովրդական իմաստությունը, սրա գանձարանից ընտրում այն ամենը, ինչը անմիջականորեն կարող էր արտացոլել նոր դարի բարոյականությունը (ավելի ճիշտ՝ անբարոյականությունը): Թերևս դրանով կարելի է բացատրել հեռավոր անցյալի առակային պոեզիայի նկատմամբ լայն հետաքրքրությունը, ժամանակի ոգուն հարմարեցնելու այն միտումը, որ սկսվում է ի դեմս հայ բանաստեղծության մեծերի՝ Թումանյանի ու

Յասակյանի, ինչպես նաև Ղ. Աղայանի, Աթ. Խնկոյանի և այլոց երկերում:

Ժամանակի և ոճի իմաստով XX դ. առակագիրներից դասականներին ամենամերձը Մկրտիչ Կորյունն է: Արդեն 30-ական թվականներին մամուլում երևում են նրա առակաները, հեքիաթները, ժողովրդական զրույցների արձակ մշակումները, նախապատումները, որոնք աչքի են ընկնում կարճառոտությամբ ու սրամտությամբ: Նրա երկերը հասցեագրված էին միջին և բարձր դասարանների աշակերտությանը, սակայն նույնպիսի հաջողությամբ կարող էին ընթերցվել նաև մեծահասակների կողմից, քանի որ դրանց մեջ պարունակվող բարոյախոսությունը հոգեհարազատ էր նաև անհրաժեշտ բոլոր հասակի մարդկանց: Ժամանակակից առակագիրներից ավելի, քան որևէ մեկը՝ Մ. Կորյունն էր լիցք ստանում բանահյուսությունից: Նրա առակների խրատական իմաստը կրում է ժողովրդական մտքի, ժողովրդական արտահայտիչ խոսքի ակնհայտ կնիքը և հազեցած է կենդանի գույներով («Այծի ներբողը», «Գործամուկ կկուն», «Պետրն ու աթոռը», «Պաշտոնով սոխակը», «Հարսանիքավոր էջը», «Օձն ու իր ճուտերը», «Մարդն ու առյուծը», «Թռչունների վեճը» և այլն), սակայն ոչ միշտ է Կորյունը իր առակաների համար կենսական սյուժեներ գտնում: Պատահում է, որ գործը սահմանափակվում է որևէ տեսարանի ուրվագրմամբ: Այսպիսի դեպքերում զվարճալիության տարրը դառնում է ինքնանպատակ («Փիղն ու գայլը», «Երկու գլուխացի», «Էջն ու իր սավերը» և այլն):

30-ական թթ. Կորյունի ստեղծագործության մեջ ներթափանցվում է փիլիսոփայական տարր, որը դառնում է թերևս ամենարևութագրականը նրա համար: «Գետը» առակում հոգնած ուղևորը ցանկանում է ջուր խմել, սակայն տեսնում է, որ գետը պղտոր է: Նա գնում է դեպի ակունքը, բայց պարզվում է, որ ակունքն էլ է պղտոր: «Քո ակունքից ես պղտոր դու, այ գետ», — գրում է Կորյունը: 40-ական թթ. առակագիրն արձագանքում է պատերազմական տարիների հրատապ խնդիրներին ոչ միայն փիլիսոփայական դատողություններով՝ բարու և չարի մասին, այլև հրապարակախոսության միջոցներով՝ իհարկե, առակի ժանրի շրջանակնե-

րում: Նա գրում է հերոսության («Սազն ու սոխակը»), հայ-
րենիքի դավաճանի հանցանքի ծանրության («Սևեռեսը») և
այնպիսի «մողայիկ» նյութի մասին, ինչպիսին էին «գգոնու-
թյունը», «գաղտնապահությանը» և այլն («Անգաղտնապահ
ոչխարը», «Գայլն ու հղնիկը»), հետպատերազմյան տարի-
ներին նրա առակներում իմաստավորվում են թշնամու դեմ
հաղթանակի պատճառները, ծաղրվում՝ շար ու գոռոզ թշնա-
մին («Օձն ու խաղողի վազը», «Քաջախն ու շինին», «Տհա-
սը» և այլն):

50-ական թթ. կորյունի առակների մեջ վերակենդանա-
նում են հասարակական թեմաները («Գործամուլ կկուն»,
«Պաշտոնով սոխակը», «Պետն ու աթոռը» և այլն), նախկին
Բարոյակենցազային մոտիվները աստիճանաբար կրկին գե-
րիշխող են դառնում: Այդ տասնամյակի մի շարք առակնե-
րունեն զվարճալի անեկդոտների բնույթ, որ ժողովուրդը սի-
րում է պատմել կյանքի որևէ խիստ կոնկրետ դեպքի առի-
թով: Սովորաբար նման պատմությունները կառուցվում են
անսպասելի համեմատությունների կամ սրամիտ բառախա-
ղերի վրա և հետամտում են սոցիալ-հասարակական բիշ թե
շատ լուրջ նպատակներ:

1950—60-ական թթ. հասարակական կարճատև զար-
թոնքի պայմաններում քաղաքական առակը յուրովի շարու-
նակեց Գ. Բեդնու հրգիծանքի, Վլ. Մայակովսկու ՌՈՍՍՍ.-ի
Պատուհանների ավանդները և արձագանքեց միջազգային
այն խմբումներին, որոնք անմիջականորեն առնչվում էին
հետպատերազմյան տարիներին ծավալված, այսպես կոչ-
ված, սառը պատերազմի, պատերազմական նոր օջախների
ստեղծման հետ: Ներքին կյանքում առակը գնդակծության
թիրախ ընտրեց միմյանց հետ մրցող ու կյանքը ապակա-
նող բյուրոկրատիզմն ու կաշառակերությանը, բժնախն ու
պաշտոնամոլությունը, քաղքենի ճղճիմությունն ու տգիտու-
թյունը և, որ գլխավորն է, հասարակության բարոյազրկու-
թյունը: Առակագրության ասպարեզում նկատելի աշխուժու-
թյունը պայմանավորվեց նաև նոր անունների երևան գա-
լով (Ա. Դարբնի, Ի. Պետրոսյան, Վ. Բաբայան, Գ. Օհանյան
և ուրիշներ):

1953 թ. Գ. Դեմիրճյանը՝ իր «Առակի մասին» հոդվա-

ծում ոգևորութեամբ գրում էր հայ առակում քաղաքական-հասարակական թեմայի առկայութեան մասին և այդ վիաստում տեսնում նրա նորոգման միտումը: Վաստակաշատ զրոյը ի նկատի ունենալով մասնավորապէս Ա. Դարբնու ստեղծագործութիւնը. «Նա գրում է գերազանցապէս հասարակական-քաղաքական թեմաներով, որն իր հետ բերում է արդեն նոր տարրեր, նոր լեզվամոճական ձևեր, որոշ չափով կերպարանափոխում է առակի կոտորելածը: Այստեղ նրկատւում է հրապարակախոսութեան խիստ ազդեցութիւնը»²⁷:

Հիրավի: Արշալիր Դարբնին մեղադրում ամենաբնգուն առակագիրներից է, և, թերեւ, միակը, որի ստեղծագործութեան մեջ ընդգրկվեց սոցիալ-բարոյական նյութից բացի, նաև արտաքին քաղաքականութեան թեման: Նրա առակների անդրանիկ ժողովածուն լույս տեսաւ 1952 թ., իսկ վերջինը՝ 1974-ին, կաղմկելով հոսհատոր երկերի ժողովածվի առաջին հատորը: Յաւովք, Դեմիրճեանի նշած «Նոր տարրերը» նրա ստեղծագործութեան մեջ չգարգացան, սակայն այդ փորձը իր հետ բերեց էթիկական, սոցիալ-քաղաքական, բարոյական ու կենցաղային հրատապ խնդիրները հրապարակախոսութեամբ լուծելու փորձը:

Իր քաղաքական թեմաներով առակները («Լուսն կոնգրեսում», «Ամերիկեյան սենատորը և ցուլը», «Բուրն ու դարմանը», «Միջազգային ... մոծակը» և այլն), Ա. Դարբնին գրել է շահագրգիռ գրչով: Ընդհանուրն այդ առակներում կոնկրետ սյուժեն է, թեմայի հրատապութիւնը, ծավալուն գործողութիւնը: Թվով քիչ այդ առակները, կապված լինելով կոնկրետ խնդրի հետ, հետագա տարիներին կորցրեցին իրենց նշանակութիւնը, կիսկելով օրվա շարիքի հետ կապված յուրաքանչյուր բանաստեղծութեան ճակատագիրը, սակայն նրանց արժեքը՝ նախ ճանաչողականութեան և երկրորդ՝ աչն ազդեցութեան մեջ էր, որը բարի գործ կատարեց առակի հետագա զարգացման փուլերում:

Հիմնական թեման, որը բարձրացվեց 50—60-ական թվականներին, սոցիալ-բարոյականն էր՝ իր վաղեմի համաճարկային հարցերով ու բարոյախոսութեամբ: Այդ ճա-

27 Գ. Դեմիրճեան, Երկեր, հ. 7, 1960, էջ 478:

նապարհին առակագիրները դիմում էին մերթ դասական առակին բնորոշ (այծն ու բանջարանոցը՝ Պետրոսյանի մոտ, արջն ու մեղվանոցը՝ Դարբնու, օձն ու խնամակալությունը՝ Ոհանյանի և այլն), մերթ այժմեականությունը և իրենց ստեղծագործական ինքնությանը համապատասխանող պատկերներին ու իրավիճակներին։ Առաջին դեպքում այլաբանական խորհրդանիշների տեղադրությունը առակը դարձնում էր սակավ հետաքրքիր, բարոյախոսությունը՝ ավանդական, իսկ երկրորդ՝ հաջողվում էր ստեղծել գաղափարական նպատակասլաց և գեղարվեստորեն բավականին հաջողված գործեր։

Դասականներից փոխ առնված սյուժեների մշակման օրինակները վկայում են չհաղթահարված լազրեցության կամ ինքնիշխան մասին։ Այստեղ նկատվում է դրանց՝ նոր դարաշրջանին հարմարեցնելու, սյուժեն և գաղափարը «շարունակելու» միտումը։ Սուլյն պրակտիկան բնորոշ էր հատկապես Ա. Դարբնուն։ Նրա «Աղվեսի բարեկամությունը», կրկնելով արդեն քանիցս մշակված աղվեսի, ագռավի և պանրի կոլիզիան, կանգ չէր առնում այստեղ։ Աղվեսը պանիրը չէր վերցնում՝ նրա ախորժակը տարածվում էր նաև ագռավի վրա։ Սուլյն ինքնատիպ ավարտը բոլորովին փոխում էր դասական առակի գաղափարական նպատակաուղղվածությունը։ Աղվեսը շողորրոթության վարպետից վերաճում էր բազմախորժակ գիշատչի, և այդ հանգամանքը առակին հաղորդում էր այժմեական հնչողություն։ Յավոթ, նման օրինակները սակավ են։

Առակներում և՛ սյուժեն, և՛ կառուցվածքը, և՛ լեզուն, և՛ ամբողջ կոլորիտն ու բաղադրամասերը ենթարկված են երգիծական մտահղացմանը։ Սակայն հենց երգիծական մտահղացումն է իր վրա կրում առակագրի ստեղծագործական անհատականության խոր կնիքը։ Որքան էլ նույնն է խարաղանվող արատը, նրա գեղարվեստական մատուցումը ենթարկված է գրողի նախասիրություններին։ Միայն հավատարմությունը սեփական ինքնությանը ստեղծում է բնականության այն մթնոլորտը, ուր պետք է գործին այլաբանական խորհրդանիշները։

Յուրաքանչյուր առակագրի համար գոյություն ունի, այսպես կոչված, սիրված առակային միջավայր, որտեղից նա

քաղաւմ է իր ստեղծագործական անհատականությանը հարազատ յայլաբանական խորհրդանիշներ՝ գործող անձանց, նրանց «գործունեության» համար բնորոշ վայրով:

Ա. Դարբինին ղգում է առակային պոեզիայի էությունը, նրա մերձակցությունը ժողովրդական կենդանի խոսքի մթերանոցին: Բոլոր իրավիճակներից նա կարողանում է ընտրել հատկապես առակայինը: «Քծնողը և մահը» դրա լավ օրինակն է՝

Ինչպես եղավ, ինչպես շեղավ՝
Մի իրիկուն
Մահը շեղվեց իր երթուղուց
Ու ներս մտավ ըծնողի տուն:
Խեղճ տանտիրոջ
Սիրտը ճաքեց ահ ու դողից:
Բայց երբ մի քիչ ուշքի եկավ —
Մեջտեղ բերեց զինի, օղի,
Հյուրի համար
Հավեր մորթից,
Քաղցր լեզվով շողորթոթեց ...
Եվ մահն ասաց. — Ինձ ամենուր
Անիծում են ու հալածում,
Իսկ դու ահա պատվում ես ինձ...
Մահը նրան պատիվ տարավ, —
Ժամկետից շուտ իր հետ տարավ²⁸:

Դարբինը նախասիրությունն է կենդանական աշխարհն ու մարդը: Մերթ կենդանիների («Ոսկեբաշ ... ամանակը», «Ազգավի դեմակրատիան», «Արջը» և այլն), մերթ մարդու («Ուշացած պատասխան», «Բալանսն ածուրի բերվեց», «Հանգուցյալը հեռախոսի մոտ», «Փուշը» և այլն), մերթ էլ կենդանիների և մարդու փոխհարաբերությունների միջոցով նա լուրջ ու կատակով, անխնայ ու ներողամիտ ժպտով՝ ըստ նպատակի, խարազանում կամ «ծիծաղով բուժում» է մարդուն ու հասարակությանը:

Իսրայել Պետրոսյանը սկսել է գրել 1940-ական թվականներից: Նրա առակները հրատարակվել են 1955-ից — 1982 թթ. Բաքվում: Պետրոսյանի ստեղծագործության մեջ նոր զարգացում է ապրում սոցիալ-բարոյական թեման փի-

28 Ա. Դարբին, Երկեր, հ. 1, 1972, էջ 128:

լիստովայական ատաղձով: Մարդկային հարաբերությունների վերացարկված խոսացումներում ի հայտ են գալիս հային բնորոշ նվիրվածությունը քրիստոնեական բարոյականության պատվիրաններին: Նրա տաղանդը դառնում է ակնառու, երբ օգտվում է իրեն հարադատ Արցախին բնորոշ բնությունից փոխառնված խորհրդանիշներից: Այսպիսի դեպքերում նրան հաջողվում է ստեղծել գեղարվեստորեն բավականաչափ կատարյալ առակներ: Նպատակի հաստատվելունը, այլաբանական ֆիգուրների ճիշտ սեղագրումը աչքի է ընկնում նրա այն առակներում, որոնց մեջ շնչավորվում են ամպը, լեռը, գետակը, լիճը («Լճակը և աղբյուրը», «Կրիայի քայլերը», «Ամպը և սարը» և այլն): Այստեղ համեմատություններն անբռնադրոսիկ են, այլաբանությունները՝ բնական, քանի որ խորհրդանիշներից յուրաքանչյուրը օգտագործվում է իրեն բնորոշ վիճակով: Օրինակ, երբ ամպը զայրանում է, ծածկում է լեռը, «պարծենկոտ» լճակը գոլորշիանում է, իսկ աղբյուրը՝ անընդհատ հոսում:

Նույն կանոններով են դիտարկված Դարբնու «Բուքն ու դարմանը» առակի այլաբանական խորհրդանիշների փոխհարաբերությունները. քուբը, ներխուժելով ախոռ, լուրս է շարտում այստեղ դարսված դարմանը: Հեղինակը ճիշտ է տեղագրել խորհրդանիշները, և սրանք, մարմնավորելով բարդ հասկացություններ (Մարշալի պլան, զարգացող երկրներին տնտեսական օգնություն և այլն), գործում են իրենց համար բնական ձևով ու պայմաններում:

Ե՛վ Դարբնին, և՛ Պետրոսյանը կիրառում են շարադրանքի պատմողական եղանակը, իհարկե, դիմում են նաև երկխոսություն: Եվ եթե Դարբնուն բնորոշ է արտաքին անաչառությունը, օրյակախով նկարագրողի դիրքը (օր. «Մի կաշաղակ՝ Չրթըթում էր անմիտ, անկապ, իր կարծիքով՝» և Երգ էր ասում խիստ հրատապ... և այլն), ապա Պետրոսյանին՝ քնարականությունը:

Դժվար է խոսել առակի քնարականության մասին, քանի որ «երգիծանք և հեպնանք — ահա նրա գլխավոր որակները» (Բելինսկի), սակայն Պետրոսյանի մոտ դրանք, իրոք, քնարական երանգավորում ունեն: «Կրիայի քայլերը» առակում հեղինակը ծաղրում է դանդաղկոտությունը, ծանրաշարժու-

թյունը, սակայն ընդհանուր հնչերանգը բնարական տրամադրություներն է ստեղծում ընթերցողի մոտ:

Ասում են կրիան առվից ջուր խմած՝
Իր բույնն էր դառնում քայլերով կամաց:
Եվ երբ նա ծանոթ արտի մոտ հասավ,
Ջարմանքով այնտեղ ծղնոտներ տեսավ...²⁹

Պետրոսյանը երբեմն օգտվում է բանահյուսական ակունքներից: Այդպիսի նյութի վրա կառուցված առակում էլ ալիքի է բացահայտվում նրան բանաստեղծությունը մոտենցնող ստեղծագործական վերոհիշյալ միտումը, որի շնորհիվ Պետրոսյանի առակները ձեռք են բերում որոշ ինքնատիպություն:

Բարձրի Պետհրատը հայ ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացրեց Գևորգ Օհանյանին, 1969 թ. հրատարակելով նրա «Կաթիլներ» բանաստեղծությունների գրքույկը՝ «Երգիծական շարք» բաժնով: Օհանյանի առակները (գրանք այնքան էլ շատ չեն) առավել քան մեկ ուրիշինը, կրում են դասական առակի ազդեցությունը, նրա այն թևի, որը կապված է կենդանական աշխարհի այլաբանականացման հետ: Հեղինակը ժլատ է արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ, հիմնական միտքն արտահայտում է խորհրդանշանների առավելագույն պարզ տեղադրումով: Դրա հետ միասին նրա առակներում պարունակվող բարոյախոսությունը խոր մտորումների արդյունք է՝ մարդկանց այն բարքերի, նրանց արարքների այն ազդեցությունների մասին, որոնք արատավորում են մարդկային հասարակարգը և պետք է արմատախիլ արվեն: Գիշատիչ գայլը նապաստակի մոտ հյուրընկալվելիս խոսում է բարեկամության մասին, սակայն անտառում հարձակվում է նրա վրա:

Ի՞նչ ես ծվծվում, ցնդած դարաչի,
Եղբայրս ո՞րն է, սա հո սեղան չի...

Այսպես է վերջանում «Սեղանային եղբայրություն» առակը: Մի ուրիշ՝ «Դայլի ազատությունը» առակում արյունախումբ պարծենում է բարությանը ու ազնվաբարո վարքով, մինչդեռ ստուգումից պարզվում է, որ՝

²⁹ Ի. Պետրոսյան, Առակներ, Բաբու, 1961, էջ 19:

Նրա մութ այրում
Միայն կրծոտած ոսկորներ զտան
Ու թափված արյուն ...

1952 թ. վերլուծելով շրջանային ու հանրապետական թերթերում ու ամսագրերում տպագրված երգիծական երկերի գաղափարագեղարվեստական մակարդակը, «Պրավդա»-ն խմբագրական հոդվածում, առանց պատճառների մեջ խորամուխ լինելու, նշեց հատկապես առակի մանրաթեմայնությունը. «...Ոչ հազվադեպ տպագրվում են առակներ, որոնք նվիրված են մանր հարցերի, աննշան են իրենց բովանդակությամբ, ծայրահեղորեն ցածր՝ գեղարվեստական մակարդակով»³⁰: Նման առակների նկատմամբ առաջարկվում էր կիրառել «առակիկ» (побасёнка) բառը: Արատը, թերևս, համընդհանուր էր:

Տվյալ շրջանի հայ առակագիրները, նոր առակային սյուժեներ որոնելիս, հաճախ մեղանշում էին առակի սրբությանը՝ նրա կերպարների այլաբանության դեմ այն դեպքում, երբ առակը «նկատի ունի ոչ թե կենդանական թագավորության նկարագրություն, այլ հասարակական կյանքի ամենաէական երևույթները»: Եվ՝ Դարբնու, և՛ Պետրոսյանի մոտ հանդիպում են առակներ, որոնց կենդանիների ետևում չի կռահվում մարդը, իսկ եթե զգացվում է, որ խոսքը մարդկանց մասին է, ապա բոլորովին չի հասկացվում, թե ովքեր են նրանք, ինչ միջավայրից են, ինչպիսին է նրանց սոցիալական նկարագիրը և այլն: Այս հարցի մյուս հրեսը խորհրդանշանները ճիշտ ընտրելու հարցն է: Պետրոսյանի «Ծիծեռնակն ու աղավնին» առակում ծիծեռնակին կացված է բանաստեղծի պիտակ, իսկ աղավնուն՝ քննադատի: Հագիստ կարելի է փոխել նրանց տեղերը՝ ծիծեռնակին դարձնել քննադատ, իսկ աղավնուն՝ բանաստեղծ: Ավելի ճիշտ, ոչ մեկին, ոչ էլ մյուսին չի սաղում այն դերը, որ ստիպում է նրանց խաղալ հեղինակը: «Պրավդա»-ն նշում էր, որ... երբեմն դադաններին վերագրում են մարդկային այս կամ այն բնավորությունը՝ առանց որևէ իմաստի, այստեղից էլ

³⁰ «Правда», 25 декабря, 1952 г.

կենդանիների անբնական վարքագծերը. Դարբնու մոտ ուլ-տը հանդես է գալիս որպես որկրամուլ-կողոպտիչ, Պետրոս-յանի, նաև Դարբնու տապալկուծ հովիտն ու խոճկուրները ար-տասանում են այնպիսի երկար ճառեր, որ նրանց կարող է նախանձել ամենաճառասեր հռետորը:

Պետրոսյանը գրել է առակներ, որոնց բարոյախոսական ավարտը արհեստական է: Այդ առակների ամենաթույլ տեղն է դառնում այն, ինչը պետք է օրգանապես բխեր սյուժեից և մի քանի տողով խաաջներ շարադրվածի էությունը: Այսպես, «Աղը» առակում մթերքները վիճում են, թե իրենցից որն է ամենակարևորն ու անհրաժեշտը ճաշի համար: Աղը վիրա-վորվում է ու հեռանում: Իսկ երբ ճաշի են նստում, սկսում են աղ պահանջել: Այստեղից հեղինակը եզրակացնում է.

Ամեն էակ, ամեն մի իր,
Որքան էլ նա շնչին լինի,—
Դարձյալ կյանքում իր տեղն ունի ..

Ճիշտ բարոյախոսություն է, սակայն տվյալ դեպքում Եզտագործված է ոչ տեղին՝ եթե առանց աղի անհնար է, ուրեմն աղը ոչ թե շնչին, այլ մեծ բան է: Սյուժեն հուշում է ընդունվել հակառակ եզրակացություն. այստեղ պետք է դա-տողություն անել ոչ թե կյանքում փոքր տեղի, այլ մեծ դերի մասին: Մի օրինակ ևս. «Երկու կնիքի» մեջ հին ծա-ռը՝ տեսնելով երիտասարդ ծառի բուռն աճը, նախանձից իր ճյուղերով ծածկում է նրան արևից: Իսկ երիտասարդ ծա-ռը, ավելի բարձրանալով, ձգվում է դեպի արևը:

Կան մարդիկ, որ հսին գերի,
Միշտ խանգարում են աճող կադրերին,—

բարոյախոսում է հեղինակը, վերոհիշյալ արատը վերագրե-լով անցյալի մնացուկներին: Առակը, այսպիսով, զրկվում է համողականությունից և նպաստակին չի ծառայում:

Դարբնու առակների երգիծական գաղափարը ոչ միշտ է պարզ ու հստակ: Դրանք երբեմն առաջացնում են տարակու-սանք. ինչի՞ դեմ են ուղղված, ո՞ւմ են հասցեագրված: Մեկ-նիկն ու փիղը հանդիպում են լուսնի վրա: Մկնիկը ղայրանում է. «Լուսնի վրա էլ հանգիստ չեն տալիս հսկա փղերը»,— ասում

է նաւ Ի՞նչ պետք է հասկանալ տվյալ ալլարանական խորհրդանիշների տակ՝ մնում է անհասկանալի:

Նա գրում է նաեւ բոլորովին անհասկանալի առուկներ. աղվեսը ճառ է ասում ստորաքարշուխան դեմ: Դա դուր է գալիս ժողովի նախագահին, որովհետեւ նախագահը նստել է աղվեսի պոչին»: Ի՞նչ է նշանակում՝ նստել աղվեսի պոչին ... Առակը պետք է առավելագուցն պարզութեամբ դրսևորի բովանդակութեանից բխող բարոյախոսութեանը:

Անհաջող են Դարբնու այն առակները, որոնց հիմքում հեղինակը դնում է ժողովրդական առածը և հորինում համապատասխան լուսաբանող նյութի: «Հեքիմ ագռավը» առակում ագռավը փոխանակ կաշաղակի աչքից մաղը հանելու, ողջ աչքն է հանում: Այստեղ բացահայտորեն օգտագործվել է հայտնի առածը՝ հոնքը շինելու տեղ աչքն է հանում: Առակը չունի գաղափարական հստակ ուղղվածություն: Իսկ «Սեմաֆորը և էջը» առակը գրված է հանուն մի ֆրազի՝ «գառնալ էջի նահատակ»: Եվ առաջին, և՛ երկրորդ դեպքում առակները դուրս չեն գալիս մանրաթեմայնության սահմաններից: Թերասածությունը նկատելի է նաեւ ողջ սոխակային շարքում («Կաշաղակի հրամանը», «Թե ինչպես» և այլն): Անտառի ու թռչունների նկարագրության մեջ հեղինակը չի ստեղծում մարդկային հասարակության ալլարանական պատկերներ: Ե՛ւ թռչունները, և՛ անտառը ապրում են իրենք իրենց կյանքով: «Առակի մասին» հոդվածում Դ. Դեմիրճյանը արդարեւ գրել է, թե «Կենդանիների, առարկաների ... պատահական դերն ու ֆունկցիան դիմադրելում են առակը»:

Ա. Դարբնու՝ 1972 թ. տպագրված երկերի առաջին հատորում ղեկեղված առակները տարբերվում են նախորդ տարիների (1952, 1956, 1959 թթ.) ժողովածուներից վարպետության բավականաչափ նկատելի աճով: Այստեղ առակների կառուցվածքն ավելի հավար է, լեզուն՝ լակոնիկ, 1953 թ. տպագրված նրա «Քծնողի կոշտուկը» առակի 27 տողից 1972 թ. մնացել է միայն՝ 16-ը առանց վնասելու առակի գաղափարական բովանդակությանը: «Պարծենկոտ աքլորը» առակը, գրված արեւելահայ հեքիաթի թեմայով, տպագրվել է երկու անգամ՝ 1952 թ. և 1959 թ.՝ «Բախտի սխալը» վերնագրով: Առաջին տարբերակում աքլորը պարծենում է, թե

իբր, Լէօն ինքը ծուղորուղու շկանչի, արևը դուրս չի գաւ: Առա-
վոտյան գալիս է գյուղացին և նրան շուկա է տանում, իսկ
արեգակը հանդիսավոր երկինք է բարձրանում: Երկրորդ տար-
րերակում հեղինակը նետում է մանրամասները, հրաժար-
վում է հավաքնի, աքլորի, արեածագի, գյուղացու և շու-
կայի նկարագրութունից, ստեղծում առաջին տարբերակի
գաղափարական համարժեքը, միայն թե գեղարվեստական
տեսակետից ավելի կատարյալ:

— Թե ես ծուղորուղու շկանչեմ՝

Արևը կմնա քնած,—

Ասաց պարծենկոտ աքլորը

Ու դեպի կտուրը գնաց:

Երգիծական բանաստեղծութունների շարքերով հանդես
է եկել Վարդգես Բաբայանը 50-ական թթ. հրատարակված
«Բողոքողներ» և «Մասերնի» գրքերում: Նրա առակները իրա-
կանացված են ոչ առանց հումորի, սակայն գերիշխողը՝ ման-
րաթեմայնութունն է, երբեմն էլ՝ անհասցեի ծաղրը: Այսպես,
«Ծիտն ու արծիվը» առակում ճնճղուկը արծիվից պաշտոն է
խնդրում: Արծիվը պայման է դնում գտնել մի փայտ, որը ոչ
հաստ լինի, ոչ բարակ, ոչ երկար, ոչ կարճ: Ճնճղուկն այդ-
պիսի փայտ չի գտնում: Ասել է թե՛ արծիվը էն գլխից ճրնճ-
ղուկին պաշտոն տալ չի ցանկացել: Միգուցե ճիշտ է ա-
րել, կամ եթե չի ցանկացել ինչ նկատառումներով, որոնք
են դրանք:

«Սոխակն ու կատուն» առակում կատուն, լսելով սոխա-
կի երգը, ուզում է ճաշակել նրա միսը: Երազում տեսնում
է, որ սոխակը, վերջապես, իր ճանկն է ընկել, բայց ճրնճ-
ղուկը պատուհանի տակ այնպես զիլ է երգում, որ կա-
տուն արթնանում է:

Ախ դու անիծված, ինչո՞ւ չես թողնում,

Գոնե երազում քեզ մի քիչ ուտեմ,—

ասում է զայրացած կատուն: Ահա առակի ողջ բարոյախո-
սութունը:

Վ. Բաբայանը ավելի կոնկրետ է, երբ դիմում է սոցիալ-
իկոնոմիային, բարոյա-էթիկական հարցերի («Գործակա-
տարը», «Պահեստապետն ու մուկը», «Սատանան ու գոր-

ծակատարը» և այլն), որոնց արժարժումները, շնայած կարևոր են, սակայն դեղարվեստական լուծման տեսակետից, նորույթ չեն:

Պոեզիայի այլ ժանրերի համեմատությամբ առակը պահպանողական է, դժվարությամբ է դիչում դարերով գրաված դիրքերը՝ «հավերժ» թեմաները, ավանդական դիմաները: Ժամանակակից առակը պարբերաբար ռմբակոծում է դիմադրող նյութը և եթե ճիշտ է նշան բռնում, ապա նորույթը ներխուժում է «արգելված» սահմանը: Նորույթը համառորեն թակում է 1960—70-ական թթ. հրատարակված Պ. Թևոսյանի («Առականը», «Հին և նոր», «Վարդ և փուշ»), Հր. Սևոյանի («Առականը», «Ստվերներ»), Ն. Կիրակոսյանի («Քծնախտի դեղ», «Միզվախայթ») ժողովածուների դռները: Թևոսյանի «Աղվեսի դարմանքը» առակում հավի ճուտը ոչ թե աղվեսը, այլ հավանոցի պահակն է ուտում: Սևոյանի «Աղետում» գյուղացիները բողոքում են, թե իրենց հողում բամբակ չի աճում: «Մասնագետները» խորհուրդ են տալիս... բուրդ ցանել: Անտնտեսավարության, գյուղը քանդող վերադասների թեման այստեղ գաեւ է ազդեցիկ ավարտ.

Նման խորհուրդ
Վատ է երաշտից,
Եվ ժողովուրդը
Քարացավ վշտից...³¹

Անտնտեսավարության, «քեռիների» հովանավորության, պաշտոնամոլության, ստորաքարշության և նման այլ թեմաներով Սևոյանի գրած առակները ցուցադրում են առակի ծավալի կարճացման միտում և մշտնջենական արատների ժամանակակից դրսևորումներ («Աղետ», «Սառույցի ուժը», «Մանրակշիռ թեկնածու», «Թունոտները» և այլն):

Առակագիրները գրականությանն են գալիս կյանքից, իրենց հանրագուտ երկարատև աշխատանքի փորձից, հետևյալիս ոչ թե հորինում, այլ երգիծաբանի աչքով սրսում են իրական միջադեպերը: Սրա շնորհիվ է, որ նրանց ընդհանրացումներն ունեն հասցեատերեր ժամանակակիցների մեջ:

Ն. Կիրակոսյանի առակային հերոսները ակստորոշված են

31 Հ. Սևոյան, Ստվերներ, 1979, էջ 25:

որպես քծնողներ, փառամոլներ, աղահանրաններ, հնամոլորներ և այլն, սակայն իրենց նոր՝ կերպարանափոխված տեսքով: «Ինձ էլ տվեք» առակի հերոսը աղմուկ-աղաղակ է բարձրացնում թե՛ «ամբողջ գյուղը կերան՝ թալանեցին, լրիվ տարան»: Նրան տարբեր աշխատանքի վայրեր են առաջարկում, իսկ նա.

Թա՛վ է գործի անում թվեք,
Դուք ուտում եք՝ ինձ էլ տվեք³²:

Սույն առակում «բարին, ազնիվն ու առաքինին» հաստատողը հեղինակի դիրքն է և՛ «հավար» գցողի, և՛ նրա բերանը փակողների հանդեպ, որը խորհել է տալիս արարքների դրդապատճառների մասին և դիմադրած անում արատավորը:

Հայ առակը երևան բերեց նոր անուններ մանկական գրողների միջավայրից: Հետաքրքրալի: ան է այն փաստը, որ բանաստեղծական այս ժանրը սկսեցին լայնորեն օգտագործել հատկապես նրանք, մինչդեռ մեծահասակների համար գրողները դրեթե հրաժարվեցին առակից:

Իրենց ժողովածուներում երգիծական բաժիններ ունեն մանկական գրողներ Ա. Շիրոյանը, Ռ. Ղարիբյանը, Վ. Տալյանը, Պ. Խաչատրյանը և ուրիշներ՝ Ա. Խնկոյանի ավանդների անմիջական ժառանգորդները: Փոքրահասակ ընթերցողին նրանք մատուցում են կիզիչի ու պարծենկոտության, ծուլության ու տգիտության վիասակարության հավերժական ճշմարտություններ: Առակներում առկա է դրական օրինակը՝ մերթ զմերթ անձի կերպարով, մերթ էլ ի գեմս բարոյախոս հեղինակի: Նա կոչված է երեխաների մեջ ներարկել սեր դեպի աշխատանքն ու ճշմարտությունը, մերձավորն ու հայրենիքը: Բարդ հասկացությունների, մարդկային համակեցության չգրված օրենքների մասին մանկական գրողները գրում են պարզունակ, սակայն տեսանելի: Նրանց առակները մոտ են մանկական բանաստեղծությունների ռիթմերին, իսկ գործող անձանց կերպարները դուրս չեն գալիս մանկական պատկերացումների սահմաններից: Կենդանիների բնավորությունը բնական վիճակով ներկայացնելու ձգտումը մանկա-

32 Ն. Կիրակոսյան, Մեղվախայթ, 1985, էջ 6:

կան առականներին հաղորդում է գրավիչ պարզութուն, որ, խորամտութիւններ անելով, հաճախ կբրցնում էին մեծահասակների համար գրող առակագիրները: Մանկական գրութիւնները ղգայուն են հատկապէս հետեւյալի նկատմամբ. ի դեմս առակային կերպարների՝ մանուկ ընթերցողը պետք է տեսնի և ենթադրի մարդուն, նրա կյանքը, նրա հասարակական դեմքը: Այսպէս, Խուբին Ղարիբջանը միշտ առիթ է գտնում իր գաղանների երկխոսութիւնների մեջ կամ բուն տեքստում ուղղակիորեն մատնացուցց անել հասցեատիրոջը:

Չախկալն իր պոչը դարձրած մահակ՝
Առյուծի դռան կանգնել էր պահակ,
Հակում էր բակը որպէս պաշտպանի,
Որ մարդ չմտնի, գողութիւն չանի:

Մանկական գրողների առականները հետամտում են ոչ միայն որոշակի բարոյադաստիարակչական նպատակ, այլև ձգտում են ընդլայնել փոքրիկ ընթերցողի տեսահորիզոնը, ծանոթացնել նրան գաղանների վարքի ու բնութիւնն որոշ կողմերին: Դաստիարակչական, դրա հետ միասին ուսուցողական տարրը մանկական առակային սլոգանայի տարրերակիւ գծերից մեկն է:

Մանկական առակագիրներին լեզուն պարզ է ու մոտ ժողովրդական խոսքին: Այն հագեցած է մանուկ ընթերցողին հասկանալի խոսակցական երանգավորումներով:

Չնայած այն բոլոր դրականին, որ ժառանգել է մանկական առակային պոնդրան դաստիաններից, նրա հետաքրքրութիւնների շրջանակը նեղ է: Արդիականութիւնը, սրա ոգին ու շունչը նրա համար օտար են ու հեռու:

3

Նրգիծական պոեմը մեղանում լայն տարածում չունեցավ՝ մի փաստ, որը կարելի է բացատրել ոչ միայն երգիծանքի ընդհանուր վիճակով, այլև պոեմի ժանրի կայունացած ավանդույթով՝ պատմել բառիս բուն իմաստով հերոսների և հերոսութեան, ժողովրդի կամ անձի կյանքում բախտորոշ մեծմասամբ դրամատիկ դեպքերի և իրադարձութիւնների մասին: Իհարկէ, պոեմը, արձագանքելով ժամանակի պահանջին, ենթարկվել է որոշակի փոփոխութիւն-

ների, կրել գրական ուղղութիւնների ազդեցութիւնը, սակայն բոլոր դեպքերում պահպանել է ժանրի հիմնական հատկանիշները և «դիմադրել» նոր՝ այս դեպքում երգիծական, բովանդակութեան ներթափանցմանը: Հայ դասական գրականութեան ժառանգութիւնից մեզ հայտնի է Հ. Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան» երգիկի երգիծական պոեմը: Ե. Զարինջը պոեմ է անվանել իր երգիծապարկական «Երկիր Նայիրի» վեպը, որը, սակայն, գրվել է արձակով և չընայած քնարականութեամբ հագեցված բազմաթիվ բանաստեղծական կտորների, մնացել այդպիսին: Գրականութեան խորհրդային շրջանում գրվել են Ա. Վշտունու «Խոսում է Ռադիո-Ալժիրը» (1931), Ե. Զարյանի «Բնկեր Վարդան Վարագյան» (1929), «Պոեմ ... Վաշագան Հատորունու ստեղծագործական մեթոդի մասին» (1934) և «Վեպի հերոսները» (1935) պոեմները:

Ա. Վշտունու «Խոսում է Ռադիո-Ալժիրը» հրապարակաբանական երկ է և չնայած հեղինակի կողմից ներկայացվել է որպես «սատիրապոեմ», նրա առնչութիւնները այդ ժանրին հեռավոր են: Այստեղ վեր է հանված երկու մասի բաժանված աշխարհի գաղափարական և բարոյական հակամարտը, կապիտալի և բանվոր դասակարգի գոտեմարտը, Խորհրդային Միութեան հանդեպ կապիտալիստական որոշ պետութիւնների խոր ատելութիւնը, «եթերային» պատերազմը և այդ պատերազմի միջոցները: Այս իմաստով Վշտունու պոեմը ձեռք է բերում փոստաթղթի արժեք՝ «երկու աշխարհների» հակամարտութեան սկզբնավորման իմաստով: Որպես գեղարվեստական երկ, պոեմը դեռևս 30-ական թվականներին՝ ժամանակավրեպ էր, նրանում կրկնվում էին իրենց դարն ապրած հեռուորախառն լուսնագայութիւնը («Գրոհում ենք՝ դեպի վերն էլ, Նիկին էլ նվաճենք պլանի»), 20-ական թվականների սկզբին բնորոշ կապիտալիստի կերպարի մարմնավորումը «բանկիր», «միստեր» բառափմաստների միջոցով (օր. Վ. Մայակովսկու «Միստեր-Տվիստեր, նախքին մի նիստերը» և այլն):

Է՛խ,

Միստեր,

Քեզ համար դա՞ն է

Պոեմում տեղ են գտել նաև կնոջ առ ու ծախի, նրան որպես իր, առաքիա բնկալելու և օգտադործելու անսքող, գոհ-հիկ նկարագրությունները: Այստեղ շափի զգացումը դավա-ճանել է Վշտունուն:

Ն. Զարյանի երգիծական պոեմներից առաջինը՝ «Բնկեր Վարդան Վարագյանը» բավական մեծածախալ ստեղծագործություն է, ուր հերոսը հաշվենկատ պաշտոնամուլի հավաքական կերպար է: Այդ իսկ պատճառով հեղինակը շեշտում է նրա «ոչ բանաստեղծ, ոչ տեսարան, ոչ տնտեսավար, ոչ պետական գործիչ, ոչ դերասան, ոչ էլ փիլիսոփա» լինելը՝ «նա կամ այդ բոլորն է և կամ թի ոչինչ»: Չնայած դրան, նա հռչակ ունի, նրան «համարում են մի ուժ՝ լուրջ ու որակյալ»: Զարյանը բերում է նոր ժամանակների՝ «խորհրդային կարմիր խնստակուլի» արտաքինի և գործիակերպի բնորոշ գծերը՝ աշխատանքին նվիրված մարդու բազմաշարժար տեսք, ձեռքին մեծ պորտֆել, «կաբինետ է մտնում գործնական հեքուլ» և սրա հետ միասին՝ կրակոտ ճառեր, ցիտատներ և նինից, Մարքսից, Արիստոտելից:

Բայց որպես «բուլշևիկ» զգույշ ու ռազմագետ,
նա սիրում է գործել ընդհատակյա,
Իսկ երեսին ժպտալ, խոսել, ճամարտակել,
Եվ աշխատել լինել բեզ «օգտակար»³⁴:

Ի վերջո Վարագյանին դիմադրելով են:

Զարյանի «Պոեմ՝ պոետ, վիպասան, դրամատուրգ, երգիծաբան և ակնարկագիր Վաչագան Հաստորունու ստեղծագործական մեթոդի մասին» և «Վեպի հերոսները» երգիծական պոեմները նվիրված են դրական ստեղծագործական հարցերի և կրեւմ են ժամանակի դրական հոգսերի կնիքը: Սրանցից առաջինը լուծում է դրողի՝ կյանքի հետ ունեցած կապի խնդիրը: Բնթերցողին ներկայացնելով իր հերոսին, գրողը շեշտը դնում է նրա գործելակերպի վրա. «Գրում է

33 Ա. Վշտունի, Խոսում է Ռադիո-Ալժիրը, 1931, էջ 6:

34 Ն. Զարյան, Հարվածներ, 1933, էջ 145:

նա հանգիստ շաբաթական մի վեպ, օրական մի պիես և մի ժամում՝ նոսրել»³⁵, սակայն գլխավորը դա էլ չէ, այլ այն մեթոդը, որով առաջնորդվում է պոետ-վիպասան-գրամատուրգ-երգիծաբան և ակնարկագիր Վաչագանը: Նա կարող է վեպ գրել մի քաղաքի մասին, ուր հղել է ընդամենը երկու օր, ճամփորդական նոթեր՝ երկրների մասին, ուր չի հղել բնավ և այլն:

Հապճեպ ստացած դիտելիքները, կեղծիքը գրականության մեջ լոկ գրական հարցեր չէին: Զարյանը բերում է դրանց հասարակական արձագանքը և այս դեպքում երգիծանքի օգտակարությունը:

«Վեպի հերոսները» պոետում Զարյանը արձագանքում է գրական երկերի «կենդանի մարդու» կերպար ստեղծելու պահանջին, որը տեսականորեն առաջ էր քաշվել 20-ական թվականներին Լուսաշարսկու, Երմիլովի կողմից: Հետագայում այդ տեսությունը քննադատվեց, սակայն խոսքը դրա մասին չէ: Պոետի հերոսները՝ ըստ գրողի մտահղացման, պետք է սիրեն միմյանց: Ահա կայացել է հանդիպումը, և հերոսը սեր է բացատրում՝ «խոսում է, խոսում է, խոսում է»:

— Ինչքան ձանձրալի ես,— ասում է աղջիկը,
Ասա ինձ, ինչո՞ւ դու տափակ ես այդքան ...
Այս ի՞նչ է, ասես, իսկական դու մեռել ես,
Ինչու ես այդպես դու դժգույն ու շվար:
Նվ ուր է քո կյանքը, քո սիրտը, քո սերը:
Դու բոլթ անեկդոտ ես, այլ ոչ սիրահար...³⁶

Ի վերջո հերոսուհին նետվում է գետը, իսկ հերոսին սպանում են կատաղած ընթերցողները: Մինչդեռ գրողը, ողևորված հոնորարից, արդեն նոր վեպ է հորինում:

Գրողի պատվի ու կոշման մասին է գրում Զարյանը «Պոետն ու բռնակալը» արվանդազրույցում՝ սպահանքիով ընդհանուր երգիծական տոնը: Բանաստեղծին կտառների են ենթարկում, զնդան նետում, որպեսզի գովաստ կորզեն բրնակալի գրած ռուբայաթների ու բեյթերի մասին, սակայն

35 Ն. Զարյան, Ամրոց, 1935, էջ 79:

36 Ն. Զարյան, Արև և ստվեր, 1957, էջ 223:

նա ամեն անգամ դրանք լսելուց հետո կամավոր բանտ է
դնում, որովհետև ոչ մի տանջանք չի կարող ստիպել դավա-
ճանակու արվեստի ճշմարտությանը:

Ամփոփենք: Չափածո հրգիծանքը XX դարի հայ գրա-
կանության մեջ առաւելագույնս արտահայտվեց Չարենցի՝
էպիգրամներում և բազում բանաստեղծների ստեղծագործու-
թյուններում՝ առակի ժանրում: Խստագույն արգելքների պայ-
մաններում ավելին անել հնարավոր չէր: Սակայն պետք է
նշել նաև այն փաստը, որ զարգացում ապրեցին այն ժու-
րերը, որոնք ունեին հարուստ ավանդներ (օրինակ, առակը),
մինչդեռ ճնշվեցին «նորածինները»՝ էպիգրամը, բանաստեղ-
ծությունը, պոեմը:

ՎԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ խորհրդային թատերագրության ձևավորումն ընթացավ ոչ միայն նոր ձևերի որոնման, այլև՝ նախորդող տարիների գրական արտադրանքի և աստվծորման փուլերով: Դեռևս 1919—1920 թթ. Մ. Գորկին գրեց, ինչ «Ժողովուրդն այժմ անտարբեր դեմք չէ ... նա դադարել է իրադարձությունների դիտորդ լինելուց, նա ուզում է լինել զործիչ, սոցիալական նոր ձևերի ստեղծող» և գրեց թատրոնի միջոցով ժողովրդական մասնաների «զգացմունքներն ու կամքը» դաստիարակելու հարցը: Մ. Գորկին կոչ էր անում «վերադառնալ դեպի զգացմունքի պարզությունը, նույնիսկ դեպի սրա սյրիմիտիվիզմը», դրա տակ հասկանալով այն «մեծ զգացմունքները, որոնց վրա իրենց դրամաներն են կառուցել ... հույն ողբերգիկները, Շեքսպիրը, Շիլլերը, Դյոնեն և ուրիշներ»: Այդ արդարացի պահանջների հետ միասին, պաշտպանելով կենցաղային և հոգեբանական դրամաների «չբացման» վերաբերյալ խիստ կարծիքները, դրանք համարելով «սպարադաբական, մարդու նկատմամբ ամբողջական վերաբերմունքը քայքայող ու կործանող»¹, — Գորկին հաստատում էր, որ մարդկանց մեջ նոր զգացմունքներ ու մտքեր կներարկեն ոչ թե Օստրովսկու, Չեխովի և անգամ իր պիեսները, այլ ռոլորովին նոր խաղաքանկը, որի ստեղծմանը ձեռնամուխ կլինի «հեղափոխության դարաշրջանի նոր զորղը»: «Պրավդայի» բանվորակիցներին ուղղված նամակներում նա առաջարկում էր «ծիծաղով խաբանել բացասական բնույթի փաստերը»: Եվ Գորկին անձամբ ձեռնարկեց այդ «նոր» արվեստի բանեղծմանը, որի արդյունքը եղան 20-ական թվականներին գրված «Взбодаться — словотвор» երգիծական սցենարը, նաև բազմաթիվ ֆելիետոններ, հոդված-պամֆլետներ և այլն:

Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելու օրերին Մոսկվայում ու ամբողջ Ռուսաստանում արդեն զործում էին թատրոնները: Ավագամիական թատրոններին, բացի Կամերալիինց, հանձնարարվում էր «պահպանել ավանդույթները» (Լուսաշարսկի), մինչդեռ Փոքր ու Գեղարվեստական թատրոններին ներկայացվում էր թատերական բեմը հեղափոխական իրականությանը մոտիցանելու պահանջ, ինչը հաջողությամբ իրականացվեց ժամանակի առաջատար փորձարար-ռեժիսորներ Միկո-հոլդի, Թաիրովի, Ֆորբեգերի կողմից: Նրանց փորձը անմիջական ար-

¹ М. Горький, Пьесы и сценарии, т. 2, 1956.

ձագանք դտավ հայ միջավայրում, վեճերի ու բանավեճերի առարկա դարձավ և արտահայտվեց ուժիստերնեւ Բուրջալլանի, Քալանթարի և այլոց նոր արտահայտամիջոցների ու հնարավորությունների որոնումներում։ Ժամանակի արագացման երակազարկը լինադրում էր հրատապութիւն և դուրաշարժութիւն։ Դրա արձագանքը եղան՝ նախ Թուսաստանում, ապա նաև Հայաստանում «Կապույտ բաճկոն» թատերական խմբերը, որոնք առանձնահատուկ համբավ ու մասսայականութիւն էին վայելում։ «Կապույտ բաճկոնի» խաղացանկը միատարր էր, այն մոնտաժվում էր դասակարգային-պրոչնտարական դադաիարախոսութիւյան, քաղաքական ու կենցաղային նյութի շուրջ։ Տխարքանային կողմն իրականացվում էր կենդանի պատկերների, պլակատի, լողունգի, երաժշտութիւյան, էքսցէնտրիկ համարների, ակրոբատիկայի և այլ միջոցներով։ Այն միտված էր դեպի ժողովրդական-մոլոցային խեղկատակութիւնը և ադիտացիոն-պրոսպարանդիստական ամբիոնի ծանրաբեռնվածութիւն ունեւր։ Կասպարաճկոնավորները եււլլ էին ունենում բանվորական ակումբների բններում, դուղներում։ Առավել ակաւլ խմբերը դառնում էին ստացիոնար։ Այսպես էին Հայաստանում դրծում Բանվորական շրջիկ թատրոնը՝ Ա. Խարաւյանի ղեկավարութիւյամբ, Հեղաիոիական թատրոնը, որի ղեղարվեստական ղեկավարն էր Դ. Գուլաղյանը և այլն։ Քաղաքական ու կենցաղային հրատապ թեմաների հետ միասին, դրանք ներկայացնում էին նաև երգիծական թատերգութիւններ, որոնք իրենց բնույթով մոտ էին քաղաքական սկեսալ-պամֆլետին (Վշտունու «Մուլից ծով Հայաստան», «Ղարաբաղի դիւանագետը», «Պաուլաճնա», Զարենցի «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինրինրեն կոմունիզմը» և այլն)։ Ադիտացիոն-երգիծական թատերգութիւնները իրենց սուր ծայրով ուղղված էին բուրժուադիւլլի, սպիտակդարդիականութիւյան, դասաւրութիւյան և այլնի դեմ։ Դրանցում մերկայացվում էր նաև միջազգային իմպերիալիզմը։

«Կապույտ բաճկոններ» թատրոնը դոյասունեց մինչև 20-ական թվականների կեսերը, հետո ձուլվեց պրոֆեսիոնալ թատրոններին, սակայն նրա որոշ միտումներ իւր հետք թողեցին հետագա տարիների երգիծական կատակերգութիւյան վրա։

1

Խորհրդահայ առաջին կատակերգութիւնը՝ Մ. Դաբրինյանի «Մինիստրները» (1920), թեև գրված էր ավանդական սկեստերի նմանութիւյամբ, իր ժամանակի համար թեմատիկ նորույթ էր։ Այն ծաղրում էր Անդրկովկասյան երեք կուսակցութիւնների՝ մենշեկիներին, մուսաֆաթականներին ու դաշնակցականներին ներկայացուցիչներին։ Կատակերգութիւյան գործողութիւնը ծավալվում է Թիֆլիսում, ուր ծնունդ էր առել և կարճ ժամանակ իրագործվել Անդրկովկասյան սեյմ ստեղծելու դադաիարը, որ պետք է մարմնավորեր Վրաստանի, Հայաստանի ու Ադրբեջանի դաշինքը բուլղարիզմի տանգի դեմ։ Կուսակցական այդ միութիւնը կարճ կյանք ունեցավ։ Ներ-

Քլին հակասովյուններն ու արտաքին անհաջողությունները հանգեցրին նրա լիակատար կազմալուծմանը:

«Մինիստրներ» կատակերգության կոնֆլիկտը կառուցված է հասարակական-բաղադրական կյանքում մեծ հետևանքներ ունեցող հակասովյունների վրա, սակայն կատակերգության մեջ այդ հակասովյունները շրջվում-ցուցադրվում են իրենց ծիծաղելի կողմերով. դրանք դառնում են սովորական «զվուտոց» հանուն լիդերության, որ դատապարտված էր ձայնողման:

Ինչպե՞ս է իր մտահղացումը բեմականորեն մարմնավորում Դարբինյանը:

Կատակերգության մեջ կրեթ մոտերիմ բնկերներ, Անդրկովկասի կրեթ «դերի 14—16 տարեկան տղաներ՝ Օնիկը, Սուլիկոն և Սևիդը, որոշում են մինիստր-մինիստր խաղալ և, հաղնելով մենշևիկի, մուսաֆաթականի ու դաշնակցականի շորեր, հանկարծ սկսում են կովել: Բանից պարզվում է, որ նրանցից յուրաքանչյուրն ուզում է իշխել մյուսների վրա: Գործն ավարտվում է ծեծկոտոցով: Նրանց բաժանում են հարևան տան ծառա Մեղեոնը և պահակ Վարդանը: Կատակերգական են ինչպես դպրոցական հասակի երեխաների ու «մինիստր» տիտղոսի արտաքին հակադրությունը, այնպես էլ զղեստափոխման, ծեծկոտոցի և այլ էֆեկտները: Ժամանակի ողով արտահանված Անդրկովկասի ժողովուրդների «դասակարգային» թըշնամիները մերկացվում են դրության կոմիզմի միջոցով: Զգալով այդ Դարբինյանը նշագրումների մեջ զգուշացրել է՝ ոչ մի ծաղրանկար:

Չնայած էական թիրույթուններին, Մ. Դարբինյանի «Մինիստրներ» կատակերգությունը թատերգություն է բերում նոր բովանդակություն:

«Մինիստրներ» կատակերգությունը ներկայացվել է Թիֆլիսի Ռուս-թավելու անվան թատրոնի բեմում՝ 1923 թ. մարտի 21-ին, հայկական արվեստի տանը էից թատերական կոլեկտիվի ուժերով: Ժամանակակիցների վկայությամբ այն շատ հանդիսատես է դրավել: «Մարտակոչը» 1923 թ. № 1-ում տպագրել է կատակերգության ներկայացումներին նվիրված հոդված:

«Մինիստրներ» կատակերգությունը ներկայացվել է նաև Դիլիջանի զպրոցի բեմում (1924), մտել Թիֆլիսի պատանի հանդիսատեսի թատրոնի խաղացանկը (1929) և խաղացվել Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղարի» հետ միասին:

2

«Իսկական թատերական հեղափոխական երգիծանքի նախակերպար»² էր Վլ. Մայակովսկու «Թատերիա-բուֆը» (1918), որը Պետրոգրադում բեմադրեց Մեյերհոլդը՝ Նոկտեմբերյան հեղափոխության առաջին տարեգարծի օրը: Չարենցը ստեղծագործաբար յուրացրեց ու վերաիմաստավորեց այդ փորձը: Արդյունքը եղավ «Կապկազ-Պամաշա» (1923) աղի-

² А. В. Луначарский, Театр и революция, 1924, с. 107.

տացիոն-երգիծական կատակերգությունը՝ խորապես զիտակեցնելով նոր ու
լարմ խաղացանկի անհրաժեշտությունը, Չարենցը ձգտում էր հեղափո-
խական բովանդակության մաքմանությունը։ Նա այլովում էր յատրոնի՝
իրեն մատուցանելի հասարակական-քաղաքական դաստիարակության ամ-
բիոնի տեղն ամրապնդելու ցանկությունը։

Իր այդ ձգտումները Չարենցը հիմնավորել է նաև տեսականորեն.
«Առաջադրում ենք ազդեցական ոչ լին վերջին, այլ առաջին հաշիվով... որ-
պես արվեստի ամենանպաստակահարմար ու միակ ընդունելի տեսակը, որ
հարկավոր է մեզ այսօր,— արվեստի այն տեսակը, որ զենք է և ոչ լին
հայելի,— «դեղեցիկն» և «վանմը» լողնելով մանրրոբոտական ֆիլիս-
տերներին ու սպադասականագային իդիոտներին ...»

Ոչ մի վայրկյան չպետք է մոռանալ, որ ճարտարա- բանը մենք
գործածում ենք իրեն տերմին նյութին մոտենալու կոնկրետ, անմիջական,
ոչ քողարկված պրիոմը ընդգծելու համար³։

Մայակովսկու «Միտերիա-բուֆի» խորապնդն արդեն ուղղակի մատ-
նացույց էր անում սկզբնաղբյուրը։ Պիեսի հերոսական և էպիկական սկզբ-
բունները մարմնավորվում էին միջնադարյան միասերիաների սկզբունք-
ներով. ըստ որում ոչ լին վերջինիս կրոնական բովանդակության բնույ-
թին համապատասխան, այլ՝ ներկայացման ժողովրդայնություն, արտա-
հայտված իրադարձությունների վիճակագրության, Խոկ երգիծական լուս-
տը մատուցվում էր ժողովրդական բուֆոնագի ցայտածն կաղապարով։
«Միտերիա-բուֆի» մասին Մայակովսկին գրել է, որ այնտեղ զուգակց-
ված է «մեր դարաշրջանի հերոսական, էպիկական ու երգիծական պատ-
կերք»⁴. «Միտերիան հեղափոխության մեջ եղած վիճակն է, բուֆը՝
միծաղելին։ «Միտերիա-բուֆի» արամադրությունը միտինգների լուսնո-
ներն են, փողոցների աղաղակները, լինի լեզուն։ Գործողությունը ամ-
բոխի շարժումն է, դասակարգերի բախումը, դադափարների պայքարը,—
աշխարհի մանրանկարը կրկեսի պատերի մեջ»⁵։

Մայակովսկու խոսքերով սառած՝ «Կապիտալ-մամաշան» դարձավ հե-
ղափոխության նախօրյակի Անդրկովկասի քաղաքական կյանքի մանրա-
նկարը՝ կրկեսի պատերի մեջ։ «Դասակարգերի բախումը, դադափարների
պայքարը՝ այստեղ ծավալվում է Անդրկովկասյան սեյմի կազմավորման
և բանվոր դասակարգի կողմից բուրժուական հորջորջված երեք կուլտու-
րությունների ներկայացուցիչներին՝ դաշնակցականներին, մենշևիկներին
ու մուսաֆաթականներին, վրաստանի, Հայաստանի ու Ադրբեջանի սա-
մաններին վտարելու ֆոնի վրա։

«Կապիտալում — սավետ.

— Ո՞նց եղավ դա էդ...

Հենց էս է, որ շանց պիտի տանք».— կատակերգությունը ներկայաց-
նում է Չարենցի «ներկայացուցիչը»՝ մեկնաբան Ղարան։ Կոնֆլիկտը կա-

3 Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. VI, 1967, էջ 105—107.

4 Вл. Маяковский, Полное собр. соч., т. 3, 1939, с. 232.

5 Вл. Маяковский, Собр. соч., т. 2, 1956, с. 359.

սուցելով երեք կուսակցությունների և բանվոր դասակարգի հակամարտության վրա, Չարենցը ջանում է արձանագրել սոցալդարող այդ ուժերի քաղաքական ու սոցիալական էությունը: Ղարան նախերգանքում խոսում է Կովկասի նախկին տերերի՝ խանությունի, վաճառականի, իշխանի ու մոլլայի մասին և գործողությունների ընթացքում մերկացնում նրանց վապը իմպերիալիստական պետությունների հետ: Կատակերգություն-գրոտեսկի դրական հերոսները՝ սուս գինվորը, բանվորը, ժողովուրդը Ղարայի մեկնարանության կարիքը չլին ղդում:

Կոնկրետությունն ու համընդհանրությունը, անձի և հասարակական երևույթի միաբերումը (մենչեիկ՝ Գեգեչկորի, Պաշնակ՝ Կարճիկյան, մուսաֆաթական՝ Թուրքիալը) բնութագրական են կատակերգության հերոսներին: Այդ սատառողով «Կասկած-մամաշույում» տիպականացման ու անհատականացման միջև չկա այն հարաբերությունը, որը սարսաղիր է հոգերանական կամ կենցաղային դրամաների համար: Հոգերանական տատանները, դատողությունները, եզրակացությունները կամ կասկածները չեն անհանդուստացնում Չարենցի ոչ դրական, ոչ էլ բացասական հերոսներին: Նրանց բնավորությունն ու վարքագիծը անփոփոխ են, նախապես քրոշված: Իր այդ հատկանիշով Չարենցի կատակերգությունը մոտենում է մակային կատակերգության կերպավորման արտահայտչաձևերին:

Ինչպե՞ս է ծավալվում միատերիականացված գրույցը հեղափոխության, Անդրկովկասում նրա հաստատման և երկրի սահմաններից ժողովրդի մի հոծ զանգվածի վտարման մասին: Մայակովսկու նման մեղմեցված ձևով հեղափոխական բովանդակությունը, Չարենցը դիմում է միատերիականի և գրոտեսկով ու բուֆոնադով համեմված բալագանի ժամանակների թատերական բեմերի ավանգներին՝ ինքնատիպորեն համակցելով դրանք երկի ընդհանուր հենքին:

Պետք է նշել, որ Հայաստանում 20-ական թվականներին՝ մեծ հետաքրքրություն առաջացավ միջնադարյան ֆարսերի նկատմամբ, որոնք իրեն գրական ժանր, լայն հնարավորություն էին տալիս առավել լիակատարությամբ արտահայտելու գործողությունների մասսայականության, զգացմունքների մոնումենտալության և, ընկալնաբար, աշխարհազգացողության լավատեսության ձգտումները: Այդ խմատով նշանակալից է «Փաստարան Պատկեր կամ հարյուր քսան ոչխար և վեց արջին մահող» միջնադարյան ֆարսի ներկայացումը՝ ռեժիսոր Լ. Քալանթարի բեմադրությամբ (վերամշակումը Ա. Դեյլի, թարգմանիչ՝ Տ. Հախումյան): Արդիական հնչողություն ունեցող ներկայացումները խաղացվում էին գյուղական վայրերում, չնայր կայված մի բանի բեմահարթակների վրա, ժողովրդի ակտիվ մասնակցությամբ: Պահպանվել են ժամանակակիցների բաղմամբով վկայություններն ու հիշողություններն այն մասին, թե ինչպիսի սպարոստակամությամբ էր ժողովուրդը մասնակցում այդ ներկայացումներին: Նման թատերախաղերի ժամանակ ժողովրդի աներեակայելի ոգևորությունը գրգռել է Դ. Դեմիրճյանին գրելու «Պուանկարե-պատերազմը և զարաբիխսեցի քիժանց» հումորիստական սպամվածք-եղելությունը, որի ներկայացման

ժամանակ մեծ դժվարություններ է հաջողվել լինանների դերերը խաղացող դերասաններին փրկել կատաղած գյուղացիների ձեռքից:

Զարենցի մտահղայմամբ «Կապկալը...» նույնպես պետք է խաղացվեր գյուղական ու բազմաթիվ հրապարակներում, բազմություն մեջ՝ վերջինիս անմիջական մասնակցությամբ: Այսպիսով, Զարենցը, պրակտիկորեն իրականացնելով հեղափոխական թատրոնի նկատմամբ իր բարենորոգչական ձգտումները, ձևի ընտրությամբ արտահայտում էր նաև ժամանակի միտումը՝ ներկայացումները միատերիականացնելու հակվածությունը: Քաղաքական հրատապությունը, հեղափոխական բովանդակությունը՝ ազդելով հին ձևի վրա, «Կապկալ-Սամաշային» հաղորդում էր նոր որակ՝ այն է հրաժարում թատրոնի սկզբնականից ու պայմանականությունից և նոր զաղափարների ու նպատակների առկայությամբ բոլորովին այլ պայմանականությունների ներմուծում: Բազմաանաչ՝ թատրոնից Զարենցը փոխառում է դրոտսկն ու լուսնազը, մեջախաղն ու ծնկոտուրը, տակառն ու անիվը: Դարան՝ ուրախ ծաղրաբանը, ճարպիկ ու սրամիտ մեկնաբանը, պոտենցում է ալազան դույներով (դեղին, սև, կարմիր և այլն) զարդարված անիվը, ապա դադար տալիս, որպեսզի տեսնի, թե ինչ է կատարվում բնութամբ և որ գույնն է ալելի հարմար տվյալ պահին: Այսուհետև արտաքին խաչարդղետությունն ու զվարճալիությունը, բնավորությունների ու դրությունների կոմիքներ, սուր, ծաղրական խոսքն ու մասսայական տեսարանները ծառայում են կատակերգության մեկ՝ գլխավոր նպատակի՝ ժողովրդին առաջիկ մատչելի միջոցներով ներշնչել բոլշևիկյան զաղափարախոսության «անառարկելի» հմարտությունը: Աշխարհի մանրանկարը կրկեսի այսուհետև՝ իր ողջ արտահայտչականությամբ, չափազանցված պատկերների միջոցով, պետք է զգվանք առաջացնել այն ամենի նկատմամբ, ինչը մերկացվում ու ծաղրի էր ենթարկվում այնտեղ:

Դարաշրջանի նորարարական ձգտումները յուրակիրս արտահայտություն են գտել ոչ միայն Մայակովսկու «Թիստերիա-բուֆի» և Զարենցի «Կապկալ-Սամաշային» բուն հյուսվածքներում, այլև այդ կատակերգությունների նախնադանքային հանձնարարականներում:

Смотришь и видишь---

и жутко на картинке

тебя дядя

и в театре Тебя

и в театре видишь

и видишь, что...

тебя и дядя и дома найдет.

Мы тоже покажем настоящую жизнь,

Но она

В зрелище несбыкновеннейшее театром превращена,⁷—

սովորում է «Թիստերիա-բուֆի» նախնադանքում:

Պարան, արտահայտելով հեղինակի հայացքները, հայտարարում է.

Բավական է ինչքան ձեզ խաղան,
Անտիդոնե,
Նամուս,
Օթելլո,
Քին:
Ինչերի՞դ է Լսօր հարկավոր
«Դատաստան»,
«Ձանգ ջրասույզ»....
Բավական է էստեղ ձեզ հուզեն
Միմոսով, Քինով, անհայտ տիկինով ...⁸:

Մայակովսկու նման՝ Չարենցը ևս կարող էր հայտարարել. «Մենք նույնպես ցույց կտանք իսկական կյանք ...»:

Չարենցի ցույց տված «իսկական կյանքը» այնքան նոր էր ու անսովոր, որ հրապարակումից անմիջապես հետո, 1923 թ., իր վրա հրավիրեց համընդհանուր ուշադրություն և առիթ տվեց սկզբունքային տարաձևերի: «Կապկազ-Սամաշան» գնահատվում էր որպես «նոր թատրոնի համար նոր ռեպերտուարի»⁹ հիմնադրար: Սուրխավյանը գրեց, որ այն քարծրացնում է «մի շարք նոր բեմական խնդիրներ», որ «այստեղ նկարված է մեր ոչ հեռավոր անցյալի կենդանի պատկերը»¹⁰: Գ. Արովը գնահատեց կատակերգությունը որպես մի երկ, որը գրված է «ցանկացած բազմաթիվ տեսակետից և այլն: Բաքվի հայոց ստեղծագործական տանը 1925 թ. սեպտեմբերին կայացած քննարկման ժամանակ Վարսենիկ Աղասյանը ջերմորեն հանձնարարում է առաջիկա թատերաշրջանում ներկայացնելու «Կապկազը...»: Նա կատակերգությունը գնահատում է ոչ միայն Էրկի բաղադրական հրատապության տեսակետից, այլև ընդհանրապես «նորագույն դրամատուրգիայի համար սրտ դրական-գեղարվեստական նշանակության»¹²: Սակայն գեուես մտքերի փոխանակության ժամանակ երեվանի եկան ծայրահեղ հակասական կարծիքներ: Կատակերգությունն անվանեցին «հոտակեղարվեստական», չճանաչվեց «սրբալուստարական գրող» կոչվելու հեղինակի ձգտումը և այլն:

Պիեսը բեմադրվեց Բաքվում և առիթ տվեց ժամանակակից թատրոնի ու թատերգության պրոբլեմների լայն քննարկման: Նոյեմբերի 9-ին հենց Բաքվում էլ կայացավ «նոր թատրոնի մասին» ըննարկումը, որտեղ «Կապկազ-Սամաշան» թատերգության մեջ ու բեմում դիտվեց իրրև նոր որոնումների արտահայտություն՝ սերտորեն կապված այն երևույթ-

⁸ Ն. Չարենց, Կապկազ (Սամաշա), Թիֆլիս, 1923:

⁹ «Մարտահույզ», 1923, № 134:

¹⁰ Նույն տեղում, 1924, № 3:

¹¹ «Պայքար», 1923, № 12—13:

¹² «Կոմունիստ», Բաքու, 1925, № 215:

ների հետ, որ տեղի էին ունենում ամենուրեք և կապվում էին առաջին հերթին Մեյերհոլդի անվան հետ:

«Կապկազը» այնուհետև ներկայացվեց Թիֆլիսում, Հենինականում, Դիլիջանում և Երևանում: Նրա երկրպագուն ու պրոպագանդիստն էր հայ բեմի ականաձուր դերասան Վահրամ Փափազյանը: Հատկապես նրա ակտիվ գործունեության շնորհիվ ուրախ ծաղրարան Ղարան վաստակեց հանդիսատեսի համակրանքն ու վստահությունը: Իր հուշերի գրքում Վ. Փափազյանը գրում է. «Եղիշեն գրել էր մի փոքրիկ թատերգություն, ավելի շուտ մի բաղարական պամֆլետ, որի կարճ տողերում և փոքրաթիվ էջերում կարողացել էր ամփոփել իր ժամանակի շունչը, Լուրմեն հասնելով նույնիսկ Արխանգելսկի ամեն ինչ ձազկող հումորին, ամեն ինչ բուժող Ռարլեի ծիծաղին, ամեն զիմակ պատուող Գանտեի ակնարկին ... Այդ պամֆլետը կոչվում էր «Կապկազ» (Սամաշա)»¹³:

Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցի մոլորությունները միայն իրենք չէին և արտահայտում էին հասարակայնության որոշ շրջանների մտայնությունը:

3

Չարենցից անմիջապես հետո, 1924 թ. Գուրգեն Մահարին գրել ու հրատարակել է ագիտացիոն-երգիծական բնույթի փոքրածավալ կատակերգություններ՝ «Երեք աղիտ-օպերետ» վերնագրով, որոնցում բնորոշվել է ժամանակի առավել արդիական թեմաները՝ երիտասարդ խորհրդային հանրապետության վավերացում («Կովկասի տերերը»), նրա թշնամիների մերկացում («Խնդիր մ'ալ առեք»), կրոնական նախապաշարմունքների ծաղրածանակ («Խորհուրդ խորին»): Դրանցից մեկը՝ «Խնդիր մ'ալ առեք»-ը ներկայացվել է 1924 թ. օգոստոսի 15-ին Թիֆլիսի շորրորդ կոմերիտական շրջանի դրամատիկ խմբակի կողմից: Կատակերգության հերոսները, ինչպես Չարենցի երկում, ներկայացնում էին Կովկասի նախկին տերերին»՝ ղաշնակցականներին, մենշևիկներին ու մուսաֆաթականներին: Իհարկե, նրանք անհատականացված չէին ու խորհրդանշում էին իրենց կուսակցությունների շահերն ու ձգտումները: Հարցի նման զրվածքն ու դրա լուծումը կատակերգությունների մեջ ներմուծում էին քաղաքական մեծ արդվյուն: Մահարու ագիտիկաները՝ պատերազմական իրադարձություններից մի քանի տարի անց, հաստատում էին պատմության անշրջելիությունը: Այդ իմաստով նշանակալից են դրանց ավարտները՝ «Հ. Ս. Ն. Հ.» կենդանի պատկերները, որոնք ուղեկցվում էին ինտերնացիոնալի կատարմամբ: Այն երգում էին ոչ միայն դերասանները, այլև հանդիսատեսները: Երգի-ծականի ու հերոսականի այդ համակցումը, որի ակունքները սկիզբ են առնում «Միստերիա-բուֆից» և շարունակվում Չարենցի «Կապկազ»-թամաշայի» միջոցով, դառնում են հետագա տարիների կատակերգության հա-

13 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, 1956, էջ 57:

մար ամենից բնութագրականը, թեև սկսած է նշել, որ երբեմն էլ ընդունել են կատակերգության ժանրի համար խորթ ձևեր:

«Այս աշխարհի հոգրենքին» ծագող Մահարու երգիծական ագիտականը ընդհանուր շատ բան ունեն ժողովրդական բալագանային թատրոնի, ռուսական Պետրուշկայի և հայկական Քաջ Նուարի հետ: Այստեղ իրար հաջորդում են ծաղրանկարն ու գրոտեսկը, բնավորությունները ու իրավիճակները կամիլմը, մասսայական երգերի մոտիվներով սրամիտ կատակն ու երգիծական բառակերպ: Զգուշանով մասսայականության, հանդիսատեսների հետ անմիջական հաղորդակցման, Մահարին գործողությունը բնական տեղափոխում է ուղղակի դահլիճ, Այսպես, մասսայական տեսարանների ու ինտերնացիոնալը երգելու հետ միասին «Խորհուրդ խորին» ագիտ-օպերետում գործողության ընթացքում երիտասարդությունը դահլիճից երգում է հակակրոնական այսպիսի բառակերպեր:

Սո՛ւտ է, սո՛ւտ է,

Սարսափելի սուտ ...

Սուտ սրբեր են,

Սուտ աստված,

Տերտերներից պատրաստված...¹⁴:

4

Ահեղ հեղաշրջման դարաշրջանը, որ ոտնատակ էր արել դարերով սրբազորված արժեքները, առավել սրտնամար օրվա հարց դարձրեց մարդկության նականադրում անհատի ու ժողովրդական մասսաների դերի լուսարանումը, որն իրագործելու համար գիտնականներն ու արվեստագետները մոտենում էին երկակի. մի կողմից վերախմաստավորվում էր մարդկության ողջ պատմությունը երբեմնի կայսրերի կամ առաջնորդների կյանքի ու գործի անկողմնակալ զնահատության գիտակետից, մյուս կողմից փորձ էր արվում պատկերել մինչ այդ պատմությանն անհայտ, բոլորովին նոր տեսակի առաջնորդի կերպարը:

Դեմիքրճյանն այդ խնդրի լուծմանը ձեռնարկել է ամենայն լրջությամբ և գրել կատակերգություն, ուր խարանիլ է ինքնակոչության բոլոր դրսավորումները, նշավակիլ նրանց, ովքեր բարոյական իրավունք չունենալով, իշխանության զուլս էին անցնում և իրենց վերապահում տնօրինելու ժողովրդի ճակատագիրը: Դեմիքրճյանը ծաղրում է նաև ժողովրդական մասսաների գյուրահավատությունը, որոշ թյուրատեսությունը և զարտուղի միջոցներով փառքի հասած հեղինակությունների անբնագատ ընդունումը:

«Քաջ Նազարն» ստեղծելու անմիջական առիթ կարող էր ծառայել և՛ հայ ժողովրդի մոռակա անցյալը¹⁵, և՛ անմիջական իրականությունը՝

14 Գ. Մահարի, Իրեր ագիտ-օպերետ, 1924:

15 ՏՆ՝ Ս. Աղսարյան, Հ. Խաճուրյան, 20-ական թվականների թատերագրությունը, «Սովետական արվեստ», 1960, № 10:

ահագնացող անձի սլաշտամունքով: Ինչպես իր դադափարական խորքով, այնպես էլ հասարակական-քաղաքական հնչեղությամբ, Դեմիրճյանի կատակերգությունը գերազանցել է իրեն վերադրվող նպատակադրումը: Վերացարկվելով կոնկրետից, այն իր հետ բերել է հաժիտենական ու համամարդկային ճշմարտություններ, որոնցով էլ լացատրվում է Քաջ Նազարի թեմայի լայն տարածվածությունը տարբեր երկրների ժողովուրդների մեջ:

«Քաջ Նազար» կատակերգության հիմքում Դեմիրճյանը դրել է ժողովրդական հումորի զանազանից առեւտած և հայ գրողների կողմից օգտագործված հայտնի հերիաթի սյուժեն: Սակայն պահպանելով ժողովրդական հերիաթի հիմքն ու բանահյուսական կերպարի ընդհանուր «հերիաթային» գծերը, ստեղծել է արդիական հնչեղությամբ փխրոտփայլական քաղաքական երդիծանքի փայլուն նմուշ: Հերիաթային ձևը պայմանավորել է «Քաջ Նազարի» համընդհանրությունը, իսկ կոնկրետությունը՝ ձևը: Երկրվել հերոսի ցայտուն աղջկային գծերի, կատակերգության կենցաղային հրանցավորումների շնորհիվ:

Ի դեմս Նազարի, Դեմիրճյանը կերտել է հակաժողովրդական կոռավարողի ընդհանրացված կերպուր: Բոլոր ժամանակների քաջնազարակա-նությունն է մերկացված «Քաջ Նազար» կատակերգության մեջ: Սակայն քաջնազարակա-նությունը որպես այդպիսին չէր լինի, եթե դրանով սպառվեր նրա բովանդակությունը: Դեմիրճյանը Նազարի մեջ ծաղրել է ոչ միայն «արքայազան» անձնավորությունը, այլև բնավորության այնպիսի բացասական գծերը, որոնք ընդորոշ են ընդհանրապես մարդուն՝ մեծության մտադարձություն, արհամարհանք ուրիշների նկատմամբ, սնուսարծություն, ծուլություն ու վախկոտություն, իշխանատենչություն ու դատարկարանու-թյուն:

Դեմիրճյանի՝ Նազարի մեջ ոչ միայն լիակատար, այլև մարդուն տեսնելու միտքը գտնում ենք նրա պատումներում: «Երբ դրում էի «Քաջ Նազարը», ևս դեռ շարունակում էի «մարդու լուսարանությունը»: Քաջ Նազարը ինձ համար ոչ թե շնչին ու ստոր մարդ էր իր ծիծաղելի ֆանտազիաներով, որ իբր մարդկանց է կոտորում, այլ սարսափելի մարդ է, որ երբ ձեռք ուժ ու հնար է բնկնում, իրոք է կոտորում, ինչպես ճանճերի: Ահա բեղ ծիծաղելին... Սրա մեջ էի տեսնում Քաջ Նազարի համաշխարհային տիպականությունը: Իհարկե, մեր քննադատությունը շատ խանդավառ գրոտեսկային հումորային արտաքին ձևավորումից և կարծեց, թե դա մի «գլխարձալի» պիես է, ամենաշատը որոշ տիպ է ավանտյուրիստական: Ոմանք էլ դործը սեյմիցին դաշնակցության շուրջը, օգտվելով այն հանցամահներից, որ այդ էլ կար պիեսում»¹⁶:

«Քաջ Նազար» կատակերգությամբ Դեմիրճյանը հանդում է փխրոտփայլական մեծ ընդհանրացումների: Նա դիալեկտիկորեն է մեկնաբանում պատահականության ու անհրաժեշտության դերի հարցը մարդկության պատմության մեջ:

Պատահականությունը հովանավորում է Նազարին. Դեմիրճյանն իր

«Հերոսին» օժտում է անհրաժեշտ շափի խելքով ու առողջ տրամաբանությամբ. «Խ՛ի՛ր, այ-շի՛ր, ի՞նչ բաջություն, ի՞նչ խելք... Բախտն է բանը, բախտը: Բախտ ունի՞ս, բեֆ արա...», — ասում է Նազարն իր կնոջը՝ Ուստիանին: Ինչպես ասում են, Նազարի բախտը բերում է: Մի քիչ խելոք, մի քիչ խորամանկ, դաժանամյուն, խակ երբեմն էլ, որպեսզի վախկեցնի, նաև արյունառուշա, իր էությունամբ վախկոտ, ծաղրանքով «բաջ» հորջորջված Նազարը դառնում է Սադաշուր: Դրա հետ միասին Դեմիրճյանը հետևողականորեն անց է կացնում այն գաղափարը, թե ոչ միայն պատահականությունը կամ բախտն է մարդուն հասցնում անարժան բարձունքի: Այստեղ մեծ դեր ունի ներշնչման ուժն ու շրջապատի հավատը (անկեղծ կամ շահագիտական), որոնք էլ դառնում են այն գործոնները, որոնց առկայությունը կարող է բարձրացնել ոչնչությանը: Առաջինը ջնդած տիրացուն էր, որ հավատաց Նազարին և նա էլ հենց փալատի վրա խզմզեց ամենամահալմանական հիմարությունը.

Անհաղթ Նազար, բաջն Նազար,
Մին կղարկի, ջարդի հաղար:

Հանգամանքների հակառակորդական բերումով աչքբանը հենց բավական էր: Մնացածը կատարում են մարդիկ, թույլ տալով, որ հիմարացնեն իրենց: Այսպիսով, Նազարին օգնության է հասնում նրա անվան շուրջ սակաված առասպելը, որը կրճատ պաշտպանվում է այն մարդկանց կողմից, ում ձեռնառու է այն: Հատկապես ձեռնառու: Այս միտքը առավել ցայտուն նկատվում է Նազար-Ուստիան բախման մեջ: Ուստիանը, գյուղական այդ առողջ հողին, ոչ մի կերպ չի կարողանում հավատալ իր ամուսնու արքայականությանը, որին բոխակում էր հաճախ և մի անգամ էլ դիշերով վռնդել էր տնից: Նրա պատկերացմամբ թագավորը բաջության, խելքի ու աղնվության խորհրդանիշ է: Օգտվելով ստեղծված հանգամանքներից, Ուստիանը «վերանայում» է սեփական տեսակետը և «հավատում» անհնարին: Իսկ երբ կորցնում է թագուհի լինելու իր հույսերը, մերկացնում է Նազարին: Պատահականության թագավորությունը փլուզվում է: Անհրաժեշտությունն ընդունում է միանգամայն կոմիկական տեսք, այն դառնում է փայտը ձեռքին զայրացած Ուստիան, որ առաջվա պես ծնծում է Նազար-թագավորին: Նազարին և նրան շրջապատող ավազակների ոհմակին պատժում է ժողովրդական վրիժառությունը:

Վերջիվերջո աշխարհում միշտ էլ հաղթում են բանականությունն ու ժողովրդի կամքը, — եզրակացնում է Դ. Դեմիրճյանը:

«Քաջ Նազար» կատակերգությամբ Դեմիրճյանը պատկերացնում է թագավորների աստվածային ծագման առասպելը: Իր տան մեջ Նազարը վախկոտ, ծուլ արարած է, սակայն օժտված հարուստ երեսկայությամբ: Դառնալով թագավոր, նա իր բնավորության հիմնական գծերով մնում է նույն Նազարը, միայն իշխանության զորությամբ, աստիճանաբար լիտիանում է, դառնում ինքնավստահ: Այդ իմաստով Նազարը բավականին բարդ կերպագիտության է ենթարկվում: Հասարակ գյուղացի Նազարն սկսում է ասել աշխարհը և մարդկանց. «Սարսաղ աշխարհ է, սարսաղ մարդիկ», —

ցինիկորեն հայտարարում է նա և հասնում ծայրահեղ կետին՝ իրեն հայտարարում արքայից արքա, հրամայում դատել իրեն սրբերի շարքը Մեկ երկիրը նրան նեղ է լիվում, ու նա ջանկանում է նվաճել ողջ աշխարհը: «Քաջ» Նազարը դառնում է նվաճող: Սակայն պատմության համբերությունը նույնպես սահման ունի: Սանձարձակության դադարնակետում Նազարը կործանվում է: Այդպես կործանվում են նրանք, ովքեր չեն ցանկանում հաշվի հատել այլ ժողովուրդների իրավունքների հետ,— եզրակացնում է Դեմիրճյանը:

Նազարը հորելուկ չէ. նա այն միջավայրի ծնունդն է, որը նրան առաջ քաշեց, լիազորք դարձրեց և ինչպես ժողովուրդն է ասում, «լըլ-խին հատեցրեց»: Նազարն անդո է առանց իր շրջապատի էնգելսը մի առիթով այն միտքն է հայտնել, ինչ յուրաքանչյուր հառարակություն ընտրում է այնպիսի ղեկավար, որպիսին արժանի է իրեն¹⁷:

Նազարն արժանի է զոռաշենյիներին. նույն դադարներն են նրանց ուղեղներում՝ հաղթել Քյոռ-օղլուն, բարվան կտրիլ, Նազարն անհրաժեշտ է նաև զոռաշենյիներին այնքանով, որքանով սրանք են անհրաժեշտ Նազարին:

Նազարն արժանի է նաև Ուստիաին. նա կոչ է հետ անվերջ վիճում է, ինչ ում տոհմն է ազնիվ՝ իրեն¹⁸ը, ին՝ նբանը:

Նվն խոսելու լինենք Դեմիրճյանի հերքսի մասին ընդհանրապես, վերանալով կոնկրետ հեքիաթից, ապա դժվար չէ նկատել, որ Դեմիրճյանը նրան համարում է դարաշրջանի արժանի ծնունդը և, միաժամանակ, անհրաժեշտություն՝ այդ նույն դարաշրջանի համար: Կոնկրետ հասարակական ուժերն էին, որ ծնեցին իրենց համար ընդունելի ու անհրաժեշտ քաջ-նազարականությունը:

«Քաջ Նազար» կատակերգության մեջ մենք տեսնում ենք երկու նազարներ. իրեն Նազարին և իշխան Սաքոյին՝ Քաջ Նազարի ծաղրանկարային երկվորյակին:

Կատակերգության մեջ Նազարին գրեթե համարժեք Սաքոյի կերպարի առկայությունը է՛լ ավելի է ընդգծում Նազարի այն հատկությունները, որոնց շնորհիվ նա լիազորք է դառնում: Նրկուսն էլ սնապարծ են: Սաքոն պարծենում է հիմարարար, Նազարը՝ մտածված ու սեղին: Սաքոն վախկոտ է և փրկության միակ հնարավոր ելքը գտնում է փախուստի մեջ, Նազարը նույնպես վախկոտ է, սակայն ինչպիսի խորամանկությամբ է նա սկսում հրեակայական մարդկունց անվանականը, զրանով իսկ ստեղծելով տվյալ իրավիճակում իրեն ձեռնառու և վազակախմբի պատրանք: Սաքոն բոլորովին զուրկ է հնարամտությունից, մինչդեռ Նազարը գործում է մարդու հոգեբանության զարմանալի դիտակության (զրա համար էլ լիվում է, Քաջ Նազարի թիկունքում կանդիսած է հեղինակը և երբեմն նրա բերանով աշխարհին հայտնում է դառը ճշմարտություններ): Նրն Նազարը ոչնչություն լինել, նրա ճանապարհը ղեկի իշխանություն, նրա

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. 2, с. 342.

«հաջողությունները» չլին դրավի պրոդի ուշադրությունը և կեղծ առաջնորդ նազարի կերպարը ձևոր չէր բերի համամարդկային այն դժեւը, որ ունի նազարը պիտի, որ ինքը «նազար» է և, այդուհանդերձ, ապավինելով մարդկային հիմարությանը, հմտորեն օգտագործում է այն:

Նազարն ու Սարոն ճանաչում են միմյանց: Ավելին՝ սովորում են միմյանցից: Նազարը Սարոյին չի մերկացնում, բնդհակառակը, իր հովանավորության տակ է առնում. միաժամանակ վախենում է միայն Սարոյից: Նա բավականաչափ խելացի է և հանձին նրա տեսնում է իր երկվորյակին, հետեաբար՝ մրցակցին: Սարոն պոռնիցիալ նազար է: Անցնելով նազարի «գալստի»-ն, նա նույնիսկ կարող է լավավոր դառնալ:

Մի առիթով Հեղելը նկատել է, որ «համաշխարհային-պատմական բոլոր մեծ իրադարձություններն ու անձնավորությունները հանդես են գալիս երկու անգամ»: Մարքսը դիտում է, որ Հեղելը մոռացել է ավելացնել, որ առաջին անգամ ողորդության տեսքով, երկրորդ անգամ՝ ֆարսի¹⁸: Ֆարսը ծնում է իր ֆարսը, — ասում է Քաջ Նազար՝ կատակերգությունը:

Ե. Զարենցը, փաստորեն ստեղծելով խորհրդահայ առաջին կատակերգությունը, բնօրինակել է ժողովրդական թատերների ձևը (այդ մասին խոսվեց վերը): Հետագայում այդ ավանդույթն օգտագործվում էր որպես հնարավորություն, սակայն պարտադրելու միտում չուներ: Քաջ Նազար՝ կատակերգության մեջ Դ. Դեմիրճյանը նույնպես դիմել է ժողովրդական թատրոնի հնարաններին, օրինակ, կատակերգությանը կցել նախերգանք ու վերջերգ, լիարժեք պատկերներ քաղել ժողովրդական հումորի, հերթափների զանաքանից: Եվ այսուհանդերձ Դեմիրճյանը կատակերգությունը կառուցել է դասական թատերգության սկզբունքներով:

«Քաջ Նազար» կատակերգությունը բաղկացած է հինգ պրոլոգություններից, պրոլոգ անձինք հերթափային են, կոնկրետ ժամանակից ու տարածությունից դուրս, ցայտուն անհատականություններ՝ սոցիալական բնորոշ դժերով: Թագավորի պալատին մոտ կանգնածների երեսպաշտությունը, ստորաբարչությունն ու ապահովությունը, դյուղացիության միամիտ վատահոգությունը, կիսաքաղաքացի-կիսազյուզացի քաղբենու անսանձ ձրդատումը՝ հարստանալ, «մարդամեջ դուրս գալ», — այս բոլորը պատկերված է սուր-ձողարանկարային գույներով: Ամենից գունեղը Նազարի, Ուտոխանի, «Եղիկ» Սարոյի կերպարներն են, նաև այն տեսարանները, ուր Դեմիրճյանը նազարին պատկերում է իր տանը, մորթու վրա մեկնված և չափա՝ նրա հանդիպումը Սարոյի ու քեֆ անող գյուղացիների հետ: Այստեղ Դեմիրճյանը նկարում է Արեւելի ժողովուրդների մեջ և նահապետական հայ պոպոպում տարածված ծանձլ կենցաղի ու բարքերի ժանրային պատկերներ: Կատակերգության հիմնական կոմիկական բնիվացքը կառուցվում է իրականի ու երեակայականի անհամապատասխանության հիմքի վրա: Նազարը ձեռնում է ոչ այնպիսին, որպիսին ինքն է իրականում: Նախը կարելի է ասել Ուտոխանի, Սարոյի և մյուսների մասին: Իրերի իրական

¹⁸ Նույն աղբում, էջ 212:

վիճակների և դրանց երևութական կողմի անհամապատասխանության վրա էլ կառուցվում է Նազարի փոխհարաբերությունը շրջապատի հետ Ըստ որում կոմիկական տպավորությունը՝ ձեռք է բերվում մի գեպրում Նազարի անընդմեջ մերկացման (Նազար-Ուստիան դիժը), մյուս գեպրում՝ նրա նկատմամբ լիակատար վստահության (Նազար-հսկաներ, գյուղացիներ դիժը) միջոցով:

Այս հիմնական առանցքի վրա կուտակվում են կոմիկական միջոցները, որոնք փոխառվել են ժողովրդական հերթախաղի՝ հիման կետ ունենալով գրողի զաղափարական մտահղացումը: Դեմիքճյանը ստեղծում է էությամբ կոմիկական բնավորություններ և զնում նրանց կոմիկական վիճակների մեջ, որն, անշուշտ, ձաղրելի առարկան կամ երևույթը դարձնում է է՛լ ավելի ծիծաղելի ու պարսավելի: Հենց դրա համար էլ կատակերգության մեջ այնքան շատ են դրոտեսկը, շարժն ու ծիծաղը՝ վազրից սարսափած Նազարը մազլցում է ծառը և այնտեղից էլ շրմփում հենց վազրի մեջքին, ձեռքը դրոմ ծառի ճյուղին, որպեսզի ազատվի իրեն գնպի թըշնամու բանակը տանող «ծիռը», սինչդեռ ճյուղը փութ էլ Եվ ահա Նազարը «գրոհում է» թշնամու ղորքի վրա՝ ակամա դինված հսկա չոր ճյուղով և ալին:

Կենցաղային կատակերգական մանրամասներ «Քաջ Նազարի» մեջ դրազեցնում է բնավ ոչ վերջին տեղը՝ Օրինակ՝ այն տեսարանները, ուր Նազարն արդեն թաղավարում է. բացի վերջինիս նոր ձեռք բերած սովորություններից, լիովին պատկերվում են նաև նորավուս «Բազափորի» գյուղացիական-կենցաղային վարքն ու բարքը: Այստեղ կատակերգական իրավիճակը ոչ միշտ է կապված շափաղանցություն հետ. ավելի շատ այն կառուցվում է ծաղրական հակադրության վրա (թաղավարը և տգետ գյուղացին):

Երդիծական կերպարների արտաքին հակադրությունը (կոնտրաստը) նրանց դարձնում է է՛լ ավելի ծիծաղելի. փոքրիկ, ահարեկված տերտերը և վիթխարի հսկաները, վախկոտ Նազարը և այդ նույն լանդշեյն գիշատիչները և այլն:

Երգիծական կերպարների ներքին էության և արտաքին տեսքի անհամապատասխանությունը ստեղծվում է համարյա զրաֆիկական միջոցներով. թուլակազմ, վտիտ Նազարը և նրա պարծենկոտ բարբաջանքներն իր «հերոսությունների» մասին նույնքան հակասական են ու լի կոմիզմով, որքան ծառերն արմատահան անող ու վայրկինապես դոմեշներ խժող հսկաների սարսափը Նազարի առաջ:

«Քաջ Նազարի» կատակերգական ու երդիծական միջոցներն ավելի կինեմատոգրաֆիական են, քան բնական: Դրանք թելադրում են արագ տեմպ ու գրոտեսկային արյուններ, որ հնարավոր է իրագործել կինոյի տեխնիկական լայնորեն օգտագործելու դեպքում:

Դեմիքճյանի «Քաջ Նազարը» առաջին անգամ տպագրվել է 1923 թ. «Նորք» ամսագրում: 1924 թ. մարտին և «Բարձրագույն դպրոցի» ունկընդիրների օւժերով ներկայացվել է Դիլիջանի թատրոնի բեմում:

Նույն թվականի ապրիլին ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանն այն բեմադրել է Թիֆլիսի հայ թատրոնում, իսկ հետագայում՝ Երևանի Պետկոմպոզիտորների ընկերության Սկավում է «Քաջ Նազարի» հաղթական երթը Բաթումի, Բաքուի, Կրասնոդարի, Լենինականի, Տաշքենդի, Դոնի-Ռոստովի և բազմաթիվ այլ քաղաքների հայկական բեմերում:

30-ական թվականներին «Քաջ Նազար» կատակերգությունը շահել է այս ժանրի լավագույն ստեղծագործության անունը՝ մրցանակը, որի մասին հայտարարվեց խորհրդային Միության զրոյների առաջին համագումարի ամբիոնից: Երգահան Հարո Ստեփանյանը գրում է «Քաջ Նազար» կոմիկական օպերան, իսկ 1940-ական թվականներին կատակերգությունն էկրանավորվում է: Այդ տարիներին «Քաջ Նազար» երգիծական խալիս ուղղված էր դարձնագույն ժանտախտի՝ ֆաշիզմի դեմ: Այն լայնորեն տարածվում է ռուսերեն և վրացերեն:

Կատակերգությունը բարձր գնահատականի է արժանանում տալիս ռուսական ու բեմադրության անունին իսկ տարիներին, ինչ զրոյին բերում է նաև ոչ բիլ դառը պահեր:

Պաշտպանելով «Քաջ Նազար» այն բնագավառներից, որոնք կատակերգությանը ներկայացնում էին «հակահեղափոխական», «պրիմիտիվ» և այլ մեղադրանքներ, Գ. Արուստիսը «Խորհրդային Հայաստան» թերթի էջերում, որբանով թույլ էր տալիս լրագրային հոդվածը, բնորոշում է այն հիմնականը, որ զրվել է հեթանոսական սյուժեի խորքում՝ նրա հակապատերազմական ուղղվածությունը, քաղաքական ավանյուրիզմի ծաղրածանակը և, վերջապես, նահապետական կենցաղի հետամնացության դեմ նրա նշանադրությունը, այսինքն՝ կատակերգության հատկապես այն միտումները, որոնք համահնչուն էին 20-ական թվականների ոգուն¹⁹:

Այն մասին, թե ինչ ոգեղություններ էր բնորոշում կատակերգությունը հանդիսատեսների կողմից, թե ինչպիսի բարձր գնահատական ու ճանաչում էր գտել այն հայ մշակույթի ականավոր գործիչներ Ավ. Իսահակյանի, Ն. Չալոյանի, Ալ. Շիրվանզադեի և ուրիշների կողմից, վկայում են թատերագետ Ս. Մելիքանյանը²⁰, գրականագետներ Հր. Մուրադյանը²¹, Տ. Հախումյանը²² և ուրիշներ:

5

1920-ական թվականների առաջին կեսին Թուսաստանում, բիլ ուղ նաև Հայաստանում, լայն տարածում է գտնում «արտասահմանյան թեման»: 1921—1924 թթ. Ա. Լուսապուկին, Ալ. Տուստոյը, Բիլ-Բեռնեյրիկովսկին, Ի. Էրենբուրգը և ուրիշներ տարբեր կիզակետերից լուսարանում են արտասահմանի կյանքն ու քաղաքական իրադրությունները, Հայաստանում

¹⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 270:

²⁰ Ս. Մելիքանյան, Մտերմական Շիրվանզադե, «Սովետական արվեստ» 1956, № 11:

²¹ Հր. Մուրադյան, Գերենիկ Գեմիրճյան, 1962:

²² Տ. Հախումյան, Գերենիկ Գեմիրճյանի գրամատուրգիան, 1958:

այդ թեման առավել ամբողջական արտահայտություն է դրսևում Վ. Թոթովենցի «Պողոպատե ճաշ» (1924) պիեսում, որ պատկերվում է խիստ դասակարգային սոցիալական դիրքերից կապիտալիստների դեմ ամերիկյան բանվորների դոտեմարտի հակառակորդական պահերից մեկը՝ Պիեսն ըստ էության ևրդիծանք չէր և ոչ էլ կատակերգություն, բայց Թոթովենցի օգտվում է ևրդիծական արկայականացման հնարաններից, ևրդ մերկացնում է մամուլի ծախվածությունը, կեղծ դեմոկրատիզմը և այլն:

1920-ական թվականների ևրկրորդ կեսին «արտասահմանյան թեման» որոշ փոփոխություններ է կրում. այն իր սուր ծայրը ուղղում է վտարանդիության կողմը՝ կենսական նյութը լիառատ էր. Ռուսաստանի բազմազգ բուրժուազիան, կորցնելով շտապիտայի վերադարձի հույսերը, ջանալով հարմարվել նոր պայմաններին, բռնում է արկածախնդրության ճանապարհը:

Հայկական վտարանդիության թեմային է նվիրված Ա. Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» (1926) կատակերգությունը, որ ուղղված է կովկասի սևահագած ֆինանսական պարագլուխների դեմ: Հեղինակը մերկացնում է նրանց բարոյական ու հոգեկան անկումը:

Ինչպես Դ. Դեմիրճյանը, Շիրվանզադեն նույնպես արժարժում է աշխարհի ուժեղների խնդրը: Պատկերվող դարաշրջանի և պատմության վրա նետված հայացքների նույնությունը առաջադրում են համանման լուծումներ՝ երկ է վախճանն այն հասարակարդի, որն առատորեն արկածախնդրողներ էր ծնում ու սրանց պարզեում բազաբական կամ տնտեսական իշխանություն Մինթոնը, ինչպես Նազարը, հիմնվում է բախտը բերելու վրա: Ինչպես Նազարին, մի առ ժամանակ բախտը ժպտում է նաև նրան: Իր բարձունքից գլխապտույտ նա ցած է դրվում՝ կառնելով երբեմնի վեհությունից և հույս է տածում նորից նախկին դիրքին հասնել՝ այդ նույն «բախտը բերելու» օգնությամբ (նա երազում է դառնալ միլիոնատեր Մորզանի խնամին): Մինթոնի, ինչպես և Նազարի «ողորմագությունն» այն չէ, որ նրանց բախտն այլևս չի բերում, այլ այն, որ նրանց ճանապարհին ծառայում է բաշխարականության բոլոր դրսևորումները ոչնչացնող հանդամները:

«Քաջն» Նազարը կոնկրետ թշնամի չունի, Մինթոնին հակադրված է նորհրդային Միությունը: Նազարն առում է բոլոր նրանց, ովքեր կարող են ոսնձգություններ անել նրա բարեկեցության նկատմամբ, իսկ Մինթոնն ու նրան շրջապատող վտարանդիներն առում են միանգամայն ռեալ թշնամու: Հակամարտ ուժերի որոշակիությունը Շիրվանզադեի կատակերգությանը հաղորդում է բազաբական լիցք և ինչ-որ չափով համահունչ դարձնում այն Զարենցի «Կապկապ-Թամաշային»:

Զի կարելի չհամաձայնել Շիրվանզադեի կյանքն ու ստեղծագործությունը հետադուտող շր. Թամրազյանի կարծիքի հետ, թե սխալ կլիներ «Մորզանի խնամին» համարել սոցիալական կամ կենցաղային կատակերգություն: Նա դրում է. «Երբ, կոմեդիայի մեջ կան կենցաղային տարրեր և սոցիալական շեշտված տեղեկնք, բայց այդ ամենը ունենալով հանդերձ, այն խորապես քաղաքական կոմեդիա է և պետք է ասել, որպես

այդպիսին, խորհրդահայ առաջին նշանավոր երկերից է»²³, Սակայն դժ-
վար չէ նկատել, որ Թամարզյանը սխալվում է՝ կատակերգությանն առաջ-
նություն հատկացնելով քաղաքական պիևաների մեջ, Ն²⁴ Վասպկազ-Թա-
մաշան, և՛ «Քաջ Նազարը», որոնք նախորդել էին «Մորզանի խնամուն»,
լարձրացնում էին ընթացիկ բաղաբական հարցեր. առաջինը՝ կոնկրետ
հասցեագրումով, երկրորդը՝ փիլիսոփայական ընդհանրացմամբ, այն դեպ-
քում, երբ «քաղաքականությունը միջնորդավորված է»:

Շիրվանզադեն ոտնդժել է հայ (Ժուրժ, Սալսպա, Թինթոև և այլն)
և ուսա (Նատաշա, սպաներ և այլն) վտարունդություն հոգեբանորեն ընդ-
գծված կերպարների պատկերասրահ: Գործող անձանցից յուրաքանչյուրը
յուրովի է տանում նվաստացուցիչ վիճակը, սակայն նրանք իրար հետ
համեմալա են բոլշևիզմի նկատմամբ ատելությունը և ... իրականության
հանդեպ անզորությունը:

«Մորզանի խնամին» կատակերգության մեջ Շիրվանզադեն ներմու-
ծում է արկածային-արկածախնդրային բնույթի տարրեր, լայնորեն օգ-
տագործում գրության կոմիդիի հնարանները:

1926 թ. մարտի 3-ին Երևանի շենտական թատրոնում տեղի ունե-
ցավ կատակերգության պրեմիերան: Բեմադրողը Ա. Բուրջալյանն էր,
որը մինչ այդ արդեն ղրսեորել էր երգիծական կտավները մեկնարանելու
և ներկայացնելու անուրանալի տաղանդ: Կատակերգությունն անփոփոխ
հաջողություն է ունենում ոչ միայն զլխավոր հերոս Պետրոս Մինթեի
դերի փայլուն կատարման շնորհիվ (դերասաններ Բ. Սարյան և Գ. Ավետ-
յան), այլև կատակերգական այն լիցքի, որով օժտված էին զլխավոր ու
երկրորդական բոլոր հերոսները:

1930-ական թվականներին «Մորզանի խնամին» կատակերգության
հետքերով ստեղծվեց ևս մի երկ՝ Վ. Վաղարշյանի «Ֆինանսների մի-
նիստը» (1936), որը նվիրված էր փարիզում բնակություն հաստատած
հայկական վտարանդիականը: Այն արտացոլեց իրերի ռեալ վիճակը,
սկստմական զարգացման նոր շրջանում երկու իրարամերժ հասարակա-
կան ուժերի ծայրահեղ բեկուցումը: Մի բևեսում՝ «սոցիալիստական»
հասարակարգի հաստատում, մյուսում՝ անկում և որպես հետևանք ար-
կածախնդրություն:

Վաղարշյանի «Ֆինանսների մինիստրը» խորացրեց «Մորզանի խնա-
մին» կատակերգության արկածային-արկածախնդրական գիծը և խտացրեց
գույները: Մինթեի դյուրահավատությունն իր տեղը զիջեց գիտակցա-
բար նախապատրաստված խարերայությանն ու շառաւառությունը:

Ինչպես «Մորզանի խնամուն» մեջ, այնպես էլ այստեղ գործողությունը
սոցիի է ունենում փարիզում պարտված դաշնակցության միջավայրում: Սա-
կայն և՛ ժամանակը, և՛ մարդկանց հոգեբանությունը փոխվել էր: Անցած
տասը տարվա ընթացքում հօդս էին ցնդել «շուտափույթ վերադարձի»
հույսերը, և քաղաքական վտարանդիությունը հարմարվել էր: Կատակեր-
գության արտաքին ֆարուան պարզունակ է. Հեղկաստանում վախճանվել

է հայ միլիոնատերը, նրա ժառանգորդը ասորում է հեռավոր Կովկասում և խայծ է դարձել ֆինանսական աջակցություն որոնող զաշնակցական բյուրոյի համար: Սակայն իրադարձությունները շուտ են գալիս այնպես, որ բյուրոյի անդամներն իրենք են դառնում իրենց զավերի զոհը. նրանց կողպատում է ստահակ ու արկածախնդիր Ռարսեղյանը, որ ներկայացել էր իրրեւ կովկասյան ժառանգորդը՝ Ներկայացմանը նվիրված գրախոսություններում (կատակերգությունը բեմադրվել էր 1936 թ., լենինականի թատրոնում՝ սեմիտոր Ա. Բուրջայանի կողմից) այն բնութագրվել է իրրեւ ճշգրտական երգիծանք»²⁴ զաշնակցության հասցեին, որը կառուցված է Վերջիններիս «բազարական միամտության» վրա: Այնինչ, հրապարակվելով ֆարսուլայի արկածախնդ-դեղեկտիվ կողմով, Վաղարշյանը ծանրության կենտրոնը դարձրել էր ոչ թե բազարական ոլորտը, այլ վտարանդիության բարոյական ուրվագծումը: Կատակերգությունը իրրեւ «բազարական երգիծանք» բնգունվեց ավելի շուտ այն պատճառով, որ դա ձեռնտու էր իշխող գաղափարախոսությանը:

«Ֆինանսների մինիստրի» կատակերգական կոչիվիան կրկնում էր գոգոյան «Բեկեդերի» ծանոթ իրադարձությունը՝ ուրիշի փոխարեն ներկայացած հերոս, որա կեղծ հրապուրանքները, պարահանգեսի տեսարաններ, հերոսի մեղեկացում՝ նրա փախուստից հետո և այլն:

Կատակերգությունը բեմական կարճ կյանք ունեցավ և բիշ թե շատ նկատելի հետք չի թողեց հայ կատակերգության պատմության մեջ:

1930-ական թվականներին ոչ պակաս արդիական է դառնում նաև հեղափոխության մեջ «փոքր մարդու» ճակատագրի թևառն: Այն առավել ավարտուն տեսքով արծարծվեց Մ. Արազու, Ա. Բակունցի, Ստ. Զորյանի արձակում, առիթ սովեց գրելու նաև կատակերգություններ, սակայն այս ժանրում խոր մշակում չունեցավ:

Այ. Հակոբյանի «Քեմիդրանտի երազը» և «Շան ժառանգությունը» կատակերգությունները կրում են Ն. Էրզմանի «Մանդալարի» և Դ. Գեմիթյանի «Քաջ Նազարի» ակներև ազդեցություն:

«Շան ժառանգությունը» զրված է արադիկոմիական արտահայտչամիջոցներով: Աշխարհը ցնցած հեղափոխական իրադարձությունները կատարվում են երկի գործողություններից զուրս և միայն արձագանք են ունենում հակահեղափոխականորեն արամադրված գործող անձանց վարքագծերում: Բուլշեկ Սուրենի առկայությունն արդարացվում է պիեսի սիրային դժուր. գաղափարական ոչ մի բախում բուն գործողությունների մեջ տեղի չի ունենում: Ինչպիս Գր. Էրզմանի «Մանդալարում», այստեղ էլ մահու չափ վախեցած բաղրինները բնակարանների վարագույրների ետևից դիտում են իրենց հոգուն հարազատ աշխարհի փլուզումը, սակայն, եթե էրզմանի կատակերգության մեջ հեղափոխական իրադարձությունների մարքիկը առկնուվրա է անում նրանց կեցության ավանդական կարգականոնը, ապա այստեղ մարդիկ շարունակում են սուրբի «հին» ձևով: Ինչ-որ մի պահ, վարագույրն իջնելուց առաջ, հանկարծ, ամեն ինչ փլուզվում է. ժա-

ռանդությանը չքացել է, Լկեղեցու վրա կարմիր դրոշն է ծածանվում, քաղ-
քենու աղջիկը հեռանում է բուլշևիկի հետ։ Սակայն այդ բոլորը չափա-
զանց քիչ էր, որսլեսդի հնարավոր լինե՞ր քիչ լին շատ ծանրակշիւ խոսք
ասել բնակչության մի ամբողջ շերտի ձակատաղրի մասին։

Շէմիզբանտի Լրաղը» կատակերգությունը որոշ չափով ֆանտաստի-
կական է. բացառությամբ առաջին և վերջին պատկերների, գործողությունը
կատարվում է երազում։ Կատակերգության հերոսը, Նազարի երկվորյակը,
պատահականորեն հայտնվում է տապալված ցարի դերում։ Նրա վարքա-
ղիժը խոսում է հին հիշատակների առջև խոհարհիւ մասին, որը նոր
սլաճաններում, ըստ հեղինակի պետք է անհետանա ու ծիծաղելի թվար
Յմբոյանը՝ ողորմելի ու կամադուրի, հյուրանոցից, ուր աշխատում էր
իրբև սպասավոր, տեղափոխվում է ապարանք, պալատականների մի-
ջավայր և մեծարվում է վերջիններիս կողմից։ Միայն Սոֆիան՝ նրա կինը,
գիտի լազավորի իսկական արժեքը և Ուստինի նման հայհոյում ու
անարգում է նրան։ Յմբոյանին քաղցր ընկից արվանցնում է Վանյայի
«մերոնք հաղթեցին» բացականչությունը։ «Մերոնք» բուլշևիկներն են
ինչպես տեսնում ենք այստեղ էլ հեղափոխությունը կատարվում է երկից
գուրս. այն չի որոշում մարդկանց բնավորություններն ու վարքադժները,
չի պայմանավորում՝ գործողությունները։

«Շան ժառանգությունը» և «Շէմիզբանտի Լրաղը» կատակերգություն-
ներում հեղափոխական իրադարձությունները կոչված էին պիկեսներին հո-
ղորդելու հասարակական-քաղաքական հնչեղություն, սակայն լինելով չա-
փազանց պարզունակ, իրենց նպատակին չհասան։

6

1920—30-ական թվականները անցան ոչ միայն երգիծական թատեր-
գության զարգացման, այլև բուռն վեճերի նշանաբանով՝ երգիծանքի հար-
ցերի, սոցիալիստական համարակարգում սրա գոյության իրավուն-
քի վերաբերյալ 1925 թ. միութենական մամուլի էջերում սկիզբ առավ
մի բանավեճ, որի առիթը եղան քննադատ Վ. Բլյումի ծայրահեղ կտրուկ
դատողությունները երգիծանքի դերի վերաբերյալ Իր ելույթում նա XIX
դարի երգիծական գրականության «հիմքերը ցնցող» ֆունկցիան մեխա-
նիկորեն տեղափոխում է խորհրդային իրականություն և հանդում այլ եզ-
րակացության, թե արդի երգիծանքը նույնպես նպատակ ունի կործանել
իշխող վարչակարգը, տվյալ դեպքում՝ խորհրդային վարչակարգը։ Բլյումի
տեսությունը սկիզբնեղով ընդունվեց. բորբոքվեց բանավեճ, սակայն այդ
շրջանում հարցը չլուծվեց և վեճը ձգձգվեց տասնամյակներ։ 1930 թ.
Մոսկվայի Պրոլետխիկական ինստիտուտում կայացած երգիծանքի հարցերի
քննարկումը վկայում է այս ասպարեզում առողջ տրամադրությունների և
ճիշտ կողմնորոշումների առկայության մասին։ Այսպես, Մ. Կուցովը Բլյումի
կարծիքը գնահատել է իբրև ռուսի չափազանցական ելույթ
և կոչ է արել «գրիչը ձեռքից չզրկել, որովհետև խորհրդային երգիծանքը

ծառայում է իր դասակարգին և բավականաչափ հաջող²⁵։ Այս բանավեճում երգիծանքի պաշտպանությունը հանդես է եկել նաև Վլ. Մայակովսկին։ Վեճին արձագանքել է Լուսնաշարսկին։ «Երգիծանքի մասին» հոդվածում նա արտահայտվել է վարչարարության դեմ, ստեղծագործական խիղախումի և բանավեճերի օգտին։

1930-ական թվականներին երգիծանքի վերացման տրամադրությունները համախոհները դտան նաև Հայաստանում։ Դա արտահայտվեց բեմադրության ու հրատարակության թուլատրված կատակերգությունների քանակի կտրուկ նվազման, ինչպես նաև զրական ու թատերական ըննադատների, գրողների ու հասարակական գործիչների որոշ մասի արդեն իրադրծված ներկայացումների նկատմամբ, բացասական վերաբերմունքով։ Սակայն այս տասնամյակի երգիծական թատերգության զգալի անկումը պայմանավորված էր ոչ միայն հասարակության մեջ տարածվող խուսաճումի և ուռա-հայրենասիրության տրամադրություններով, ալվելի ու ալվելի արմատավորվող արհամարհական վերաբերմունքով՝ երգիծանքի, իրեն մեծ դարաշրջանին ոչ արժանի ճցածք» ժանրի նկատմամբ, այլև ստեղծագործական խնդիրների հետ անմիջականորեն կապված որոշ դրծվարություններով, որոնցից զխալորը՝ նախորդ տարիների մակարդակը ելին ոչ գերազանցող, զոնն ասպահովող երկերի ստեղծումն էր։ Շրջված ժամանակն առաջ էր քաշում անսովոր զեղադիտական պահանջներ, մինչդեռ զաղափարական-քաղաքական երգիծանքը շէր կարողանում բավարարել այդ պահանջմունքները։

Ե. Չարենցի, Մ. Դարբինյանի, Գ. Մահարու փորձի վրա 1932 թ. գրվել է զաղափարաքաղաքական թեմային նվիրված «Պաղամեհտ» (Ա. Վշտունի) կատակերգությունը, որում թեև հնչում էր դաշնակցական գործիչների ինքնամերկացման խոսքը, սակայն «թշնամիներին» խաբաղանելու ալս ձեր ալլես շէր համոզում և կատակերգությունը, շնայած էկրանավորմանը, ոչնչով չնպաստեց ժանրի զարգացմանը։

Խորհրդային գրողներն ու ըննադատները, հոգալով երգիծական թատերգության ներկայի ու ապագայի մասին, լուրջ խոսակցություն սկսելով նրա նորարարական բնույթի ու առանձնահատկության վերաբերյալ, հաճախ հենվում էին ոչ թե զեղարվեստական գրականության դարերի ընթացքում կուտակված փորձի վրա, ալլ ձգտում էին առաջին հերթին տեսակաճորեն մշակել ժանրի հետ կապված հարցերի մարող համակարգ։ Այսպես, երկար ժամանակ և համառորեն վիճարկվում էին մեր օրերում «հին» ձեերի օգտագործման օրինականության, կատակերգությունների մեջ զրական հերոսի և ալլ հարցեր։ Մինչ վեճերն սուառնում էին ինքնանստատակ դառնալ, ոչ ալլ ոք, քան Գ. Դեմիրճյանը, որը ստեղծագործական խիղախումի կոչ էր անում, զրեց «նսպոլեոն Կորկոտյան» (1934) երգիծական կատակերգությունը։

Ինչպեճ էր զնահատում իր կատակերգությունը Դեմիրճյանը՝ «Խորհրդային Հայաստան» լրագրում սուպգրված հարցագրուլցի մեջ բեր-

²⁵ «Литературная газета», 1930, № 1.

ված են գրողի հետևյալ մտքերը. «Նստյուղեն Կորկոտյանը» կամ «Համառոտ երջանկությունը» գրված է սատիրական պլանով, Դա հնարավոր եղավ խժռողների հետ զուգընթաց տալով նաև այն հաղթանակող ուժեղ ու կենսական տարրը, որը կոմեդիայի մեջ իբրև շարժիչ ուժ ցույց է տալիս, թե դեպի ուր է զարգանում մեր խորհրդային իրականությունը»²⁶,

Այդ նույն հարցադրույցում երկի գլխավոր բացասական հերոսին տրված բնութագրականի մեջ երևան է գալիս հեղինակի զաղափարական բաց դիրքորոշումը, նրա ձգտումը՝ հոգեբանորեն հիմնավորել նման տիպերի ծնունդը և սրանց վտանգավորությունը հասարակության ստույգ օրգանիզմի համար՝ «...Այդ ասպետն,— ասում է Դեմիրճյանը,— անց է կենում զծից այս կողմ՝ իր հետ բերելով որոշ «փրկիստիպություն», «իդեոլոգիա», լրագրերից քաղած ֆրազարանություն, խորհրդային տերմինոլոգիայի պրոֆանացիա՝ «Մի ժամվա խալիֆը» անշուշտ կուլտուրական ծագում ունի, ուստի և զուրկ չէ խորամանկությունից: Ունի հավակնություններ որոշ խելքի, պատվի և «հասարակայնության»: Նա քայքայված է իբրև հասարակական խալ և իրեն համարում է այն «բացը», որ «չորի» հետ պիտի այլվի սոցիալիզմում: Նա ախորժակներ ունի ընկնելու սոցիալիզմ: Այստեղ է նրա վտանգավորությունը, որովհետև նա այդ «իդեոլոգիայով», որը կուլակական է, ճիգեր է անում մեր հասարակական օրգանիզմի մեջ մնալ իբրև հոգեբանություն, մանրրութուական հոգեբանություն»²⁷:

Կատակերգության և նրա գլխավոր կերպարի նման մեկնաբանությունը բացահայտում էր հեղինակային մտահղացումը, նրա ձգտումը՝ մերկացնել ոչ թե պատահականն ու անցողիկը, այլ այնպիսի խոցերը, որոնք ժամանակի ընթացքում կարող էին դառնալ «հոգեբանություն», և դարձան:

Կատակերգության հերոսներից մեկի՝ Բարեղամ Պաշլավադյան առաջին գերակատար Ավետ Ավետիսյանը իր հերոսին բնութագրել է որպես շակերտավոր կոմունիստ, որը ի շարն է զործագրում իր պաշտոնը և հափըշտակում է հանրային սևփականությունը. Թափանցելով կերպարի էության խորքը, դերասանն իր առջև նպատակ է դնում ստեղծել ոչ թե կոնկրետ, այլ բարեղամների հավաքական երդիծական կերպարը, մարդկանց, որոնք դեռ պոչատուում են մեր իրականություն մեջ²⁸:

Կատակերգությունը համարձակորեն խոսում էր կյանք և այնտեղ ցույց տրված ճշմարտությունը իր մերկության մեջ վախճանում էր շատերին: Նրանք բացասական հերոսներին «ղիմակավորված դասակարգային թշնամիներ էին» համարում: Թատերադեմ Ս. Մելիքսեթյանն ավելի առաջ գնաց. նրա կարծիքով «գոսակարգային թշնամիները» գոյություն ունենում են մեր կացումն այնքան կարևոր չէ, որքան նրանց բաղադրական գիմակի բացահայտումը և պահանջում էր կատակերգությունը բնագործ Արմեն Գուլակյանից շեշտը սոցիալ-կենցաղայինից տեղափոխել քաղաքական ոլորտ:

26 «Խորհրդային Հայաստան», 1934, 2 նոյեմբերի:

27 Նույն տեղում:

28 Նույն տեղում, 1 նոյեմբերի:

Պատգամներն դա վերադարձի պահանջ էր դնելի 20-ական թվականներին այնքան հասկանալի քաղաքական ինքնատիկան:

Կատակերգության ղլխին թափվեցին ծանր մեղադրանքներ՝ գաղափարազրկություն, սոցիալիստական իրականության խեղաթյուրում ու կուսակցության դերի համահարթում: Երկի հասցեյին նետվեց նույնիսկ «Թշնամու ժպիտ» բնորոշումը²⁹:

«Նապոլեոն» Կորկոտյանի» նորարարական ընդլիկ բացահայտմանը, երկի առաջատար գաղափարի ճշգրիտ գնահատությանը հանդիպում ենք Գուրգեն Մահարու «Հավեր տեսնելու ցանկություն» հոդվածում: Այստեղ կրտուկ հակահարված է տրվում կատակերգության շուրջը ծավալված դանազան միտումնավոր կարծիքներին, մասնավորապես Ն. Զարյանին, որին Մահարին հաճախակի ցիտում է, սակայն կոմենտարներով³⁰:

Ասեկոսեները բիսում էին ոչ թե կատակերգության օբյեկտիվ բովանդակությունից, այլ ինչպե՞րված էին առհասարակ երգիծանքի նկատմամբ բացասական վերաբերմունքից և զրականության հետ կապ չունեցող նրկատառումներից:

50-ական թվականներին թատերադետ Տ. Հախումյանը կրկնեց այն տեսակետը, ըստ որի կատակերգության հերոսները քողարկված դասակարգային թշնամիներ են: Գրականագետ Հր. Մուրադյանը մերժեց այդ տեսակետը, ապացուցելով, որ Դեմիրճյանի հերոսները ժամանակի փերփուրի ցայտեր են, սովորական գողեր ու կաշառակերներ, որոնք դիտեն օգտվել հարմար կացությունից: Սակայն և՛ Տ. Հախումյանը, և՛ Հր. Մուրադյանը ճշմարտությունը որոնելիս Դեմիրճյանի հերոսներին գնահատում էին իրեն ընդհանրապես բացասական տիպեր՝ անտեսելով կատակերգության ժանրի առանձնահատկությունները:

Բանն այն է, որ բացասական հերոսի հարցը 50-ական թվականներին նույնպես մնում էր քննադատների ու զրականագետների ուշադրության կենտրոնում: Դեպի խորհրդահայ կատակերգության ակունքները նետված հետադարձ հայացքը ոչ միայն ինչպե՞րված էր Դեմիրճյանի ստեղծագործական ժառանգությունը գնահատելու ձգտումով, այլև առիթ էր այդ տարիներին նկատելի վերելք ապրող արդիական կատակերգության կենսական հարցերի վերաբերյալ սեփական տեսակետները ճշտելու:

Դեմիրճյանի հերոսները բացահայտ գոյություն են ու դիտակցարար հափշտակողներ: Ամեն ինչ նրանց արարքներում դատապարտելի է, նրանք քրեական հանցագործներ են, հասարակությունից դուրս անհատներ, որոնց ոչ թե պարսավում, այլ դատապարտում են:

Բացասական հերոսների (Բարեղամ ու նրա խումբը, Նապոլեոն) ընտրությունը, որոնց անկումը տեղի է ունեցել պիես մտնելուց շատ առաջ, պայմանավորել է ընտրությունների սատարելությունը և ինչպե՞րել կոլիզիան. իրադարձության մեխանիկական ծավալումը դեպի վերջին արաքին հարմարեցված վարչական գործողություն, կարող էր տեղի ունենալ

29 «Коммунист», 1934, 12 нояб.р.

30 «Խորհրդային Հայաստան», 22 նոյեմբերի, 1934 թ.

նաև պիեսի սկզբում, բանի որ Դեմիրճյանը, հանգամանքների բերումով, անմիջապես բացում է իր հերոսների ներքին էությունը: Կանխելով իրադարձությունները, նրանք ներկայացվում են այնպիսի փայլուն ինքնամեկացմամբ, որ հնարավոր էր միայն Դեմիրճյանի գրչով. «Տղերք ջան, Սարգիս ջան, Պետյան ջան, Բրիգադ ջան, քիֆ արեք, մի կոտորեք իրար սիրտ: Լավությունը լավ բան է: Համը կյանքն է, համը մարդն է: Լայն նայեք, ռազմախով նայեք: Զեղա՛վ կապիտալիզմ, թող լինի սոցիալիզմ ... Աշխ, թե եղավ սոցիալիզմ, մեջք կլինենք, շեղա՛վ՝ էլի մեզ պես կայսրենք: Համ սոցիալիզմ, համ ինդիվիդուալիզմ, չո՛րտ վազմիք»³¹:

Կատակերգությունը գրվեց Գոգոլի «Բեկդորի» ակնհայտ ազդեցությամբ: Միանգամայն տարածված երևույթ ինչպես Ռուսաստանի, այնպես էլ Հայաստանի 20—30-ական թվականների կատակերգության մեջ: Նապոլեոն Կորկոտյանն օժտված է խելստակովականության զծերով, Բարեղամը՝ նազարականության, թեև երկուսն էլ իրենց ժամանակի ծնունդն են և օժտված են Նե֊Պ-ի ժամանակների հարմարվողականությամբ:

Ժամանակի քննադատությունը անդրադարձավ կատակերգության ժանրային թերություններին: Այսպես, Բատերադետ Վ. Բերգերաշյանը, որը թեև ակնհայտորեն չէր ըմբռնել «Նապոլեոն Կորկոտյանի» զաղափարական ուղղվածությունը, կատակերգությանը ներկայացրեց միանգամայն իրավացի պահանջներ՝ իրրե մի երկի, որի կառուցվածքը բացորոշ կաղում էր: Իրոք, Դեմիրճյանը դործողությունը փոխարինել էր մենախոսություներով. ճիշտն ասած, պիեսում կերտվումից բացի ոչինչ տեղի չի ճանաչում: Կատակերգության խախտող կառուցվածքը սլայմանալորված էր արդեն ավարտուն կաշառակեր հերոսների ընտրությամբ, ինչպես նաև Բարեղամ Պահլավունու և Նապոլեոն Կորկոտյանի սյուժետային զծերի միջև առկա որոշ կտրվածությամբ, որը երկատել էր կատակերգությունը: Այս Էրկու «առաջատար» հերոսները խանգարում էին իրար: Դեռ ավելին, Նապոլեոնը կարող էր և չլինել. կատակերգության մեջ նրա ներկայությունը չի արդարացվում: Հավանաբար այս լրացուցիչ կերպարը հեղինակը ներմուծել էր նրա և Բարեղամի միջև կոնֆլիկտ ստեղծելու դիտավորությամբ (Նապոլեոնը հրապուրված էր վերջինիս կնոջով, Օլինկայով), որպեսզի կաշառակերների համերաշխ ընկերակցության մեջ պառակտում առաջացնի: Զլինե՛ր այդ սիրային խտրիզը, չէր արդարացվի Նապոլեոնի ներկայությունը ո՛չ «Լնտուղիաստ» սովխովում, ո՛չ էլ այստեղ: Ինտրիգը երկպառակտվում է, ստեղծելով երկու թեմա, երկու հուն. բացահայտ գոփողականության որսեղ ամենքը համերաշխ են, և սիրային բանասերկույթան: Թեմաներից ամեն մեկն ունի իր զազաֆնակետը. առաջինը՝ հանգուցալուծում, մինչդեռ երկրորդն այդ էլ չունի:

Դեմիրճյանին քննադատել են այն բանի համար, որ կատակերգության դրական հերոսները թույլ են, վատնիչների դեմ նրանց պայքարը՝ պասսիվ: «Դերենիկ Դեմիրճյան» մենագրության մեջ չր. Մուրադյանը այդ փաստը բացատրում է գրողի երգիծական գրելաձևով: Նրա կարծիքով

31 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, եր., 1957, էջ 345—346:

Դեմիրճյանը «Քաջ Նազարից» հետո վերստին էլ իր հայացքները կատակերգական ժանրի վերաբերյալ, ժանր, որի բոլոր հերոսները պետք է լինեն բացասական, և փորձելով այս նոր կատակերգության մեջ ներմուծել զրական հերոսներ, ենթադրապես հավատարիմ է մնացել նախկին ըմբռնումներին: Եվ հետո, որպես թե «Նապոլեոն Կորկոտյանը» նահանջ էր այն դիրքերից, որ պտնվում էր զրոյը «Քաջ Նազարը» ստեղծելիս: Ըստ երևույթին մենագրության հեղինակը ընդունել էր Դեմիրճյանի արտահայտած այն միտքը, թե «Նապոլեոն Կորկոտյանը» հնարավոր եղավ գրել, քանի որ կատակերգության բացասական հերոսներին հակադրվում էր նրանց շեղորացնող ունի ուժ:

Մինչդեռ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» մեջ ժողովուրդը ծաղրված է այնպես, ինչպես «Քաջ Նազարում»: Դեմիրճյանը ծաղրում էր զրական հերոսների անվճռականությունը, դանդաղկոտությունը: Լինելին նրանք իրենց տեղերում ու անհրաժեշտ բարձրության վրա, ունեցվածքի հափշտակությունը ալլոյան փաթմամորեն չէր աճի, ինչպես դա տեղի ունեցավ կատակերգության մեջ, և հենց կատակերգությունն էլ չէր լինի. Բարեղամին ու նրա ընկերակիցներին կմերկացնեին արդեն առաջին իսկ արարած: Միանգամայն ակնհայտ է, որ զրական հերոսների նկատմամբ եղած որոշ ըննադատական հայացքը ըխում էր կատակերգության մտահղացումից:

«Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունը պայմանավորված է ո՛չ կոլլեկտիվով, ո՛չ էլ բնավորությունների կոմիդիով, այլ ամենից ավելի՝ զործող անձանց խոսքի կոմիդիով: Դեմիրճյանը փայլուն է կառուցում երկխոսությունները՝ օգտագործելով կոմիկականի արդեն փորձված հնարանները, երբեմն էլ ստեղծում է բոլորովին նոր նմուշներ: Ռեիզորյան Դորչինսկու և Բորչինսկու խոսակցությունն են հիշեցնում Բարեղամի երկխոսությունները ժողովի և Վոսաճապուհի հետ, խլեստակության մտքի անհատականության մամր է պոռոտախոսում Կորկոտյանը: Սակայն միանգամայն ինքնատիպ են հնչում Բարեղամի ու Նապոլեոնի բառերը դիալեկտիկայի, մատերիալիզմի, կոմունիստական նոր կենցաղի և այլնի մասին: Նրանք «ավելացնելով տեմպերը» ... զոդանում են, «դիալեկտիկորեն» մորթում հանրային անասունները, «սպրկելով կոմունիստարար»... Հրապուրում ուրիշների կանանց: Ահա Նապոլեոնի սիրային բացատրությունը. «Տեսնո՞ւ եր: Եվ ի՞նչ: Մի՞թե ես ձեզ սիրում եմ անհատական սիրով, անձնական նպատակների համար: Ամենևին: Իմ սերս հասարակական է: Սա հետամուտ եմ հին կենցաղի ոչնչացման: Թե չէ անձամբ, կարելի է ասել, ես ժամանակ չունեմ, նու, ասենք սիրելու»³²:

Արդեն այդ տարիներին Դեմիրճյանը խորախափանցորեն նկատել է դիմակավորման այս ձևը, որից սկսել էին օգտվել ժամանակի հերոսներն ու հասարակության աչքին փոշի փչող պաղապարական գործիչները: Փարիսեցիությունը, խոսքի ու գործի սուր հակասությունը կատակերգության մեջ մերկացվել են ավելի սուր ու անխնա, քան զոդությունն ու հասա-

րակական ունեցվածքի վատնումը: ԴեմիրՇյանի հերոսները նոր հասարակարգի ծնունդն էին: Հենց այդ իմաստով էլ «Նապոլեոն Կորկոտյանը» հայ կատակերգության ասպարեկում դարձավ նորարարական խիզախ բայլ և չի կորցրել իր կարեւորությունը նաև մեր օրերում:

«Նապոլեոն Կորկոտյան» երգիծական կատակերգության վերամշակված տարբերակին շնորհվել է 1935 թվականի լավագույն պիեսների համար սահմանված երրորդ մրցանակը: 1957 թ. ընդգրկվել է գրողի նրկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում: Այն բնական կարճ կյանք է ունեցել: Բնամարմին է Սունդուկյանի անվան վատրոնում՝ ռեժիսոր Ա. Գուլիյանի կողմից: Քննադատական հողավածներից ու մամուլում տապաղված՝ Վ. Վաղարշյանի՝ «Նապոլեոն Կորկոտյանին» նվիրված ասուլիսի ելույթից կարելի է ենթադրել, որ ներկայացումը բնամարմին էր նատուրալիստական դոկտրինով: Գլխավոր դերակատարներն ստիպված էին բնա՝ դուրս գալ խոզերի և այլ կենդանիների դիմակներով, իսկ խրախճանքի տեսարաններում՝ ալյուրան խիղկատակություններ անել ու երգել, որ ներկայացման վերջում հալից ընկնում էին³³:

«Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունը հայ թատերգության մեջ մնաց իր բն մի երկ, որը կրում էր ժամանակի գեղագիտության նվաճումների ու նահանջների կնիքը: Այն խոր հատք լողնց հայ թատերգության զարգացման ընթացքի վրա. նրա հարցադրումներին, կերպարներին ու գեղարվեստական ստանձնահատկություններին ժամանակակից կատակերգակները գիմեցին բազմիցս: Կատակերգության մոլեղին քննադատներից՝ Ն. Զարյանը, մի տասնամյակ հետո ինքը գրեց կատակերգություններ («Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ» և այլն), որոնցում չվախենալով «Փիպական շլինելուց», ջրի երես հանեց գոփողների ու հարմարվողների կերպարներ՝ գեմիրճյանական հերոսների անմիջական ժառանգորդներին:

7

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին երգիծական գրականության լինել-չլինելու հարցը լուծվեց լինելու օգտին. այն դարձավ ֆաշիզմի դեմ պայքարի գործուն զենք:

Երգիծական թատերգության մարդում ստեղծվեցին պատերազմին նվիրված՝ Ն. Զարյանի «Ամենագաղան» ալլսրանական կատակերգությունը և Աշոտ Փալանջյանի «Շախ և մատը»:

Ն. Զարյանը ի դեմս Հիտլերի մերկացրել է ֆաշիզմի մարդատյաց էությունը: Նա Հիտլերին տեղավորել է հեթաթալյան աշխարհում՝ դադանների մեջ, սակայն իրական մարդու կերպարանքով: Վերջինիս դործն ու վարմունքը անտառում ալյուրան հրեշավոր են, որ զայրացնում են անգամ դիշատիչներին: «Ամենագաղան» կատակերգությունը լույս է տեսել առանձին գրքով և բազմիցս հնչել է եթերում՝ իրրև ռադիոներկայացում:

40-ական թվականների երգիծական թատերգությունը տառապում էր

³³ «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 1:

(ոչ միայն մեղանում) թշնամուն թերազնահատելու մտայնությամբ: Գրաօրինակն է Փալանջյանի «Շախ և մատ» կատակերգությունը, որի մեջ ամեն ինչ կատարվում է այնպես, ինչպես չէր կարող կատարվել իրականում: Գերմանացիներն այստեղ բացառակ տխմարներ են և պարտիզանները հեշտ ու հանգիստ նրանց ղլխին խաղում են ցանկացած խաղը:

Պատերազմի տարիներին ստեղծվել են նաև կատակերգություններ, որոնք ոչ մի կապ չունենին ռազմական թևային հետ և շոշափել են դյուղական կյանքի տարրեր կողմերը (Ա. Բարսեղյան՝ «Հայ կինը», «Կոմպոզիցիոն», «Մացիկն ու Մակիլը» և այլն):

Պատերազմից անմիջապես հետո երգիծանքի հարցը կրկին սրվում է և պահանջում ինչպես զործնական, այնպես էլ տեսական լուծում: 1945 թ. Հայաստանի զորղների միության ընդհանուր ժողովում լսվում է Ն. Զարյանի «Մեր գրականության վերջին տարիների նվաճումները և հետպատերազմյան զարգացման հեռանկարները» ղեկուցումը, որ կոչ էր արվում գրական բոլոր ժանրերի մեջ ղարկ տալ երգիծանքին՝ սկսած լրագրային ֆելիետոնից մինչև երգիծական պատմվածքը, պոեմը և կատակերգությունը: «Մենք պետք է ստեղծենք ժամանակակից կյանքին նվիրված այնպիսի կոմիդիաներ, որպիսիք հնարավոր լինի ղնել Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղարի», Հ. Պարոնյանի և Գ. Սունդուկյանի պիեսների կողքին»³⁴, — ասում էր նա: Սակայն բոլորը չէ, որ համամիտ էին գրան: «Դիտողություններ հայկական սովետական կոմիդիայի մասին» հոդվածով ելույթ է ունենում Ս. Հարությունյանը: Վերլուծելով Ա. Բարսեղյանի, Ա. Ա. Պապայանների կատակերգություններն ու վոդևիլները, նա եղրակացնում է, որ հեղինակները «ողորմվել են ... բացասական տիպերով ու գրություններով ... չափից ավելի»: Նա առաջ է բաշում կատակերգությանը բոլորովին խորթ պահանջ՝ «ստեղծել բանաստեղծական կերպար, որի մեջ՝ երջանկորեն, միահյուսված լինելն իրական կիրքը և երաղելու հատկությունը»³⁵:

Կատակերգության գրական և բացասական հերոսների հավասարակշռության վերաբերյալ Հարությունյանի մեկ այլ պահանջը արձագանքն էր «գրական երգիծանքի» տեսության, որը նախապատերազմյան տարիներին առաջադրվել էր Ժուրերիայի կողմից և 40-ական թվականների վերջերին ու 50-ականի սկզբներին վերաճել-ձևավորվել էր «անկոնֆլիկտայնության» բոհություն, արժատների գեղելով ամենուրեք: 1953 թ. այդ կեղծ տեսությունը լուրջ և անվերապահ հակահարված ստացավ:

Կուսակցության XX համագումարի որոշումները ղզալի ղել խաղացին այդ տարիների թատերական կյանքի աշխուժացման գործում: Թատրոնների բնմահարթակ բարձրացան կատակերգություններ, որոնք նվիրված էին արղիականությանն ու ժամանակակիցներին: 50-ական թվականների սկզբին կատակերգությունը քանակական առումով ղզալիորեն առաջ է անցնում երգիծական արձակից (վիպակ, պատմվածք, ֆելիետոն) ու պոեզիայից: Ապրելով իր վերելքը, կատակերգությունը համարձակորեն ներխուժում է

34 «Գրական թերթ», 1945, № 20:

35 Նույն տեղում, № 27 :

կյանք: Կատակերգակները իրենց խաբարդանող գրեթե լույս աշխարհ են հանում իրականության ցավոտ կողմերը, թափանցում կաբինետների ու բնակարանների փակ դռներից ներս, մարդկանց աշխատանքային առօրյան ու կենցաղը, բացահայտում բյուրոկրատիզմ ու բաղրենիություն, փառամոլություն ու կաշառակերություն ծնող շարիքների հետեանքները: Սակայն պետք է նշել, որ պատճառների արմատների դադարից ոչ միայն անձեռնմխելի էր, այլև խստագույնս պահպանվում էր իրավասահ մարմինների կողմից:

40-ական թվականների կեսերից մինչև 60-ականների կեսերը բուռն զարգացում են ապրում երգիծական կատակերգությունը (Ն. Զարյան՝ «Աղբյուրի մոտ»—1949, «Փորձադաշտ»—1952, Ա. Ղաբաղյույան՝ «Դադսնի դործիլը»—1953, Ս. Քոչարյան՝ «Հին հիվանդություն»—1950, «Քեռիները քեֆ են անում»—1955, Ա. Արսևսևյան՝ «Փիղը սլարում է»—1955 և այլն), ընթերցանական կատակերգությունն ու վոդեվիլը (Ա. Ա. Պապայաններ՝ «Մեծ հարսանիք»—1945, «Երջանիկների ընտանիքը»—1946, «Խանդից պատուհաս»—1955, Ն. Զարյան՝ «Տնամերձ այգի»—1948, «Պայազատ»՝ «Հարսանիք»—1955, Ա. Բաբսևյան՝ «Սիրո հովիտ»—1955 և այլն), ինչպես նաև այնպիսի կատակերգություններ, որոնց մեջ տարրեր չափերով խաչաձևվում են երգիծական և վոդեվիլյան միտումները (Ս. Խուլափեդյան և Ա. Հացագործյան՝ «Փիլիպոս Ասլանովիլ»—1945, Գ. Գաբրիլյան և Մ. Չամաճյան՝ «Արարատյան դաշտի աղջիկը»—1948, Ա. Պապայան՝ «Ուզում եմ տեսնել»—1951, Կ. Յաղջյան՝ «Նոր նախագահը»—1955, Գ. Տեր-Գրիգորյան՝ «Սոֆիի սխալը»—1956, Ա. Ղաբաղյույան՝ «Նշանդուր»—1957, Մ. Քոչարյան՝ «Ինչ որ ցանես, այն էլ կհնձես»—1956 և այլն):

Թատերադիրների առջև ծառանում է կատակերգության գեղարվեստական առանձնահատկության խնդիրը: Ի տարբերություն 30-ական թվականների, նրանք խնդրի լուծմանը ձեռնամուխ են լինում զործնականում և ոչ թե տեսական բանավեճերով: Կատակերգությունը հասունացման է ձգտում՝ հաղթահարելով մի շարք գծավորություններ, որոնցից ըստ երևույթին առավել կարևորներն էին կոնֆլիկտի խնդիրը, թեմայի, հերոսների և սյուժեի ընտրությունը, երկխոսություն ու մենախոսություն կառուցելու հմտությունը:

40—50-ական թվականների հատվածում ընթերցանական կատակերգությունն ու վոդեվիլը մեծ դեր խաղացին ժամանակակից թեմայի իմաստավորման, կառուցման պայթյսի ու լավատեսական աշխարհայեցողության հաստատման դործում և դա էլ հենց ծառայություն է ու նշանակությունը ժամանակակից գրականության զարգացման պատմության մեջ: Ա. Ա. Պապայանների «Մեծ հարսանիքում», «Երջանիկների ընտանիքում», Ն. Զարյանի «Տնամերձ այգիում», Ա. Բաբսևյանի «Սիրո հովիտում» որոշ չափով տոնական ու աշխույժ միջոցառում աշխատում էին, սիրում և արգելքներ հաղթահարում բարի, կենսախիղճ հերոսները: Նման հարցադրման դեպքում, բնականաբար, թատերադիրները դիմում էին առավել «հեշտացված» կոնֆլիկտի, ընտրում այնպիսի սյուժե, որի իրադարձությունների մեջ առավել ամբողջականությամբ արտահայտվեր իրականության հաստ-

կապես լավատեսական կողմը, գուցե նման լուծման համար ոչ միշտ հիմքեր տվող, բայց ցանկալի և արվեստի ուժով կյանքը իդեալին մոտեցնող: Այդ տարիներին բնարական կատակերգությունը ստեղծվել էր նաև այն բերկրաների ազդեցությամբ, որ հորդում էր դարաշրջանի դաժանագույն պատերազմի սովորածան դիտակցումից, պատերազմի արհաժիրքով անցած զինվորների վերադարձով ղեպի խաղաղ աշխատանք: Հետպատերազմյան տարիներին գրեթե բոլոր բնարական կատակերգություններում եթե ոչ գլխավոր, ապա «երկրորդ» հերոսն արդեն նախկին ճակատայինն էր, որ իր հետ բերել էր յուրովի ապրված ու իմաստավորված խաղաղ կյանքի երազանքը, դորձելու ծարավը խաղաղ երկնքի պայմաններում: Այդ տարիներին կատակերգության հասցեին շատ լավ ու վատ բաներ գրվեցին. երբեմն սկզբում լավ, հետո՝ վատ, նայած թե տեսական ինչպիսի հոսանք էր եղել օրվա ճիշդ՝ կեցցե անկոնֆլիկտայնությունը, կամ կորչի այն, կեցցե ծաղրը, կամ կորչի բնագաղտությունը և այլն:

Այսպես կոչված «անկոնֆլիկտայնության» տեսության ծաղկման ժամանակաշրջանում թատերագետ Ա. Հունանյանը գրեց, թե նորի ու նորագույնի, բարու և ամենարարու, լավի և լավագույնի կոնֆլիկտը, որի հիմքի վրա են կառուցվել Պայազատի «Հարսանիքը», Խուդաբեգյանի «Միլիոնը» և այլն, հենց այն ճանապարհն է, որով պիտի ընթանա ժամանակակից կատակերգության զարգացումը և որը կդառնա այն նորը, որ կարելի կլինի հակադրել «թատերագրական հին շարունին»³⁶, եվ դա այն ժամանակ, երբ թատրոնների բեմերում ներկայացվում էին Ն. Զարյանի ու Մ. Քոչարյանի երգիծական կատակերգությունները, որոնք կառուցված էին նորի ու իր դարն ապրածի, բարու և չարի, լավի ու վատի կոնֆլիկտի վրա: Փաստորեն տեսությունը շտապում էր օրինականացնել «անկոնֆլիկտայնությունը» որի սխեմայով երկերից դուրս էր մղվում կենդանի կյանքը: «Անկոնֆլիկտայնության» բնագաղտությամբ հանգես եկավ է. Հախվերդյանը, որը, սակայն, իրավացիորեն բնագաղտելով մի շարք կատակերգություններ ու դրամաներ՝ սրանց «անկոնֆլիկտայնության», կերպարների հյուսվածքայնությունը ու սխեմատիկության համար, բնարական կատակերգությանը ներկայացրեց ժանրի առանձնահատկությանը անհարկ պահանջներ՝ կոնֆլիկտի սրություն, արատների ծաղկում և այլն, որը բնորոշ է երգիծանքին:

Քնարական կատակերգության մեջ, ի տարբերություն երգիծականի, կոնֆլիկտը կառուցվում է ոչ թե հերոսների զաղափարական կամ սոցիալական սուր բախումների, այլ յուրիմացությունների, խառնաշփոթության, հերոսի բնավորության հակասությունների վրա: Նրա հիմքն են կազմում թվադրող կոնֆլիկտը, թվադրող հակասությունը և լուծելով դրանք, հեղինակները հնարավորություն են տալիս յուրաքանչյուր դորձող անձի առավել ամբողջականությամբ ու սրամտորեն արտահայտել իր «եսը», և ինք-

36 Ա. Հունանյան, Սովետահայ կատակերգությունը ևսոցիալական շրջանում, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1951, № 2:

նապարտահալածան ընթացքում դատավճիռ կայացնել հերոսների նկատմամբ՝ ընդունել կամ մերժել նրանց, կամ բռնաբերել ծիծաղելով:

Հետպատերազմյան տարիներին ընտրական կատակերգությունը միշտ բերություններ ուներ, որոնցից կարևորը, ինչպես նկատել է ժամանակի քննադատությունը, սխեմատիզմն էր: Սակայն չի կարելի անտեսել նրա թույլ կառուցվածքը, լեզվական վրիպումները, որոնք հետևանք էին վարպետության սպառախի, շտապողականության, երգիծականների երիտասարդության և այլն: Գրական ասպարեզ էր իջել թատերադիրների նոր սերունդ, որը 20-ական թվականների հեղինակների համեմատությամբ անսիրտ էր: Այստեղ դեռ խաղաց նաև հրկու սերունդների միջև արհեստականորեն ստեղծված խզումը, որ լի էր երգիծական գրականության համար անբարենպաստ խմորումներով:

Այդուհանդերձ ընտրական կատակերգությունն իր բարի խոսքն ասեց և գնահատության արժանացավ. համաժողովրդական մրցանակարարչության ժյուրին 1947 թ. մեկ դործություններ լավագույնս արժանի համար սահմանված երրորդ մրցանակը շնորհեց Ն. Զարյանի «Տնամերձ այգուն», իսկ 1948 թ.՝ Ա. Պապայանի «Երջանիկների ընտանիքին»: Հայ դրամատիկ և օպերետային թատրոնների բեմերում երկար տարիներ հաջողությամբ ներկայացվում էին «Մեծ հարսանիք», «Արարտության դաշտի աղբիկը» (հետագայում իկրանավորված), «Միրո հովիտը» և այլ ընտրական կատակերգություններ:

8

Հետպատերազմյան երգիծական կատակերգությունը ծնվեց ընտրական կատակերգությունից քիչ ուշ, ներառնելով այն գրականը, որ սարունակվում էր ընտրական կատակերգության միջուկում՝ արդիականություն, ընդհանուր սպառողական լավատեսություն, առողջ ծիծաղ ու հումոր, որոնց ավելացրեց սուր մեղակցումների սլաքներ: Այդ շրջանի երգիծական կատակերգության զարգացման միտումները իրենց վառ արտահայտությունը գտան Ն. Զարյանի հատկապես «Աղբյուրի մոտ» երկում: Զնաբանական կատակերգության գծերի համակցումը երգիծականին, գրական իդեալի գոյակցումը իր հակոտնչալի հետ նկատեց ժամանակի քննադատությունը: Մի գեպընդ որ դիտվեց իբրև ժամանակակից կատակերգության հավատամք, ինչ-որ սպարադիր, նույնիսկ հարկադրական բան, մյուս գեպընդ՝ էկեկտիզմ, «ժանրերի խառնուրդ»: Այսպես, Լ. Հախվերդյանը «Մեր օրերի թատերադրությունը» (1945—1955)՝ գրքում Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտը» և Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը» գնահատեց իբրև «ժանրային միասնություն շունչով» երկեր: «Աղբյուրի մոտի» կապակցությամբ նույն գրքի «Նույն երկի մեջ տարբեր հերոսներ գծագրելիս հեղինակը կիրառել է ոչ թե մեկ, այլ երկու միջանցից շատ հեռու ժանրային-ոճական սկզբունք և դա երկփեղկավորություն է առաջ բերել արևմտում: Մտահղացված է որպես լիրիկական կոմեդիա. այդ ժանրի սկզբունքներով, լիրիկական մեղմ լուսավոր գոյաներով են վերադարձված

Արսենի ու Գուրգենի, Պայծառի ու Սմբատի, Շողիկի ու Տիգրանուհու, Նդոյի ու Անդրեսի ու մյուս հերոսների կերպարներն ու փոխհարաբերությունները Սրանց մեջ չկան հակասություններ»։ Սակայն քիչ անց՝ «Մենք չգիտենք լիրիկական կոմեդիայի մի այլ օրինակ, որի մեջ ամենացատուները բացասական կերպարը լինի, այն էլ դժպրկած սատիրական թանձր գույներով»։

Նվ աշուղես, «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունը ընթացական է, իսկ տարբեր հերոսների նկատմամբ կիրառված է տարբեր ժանրային-ոճական մոտեցում։ Քննելով կատակերգության ժանրային պատկանելությունը, հեղինակը դիմում է բավականին բարդ վիրահատության. նա կատակերգությունից անդամահատում է երկու կենտրոնական հերոսների՝ Բալարեկին՝ սրա խառնախություններով ու մատնադրերով, ընթացողությամբ ու սպանալիքներով և Զարուհուն, Բալարեկի կանացի տարբերակին՝ կուտնտեսային աշխատանքներից սրա խառնախումբներով ու մեքենայություններով հանդերձ և առաջնորդվում առկա հերոսների միայն մեկ թեմով (Արսեն, Գուրգեն, Պայծառ և այլն)։ Այս աշուղի օրհնությունը չէր հասնում է երգիծական թանձր գույներով նկարված բացասական հերոսի ներկայության առթիվ։ Մինչդեռ ընդհանրապես կատակերգության ժանրային պատկանելությունը որոշող գլխավոր հատկանիշը նրա հիմքում ընկած կոնֆլիկտն է և ոչ թե ընթացական երանգներով նկարագրված որոշ գործող անձինք, ընդհանուր ուրախ տրամադրություն, երգեր և այլն։ Տվյալ դեպքում կոնֆլիկտը կուլեկտիվիզմի դադափարի բախումն է «անհատապաշտության», «մասնավոր սեփականատիրական» վարքագծի հետ, որի կրողներն են Բալարեկն ու Զարուհին։ Այդ կոնֆլիկտն է կանխորոշել «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության ժանրային պատկանելությունը որպես ընթացական ժանրի որոշ տարրերով հագեցված երգիծական գործ։ Այն, ինչը թվագրել է «...միայնցից շատ հեռու ժանրային-ոճական սկզբունքից բացի, նաև հոգեբանական, բարոյա-էթիկական մոտեցում առանձին հերոսների նկատմամբ»։ Արսենի, Գուրգենի և այլոց կերպարների «լիրիկական երանգները» նույնքան օրինաչափ են, որքան Բալարեկի ու Զարուհու նրկատմամբ կիրառված «երգիծական թանձր գույները»։ Գեղարվեստական հենց այդ հնարանների շնորհիվ էլ վերջիններս հանդես են գալիս իրեն «սեփականատիրական ձգտումներին» արտահայտիչներ և դառնում են հեղինակային մերկացման առարկան, ի. Հախվերդյանից անմիջապես հետո կարելի է բացականչել։ Ցույց տվեք ինձ այնպիսի երկ, որտեղ տարբեր հերոսների նկատմամբ կիրառված լինի միևնույն ժանրային-ոճական մոտեցումը։

Հեռուստերադրման երգիծական կատակերգությունը կարողացավ շոշափել օրյեկտը, իսկ դա նշանակում է, որ այն կենսականորեն կապված էր իրականության հետ և արձագանքում էր ժամանակի հրատապ պահանջներին։ Ժամանակի առկա յայտ նվաճումներն են դառնում ն. Զարյանի երգիծական կտավները՝ վառ անհատականացված կերպարներով, սուր բախումներով ու պայքարով։

40-ական թվականներից ի վեր ն. Զարյանը յոթ կատակերգություն՝

«Ամենազազան», «Աղբյուրի մոտ», «Փորձազաշտ», «Պատի թերթ», «Զառն ալս անգամ չրերնց», «Պաշտամունքի դոհր», «Սեր և էլլա-Ռեկլա», Երկու հրդիծական վիպակ՝ «150-ամաւուանոց եռագրութիւն, գրված Վաչագան Հատորունու կողմից», «Վիպասանուհի Նախշուն Դադայան», նաև երգիծանքով հագեցված «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» վիպը՝ նվիրված Հայաստանի, մինչհեղափոխական տարիներին, մի շարք առակներ, երգիծական պոեմներ ու էպիգրամներ:

Երգիծանքի մարզում իր երկարամյա՝ գրական գործունեության ընթացքում Ն. Զարյանը կարողացավ մշակել ոնխական երգիծական գրեյա-ձևը:

Ն. Զարյանի երգիծական ստեղծագործությունների մեջ լիակատար ու անմիջական արտահայտություն է գտել գրողի էության ամենապարզագրական հատկանիշներից մեկը՝ նրա անմիջական կապը ժամանակի ընթացքի հետ, օրվա հարցերը վեր հանելու ունակությունը: Բյուրոկրատիզմի, փառամոլության ու աչքակապուկայն դեմ պայքարի մեջ դարյանական երգիծանքի կտրուկ ոճը երբեմն պոնհկանում է, դառնում ճակատային: Սակայն նրա երկերի ընդհանուր ենթարնագրում այդ հանգամանքը մասամբ արդարացվում է բարձրացված խղիղների կարեւորությամբ և գրողի անհանդուրժողականությամբ այն շարիւրի հանդեպ, որը նա մերկացնում է:

Ն. Զարյանի երգիծական երկերում սոցիալիստական կեցության դադափարի աղավաղումը, կյանքի տարրեր սասպարեղներում գոյություն ունեցող անարդարութիւնը, անսկզբունքայնութիւնն ու կաշառակերութիւնը դառնում են այն թիրախները, դեպի ուր գրողն աւղղում է իր երգիծանքի կրակահերթը, որպեսզի այրի, մոխիւր դարձնի կամ էլ ծաղրի՝ նախած թի կամ ինչն է դարձրել զնդակոծության առարկա: Ահհաշտ քննադատութիւնն էլ որոշում է նրա երգիծական ստեղծագործութիւնների գեղարվեստական շիկացումը: Երգիծանքն ու հումորը գրողի ձեռքում դառնում են ահհղ զենք: Նրա զինանոցում առկա են տարբեր տրամաշափի զենքեր՝ կատակ-գրոտեոկից մինչև շար սարկաղմը, ուրախ ծիծաղից մինչև զայրույթը:

Արդիականության հետ գրողի ամուր կապը պայմանավորում է նրա երկերի բովանդակութիւնը: Ն. Զարյանի կատակերգութիւնները, առակները, հրդիծական պատմվածքներն ու վիպակները նվիրված են ընթացիկ կյանքին, իր ժամանակակիցին: Նա կարողանում է տեսնել այն գրականը, որ ստեղծվում է իր ժամանակակիցի ձեռքերով, կարողանում է երգել նրա սխաղագործութիւնը: Ֆաշիզմի դեմ պայքարի կամ աշխատանքային ճակատներում: Նվաճ երեւութներն ընդգրկելու կարողության հետ միասին նա տեսնում է նաև կյանքի ստիւրոտ կողմերը, նաև նրանց, ովքեր վարպետորեն գիմակավորվում են Ն. Զարյանը չի նվազեցնում շարիւրը, այլ ամրոջ լրջությամբ ձեռնարկում է նրա մերկացմանը:

Կենսական փաստերի ներմուծումը և գույների խտացումը, ուս-

շխտականություն շրջանակներում շտապանքումը զարյանական երգիծանքի թերևս ամենարևութագրական դիմն է:

Երգիծական ստեղծագործությունը նշանակալից է այնքանով, որքանով խորն է թափանցում դրողի հայացքը շարիք ծնող սոցիալական հանգամանակների կամ օրյակովի պատճառների մեջ: Երբ զարյանական երգիծական հերոսները գործում են այնպիսի մղումների թելադրանքով, որանք բացատրելի են իրենց սոցիալական ծննդով կամ իրեն խոր արմատներ ունեցող արատներ, ապա արդյունքում ստացվում են լայն ընդհանրացումների կտավներ («Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ», «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները», «Վիպասանուհի Նախշուն Դադայան»): Իսկ երբ նա տեղային, սահմանափակ հետաքրքրությունների շրջանակում է, նրա գրչի տակից դուրս են գալիս նեղ-գերատեսչական նշանակություն երկեր («150-ամսուանոց հոգորություն» և այլն):

Ն. Զարյանի կատակերգություններում ու երգիծական վիպակներում շարի ու բարու կոնֆլիկտը սուր է՝ բացառապես շործող անձի կողքին միկանդնած է նրա հակոտնյան: Բացասական-դրական՝ այսպիսին է Զարյանի երգիծական երկերի սխեման: Այդ հանդամանքը միապաղաղություն է մտցնում նրա երկերի մեջ և ակամա համեմատելու ցանկություն առաջացնում՝ ո՞րն է գեղարվեստորեն ավելի կատարյալ: Երբմն ստացվում է այնպես, որ ուժեղը բացասականն է: Այդպես եղավ «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ: Սակայն բնավ պարտադիր չէ, որ միևնույն երկի մեջ մարդիկ բաժանված լինեն «երկու բանակի»: Հեղինակային մերկացումն ինքնին ենթադրում է դրական իդեալի հաստատում:

Զարյանական կատակերգություններն աչքի են ընկնում համարձակ բնադատությանը, թեև իրենց վրա կրում են կաշկանդվածության կնիք, որն արտահայտվում է «երկրորդ խմբի»՝ միանգամայն դրական և առաքինի մարդկանց պարտադիր առկայությամբ:

Երգիծական թատերգության բնագավառում 30—40-ական թվականների «անդորրից» հետո «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության բնագործությունը՝ Երևանի օպերետային թատրոնում, դարձավ նշանակալից երևույթ:

Արտաբնապես կատակերգությունը սուր քննադատություն էր մասնավոր սեփականատիրական բնագոյների հասցեին, իսկ ենթաբնագործում հաստատում էր դրանց անպարտելիությունը: Զարյանը բարձրացրել էր շարված, գունազարդված գլուղի վարագույրի ծայրը, և հանդիսատեսի հայացքի առաջ՝ անսպասելիորեն ծավալվում էր հակասություններով լի, գունեղ գլուղական կյանքը: Իրականությունը պատկերվեց իրեն սուր լախումների վայր, ուր մարդկանց վիճակված էր պայքարել մարդու բարեկեցության, նաև հենց մարդու բարոյական նկարագրի համար: Դա նոր կիզակետ էր, որը մարմնավորվում էր երգիծական ոճով: Առաջին պլան մղված կատակերգական անցուդարձերը ունեին թաքնված իմաստ, որն ավելի լայն ու ավելի ընդհանրական էր, քան այն, ինչ տեղի էր ունենում բեմում: Բանն այն է, որ գլխավոր երգիծական գործող անձը՝ Բալարեկը, կատակերգության մեջ հանդես էր գալիս իրեն արդեն ձևավորված բնավորություն: Նման բնավորության ձևավորման ընթացքը,

ներան սնող միջավայրը մնում էր շրացահայտված: Այստեղ հանդիսատես-
սը հանդիպում էր արդեն մերկացված Բալարեկի հետ, իսկ դա զգա-
լիորեն թեթևացնում էր այն կոլեկտիվի վիճակը, որտեղ նա հյուսում էր
սարգոստայնը: Ավելին, կատակերգական կառույցի երկու հիմնական
օղակները՝ Բալարեկի ու կոլեկտիվի միջև հակամարտությունը և հան-
գուցարանումը տեղի էին ունեցել կատակերգությունից դուրս: Բուն կա-
տակերգության մեջ Բալարեկին արդեն չէին հավատում և անմիջապես
էլ պատռում էին նրա դիմակը: Նրա կեղծիքն ու զրպարտությունը ոչ մի
հետևանք չէին ունենում: Մերկացված Բալարեկը սարսափելի չէր. նա
գտնվում էր այն աստիճանի վրա, երբ դադարել էր վտանգավոր լինելուց
ու դարձել անհաջողակ: Զարյանը ուրախ ծիծաղում էր նրա վրա: Ահա
այստեղ էլ կատակերգության ենթարանգիրը լրացնում էր բուն բնագիրը:
Լրացնում էր այն պատճառով, որ վկայում էր Բալարեկությունը սնող հո-
ղի գոյության, մարդուն դարանակալող վտանգի մասին, եթև ընկնի մի
այնպիսի շմերկացված շորթոդի ճանկերի մեջ, ինչպիսին Բալարեկն է:
Զէ՛ որ վերջինս ոչնչի առաջ կանգ չի առնի, միայն թե իր ճանապարհից
հեռացնի անձնական շահի իր նպատակների իրագործմանը խանգարող
մարդուն, ինի դա կինը, կոլտնտեսության նախագահը, գիտնական կամ
ուրիշ որևէ մեկը:

Կատակերգության ենթարանգիրը բնագրից հարուստ էր նաև այն
պատճառով, որ Բալարեկի գործողությունները պիեսում խստիվ սահմա-
նավակվում էին նրա համար աննպաստ վիճակների ուժով. նրա բոլոր
«նախաձեռնությունները» նախապես հայտնի էին, իսկ հակաթույնը արդեն
պատրաստ: Մինչդեռ ենթարանգրում Բալարեկի լարված հնարավորու-
թյունները կարող էին ծավալվել ու ընդհանրանալ այնքան, որքան կթույ-
լատորեն հանդիսատեսի կամ ընթերցողի երևակայությունն ու կինսափորձը:

Զարյանական կատակերգության հերոսը հանգես էր գալիս հեղինակի
կողմից շատ նուրբ դիտարկված զրպարտության, քծնանքի, երկերեսսանիու-
թյան ու շողորթթյան ամենարնութագրական ու տարածված ձևերի
արտահայտություններով: Այսպես, օրինակ, կոլտնտեսության նախագահ
Սմբատ Արզումանյանից ազատվելու համար Բալարեկը նրան ներկայաց-
նում է շատ լուրջ մեղադրանք՝ դավաճանություն կուսակցության դժին:
«Կասեմ և կապացուցեմ»,— ասում է Բալարեկը Գինեստ գյուղի կոլտնտե-
սության կուսկազմակերպչին. «Դու նոր մարդ ես և պետք է սովորես
իմանաս, ընկեր լամբարյան: Նախ և առաջ կապացուցեմ, այ նա, ընկեր
Գևորգ, դեմ է սյարտիական գծին» և այլն: Ի դեպ, այստեղ հետաքրքիր
է «կապացուցեմ» բառի կրկնությունը: Գրողը հոգեբանորեն ճիշտ է
որոսացել նաև Բալարեկի ներքին անվստահության պահը և շատ դիպուկ
վերարտագրել այն լեզվաչին կառուցվածքի միջոցով: Բնութագրական է
նաև քծնանքը: Դիմելով կուսկազմակերպչին, Բալարեկն սկզբում նրան
սեմծաբում է՝ պաշտոնապես՝ ազդանոտով, իսկ հետո, անկեղծության
միջոցով ստեղծելու համար՝ անունով: Հետզհետե Բալարեկը հասնում
է փաղաքշական «ջա՛ն» և «հաջա՛ն»-ի, թեև դրա համար առիթներ բնավ

շունքը: Սա նույնպես շողորորթության շատ բնորոշ ձև է: Զարյանք զինաթափ է անում բալարեկությունը, մերկացնելով նրա ամենագործոն «մեկոդները», որոնց գիտակցումը չարիքը կիսով չափ հաղթահարելու նշան էր:

«Աղբյուրի մոտ» կատակերգության հաջորդությունը, բալաբեկների կենսունակությունն ու նրանց մերկացնելու անհրաժեշտությունը ստիպեցին Զարյանին գրելու «Փորձադաշտը», որտեղ, սակայն, նախորդի համեմատությամբ Բալաբեկի բնավորության որևէ նոր կողմ չի բացահայտված: Այստեղ շատ կարևոր մի դիմ «Փորձադաշտին» հաղորդում է էական նշանակություն: Հնդիսակը սոսանելիորեն ներկայացնում է ընթերցողին կամ հանդիսատեսին, թե ինչպիսի վտանգներ, ինչպիսի դժբախտություններ, ինչպիսի բալաբեկներ, թե որքան վտանգավոր է նրանց ներկայությունն այս մարդկանց շրջապատում, ովքեր տակավին չգիտեն նրանց էությունը, ովքեր թուլակամ են կամ մեքենայությունների հակված: Այսինքն՝ «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության ենթաբնագրի հիմնական դադափարը չի երևա է ելնում «Փորձադաշտում» և հնչում ամբողջ ձայնով: Այստեղ Բալաբեկը պատկերված է կոլեկտիվի մյուս անդամների հետ փոխհարաբերության մեջ, իսկ այդ կոլեկտիվում է նաև նրա «տաղանդի» երկրպագու Գառնակերյանը: Այսպիսով, հասարակությունից մեկուսացված մարդուց Բալաբեկը դառնում է ակտիվ դեմք, ծիծաղելիք՝ վտանգավոր:

«Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունն ակնարկում էր այն հիվանդագին երևույթների մասին, որոնք անտահաբում էին հասարակությունը՝ մանր ու մեծ անհատների պաշտամունքի առկայությամբ, երբ աղնիվ ու սկզբունքային բնադատությունը երբեմն տեղի էր տալիս մատնություններին՝ այսպես կոչված «մատերիալին», իսկ սրանց հնդիսակները հաճախ տոնում էին չվաստակած հաղթանակ: «Աղբյուրի մոտ» ակնարկում էր այդ մասին, բայց մեծ ընդհանրացումների չէր դնում: «Փորձադաշտում» Ն. Զարյանը պատկերում է այդ տեսակ զրպարտիչներին գործողության մեջ և նրանց ներկայացնում հասարակության դատաստանին: Բալաբեկի և նրա տարատեսակ Գառնակերյանի երգիծական մերկացումն անհրաժեշտություն է դառնում, և հնդիսակը գույներ չի խնայում: «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության ուրախ ծիծաղը դառնում է շար, ձեռք բերում դալույթի ելանդներ: Եթե «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ Բալաբեկի կերպարին հաղորդված էր համոթիստական-երգիծական գունավորում, ապա այստեղ դրան փոխարինելու է դալիս կերպարի երգիծահամոթիստական մերկացումը: Վերջին պարագայում կերպարը որոշ չափով կորցնում է հյուսիսությունն ու կոլորիտայնությունը, սակայն տաղվել նպատակալաց է դառնում: «Փորձադաշտի» Բալաբեկը գործում է առավել զգուշավոր ու նուրբ, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել արգահատելի զրպարտչի, քննողի և տխուր կեղծավորի մասին: Բալաբեկի այդ գծերը «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ հասցված են գրոտեսկի «Փորձադաշտում» դրանք մնում են ամենաբնութագրականները, սակայն բացակայում է գրոտեսկային չափազանցումը: Այսպես, օրինակ, «Փորձադաշտում» Բալաբեկը յուրովի խելացի է դառնում ու խորամանկում:

Գառնակերյանին հուշում է «մատերիալի» լինման, լայն ինքը չի դրում, վկայակոչելով իր անգրասցիտությունը, իսկ ձեռագիրը պահում է ապագայի համար: Ո՛վ գիտի, դուցև նորից անհրաժեշտ կլինի փոխերջավելւ կաշառելու և ստորաբարշտության կուպիտ, հասարակացված եղանակը մի անգամ, «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ, հիմար մլնճակի մեջ էր գցել Բալարեկին, և նա, «Փորձադաշտում», ըստ էության, նույն բիրտ մարդը մնալով նույնիսկ ստորության մեջ, յուրովի խնդրանում է (իրեն համար), դառնում այնքան ուժեղ, որ նույնիսկ փորձված սլաշտոնամուլ Գառնակերյանը ասում է, որ իրեն խարել, խճճել է Բալարեկը:

Բանձր, հյութեղ գույներով է նկարել Ն. Զարյանը հակահասարակական տիպի, անհաղ շահասեր ու գրպարտիչ Բալարեկի կերպարը:

«Աղբյուրի մոտ» և «Փորձադաշտ» կատակերգությունները ժամանակին իրենց վրա են հրավիրել գրական բնագոյատւության սենոուն ուշադրությունը: Դրանց ներկայացումները հսկայական հաջողություն ունեցան, և այդ հանգամանքը բացատրություն էր պահանջում: Քննադատությունը միաձայն ողջունեց գրական նոր կերպարի ծնունդը և մանրամասն վերլուծեց նրա բեմական մարմնավորման առանձնահատկությունը: Ս. Աղաբաբյանը իր հոգվածում նշեց «Փորձադաշտի» Բալարեկի բնորոշ գծերը, բացահայտեց գրպարտչի ու շինագողի, ստորաբարշտի ու կաշառակերի նրա էությունը³⁷:

Ն. Զարյանի երգիծանքն օժտված է հոյակապ հատկանիշով. այն առաջացնում է լիաթոր ծիծաղ: Ումանք կարծում են, թե միայն հումորիստական ստեղծագործությունը պետք է ծիծաղեցնի, իսկ երգիծականը՝ լոկ դալրացնի: Երգիծանքն ու հումորն իրարից տարբերվում են ոչ թե ծիծաղի ռեանակով, այլ դրա որակով: Երգիծական երկը մերկայացնում է սոցիալական շարիքը, բարձրացնում հասարակական-քաղաքական կարևոր լինումներ, կատարում հասարակայնորեն օգտակար լայն ընդհանրացումներ: Հումորիստական ստեղծագործությունը, իհարկե, նույնպես կարող է առգրել սոցիալական շարիքը կամ նրա առանձին արտահայտությունները, առկայի ամենից ավելի այն կողմով է ծիծաղով բուժել մարդկային բնավորության ալլեալլ մեծ կամ փոքր արատները, երգիծանքն ու հումորը ծիծաղի տարրեր երանգներին կրողներ են: Երգիծանքը կանգնած է սարկաստիկ ծիծաղի բարձունքում, մինչդեռ հումորը օգտագործում է արտահայտման ավելի նուրբ երանգներ՝ բուֆոնադայի ծիծաղից մինչև թախծոտ ծիծաղը, այսպես կոչված ծիծաղն արցունքի միջից: Երգիծական կամ հումորիստական ստեղծագործության հարուցած ծիծաղի աստիճանը ամբողջացակա կախված է դրողի օժտվածությունից:

Ն. Զարյանի երգիծանքը գունավորված է հումորի բոլոր երանգներով: Հումորիստական եղանակների կուտակումով էլ բացատրվում է այն առատ ծիծաղը, որն անհատականացնում է դրողի ստեղծագործական գրելաձևը:

Ծիծաղ է առաջացնում «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության Բալարեկը, ծիծաղ է առաջացնում նաև «Փորձադաշտի» Բալարեկը: Հենց այդ ծիծաղն

էլ օգնում է Բալարեկի համակողմանի մերկացմանը և խնայական ղեղադիր-տական բաժանականությունն պատճառում: Միծաղ առաջացնելու տեղ կարողու-թյան շնորհիվ Բալարեկը դուրս եկավ կատակերգության էջերից և հա-սարակ անուն դարձած զնաց ճանապարհորդելու քաղաքներում ու գյու-ղերում. որն է մեկին նրա հետ համեմատելը ոչ միայն մերկացնում էր, այլև ստիպում ուրախ ծիծաղել:

Կատակերգակ Ն. Զարյանին հաջողվում է ստեղծել հյութեղ կերպար-ներ, երբ դրանք վերցված են ժողովրդական զանգվածներից, մինչդեռ նվազ հաջող են ստացվում, երբեմն էլ բնավ չեն ստացվում մտավորականների կերպարները: Բալարեկը, ներկարար Սերոբը տեսանելի վառ կերպարն էր: Են: «Պատի թերթ» կատակերգության մեջ Վարսամ քեռին և Շուշան բու-րիկը. թեև կպիղծողի գործող անձինք, ամենակենդանի կերպարներն են, մինչդեռ էվելինան ու Ներսեսը, «Սեր և երկպառակություն» կատակեր-գության առաջատար գործող անձինք, հերոսներ են՝ ժամանակից դուրս, թեև անընդհատ խոսում են գործարանի մասին, ուր աշխատում են իրեն ինժեներները: Նրանք նաև դուրս են ազդությունից, ինչ-որ «համընդհանուր» են, ուրեմն և անկենդան, մանկենային: Հեղինակը կատակերգության ու-մարկում գրում է, թե «գործողությունը տեղի է ունենում նրանում և ամենուր»: Ահա այդ «ամենուր» էլ իր հետքն է թողնում Ներսեսի և էվելինայի կերպարների վրա: Այդ նույն «ամենուր» չի կարելի տարա-ծել ներկարար Սերոբի վրա. սա սոցիալ-էթիկական կոնկրետ միջա-վայրի ծնունդ է և արմատներով խոր մխրճված հողի մեջ: Սերոբը հայ-րենադարձ հայ ընտանիքի ծնունդ է: Ն. Զարյանը նրա մեջ խտացրել է արևմտահայությանը բնորոշ բնավորության դժևոր ու շարժուններ և դրա հետ միասին հայտարերել մասնագիտական բնույթի դժևոր Սերոբի բնա-վորության մեջ գրողը դրել է կատակերգական լար՝ զրուցասիրություն և պարծենկոտություն: Տեղին-անտեղի նա վերհիշում է իր կյանքից տար-րեր դիպվածներ և, որպեսզի ապացույցի իր ճշմարտացիությունը, վկայա-կոչում է մեծ գործիչների՝ Ժան Ժակ Ռուսոյի, Միքելանջելոյի և ուրիշների անունները, ինքնատիպորեն իր բարոյախոսությունը վերագրելով նրանց: Խոսում է նա արևմտահայերեն. այդ հանդամանքը նույնպես անհատակա-նացնում է կերպարը:

Ն. Զարյանը բաջատեղյակ է ժողովրդի կյանքին: Դա կոնկրետ պիտա-կություն է գյուղի ու քաղաքի տարրեր շերտերի կենցաղին ու սովորույթ-ներին, կողմնակի հայացքի համար աննկատելի մանրուքների, այսօրվա խոսակցական լեզվի խմացություն:

«Աղբյուրի մոտի» և «Փորձադաշտի» Բալարեկը մասնավոր սիմպկա-նատիրական ձգտումներ կրողի ավարտուն տիպ է: Նա կարող էր ծնվել խտվալում կամ կերպիղիալում, սակայն զարյանական հերոսը դուռ ազ-դային երեույթ է հատկապես շնորհիվ դրամատուրգի այդ նախառնելի բաջատեղյակության՝ ինչպիսին պետք է լինի և ինչպես պետք է խոսի հայ Բալարեկը:

Ի դեպ, «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունը ուսներեն թարգմանելիս անդառնալիորեն կտրավ կերպարի բացահայտման այդ կոնկրետ ազդային:

կողորհոր, բանի որ Բալարեկը մեծագույն մասով ինքնարացահայտվում է սեփական խոսքային գույներով ուժով:

Ժողովրդի խոսակցական լեզուն հարուստ ու առատ է ելևէջներով, այլաբանություններով ու երկիմաստություններով: Ն. Զարյանը վարպետորեն օգտագործում է դրա հնարավորությունները: Հատկապես ճկուն է Բալարեկի լեզուն: Երբ նա արտասանում է «ես նրա էն, էն, էն... էկած ճանապարհին մատաղ» ֆրազը, հոգու մեջ փաստորեն հայհոյում է կամբարյանին: Կամ երբ ասում է. «Ե՛տ կոխողային շահերի արթուն պահակն ես... աբ՛ուն սահակը»,— այդ դադարը լի է արգահատանքով: Ժողովրդից թաղված, երգիծական կամ հումորիստական գունավորումներ ունեցող գործող անձանց խոսքի անհատականացման շնորհիվ ալլո կերպարները դառնում են ցայտուն ու հյուսիշ, մինչդեռ մտավորականության ներկայացուցիչները հաստատվում են խոսքի որոշ տրամաբանականությանը: Այս վերջիններից շատերը խոսում են նույնատիպ՝ ճոռոմ ու դրբային լեզվով (ինչպես, օրինակ, Շառն այս անգամ չրերեց», «Սեր և երկպառակություն» կատակերգություններում): Իհարկե, խնդրի էությունը չի սպառվում մտավորականության ներկայացուցիչների լեզվի՝ դորշոյվամբ: Զարյանի որոշ կատակերգությունների անկատարության պատճառն ավելի խորն է: Ասել, թե գրողն ավելի լավ գիտի ժողովրդական մասսաների կենցաղն ու բարքերը և, ընդհակառակը, սակավ տեղյակ է նրանց ընդիրքից դուրս եկած մտավորականության կենցաղին ու բարքերին, չի կարելի: Անշուշտ, դուրեցիության ու արհեստավորության ներկայացուցիչներին ավելի հեշտ է պատկերել կատակերգության մեջ, քանի որ կյանքում նրանք ավելի կոլորիտային են, մինչդեռ, ասենք, բժիշկը, ուսուցիչն ու գրողը մեր օրերում տառվել կամ նվաղ չափով շփվելով համաշխարհային մշակույթի հետ և կամ ընդօրինակելով այն, կորցնում են իրենց ազգային «ես»-ի ինչ-որ մասնիկը և ձեռք բերում արդեն համամարդկային ինչ-որ մասնիկ: Այդուհանդերձ կարելի է շատ օրինակներ բերել, որ ծաղրվել է մտավորականը (կալվածատեր կամ արխատկրատ), և կատակերգությունը կամ վնաս չբերեց նե ազգային արվեստի իսկական ուտեղծագործություններ: Խնդիրն ավելի խորն է ու լուրջ՝ բարձրացված պրոբլեմների կարևորություն, երգիծական ընդհանրացման խորություն ու հասարակական հնչեղության չափություն: Համեմատության համար վերցնենք երկու կատակերգություն՝ «Սեր և երկպառակություն» և «Պաշտամունքի դհոն»:

«Սեր և երկպառակություն» կատակերգության (1959) ֆարուս կառուցված է էվկլիեսայի ու Ներսեսի՝ արդեն երկտասարդությունն անցկացրած մարդկանց (նրանք ուսանող տղա ունեն) ընտանեկան գծություն վրա: Այդ, բոստ էության, շատ կարգին մարդիկ հաճախ վիճում են դատարկ առիթներով. մի անգամ գործը հասնում է բաժանության, որը վերջիվերջո, տեղի չի ունենում: Ո՞րն է, ուրեմն, կատակերգության դադափարը: Հստ էության՝ ոչինչ: Գուցէ՛, բավականին հին բարոյախոսությունը, թե աղբը տնից դուրս չեն հանի: Ինչպես և Շառն այս անգամ չրերեց» կատակերգության մեջ, գործողության վրա իշխում է խոսքը, կատակերգական իրա-
վիճակի վրա՝ գործող անձանց մեխանիկական տեղափոխությունը, երբ զա

ինչ-ինչ նկատառումներով անհրաժեշտ է հեղինակին Եվ քանի որ Ներսեսն ու էվելինան ոչինչ չունեն ասելու մարդկանց, նրանք երկար ու ձանձրալի պարզում են իրենց հարարերությունները:

«Պաշտամունքի գոհը» կատակերգության մեջ, որ գրվել է 1962 թ. (այս գիպը հազար տարվա պատմություն ունի),— գրում է հեղինակը (ոհմարկում) բնագրա Քնարենցը, կենտրոնացնում շահից, փառաբանում է այն ամենը, ինչ արտագրում է Պառնասյանի գրիչը: Բաժնի վարիչ Լալայանը գործն աշխատ է ներկայացնում, որպես ին Քնարենցը: Ոչնչացնող հոգոված է գրել (այսինքն՝ ճշմարտությունը) Պառնասյանի պրինսի մասին՝ զկասկածելով, որ հենց Պառնասյանն է հոգովածի հեղինակը: Ամեն ինչ իր տեղն է ընկնում. Լալայանի խարդախության շնորհիվ Քնարենցը, վերջապես, գտնում է իր սեփական «եսը», Պառնասյանը, իբրև ապաշնորհ գրչակ, մերկացվում է: Ինչպես «Սեր և երկպառակություն» կատակերգության մեջ, այստեղ ևս շոշափված է հին թեմա՝ Սակայն այդ «հին» թեման ձեռք է բերում նոր հնչելություն, քանի որ այն բարձրացնում է բոլոր ժամանակների համար էլ կարևոր հարց՝ արվեստի ստեղծագործությունը զնահատելիս խղճի ու ձեռքի մարբություն հարցը: Դրանով էլ կանխորոշվում է «Պաշտամունքի գոհը» կատակերգության որակական գերազանցությունը «Սեր և երկպառակություն» կատակերգության ներկատմամբ: Որքան կուզեն, թող դժտվեն և հաշտվեն Ներսեսն ու էվելինան. նրանց պակասությունը չնչին է և վերաբերում է լոկ իրենց: Մինչդեռ Քնարենցն ու Պառնասյանը խարդախարար պաշտպանելով իրար և զոգարանելով գրական խոտանք, վնասում են ամբողջ հասարակությանը: Նրանց արատների մերկացումը հասարակական նշանակություն ունի:

«Պաշտամունքի գոհում» է. Զարյանն ստեղծում է մարդկանց լիարյուն կերպարներ: Նրանց արարքները՝ բարի կամ չափանդի, ալլալլալ զրդապատճառներով հանդերձ, պայմանավորված են նաև հոգեբանությամբ: Ու թեև ընդգծվում է գործող անձանց քնավորության մի որևէ դիմը, նրանք մեկ գործողությամբ այս կատակերգության մեջ ապրում են լիարժեք կյանքով: Ն. Զարյանի գրչին են պատկանում նաև «Պատի թերթ» և «Զառն ալս անգամ չըբեց» կատակերգությունները, որոնց մեջ հատուկ սրությամբ բարձրացվում են լուրջ խնդիրներ՝ հիմնարկի ղեկավարի բարոյական դեմքը և վարչական սանդղիսի տարբեր աստիճանների վրա կանգնած մարդկանց փոխհարաբերությունները: Զարյանը ձայն է բարձրացնում ընդդեմ կամայականության ու կոպտության, իշխանության բողբոլված մեծամարտության ինչ-որ այլատեսականության («Պատի թերթ»), բնորոշ շողոքորվության ու քծնանքի, որի շնչին օգուտներին զոհարելով է մարդկային արժանապատվությունը («Զառն ալս անգամ չըբեց»):

1967 թ., երկարատև ընդմիջումից հետո, Զարյանն ստեղծում է բարոյականցողային թեմայով նոր երգիծական կատակերգություն՝ «Սեր և էլլա-Բելլա»: Դա ձախողված երկ նշավ հեղինակի համար: Ոչ թեման, ոչ էլ նրա լուծումը չէին բխում ժամանակի տրամաբանությունից, չէին տեղադրվում սոցիալ-հոգեբանական ոչ մի չափսի մեջ: Շինծու հաբաբերությունները, բնավորությունների ու կոնֆլիկտի անբնականությունը չէին

Հարող թևման բարձրացնել գաղափարական ընդհանրացման մակարդակին, և այն մնաց բաղձնական ներդրել աշխարհի շրջանակում Կատակերգությունը արդարացիորեն քննադատվեց:

9

Թատերգության դարգացման, «անկոնֆլիկտային» ուղու տեսական առաջադրությունների և դրանց իրագործման ժամանակներում երգիծական կատակերգությունը առաջ էր բաշում կենսական հարցեր ու լուծում դրանք սուր կոնֆլիկտների միջոցով: Այդ են վկայում Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ», «Պաշտամունքի դոհը», Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդություն», Ա. Ղարադյուլյանի «Գաղանի դործիչը» կատակերգությունները:

Ա. Ղարադյուլյանի «Գաղանի դործիչը» (1953), այս ժանրի հաջողված ստեղծագործություններից մեկը, ժամանակին անարդարացիորեն շարժացվել է թատրոնների կողմից: Իսկ քննադատությունը չի նկատել ըստ իրենության այն պատճառով, որ իր լեզվափոխում այն ուղղակի արձայաները չէր օրվա հարցերի, երկը վերականգնացնում էր անցյալի մի հիշատակ՝ դուրի կոլեկտիվացումը: Հիմա արդեն ոչ որ չի կասկածում, որ հիշարվեալական երկի արդիականությունը դնահատվում է ոչ թե արվեստագետի հետազոտման առարկա դարձած ժամանակի մերձավորությունը, այլ բարձրացված խնդիրների մեկնաբանությամբ:

Ազգային պատրանքների կործանումը կատակերգության մեջ տեղի է ունենում սոցիալական մեծ ցնցումների ֆոնի վրա, դուրսում տեղի ունեցող իրադարձությունների ներքո, որոնք իրենց նշանակությամբ համազոր էին բաղադրացիական պատերազմի տարիների հիդափոխական ելույթներին: Երբ որ միահյուսվում են, անջատվում ու նորից միանում կատակերգության մեջ. կոլեկտիվացումը՝ ժողովներով, լոգոնդներով, նվագախմբով հանդերձ, սերը և ատելությունը, Իրադարձությունների դեղագիտակը սլոտվում է պատմականությունների, անսպասելի համընկումների, թյուրիմացությունների շուրջ, որոնք ամփոփվում են կատակերգական պիրի հանգույցի մեջ և լուծվում իրար հաջորդող կոմիկական ուժով օժտված տեսարաններով: Եվ կատակերգությունը հենց նրանով է ուղարկվում, որ թյուրիմացությունների ու պատահականությունների շղթան իր հիմքում ունի սոցիալական ամուր հիմք. նկատման Արդյունների կինը՝ Օլգան, գաղտնի սիրային կապերի մեջ է մտնում նպարավաճառ Օնիկի հետ, որովհետև նրա կարծիքով վերջինս փարիզեցի է, ինժեներ և այդ «գոթիքից» իբրև կտանի Փարիզը նկատմանների ու կուլակների խմբի և զաշնակցական դործիչ Վարդի համար էլ Օնիկը երկար սպասված գաղտնի դործական է, որն ուղարկված է, որպեսզի համախմբի հակահեղափոխական ուժերի դործողությունները և սկսի դործել լայն ճակատով Մարտնեկների համար էլ Օնիկը հրապուրիչ փողատեր է. եթե սպասուման, որ կմատենեն Զիկային, ապա նա մեջտեղ կրերի իր ոսկին: Օնիկի գաղտնիքը (կապը Օլգայի հետ) մտացածին պատմություններով ուղեկցվում է հրե-

շավոր արագությանը և նրա «մերկացումը» կործանարար է դառնում բոլորի համար՝ Արզումանի, Վարսուի, տերտերի, մաքսանենգների, Օլգայի և ուրիշների, կատակերգությունը գրված է միասնական շնչով, ղինամիկ է, սրամիտ Որոշ տեսարաններ նկարված են բնականության փայլուն իմացությամբ, դիալոգները ճկուն են, սուր. բոլոր գործողությունների ընթացքում Օնիկի հետ ամենքը խոսում են իրրե զազանի գործակալի, խոսում են բոլորովին ուրիշ բանի մասին, իսկ նա, բռնին անտեղյակ, պատասխանում է իրենը։ Ասես ամենքը հասկանում են մեկը մյուսին, մինչդեռ իրականում վեր է խոյանում քաղերական աշտարակ, որը, վերջիվերջո, փլվում է։

Ա. Ղարապետյանի «Գաղանի գործիչը» կատակերգությունը զազափարական ուղղվածությամբ, սոցիալական հաղեցվածությամբ, գեղարվեստական վարպետությամբ ու լեզվի մշակվածությամբ, եթե ժամանակին դիտակցվեր, կարող էր «արսուրդի թատրոնի» հիմք ծառայել մեղանում։

Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդություն» (1950) կատակերգությունը երգիծական առողջ լիցք ունի։ Բնավորությունների ու գրությունների կոմիզմը, լրացնելով միմյանց, ստեղծում են սուր բախումների իրավիճակներ. «Պայքար» անհատական կարի արտելի նախագահ Արշակ Բեգլարիչը, հրաժարվել է որակի համար «պայքարից», ամուր նստել նախագահական բազկաթոռին։ Սակայն արտելում ամեն ինչ չէ, որ կարգին է. տոկոսները բարձր են, բայց որակը ցածր է։ Հմայված տոկոսներով՝ Արշակ Բեգլարիչը գովասանքից ու շողորորթությամբ բացի ոչինչ չի ցանկանում լսել ու տեսնել։ Սմենաչչին բնագոյությունը նա ընդունում է իրեն թշնամական գործողություն, նախագահական աթոռը դավթելու փորձ։ Արշակ Բեգլարիչի հին հիվանդությունը տանջում է ոչ միայն իրեն ու իր ընտանիքի անդամներին, այլև խանգարում է նրա ղեկավարած կոլեկտիվի առողջ փոխհարաբերություններին, ծնում շողորորթություն, աչքակապություն, խրախուսում որոշ մարդկանց գոփողական հակումները։ Այսպես, օգտվելով Արշակ Բեգլարիչի մեծագործությունից, արտելի գլխավոր ձեռարար Պողոսը, իրագործելով իր շահագործական նպատակները, կաշառում է նախագահին, հետո՝ նաև կուսկազմակերպչին և նրանց մասնակից դարձնում զանազան մեքենայությունների։ Պողոսը գոփողական «փիլիսոփայություն» կրողն է և «նպուղեոն Կորկոտյանի» Բայրեղամի ուղղակի մուսուլմանը. «Մեզը վաճառողն իր մատը չի՞ լիզում... լիզում է։ Դե ուրեմն ես էլ իմ մատն եմ լիզում... Բարեբախտաբար ես մաքստեր եմ, հասարակական ջիղ ունեմ և մենակ իմ մասին մտածել չեմ կարող»³⁸։

Արշակ Բեգլարիչին «բուժում» են արտելում ու շրջկոմում, թերթի էջերում ու տանը։ Սակայն բացասական հերոսին հենց պիեսում «վերագրաստիարակելու» միտումը կեղծ նոտաներ է ներմուծում։ Կատակերգության վերջում սանձարձակ Արշակ Բեգլարիչը, իր բնավորությանն ու վարքին հակառակ, հնազանդ աշակերտի պես, կրկնում է իր դաստիարակների տը-

ված լարոյականության դասերը՝ նման հնազանդությունը ոչ միայն չի լքում կատակերգության տրամաբանությունից, այլև ուղղակի հակադրության մեջ է մտնում դրա հետ:

Սակայն արտահայտիչ է ստացվել կատակերգության զրական հերոսի՝ լրագրող Սուրեն Սևալյանի, Արշակ Բեգլարիչի դուստր վարդանուշի փնտացուի կերպարը: Մ. Քոչարյանի սիեսների ժողովածուին նվիրված հոգևածու³⁹ Ս. Սարգսյանը նշում է կատակերգության այդ թերությունը, իսկ Երկի հաջողության պատճառը համարում Արշակ Բեգլարիչի կերպարի կոլորիտային ամբողջականությունը:

Հետպատերազմյան կատակերգության զրական հերոսները մեծ մասամբ երիտասարդ մասնագետներ են, որոնք սիրում են իրենց գործը, պահանջկոտ են իրենց և ուրիշների նկատմամբ: Թվում էր նրանց մարմնավորելու համար թատերագիրները՝ պետք է օգտագործեին հարուստ ներկայակալ: Գործնականում այդ հերոսները դուրս եկան մանեկներ, տարրական ճշմարտություններ բարբառողներ, հեղինակային բարոյախոսությունը արտաբերող շինծու մարդիկ: Այդպիսին էր Սևալյանը, այդպիսի էին Ն. Զարյանի և ուրիշների կատակերգությունների զրական հերոսները: Դա անհանգստացրեց ինչպես քննադատներին, այնպես էլ իրենց՝ բնութագրիչներին: Այսպես, «Գրական կերպարը կոմեդիայում»⁴⁰, հոգևածում Ա. Արաքսմանյանն առաջարկում էր հետևյալ ելքը. «առարկայացնել ծագրը», «զրականին որոշ կոմիկական հատկանիշներ վերագրել», «դրանով իսկ լացառական հերոսների համեմատությամբ դնել ավելի շահեկան վիճակի մեջ: «Կոմիկական զրական հերոսը» ոչ իր՝ Արաքսմանյանի թատերագրության, ոչ էլ 50-ական թվականների կատակերգության մեջ շիրականացվեց, թեև զաղափարն ինքնին բավականաչափ զրավիչ էր: 60-ական թվականներին թատերագիրներ Գ. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Պապայանը և Ժ. Հարությունյանը կենդանացնում են իրենց զրական հերոսներին մասամբ այն բանի շնորհիվ, որ նրանց հաղորդում են կատակերգական գծեր: Այդ տարիներին բացառությամբ մեկ-երկու հերոսի (Բալաբեկ, Գառնակեղան, Արշակ Բեգլարիչ և այլն), ստանդարտն ու սխեման գերիշխում են երգիծական կատակերգության ոչ միայն զրական հերոսների, այլև զգայի թվով բացասական գործող անձանց մեջ:

Գ. Դեմիրճյանը գլուղին անդրադարձավ «նապոլեոն կորկոտյանի» միջոցով: Ն. Զարյանը նույնպես պատկերեց գլուղի մարդկանց («Աղբյուրի մոտ», մասամբ «Փորձադաշտ»): Հետո սկսվեց կոլտնտեսային թեմայի արշավը (Գ. Յաղչյան՝ «Նոր նախադասը», Ա. Պապազատ՝ «Ամուսնություն», Մ. Քոչարյան՝ «Քեռիները բեֆ են անում» և այլն): Եթե դրանց դրամարենք այդ տարիների քնարական կատակերգությունները, ապա կրատացվի պատկառելի թիվ: Իհարկե, դառնապարտի ոչինչ չկար այն բանում, որ թատերագիրները բացահայտում էին սոցիալիստական իրականության այդ ոլորտի թերությունները: Արատավորն այն էր, որ հեղինակ-

39 «Գրական թերթ», 18 մարտի, 1957 թ.:

40 «Գրական թերթ», 1953, № 30:

ներն ուղղակի ձանձրացնում էին, Դեմիրճյանին ու Զարյանին հակադակ, գլուղի ողջ ցավը բացատրելով նրա տաշտոնյաների զրգոված ախորժակով, սակավ բացառությամբ, անտեսելով նրանց վարքագծի սոցիալական կամ հոգեբանական շարժառիթները: «Աղբյուրի մոտ» կատակերգության մեջ աշխատավորների կոլեկտիվին հակադրված է «շարքային» պորտաբույծը՝ Բալարեկը, իսկ «Փորձադաշտում» արդեն փառամոլ ու կաշառակեր սովխոզի ղերեկտորը՝ Գառնակերյանը: Մ. Քոչարյանի «Քեռիները բեֆ են անում» կատակերգության մեջ Բարեղամը կոլտնտեսության նախագահն է, իսկ նրան օժանդակողները՝ Զալիրեկն ու Սարիրեկը, պաշտոնյաներ և այլն:

Համախառն բացասական հերոսները ստանդարտացվում էին հանցագործության հողի վրա: Այդ հակումը գալիս էր Դ. Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյանից»: Այստեղ ևս հրեույթը պայմանավորվում էր ոչ միայն դրական ազդեցությամբ, այլև տակավին գոյատևող վախով՝ «սևացնող» հրեալ նրանց աչքին, ովքեր երգիծանքին նայում էին իբրև «հիմքեր քայքայող» ժանրի, և ոչ թե առողջ ծիծաղով միջոցառող առողջացնողի: Ոչ թե ծիծաղով, այլ վարչականորեն էին պատժվում արատները (Ն. Զարյանի «Փորձադաշտը», Դ. Բևաի «Աղյուսե մարդը», Մ. Քոչարյանի «Քեռիները բեֆ են անում»), կատակերգական հերոսները փոխարինվում էին բրեհական հանցագործներով (Ա. Պապյանի «Անաղուհաց փեսան», Մ. Քոչարյանի «Քեռիները բեֆ են անում», Ա. Արաքսմանյանի «Փիղը պարում է» և այլն):

«Ծիծաղի մասին» հոդվածում լույսաշարակին, հաստատելով ծիծաղի սոցիալական նշանակությունը, երգիծական ստեղծագործությունների «արտաքին ու ձևական նպատակը» տեսնում էր «ծիծաղելին կերտելու» մեջ⁴¹: Այդ տարիներին և՛ վոդեվիլ, և՛ երգիծական կատակերգությունները, բացառությամբ «Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ» և «Հին հիվանդություն» կատակերգությունների, մեղանշում էին «ծիծաղի գերիշխող դերին» դեմ: Ծիծաղագրիկ կատակերգությունները շնչում էին երջանիկ ավարտով՝ դրամայի և կատակերգության միջև առկա սահմանները: Այդ երևույթի ներքին լուսանկարությունը եղավ կատակերգության բացասական հերոսի փոխակերպումը՝ ընդհանրապես բացասական հերոսի, Երգիծական ստեղծագործության գործող անձը պետք է ծիծաղ հարուցի, որքան էլ նրա արարքներն ու դիտավորությունները զարշելի լինեն, մինչդեռ դա բոլորովին էլ պարտադիր չէ կամ առհասարակ բացառվում է դրամայի կամ ողբերգության բացասական հերոսի համար (Յադո, Մակրեթ և այլն): Սակայն պետք է նշել, որ հետպատերազմյան տարիների երգիծական կատակերգությունների թիվը պայմանավորված էր ոչ միայն անհատական բնույթի մի շարք պատճառներով, այլև ժամանակի կողմից առաջ քաշվող այնպիսի պահանջներով, որոնք բնորոշ չէին, կամ էլ պարտադիր չէին կատակերգության համար (անկոնֆլիկտայնություն, զրական հերոսի պար-

41 А. В. Луначарский, Советский фельетон, М., 1977, с. 442.

տաղիր առկայություն, բացասական հերոսի վերադաստիարակում հենց պիեսում և այլն):

50-ական թվականների առաջին կեսն անցավ երգիծանքի դերը տեսականորեն իմաստավորելու նշանաբանով: Ի տարբերություն XIX դարի երգիծանքի, նոր ժամանակի երգիծանքը կոչված էր բնաշնչելու այն ամենը, ինչը խափանում էր հասարակության առաջընթաց շարժումը⁴²: Մինչ այդ՝ 1949 թ. անցկացվել էր զրոգ-երգիծարանների համամիութենական խորհրդակցություն: Ժամանակը նշանավորվեց նաև ծավալված բանավեճերով՝ երգիծական արվեստի առանձնահատկությունների շուրջը: Երգիծանքը միանգ անվանում էին գեղարվեստական գրականության ժանր⁴³ (այդ տեսակետը պաշտպանում էր Յա. Էյսերդը), մերթ՝ գրականության առանձնահատուկ տեսակ⁴⁴ (Բ. Մինչին), մերթ՝ սեռ⁴⁵:

Այժմ շատ գրականագիտաներ հակված են դեպի առաջին տեսակետը, որն, իբր, առավել ամբողջությամբ է արտահայտում երգիծական գրականության առանձնահատկությունը: Այդ տարիներին միասնական տեսակետ չստեղծվեց նաև երգիծանքի մեջ չափազանցման ու զրոտակի տեղի ու նշանակության խնդրի շուրջ. բանավեճի մեջ ներգրավվեցին Ա. Բուշմինը, Վ. Նադարենկոն, Լ. Լապարևը⁴⁶ և ուրիշներ:

50-ական թվականների կեսերին արդեն ապացուցվել էր «գրական» երգիծանքի տեսության հակադիտականությունը: Ապացուցվել էր նաև, որ երգիծական ստեղծագործության մեջ գրական հերոսների կարող են լինել, կամ չլինել, որ գլխավորը զրոգ-երգիծաբանի զիրբորոշումն է:

Հայաստանում ևս առանձին սյուժեամբ վեր հանվեցին երգիծական ստեղծագործության բոլոր ժանրերի հետ կապված հարցերը: Հայաստանի զրոգների միության պլենումում (1952) և երգիծական գրականության հարցերին նվիրված խորհրդակցությունում (1953) քննարկվեց հարցերի մի խումբ, որը սերտորեն կապված էր ընդհանրապես լատերգության և մասնավորապես կատակերգության ոլորտում արհեստավորական մոտեցումն ու «անկոնֆլիկտայնություն» անսովորական ազդեցությունը հաղթահարելու խնդիրների հետ⁴⁷: «Անկոնֆլիկտայնության» տեսության դեմ էր ուղղված «Պրավդայի» 1952 թ. ապրիլի 7-ի խմբագրական հոդվածը, որն արտասույվեց տեղական մամուլում: Բատերգության անցած ճանապարհի

42 В. Фролов, Искусство обличения («Правда», 8 февраля, 1953), А. Буров, Смехоружие борьбы со старым («Искусство кино», 1952, № 11), Н. Калинин, Возможности жанра («Театр», 1953, № 6), Ю. Боров, Оружие любимейшего рода («Театр», 1953, № 7).

43 «Вопросы философии», 1953, № 12.

44 «Советская Украина», 1953, № 12.

45 «Литература в школе», 1955, № 2.

46 «Литературная газета», 1956, 7 января, 17 февраля, «Театр», 1956, № 10.

47 «Գրական թերթ», 1956, № 3:

մասին ընդհանրացնող հոգովածներով և ուսումնասիրություններով հանդեպ
եկան Ս. Հարությունյանը⁴⁸, Լ. Հախվերդյանը⁴⁹ և Եւրիշներ:

Ս. Հարությունյանը նշում է հայ գրամատուրգիայի արմատական շրջ-
ադարձը ժամանակակից բնամտիկայի կողմը: Նա մատերադրության ակն-
հայտ նվաճում է համարում պատմահեղափոխական պիեսների ու դրա-
մաների վրում նաև Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտ» և «Փորձադաշտ» կա-
տակերգությունները, ինչպես նաև Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը»,
«Անկոնֆլիկտայնություններ» սուրբ տված կատակերգություններից հիշատա-
կում է Օվլիննիկովի «Խիզախումը»: Լ. Հախվերդյանը նույնպես, բնե վե-
րապահումով, բարձր է գնահատում Ն. Զարյանի կատակերգությունները,
սակայն նրա համերգությունը չի բավարարում ավելի ստանդարտորեն
բնեկու մոտ քսան մատերգական երկերի ժանրային պատկանելության
հարցը («Հարադատ մարդիկ», «Հրաշալի դանձ», «Միլիոն», «Արարատյան
դաշտի սպիտակ», «Անհանգիստ մարդիկ», «Սեր առանց խորհրդանշանի»,
«Մեր բանակային հյուրերը», «Մշտագալար աչքներում», «Նախանձելի
լախու», «Խիզախում», «Անխորտակելի կամուրջներ» և այլն): Բռնելով թույլ
դիմադրության ուղին, նա «անկոնֆլիկտայնություն» փաստարկով հրաժար-
վում է դրանցից, այդպիսով, մի կույտի մեջ խառնելով բնարական կա-
տակերգությունները, վրդեպի, երգիծական կատակերգությունները, դրա-
մաները, որոնք պահանջում են ժանրի առանձնահատկություններից բխող
կոնֆլիկտի բնույթի կոնկրետ վերլուծություն:

«Պարտադիր» է, արդյոք, դրական հերոսի առկայությունը երգիծական
ստեղծագործությունների մեջ» հարցադրումը խորհրդակցություններում
նույնպես կենդանի արձագանք է գտնում: Ա. Ղարապետյանի «Գաղտնի
դորձիչը» երգիծական կատակերգության օրինակով Լ. Հախվերդյանը
ապացուցում է երգիծական կտավների օրինալի գոյությունը առանց
դրական հերոսի է: Ա. Արարամյանը, ընդհանրապես համաձայնելով
Լ. Հախվերդյանի հետ, վերջինիս բերած օրինակն անհաջող է համարում
և ապա բողոքում՝ ինչո՞ւ պետք է հատկապես երգիծական կատակերգության
հետ կապել դրական հերոսի պրոբլեմը⁵⁰: Սխալ էր նրա վերաբերմունքը
Ա. Ղարապետյանի «Գաղտնի դորձիչը» կատակերգության նկատմամբ,
որը Հայաստանում բազմաթիվ կոմիկների պատմությանը նվիրված
երգիծական լավագույն ստեղծագործություններից է:

Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակի հայ մատերադրության դը-
րական միտումների, նրա բնությունների ու սրանց վերացման ջանքերի
հետապնդությունը ցույց է տալիս, որ հատկապես այդ տարիներին դրվեց
ժամանակակից կատակերգության հիմքը, որը պայմանավորեց զարգաց-
ման հաջորդ փուլի հաջողությունը:

⁴⁸ «Ուղեկատվական դրականություն և արվեստ», 1954, № 93, Ուղե-
կատվական լավագույն (1917—1932), Ե., 1968:

⁴⁹ «Մեր օրերի հայ գրամատուրգիան (1945—1955)», 1955, «Սո-
վետական արվեստ», 1968, № 1:

⁵⁰ «Ուղեկատվական դրականություն և արվեստ», 1954, № 11:

Հայ երգիծական կատակերգության զարգացման 40—50 և 60—70-ական թվականներն իրար կապող օգտակ հանդիսացավ Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Սոֆիկի սխալը» (1956)։ Այստեղ առավել վառ արտահայտություն գտան հետպատերազմյան առաջին տարիներին կատակերգության բնորոշ միտումները։ Երկն արտահայտում էր այն նորը, որ պետք է հաստատվեր ու հետագա զարգացման ենթարկվեր 60—70-ական թվականներին։

Գ. Տեր-Գրիգորյանի կատակերգությունը հանաչում գտավ իր ծննդյան առաջին խակ տարում։ 1956 թ., Մասկվայում հայ արվեստի ստուգատեսի օրերին, Ն. Զարյանի «Փորձագաշտի», Ա. Պապայանի «Խանդից պատուհան» վոդեվիլի, Մ. Քոչարյանի «Ինչ որ ցանկա, այն էլ կհնձնա» կատակերգության հետ միասին այն ներկայացնում էր հայ լատերագրությունը և դրական արձագանքներ ունեցավ ինչպես Մոսկվայում, այնպես էլ հայրենիքում, ուր բեմադրվեց նախ Արտաշատում, ապա Երևանի օպերատային թատրոնում։

«Սոֆիկի սխալը» կառուցված է արտաբերի ընդհանրացության վրա. բացահայտվում է ամենուրեք տարածվող ու ամրապնդվող արատի՝ բյուրոկրատիզմի, ներքին էությունը՝ Սոֆիկի պատահական սխալը աշխարհ մեծ շարիք չէր դառնա, եթե չլիներ շարի սկզբնաղբյուրը՝ կյանքի փոքր հրամանատարին՝ ուրույն պատկերացումները հասարակության մեջ անհատի ունեցած դիրքի ու պաշտոնի նշանակության վերաբերյալ»⁵¹, — գրել է Ս. Աղաբաբյանը իր «Ուրախ, ուսանելի ներկայացում» հոդվածում։ Բնավորությունների ու դրությունների կոմիդի, երգիծական, հումորիստական շափաղանցումը, խճճվածությունն ու խառնաշփոթը ստեղծում են կատակերգության ուրախ կոլորիտ։ «Սոֆիկի սխալը» երգիծանքի ու հումորի լեզվով խոսում էր ամենալուրջ բաների մասին, ընդհանուր զննում ու ծաղրի ներկայացնում Փառնակ Գալուստիչի, Ռաֆայիլ Կնյազևիչի նման մարդկանց, որոնք մեծ կամ նվազ չափերով հակված էին դեպի բյուրոկրատիզմը, աստիճանամոլությունը։ Դրա հետ միասին կատակերգությունը ողողված էր մարդու նկատմամբ սիրով, նրա մեջ հղած բարու հաղթանակի նկատմամբ հավատով։ Երգիծական մերկացման զուգակցումը ընթացական տրամադրության հետ, սուր գիմնակերծումը՝ հումորիստական ծիծաղի հետ, կազմում են կատակերգության պաթոսը։

Աստիճանապաշտ Փառնակ Գալուստիչը, զմայլված որոշ պաշտոնատար անձանց բարձր դիրքով, սրանց դործունեության ծիսական կողմերով, Զապտում սարքում է իր իդեալի ինչ-որ երևելավականություն և «խաղում» ազդեցիկ պաշտոնյայի իր սիրած զերը։ Իշխանության արտաբերի ատրիբուտները, բարձր պաշտոնատար անձ խաղալը, որ չի համապատասխանում իրերի իսկական վիճակին, Փառնակ Գալուստիչի կերպարին հաղորդում է կոմիկական դժուր Սակայն հերոսը ոչ միայն աստիճանապաշտ է, այլև բյուրոկրատ։ Կատակերգության հեղինակն այնպես է դասավորում

⁵¹ «Գրական թերթ», 1957, № 7։

խրադարձությունները, որպեսզի բյուրոկրատական վերաբերմունքի զոհ դառնա ոչ այլ ոք, քան հենց դրա կրողը՝ Փառնակ Գալուստիլը։ Նա հրե-
ծում է այն, ինչ որ ցանկ է։ Իրար պաշտպանող երկու բյուրոկրատների՝
Փառնակ Գալուստիլի և Ռաֆայել Կնյազլիի հանդիպումը, որը երկի կուլ-
մինացիան է, կերտված է առավելագույն սրությամբ. մերկացումն այս-
տեղ կառուցվում է երզնիական շափաղանցումի վրա։ «Այս երկու կեր-
պարներով վոդկային հաղորդվում է սատիրական երանգավորում և գեղարվես-
տորեն կոնկրետացվում «Օրվա շարիքային» շատ կարևոր մի թեմա»⁵²,—
միանգամայն ճիշտ նկատում է Ս. Աղաբաբյանը։

Գ. Տեր-Գրիգորյանը ծագրում է բյուրոկրատիզմը՝ գործի փցելով
«հենց բյուրոկրատական մեքենան՝ սլարոդիական որոշ պլանով։

Այստեղ անխնա ծագրվում են նաև բարտուղարուհի Նատայի ներքն-
աշխարհը, նրա հետաքրքրությունների շրջանակը, որը զծագրվում է
սպանիչ, բայց ուրախ հեղինակությամբ։ «Սոֆիկի սխալում» Գ. Տեր-Գրիգոր-
յանը ստեղծում է ինչպես բացասական, այնպես էլ դրական հերոսների
կենդանի կերպարներ, ասպացուցելով, որ կատակերգության դրական հե-
րոսների սխալմամբ ունհաղվահարելի արդելը չէ, այլ վարպետության
գործ։ Սիրակյանը՝ «Սոֆիկի սխալի» դրական հերոսը, մաթեմատիկոս է
ուչ միայն հնդկական նշագրումների մեջ, այլև բնավորության, մասնա-
դիտության բնույթով, որն արտահայտվում է նրա մտածողության, խոսե-
լու և զործելու ձևերի միջոցով։ Շարություն առած դրական հերոսը զար-
ձակ 60-ական թվականների կատակերգության նվաճումը և առավել ամ-
բողջությամբ արտահայտվեց ինչպես Գ. Տեր-Գրիգորյանի, այնպես էլ
Ա. Պապյանի և Ժ. Հարությունյանի ստեղծագործությունների մեջ։

Անհատի պաշտամունքի մեկնացումից հետո խորհրդային երգիծան-
քի զարգացումը նկատելի վերելք ապրեց։

60—70-ական թվականները հայկական կատակերգության համար ան-
հետևանք չանցան։ Դրանք եղան հասունացման տարիներ, ետևում մնա-
ցին «գրական երգիծանքի», «անկոնֆլիկտայնության» և այլ «տեսություն-
ների» մասին տխուր հուշերը։ Երգիծական դրականության բոլոր ժանրերի
զարգացմանը մեծ տեղ էր հատկացվում գրողների միության կենտրոնա-
կան և տեղական կազմակերպությունների համագործակցության որոշումների
մեջ։ Մթնոլորտը նպաստում էր երգիծանքի զարգացմանը, շուտով Գ. Տեր-
Գրիգորյանը ստեղծում է երգիծական մեծ կտավ՝ «Մեռնող ֆլորա» պամ-
ֆլետը, «Մեռնողի տներ», «Ա՛խ, ներվեր, ներվեր», «Հաջի Փայլակ» երգի-
ծական կատակերգություններն ու սցենարները, Ա. Պապյանը հրապա-
րակում է իր կատակերգությունների ժողովածուն՝ 20-ամյա աշխատանքի
արդյունքը, շարունակում խոսակցությունը նոր կատակերգություններով
(«Աշխարհն, այո՞, շուտ է հեղել», «Արտասահմանյան փեսացուն» և այլն),
մի շարք կատակերգությունների ու վոդեկլիների հեղինակ Ժ. Հարություն-
յանը հասարակայնության դատաստանին է ներկայացնում «Գլխի գինն

Ֆ 50 միլիոն» («Ղազարը ղենում է պատերազմ») երգիծական կատակերգությունը:

60-ական թվականների առաջատարն էր ժամանակակից, մեղմ ասած, քաղքենիության թեման: Տասնամյակի առնվազն երեք լավագույն կատակերգությունները՝ Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորան», «Հաջի Փայ-լակը» և Ա. Պապլյանի «Աշխարհն, այո՞, շուտ է կկիկ»-ը ծագում էին հատկապես այդ արատի:

Դժվար էր ճանաչել «հարապատ» քաղքենիությունը, որ բողբոջվել էր պաշտպանական գույներով ու խորապես դիմակավորվել, դժվար էր նաև պատկերել նրան համոզիչ ու ծանրակշիռ: Պարոնյանական և օտյանական երգիծական կտավներից հետո հայ դրականությունը երկար ժամանակ մոռացության էր տվել քաղքենիության թեման, բանի որ կյանքը թևադրում էր առավել հրատապ ու արդիական խնդիրներ: Երբ անցյալի դիրկն անցան սովն ու ավերը, երբ դադարեցին պատերազմների բրտոները, ժողովրդի աճող բարեկեցությունը ոչ միայն սպիացրեց վերքերը, այլև ծեփեց եսասպառություն, անսրող գոփոքականություն, չվաստակած դափնիների կիրք, կարիերիզմ և այլն: Լույս աշխարհ կալվ նոր սոցիալական խավ, ավելի ճիշտ՝ վերնախավ: Այս բոլորը նկատեց երգիծաբանի սուր աչքը:

Խորհրդային քաղքենիության բոլոր անասկի գրստերումները մերկացնելու համար Գ. Տեր-Գրիգորյանը կիրառում է երգիծական գրեհձևի ամենակծու, ամենակտրուկ տեսակը՝ պամֆլետը:

Արդեն «Վերջին մեխակներ», «Գարնանային տնձրև» դրամաներում, «Սոֆիկի սխալը» կատակերգության մեջ Գ. Տեր-Գրիգորյանը շոշափում է վերնախավի եսասիրական հոգեբանության ծննդի սոցիալական ու անձնական նախադրյալները: Հասարակության և բնտանիքի հետ սուր բախումների բովում բյուրեղանում են ու սրվում հերոսների այն հատկանիշները, որոնք ի վերջո նրանց հասցնում են օտարումի և՛ հասարակությունից, և՛ բնտանիքից: Այստեղից էլ՝ երկու ճանապարհ, կամ ժամանակին կանգ առնել, կանխել արատների մեջ խրվելու վտանգը, կամ էլ հասարակությունից դուրս մնալ և... վերաճել երգիծական հերոսի: Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորա» պամֆլետը շարունակում է հասարակական բարոյականության ու բազաբացիական պատվի, պարտքի զգացումի ու պատասխանատվության մասին, անձնականի ու հասարակականի, մարդու և մարդկայինի մասին այն խոսակցությունը, որ զրոշն սկսել էր իր դրամաներում: Եվ ի՞նչ դրամաներում հերոսները կանգնած են ճամփարամանում, բաղքենիության մատուցներում, տյտեղ արդեն նրանք գտնվում են ճանապարհի վերջում. Շահագիտական հոգեբանությունն ամբողջապես տխրել և ղեկավարում է նրանց: «Մեռնող ֆլորայի» հերոսները մոլախոտեր են: Նրանք պայմանական են և միաժամանակ՝ իրական, զրանք կենդանի մարդիկ են:

Պամֆլետի դիմակ-հերոսները արձագանքում են Զարենյի «Կապկազ-բամաշույի» դիմակահանդեսին: Դրանք իրենց զարգացման աւարտին հասած բնավորություններ են, որոնց բարոյական անկումը տեղի է ունեցել գործողությունն սկսվելուց առաջ, և մենք նրանց հանդիպում ենք այն

սլաճիւն, երբ սեփական կենսական հաւատամբողջ զինված, կատարում են նոգկանքի ու ծաղրի արժանի արարքներ: «Մենոնոլ ֆլորան» ունի իր Ղարան՝ վարողը: Դա այգեպանն է, որը կոչված է արմատախիւ անելու այգին վարակող և սրա ծաղկմանը խանդարող մոլախոտը:

Սյուժետային ինքնատիպ մտահղացումը (հարեանների պայքարը ազատված սենյակին տիրելու համար) հնարավորութիւն է տվել դորժողութեան շրջագծի մեջ առնել բնավորութեամբ, մասնաւորութեամբ ու սոցիալական պատկանելութեամբ տարբեր մարդկանց, որոնց ի մի հավաքումն այլ հանգամանքներում, թերեւ, տնհար կլինէր: Սրանցից յուրաքանչյուրը կարող էր նոր կատակերգութեան նյութ դառնալ: Այստեղից էլ «Մենոնոլ ֆլորայի» երգիծական գույնների խտացումն ու հարստութեունը:

Պամֆլետի՝ մեծ վարպետութեամբ կերտված երգիծական կերպարների պատկերասրահը, ցուցադրում է հոգեբանական դիմանկարներ ու քաղաքի վերնախավի լիարյուն կատակերգական բնավորութեաններ ստեղծելու հեղինակի կարողութեունը, որի պտկանն այնպէս զգալի էր նախորդ շրջանի կատակերգութեան մեջ: Դա կյանքի նոր շերտի ցուցադրումն էր, կենսական նյութը սոցիալական ու հոգեբանական նոր դիտակետից երգիծական իմաստալորման առաջադրանք:

Դիմակալերծելով իր հերոսներին, հեղինակը դիմում է երգիծական հնարանների հարուստ ներկայանակին, որոնցից հիմնականը գրոտեսկն է, բացասական գծերի ու կողմերի սրումը մինչև շարժի, կարիկատուրայի աստիճանը:

«Մենոնոլ ֆլորայում» լուծված է ևս մի խնդիր, որը պակաս կարևոր է, բայց սոցիալ-հոգեբանորին պատճառաբանված բացասական հերոսների ստեղծումը: Խոսքը վերաբերում է երգիծական կատակերգութեան մեջ դրականի ու բացասականի հարաբերակցութեան խնդրին: Կատակերգութեան դրական կերպարները՝ Այգեպանն ու նրա ընկերները, ուրախ, աչքարաց ուսանողներ են: Եվ եթէ մինչ այդ կատակերգութեանների մեջ նենգութեան ու չարութեան էին անում ծաղրվող հերոսները, ապա այստեղ գերերը փոխվում են. ուսանողների որողայինների շնորհիվ ծաղրվող դորժող անձերից ամեն մեկը ցուցադրում է իր դուրսդական, եսամոլ էությունը մինչև վերջ:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Մենոնոլ ֆլորայի» ներկայացմանը նվիրված «Կատակերգութեան մերկացնող ուժը» զրախոսականում է. Վախանը, ընդգծելով կատակերգութեան հիմնական արժանիքները (ընդհանրացում և տիպականութեան), կշտամբում է հեղինակին այն բանի համար, որ, իրեն թէ Այգեպանը «ստացվել է որոշ չափով անգիմ և ... ոչ ահագոյ՜ բոլոր այդ սրբաբարոյների ու ստահակների համար: Այգեպանին ոչինչ չի մնում անել, բայց վերածվել ներկայացումը վարողի»⁵³: Մինչգեւ Այգեպանը հենց ներկայացումը վարողն է: Այն դերը, որ պետք է կատարի Այգեպանն իր ընկերների հետ միասին, այսինքն՝ առաջնա-

53 Л. Вакян, Обличающая сила комедии, «Коммунист», 1962, № 239.

գույն պայմաններ ստեղծել զուիողական հոգեբանության ամբողջական դեր-
սերման համար, կատարվում է, հիմնովի, ուրախ հնարամտությամբ ու
հրատարակական ավելումով: Մոլախոտերին հակադրվում է ոչ թե այս
կամ այն անհատը, այլ հասարակարդի այն առողջ մասը, որը մերժում
է և, վերջիվերջ, իր այգուց մաքրում վնասատուներին: Այգեպանի ու
նրա ընկերների որոշ ընդհանրականությունն ու, հոգվածագրի բառերով
ասած՝ «անդամությունը» (ի դեպ, նրանք բոլորը դիմակներով են) հեղի-
նակի հենց հաջողությունն է, ճիշտ ու սրամիտ գտնված խորհրդանշն
այն ուժի, որը հակադրվում է մոլախոտերի բանակին:

Վանյանի ցանկությանը հակառակ՝ Այգեպանը չպետք է սարսափելի
լինի: Սարսափելի են հասարակական դատը, մերկացումը, ծաղրը, որոնց
շրջագիծն է քաշում հեղինակը բոլոր «սյուրսուրյուններին ու ստահակնե-
րին»⁵⁴: Այգեպանը պետք է արժանանա նրանց վստահությանը. առանց դրա,
առանց նրա կողմից ցույց տրվող առերևույթ խախտասանքի, հերոսներից
ոչ մեկը հոգեբանորեն պատրաստ չէր լինի այն վստահությանը, որով նը-
րանք Այգեպանի առաջ բացում են իրենց զազտնի հղացումները: Դրա
մեջ է կատակերգության ողջ համն ու հոտը:

Կատակերգությունը մեկընդմիշտ հրաժարվել է զրականի ու բացա-
ռականի զոլավորման պրակտիկայից: Դրականը կատակերգության մեր-
կացնող պայման է, գրողի բարձր իդեալը, որով շնչում և ապրում է եր-
գիծական կտավը:

«Մենևոդ Ֆլորան» պամֆլետը մամուլում և, Հախվերդյանի կողմից
գնահատվեց իրրե «նոր խոսք մեր կոմեդիոգրաֆիայում և՛ բովանդակու-
թյամբ, և՛ ձևով»⁵⁵, Վ. Մելիքսեյանի կողմից՝ իրրե մի երկ, որը խոր-
հրդանշում է այնպիսի կերպարներ, որոնք «գերաճել են իրենց կոնկրետու-
թյունից ու ներկայացել իրրե մի որոշ մտածելակերպի ու ապրելակերպի
դրոշակակիրներ»⁵⁶:

Մերկացման ուժով և բարձրացված խնդիրների սրությամբ «Մենևոդ
Ֆլորան», մերձենալով 20-ական թվականների երգիծական կտավներին,
թեմատիկայով ու գեղարվեստական առանձնահատկությամբ խտացնում
է արդի կատակերգության նվաճումները:

Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Ախ, ներվե՛ր, ներվե՛ր» կատակերգությունը,
ծաղրելով մարդու արատներն ու մոլորությունները, դրա հետ միասին
հաստատում է մարդկային հոգու բարոյական ուժն ու հաստատակամու-
թյունը: Տեր-Գրիգորյանն ընդարձակում է կենսական նյութն ընդգրկելու
կատակերգության ոլորտը, համարձակորեն թափանցելով հոգեբանական
դրամաի ասպարեզը, դրա հետ միասին հավատարիմ մնում երգիծա-
կան տիպականացման սկզբունքներին:

«Ախ, ներվե՛ր, ներվե՛ր» կատակերգությունը ենթարկվեց անարդա-
բացի քննադատության: Մանրադնին վերլուծությունը և, մասնավանդ, որոշ

54 Նույն տեղում:

55 «Դրական թերթ», 1962, № 37:

56 «Սովետական Հայաստան», 1962, № 257:

մանրամասների պարզարանումը կօղնի բացահայտելու այն սխալները, որ թույլ տվեց ժամանակի գրական քննադատությունը երկը գնահատելիս:

Կատակերգության գլխավոր հերոս Հակոբ Զուլիկյանը իր կյանքի ճանապարհը սկսել է իրեն շինարար-ինժեներու նրա սերնդին վիճակվել է իրագործելու դժվարագույն, բայց և պատվավոր խնդիր՝ երկրի վերականգնումը ավերիչ պատերազմներից հետո, մարդավայել կյանքի կառուցումը՝ այդ բառի ուղղակի և փոխարենական իմաստով: Զուլիկյանը բացառություն չէր: Դժվար էր, բայց «սեղմած ատամներով» նա կատարում է պարտքը ոչ թե հանձնարարությամբ, այլ հոգու կանչով: Հետո ռազմաճակատ եղավ, և «ճակատային» հասկացությունը նրա համար դարձավ ամենայն մարտի ու սրբազանի համանիշ, ստուգում ու փորձարկում չպահանջող «հոգու ուղեկիր»: Այսպիսին էր Զուլիկյանը, մինչև որ դարձավ տրեստի պետ: Այստեղից սկսվում է նրա նոր կենսագրությունը, կենսագրությունը մի մարդու, որը հանդամանքների ճնշման տակ կատարում է իր կենսագրությանը ոչ ընդդեմ արարքներ: Զուլիկյանը կորցրել է աշխարհի բնկավման նախկին սրությունը: Դրան զգալի շափով նայաստեղ է կինը՝ Բեկան: Հակոբից զուտնալով Յաշա, Զուլիկյանը մի որոշ ժամանակ սկսում է կյանքին նայել իր կնոջ շահագիտական, ինչ որ տեղ էլ անհոգություն ակնոցներով: Նա դավաճանում է սեփական սկզբունքին՝ կենսագործել բարձր իդեալները: Իր և հեթանոսների նկատմամբ պահանջատությունը նա փոխարինել է գրոհայնությամբ, զործարար տոնը կոպտություն: Սակայն Զուլիկյանի այս բոլոր գծերը հիմք չեն տալիս կիրառել «խաբեք», «կաշառակեր» և նման մակդիրներ, որոնցով «մեծարում էր» նրան կանխակալ քննադատությունը:

Զուլիկյանի հետ հանդիպումը տեղի է ունենում հիվանդանոցում: Նրան հավասարակշռությունից հանել է իր ղեկավարած տրեստը խիստ քննադատող մի հոգված, որտեղ մասնավորապես շեշտվում էր, որ երեք օրյեկտներ ժամանակին շահագործման չեն հանձնվել: Կատակերգության մեջ դրանից ավելի ուշինչ ասված չէ: Հոգվածի մասին ընթերցողն իմանում է միայն հերոսի հիվանդագին ռեակցիայից, ուրի շափազանցումը թույլատրելի է, քանի որ Զուլիկյանը, ըստ երևույթին, անհանդուրժող է դարձել քննադատության նկատմամբ: Զուլիկյանին լվում է, թե այդ հոգվածով ոչնչացվում է իր ողջ կյանքը, բայց ավելի շատ նրան տանջում է սեփական մեղքի հեթանոսական զգացումը: Եվ որքան բարձր է իդեալի ձայնը, նույնքան բարձր է անարգում նա հոգվածի հեղինակ, լրագրող Արշակ-Պարթևին: Զուլիկյանը շատ է ցանկանում, նա նույնիսկ համոզված է, որ Արշակ-Պարթևը, իր արտահայտությամբ, «սրիկա» է: Բայց, ահա, տեղի է ունենում Զուլիկյանի անխուսափելի հանդիպումը Արշակ-Պարթևի հետ: Առաջին ռեակցիան՝ զայրույթի պոռկում, որ հոգեբանորեն համոզիչ է: Սակայն աստիճանաբար ճանաչելով իր «հակոսնային», Զուլիկյանը նրա մեջ որսում է ազնվության, բարության և մարդուն կարեկցելու գծեր և, որ ամենակարևորն է, նրա մեջ ճանաչում է ճակատայինին, հայտնաբերում «Խնտերնացիոնալի» հնչյունների տակ մեծացած մարդու հոգեկան ազգակցությունը:

Ջուլիկյանն այլևս ուժ չունի դիմագրկելու խղճի հարվածներին. Արշակ-Պարթևը սրիկա չէ, իսկ դա նշանակում է ... Տառաքյուրեն մեր աչքի առաջ տեղի է ունենում Ջուլիկյանի վերածնունդը (ոչ թե վերափոխումը), կորչեն ենթակաների հիվանդանոց ուղարկած փաթիլները, որոնցով նա մի քանի օր առաջ հայարտանում էր. ահա, Արշակ-Պարթև, տես ուսկանջիդ օդ արա, թե ինչպես է կոլեկտիվը հարգում ինձ: Հետո էլ՝ թախտեծանք՝ հավատալ իր ազնվությանը և տնշահամեղրությանը: Ավելին՝ թախտեծանք Արշակ-Պարթևին, որ սա մնա շարքային լրագրող (այսինքն՝ շինարար), երբեք խմբագիր չգտնալ (այսինքն՝ տրեստի պետ): Աստված չանի, որ Արշակ-Պարթևը, անհամարատասխան դիրքում լինելով, կորցնի այն թանկագինը, որ կորցրել է ինքը՝ Ջուլիկյանը: Ջուլիկյանի և Արշակ-Պարթևի երկխոսության խոր ենթատեքստը, դրա ներքին լրջությունն ու կարեւորությունը և արտաքին կոմիդիայի երգիծական տրպականացման, կոմիկականի լիզվով խոսելու հնչյունակի ունակությունն վառ օրինակներ են:

Տեր-Գրիգորյանը վստահում է մարդկանց ու հավատում, որ եթե մարդը ինչ-որ տեղ չհղվել է իր «մայրուղուց», նա նորից կվերադառնա այնտեղ՝ կողքից, ուրիշի աչքերով նայելով իրեն: Ջուլիկյանին անհրաժեշտ էր արտաքին մի ցնցում կամ թևկուղ հիվանդանոցային այն մի շաբաթը, որպեսզի ժանգի տակից կրկին փայլեր նրա բուն էությունը, անբիծ խղճը և քարոշական բարձր սկզբունքների տեր մարդու էությունը:

Սոցիալական ու հոգևորական խոր պատճառաբանվածությամբ է կերտված Ջուլիկյանի կերպարը: Հեղինակը նրան օժտել է որոշ չափով անհավասարակշիռ ու բռնկվող մարդու գծերով, որը, սակայն, էությամբ ուղղամիտ է, բարի ու խելացի, և կարող է առաջ քաշել ու լուծել կարևոր նշանակություն ունեցող խնդիրներ:

Իսկ ո՞վ է Ջուլիկյանի «հսկողունը», յրադրող Արշակ-Պարթևը: Ինչո՞ւ է սա կատակերգության վերջում խոստովանում, թե չէր գրի իր ջարդարարական հոգվածը, եթե ճանաչեր Ջուլիկյանին այնպես մոտիկից, ինչպես հիմա:

Իր մասին շատ քան է պատմում Արշակ-Պարթևը: Իսկ ընթերցողի հայացքի ներքո տեղի է ունենում նրա գիտակցության շրջապտույտը. անտեղյակությունից դեպի թափանցում, արտաքին փաստերից դեպի երևույթի ներքին կույան ըմբռնում: Գրելով իր հոգվածը, Արշակ-Պարթևը նկատի ունի: Ընդամենը մակերևութային փաստերը: Ջուլիկյանի հարցը՝ «Իսկ եթե ցեմենտ չկա, այս կոմպոտո՞վ շաղախներ բետոնը», — սասանում է նրա հավատը իր գրածի նկատմամբ: «Ի՞նչը խանգարեց մատակարարմանը», — հարցնում է նա ուշացումով: «Գրել ես ու նո՞ր ես հարցնում», — հարձակվում է նրա վրա Ջուլիկյանը: Արշակ-Պարթևը ազնիվ է. հոգվածն արտահայտում էր նրա կարծիքը: Նա չի փոխում իր տեսակետը այն բանից հետո անգամ, երբ նրան «մշակում են», ու նա հիվանդանում է: Իր իրավադիտությունը նա կասկածի տակ է առնում Ջուլիկյանի հետ հանդիպելուց ու զրուցելուց հետո միայն: «Յոթ անգամ չափիր, մի անգամ կտրիր», — հռչակում է ժողովրդական իմաստությունը: «Ես մեղավոր եմ,

ասում է Արշակ-Պարթևը,— բայց չեմ ամոսոսում, որ հողվածը գրել եմ»։ Այդ հողվածի շնորհիվ ընկնելով այնքան անսովոր նեղ վիճակի մեջ, նա ճանաչում է կյանքի ևս մի կողմը, փորձերելով Զուլիկյանի հոգին փաստորեն օգնում է մարդուն փրկվելու գործածությունյան կլանող ճահճից։ Արշակ-Պարթևն իր հողվածը սատանայի գիրկն է ուղարկում ոչ այն պատճառով, որ ինքն իրեն դավաճանել է, այլ լրագրողի նույն ազնվության ուժով, որով ղեկավարվում էր հողվածը գրելիս։

Հերոսների գիտակցության առաջընթացը տեղի է ունենում աստիճանաբար, այնքան նուրբ, որ ակամա հիշեցնում է հայկական կատակերգության պրակտիկայից հակառակ ընույլի մի օրինակ՝ Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդության» Արշակ Բեղարիչին։ Կանգնելով պաշտոնից ազատվելու փաստի առաջ, Արշակ Բեղարիչը հեղանում է, որպես թե նրան «վերադաստիարակեցին»։ «Ախ, ներվե՛ր, ներվե՛ր» կատակերգության մեջ ոչ որի չեն ազատում աշխատանքից, ամեն ինչ տեղի է ունենում հիվանդասնյակում, ամեն ինչ վճռվում բարոյականության հասկացությունների ոլորտում։ Մ. Քոչարյանին չի զրազեցրել հոգեբանական նրբությունը. Արշակ Բեղարիչը զգում է, արատը պատժվում։ Մինչդեռ Տեր-Գրիգորյանի երկում քնվերցողն ականատես աւ մասնակից է դառնում ինքնաճանաչման խոր հոգեբանական ակտի։

Կատակերգության գաղափարը մարդու մաքառումն է իր հոգու մարտության համար, մաքառումը՝ որպեսզի «ժանգ չնստի հոգու վրա»։ Տեր-Գրիգորյանը հերոսի կենսափոխադասությունը և բարոյական սկզբունքները հակադրում է նրա մոլորությանը։ Բարոյական այդ բարձր իդեալների բարձունքից է միայն ծաղրվում Զուլիկյանը, մտրակվում է կատակերգության ամենադրոսեակային կերպարը՝ Դիսերտանտը, Զայամի, Մադամ Բերնարի և այլոց արատները։ Դրանք կենդանի մարդիկ են՝ իրենց շահագրգռություններով, գաղափարախոսությամբ։ Այստեղ ետում են մարդկային կրքեր, որոնք հասկանալի են մեր ժամանակակիցին։ Ընթերցողը կամ հանդիսատեսը ակտիվորեն արձագանքում է իրադարձությունների ընթացքին, արձակում իր վճիռը, եր ամբողջապես համընկնում է հեղինակային դատավճռի հետ։ Այդ միաձուլման մեջ է երդիծական կտավների ողջ ուժը, դրանց դաստիարակչական նշանակությունը։

«Ախ, ներվե՛ր, ներվե՛ր» կատակերգությունը բարձր գնահատականի է արժանացել և՛ հանդիսատեսի, և՛ քննադատության կողմից։ «Վերջերս լենինականի թատրոնում նայում էի «Ախ, ներվե՛ր, ներվե՛ր» ներկայացումը։ Կավ ներկայացում է. գերտասանները ... խաղում էին համակող ողևորությամբ ... ներկայացումն ուներ անսովոր հաջողություն ... Եվ այդ հաջողության հիմքն այն էր, որ թատերադիրը ստեղծագործական մի հաջողված հյուսվածք էր առաջարկել թատրոնին ... Եվ ևս, ինչպես նաև ամբողջ դահլիճը, ներկայացման սկզբից մինչև վերջ անդադար ծիծաղի մեջ էի։ Քիչ րան է զնալ թատրոն և նա՝ թատրոնը բեղ կհեռացնի ասօրյա հոգսերից, ձեռքից բռնած տանի մի զվարթ աշխարհ, ուր նույնպես կրքեր են բախվում, ուր նույնպես վեճ ու աղմուկ կա, բայց դրանք րեզ ոչ միայն զվարճություն են սրատճառում, այլև դաս տալիս, րան

հասկացնում»⁵⁷, գրված է գրախոսության մեջ: Եվ այսպես, ուրախ ծիծաղ ու նաև դաս, այսինքն այն, հանուն ինչի ասեղծվում է երգիծական ստեղծագործությունը:

1969 թ. հրապարակվում է Տեր-Գրիգորյանի «Տասը տարի» պիեսների ժողովածուն, ուր կատակերգություններից ու դրամաներից բացի զետեղված էին նաև կինոսցենարներ, և վերջիններիս մեջ՝ «Լեդի Մալրեյ» էքսցենսարիկ սցենարը, երգիծական մի կտավ, ուր մերկացվում է խրատամոլությունը և կեղծիքի նկատմամբ հանդուրժողականությունն արվեստի այն դործիչների, որոնք փորձարարության ու նորարարության ղիմակի տակ բնմ են հանում կեղծիքն ու անբովանդակ մոդլոնիզմը: Սցենարի գործողությունն արագընթաց է, համարձակ: Այստեղ ամեն ինչ արտաստվոր է և՛ իրավիճակը, և՛ հերոսները: Դրա հետ միասին գրողը որսացել է այն հիմնական լինը, որը կապվում է XX դարի արվեստի խնդիրների հետ ու արդիական է:

Եվ, ահա, նոր կատակերգություն՝ «Հաջի փայլակը», որը 70-ական թվականներին շրջից Հայաստանի գրեթե բոլոր բնակրում: Այն կոչվում է «դրամատիկական հրապարակախոսություն»: Եվ նորից Տեր-Գրիգորյանը նորաստեղծ վերնախավի դեմ սլայրարի կրակադծում է, կառավարող այն բազմենիության, որը հայրենասիրական ճոտում ճառերով քողարկում է անձնական բարկեցույթյան մանր շահագրգռություններն ու տնվանամոլությունը: Էշմարտության նկատմամբ գրող-երգիծարանի սուր զգացողությունը ծնունդ է տվել գրոտեսկային-երգիծական կերպարների մի պատկերասրահի (Արա Սասուն, Մեղմանուշ, Մուկուշ, Ասողիկ, օրիճրդ Լուսարիկ, Մուշեղ, Անտունի, Հարութ, Անվերջ, Մուշեղ, Զորայուտ և ուրիշներ):

Տեր-Գրիգորյանը կատակերգությունը կառուցում է դասական կանոններով: Նրա գրչին այնքան հատուկ էքսցենսորիկան այստեղ արտահայտվում է ոչ թե երկի ընդհանուր կառուցվածքի, այլ գործող անձանց բնավորությունների մեջ: Նրանց պայմանականությունն իրականացվում է ոչ թե «Մեռնող ֆլորայի» ղիմակ-կերպարների՝ հանուն նյութական շահի մերհնայությունները բացահայտելով, այլ անձնական շահագրգռվածության ճղճիմությունը հողերը բարձր նկարագրով ղիմակավորելով՝ բազմենիության «տրագիկան» արատի մերկացման միջոցով:

Կատակերգության ասպարեղ է մտնում մի նոր տիպ ու դառնում՝ հասարակ աճուն: ազգային արժեքների «պաշտպանի» տիպը, որը իրականում փուշ և տգետ շատախոս է, բարձր հասկացությունները առեւթախի ենթարկող գործամոլ:

57 Ռ. Զարյան, Առաջարանի փոխարեն (Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Տասը տարի» գրքից):

Ա. Պապայանն իր զրական գործունեությունն սկսեց վոդեիլով: Դեր-
յուտոն սկսվեց 1945 թվականին, երբ Լրկու Լոգրայրները՝ Արամ և Աշոտ
Պապայանները, միասին գրեցին ժամանակակից թեմայով առաջին քնա-
րական կատակերգություններից մեկը՝ «Մեծ հարսանիքը», տոնական,
ուրախ մի ստեղծագործություն, որ իրեն զեղարվեստական ամրոցու-
թյուն այնքան էլ ավարտուն չէր, ուսկայն նշանավորում էր թեմատիկ ան-
ցումը պատերազմից խաղաղության և գյուղի աշխատանքային առօրյային:
Այդ ժամանակից ի վեր Աշոտ Պապայանը գրել է ու հրապարակել (նաև
ներկայացվել) հանրապետության բեմերում) բազմաթիվ քնարական կա-
տակերգություններ, որոնց մեջ հատուկ է նաև ընդգծված երգիծական ջի-
ղը («Համեցե՛ք նշանի՜ն անվանակոչությանը», «Անաղուհաց փեսացուն»,
«Նանդից պատուհաս», «Յնցող հարված», «Աշխարհն, այո՞, շուտ է եկել»,
«Արտասահմանյան փեսացուն» և այլն): Դրանք թատրոնների դահլիճ-
ները լցնում էին ճանաչումի ուրախ ծիծաղով:

Ստեղծագործական հասունացման տարիներ Եղան 60-ական թվական-
ները: Բարոյա-կենցաղային թեման շոշափող «Սեր՝ առանց խարդավան-
քի» կատակերգությունից հետո Պապայանը գրում է «Աշխարհն, այո՞, շուտ
է եկել» իր լավագույն կատակերգությունը՝ «տեղն ընկած» աշխարհի մա-
սին: Կատակերգությունը պատմում է տարբեր խավերի պատկանող տղա-
յի և աղջկա սիրո ուրախ պատմությունը: Աղջիկը խոշոր գիտնական-
ինժեների դուստր է, տղան՝ բանվոր, ի բնն պրոլետարի ռեդի: Անցյալի
զրականության մեջ նման իրավիճակը հանդու էր զրամատիկ վախճանի
Իսկ «Աշխարհն, այո՞, շուտ է եկել» կատակերգությունը շրջում է պատ-
մության էջը և ուրախ կրթով հաղորդում այն մասին, թե որքան են փոխ-
վել ժամանակը ու մարդկային հարաբերությունները, մարդու արժա-
նապատվությունը պահաստող շափանիշները: Անցյալի սոցիալական Նա-
խապաշարմունքներին վերադարձը ընդունվում է իրեն ժամանակավրեպ,
ծիծաղելի երևույթ, որն արժանի է մերկացման ու ծաղրի: Կատակերգու-
թյունը համարձակորեն ներթափանցում է սովորական մարդկանց հոգե-
բանական տեղաշարժի, նրանց գիտակցության մեջ կատարված բեկման
ոլորտը: Սակայն դա կատակերգության մեկ տեսանկյունն է միայն: Այս-
տեղ աշխատանքը դիտվում է իրեն պատվի գործ, իրեն արարում, որն
ազնվացնում է մարդուն և կանխորոշում ոչ միայն նրա աշխարհայացքը,
այլև վերջին հաշվով՝ նրա զրաված տեղը կյանքում: Մարգարն Եւ նրա
որդիներն ամենքի կողմից հարգանքի են արժանանում իրենց ազնվու-
թյան ու կյանքը վերափոխող գործունեության շնորհիվ: Այստեղից էլ
ժայռկային բարձր արժանապատվության զգացումը: Հակառակ բանակը՝
Շմալունն ու նրա կին Վիկտորյա Նաղարովնան պաշտոնամուտներ են, իսկ
բուն պաշտոնը՝ նյութական բարեկեցություն աղբյուր, որին հասնելու հա-
մար կարող են ոտնահարել մարդկային շատ առաքինություններ: Կնոջ
օգնությամբ Շմալունն ամեն կերպ ջանում է ամրապնդել իր պաշտոնը՝
զանազան հաշիվներով ու կապերով, նույնիսկ դստերը՝ նրա ցանկության

ու սիրուն հակառակ ամուսնացնելու զնով: Շմավոնի կյանքը լի է մանր, շահագիտական հոգսերով: Երկու հայրերի հանդիպումը երկու տարբեր հոգեբանության, տարբեր աշխարհընկալման մենամարտ է. մի բեկոում Մարգարն է՝ ազնիվ, իրենով ու որդիներով հպարտ, մարդկության լավագույն իդեալների ձգտող, իսկ մյուս բեկոում՝ Շմավոնը, մտահոգ, կեղծ, որի փքուն խոսքն ու կոնկրետ գործերն այնքան են տարբեր, որ նրան դարձնում են փարիսեցի:

Երգիծական երանգներով է ուրվագծված Վիկտորյա Նազարովնան: Նրա կերպարը հարստացնում է վերջին տասը տարում հայ կատակերգության ստեղծած մարտնչող քաղցրեհուճիկների պատկերասրահը:

«Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» կատակերգության բեմադրությանը նվիրված գրախոսականը Ա. Բելկինն սկսում է այսպես. «Դա շատ ռւրախ, սրընթաց, բերկրալի ներկայացում է»⁵⁸: Ցանկացած կատակերգության համար շոյիչ այս մակդիրներն ի՞նչ հիմք ունեն: Թատերադետ է. Հախվերդյանը դիպուկ նկատել է կատակերգության արժանիքներից մեկը. «...Այստեղ ծիծաղը գործող անձերից մեկի կամ մի քանիսի մենաշնորհը չէ, բոլոր կերպարներն առնված են ժանրի յուրահատկության ոլորտը. բոլորն էլ՝ ծիծաղելի են, բայց, իհարկե, յուրաքանչյուրը յուրովի»⁵⁹:

Մարգարին ու նրա կնոջը բաժին է հասնում հավանություն տվող, բնավորության խորասլետ ազգային ու նաև աշխատավոր մարդու գծերի ճանաչման ծիծաղ, իսկ Շմավոնին, նրա կնոջն ու շահավետ փեսացուին բաժին է ընկնում մերկացնող ու անարդող ծիծաղ: Կատակերգության կերպարներն այնքան կենդանի են ու հյուսիկ, որ դրականագետ Վ. Մնացականյանը «Ծիծաղի փալլուն բեմադրություն» հոդվածում հաստատել է. «Ա. Պապայանի «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» շոր կատակերգության հերոսները, իրոր, կյանքից են բեմահարվակ լարձրացել, ունեն իրենց տունն ու տեղը, ապրելու իրենց որոշակի փիլիսոփայությունը»⁶⁰:

Կանանց րացասական կերպարների պատկերասրահը համալրում է Ա. Պապայանի «Արտասահմանյան փեսացուն» նոր կատակերգության փնիրոնեն: Նա նույնպես այն մայրերից է, որոնք ջանում են իրենց աղջկա համար գտնել «շահավետ» փեսացու: Այս դպրում փեսացուն «արտասահմանյան» է, և իվում է, որ նա պայմաններ կստեղծի փարիզյան ուղեորության ու, ընդհանրապես, լիբլե կյանքի համար: Նշավակվում է քաղցրեհուճիկները, մանր շահագիտական հետաքրքրությունը Թեման նորույթ չէ ոչ ընդհանրապես կատակերգության, ոչ էլ, մասնավորապես, Պապայանի ստեղծագործության համար: Եվ, այդուհանդերձ, կատարված է տեսանկյան տեղաշարժ. «արտասահմանամոլությունը» ենթարկ-

58 А. Белкин, Мир встал на место, «Театр», 1968, № 5.

59 Լ. Հախվերդյան, Ուրախ երեկո Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:

60 «Սովետական Հայաստան», 1967, № 249:

վում է գրողի սուր քննադատությանը, և դա էլ կատակերգությանը հաղորդել է թարմ հեշեղություն: Փեփրոնի շուրջը պատվում է զգեստափոխման, շինծու խնամախոսության, կեղծ արտասահմանցու, բանտարկության և անլի ուրախ ու արագընթաց կառնալալային գեշադիտակը: Ա. Պապայանը հաջող է կերտել կադրային բանվոր Արմենակի կերպարը: Կերպարը հետաքրքիր է նրանով, որ ոչնչով չկրկնելով «դասակարգային» եղորոք՝ Մարգարին, իր մեջ կրում է մարդկային բարձր արժանապատվության զգացում: Նրա բարձր մարդկային հասկանիչների ֆոնի վրա ավելի ցայտուն են դառնում Փեփրոնի թեթևամտությունն ու ազահությունը, նրա ամուսին Սանասարի թուլամորթությունը, անվճռականությունը:

Ա. Պապայանն օժտված է կատակերգականի բնատուր զգացողությամբ: Բնավորությունների և դրությունների կոմիզմը, իրավիճակների սրուշ անսովորությունը, ուրախ-աշխույժ տրամադրությունը, սուր խոսքը, բառախաղը նրա կատակերգություններին հաղորդում են յուրահատուկ կույրիտ: Նրա ստեղծագործություններում կարծես միմյանց հետ մրցում են վոդեկլային իրավիճակները, կոմիկական անակնկալները, երգիծական դյուտերը: Այս ուրախ խաչարդեսությունը ծառայում է մի նպատակի՝ արատների մերկացմանը:

12

60-ական թվականների կատակերգությանը բնորոշ են ինչպես ժամանակակից թեման, այնպես էլ ժողովրդի անցյալը լուսաբանող և այն արդիականության հետ կապող հետադարձ հայացքը: Ժ. Հարությունյանի «Գլխի գինն է 50 միլիոն» («Ղազարը դնում է պատերազմ») կատակերգության երևան դալը պայմանավորված էր բարձրացված խնդիրների հրատապությամբ՝ մարդը և նրա հոգեբանության կազմավորումը: Պատերազմը, որ ստիպում է սպանել ու ենթարկվել մահացու վտանգների, հակարենական է և մարդու էությանը խորթ: Սակայն երբ կշեռքի նժարին են դրվում այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են հայրենիքը, հողը, ընտանիքը, մարդը ներգրավվում է պատերազմի իրադարձությունների մեջ և ձրես առ երես կանգնում ընտրության փաստի առաջ՝ ո՞ւմ հետ է ինքրի «Գլխի գինն է 50 միլիոն» կատակերգությունը սներկրա պատասխանում է առաջադրված հարցին. ծիծաղելիորեն միամիտ ու տգետ Ղազարը, հաղթահարելով իր բնական զգվանքը պատերազմի նկատմամբ, միանում է նրանց, զեպի ում մղում է նրա հողին ու առողջ բնազդը: Կատակերգության մեջ բավականաչափ կոնկրետ վերաբերմունք է մշակված պատերազմի մասին, և այդ պատճառով էլ այնտեղ հակամարտում են դաշնակցականներն ու բոլշևիկները, որոնցից յուրաքանչյուրն առաջնորդվում է իր գաղափարներով, հայրենիքի ու մարդկայնության իր հասկացություններով, իսկ նրանց միջև՝ պոլսը կորցրած ու երկուսին էլ տարերայնորեն հակադրվող Ղազարը:

«Գլխի գինն է 50 միլիոն» կատակերգությունը գրված է Մ. Դարբինյանի «Կիկոս» վիպակի մոտիվներով, Դրը, Չարենցի խմբագրությամբ

ու նրա զրական կարծիքին արժանացած, յույս էր տեսել 1929 թ. կատակերգության և վիպակի սյուժեները հիմնականում համընկնում են։ Սակայն կատակերգության հնդինակը՝ Հարությունյանը, որոշ շափով «բարդացնում» է հերոսի կերպարը, թեև պահպանում է սրա բնավորության հիմնական գծերը՝ միամիտ եսականությունը, ամեն ինչով կենդանի մնալու, «զուլսը պահելու» ձգտում։ Տեղի ունեցող իրադարձություններին բոլորովին անտեղյակ, նա բարյացակամություն է ցուցաբերում զենյի իր նման աշխատավոր մարդիկ, նրանց ծառայելու պատրաստակամություն՝ նախ բնագորար, հետո դիտակցարար, հավատի ուժով։ Սակայն Ղազարն իր զրական նախատիպ Կիկոսից տարբերվում է այնքանով, որ նրա մեջ ավելի շատ է դուռզացիական զգաստ հաշվհիկատությունը, ավելի սուր է նրա հայացքը, ավելի դիպուկ՝ խոսքը։ Նա ավելի սառնասրտորեն է դնահատում իրավիճակը, շուտ կողմնորոշվում։ Նրա արարքները ավելի շատ դիտակցված են, քան տարերային։

«Գլխի գինն է 50 միլիոն» կատակերգությանը նվիրված գրախոսականում Ար. Գրիգորյանը բնագրության «իմաստային միջուկը» համարում է մարդկային անհատականության «անխորտակելիության» բացահայտումը՝ եթե նույնիսկ նրա աչքի առաջ կործանվում է աշխարհը, «խորհրդագծությունը ոչ թե պատերազմի այս կամ այն ըմբռնման, այլ նրա բուն փաստի մասին»⁶¹։ Ար. Գրիգորյանը կատակերգությանը վերադրում է ավելի շատ խորք ու փիլիսոփայականություն, քան զրանք կան իրականում։ Զափազանցվում է նաև գլխավոր գործող անձի՝ Ղազարի հոգևոր հասունությունը. «Այնպիսի նրա համար ողբերգություն է, որովհետև նա զգում է և ոչ մտածում, ապրում է, և ոչ լափանցում» և այլն։ Կատակերգության մեջ ամեն ինչ շատ ավելի հասարակ է։

Ղազարի բնավորության կոմիզմը պայմանավորված է այն բանով, որ նա հոգեբանորեն պատրաստ չէ ընկալելու ժամանակի պրոբլեմները, մինչդեռ անխուսափելի է դառնում պատահականության կամքով իրեն բաժին ընկած դերի կատարումը։ Ազդի ճակատագրերը վճռող պատմական զենքերի ֆոնի վրա Ղազարի միամիտ եսականությունը երևում է ծիծաղելի, բայց և հասկանալի ու բացատրելի։ Հասկանալի լինելու այդ հանդամանքը հերոսին դարձնում է համակրելի, վճռական շրջագարձը դեպի բոլշևիկները՝ ժամանակի թելադրանք։

Մոսկվայում, հայ արվեստի տասնօրյակի օրերին. Ժ. Հարությունյանի «Գլխի գինն է 50 միլիոն» կատակերգությունը բարձր գնահատականի արժանացավ ռուս քննադատության կողմից։ Այսպես, Մ. Լինըրը գրեց. «Հրաշյալ Ղափանյանը (բնագրության ուժիստորը—Ս. Բ.) ընդհանուր առմամբ անհավանաբար երգիծական կատակերգության հենքով ասեղնադրծել է ... տարբեր ժանրային բնույթի բարդ և գունագեղ զարդանկարներ՝ գրոտեսկից Եւ պլակատից մինչև բնարականատակերգական պատժը ... ներկայացրելով առեցնում է հրճվալից լատերականությանը»։ Դա «մենշևիկա-գաշնակցական ժամանակների կյանքից քաղված վատ քաղ-

61 Ар. Григорян, Весело о серьезном, «Театр», 1968, № 5.

տեսություն է», որի բովանդակությունը «լի է սոցիալական ու բարոյական խոր իմաստով»⁶²:

1968 թ.՝ խորհրդածելով Թատերագրության մասին, Լ. Հախվերդյանն արտահայտեց հետևյալ միտքը. «Դրամատուրգիայի ձևի ու բովանդակության սահմանափակումները սովորաբար տալիս են այսպիսի հետևանք. դրաման մղվում է դեպի մեկոդրաման, կոմեդիան դեպի վոդեկիլը, ուրիշ խոսքով՝ տեղի է ունենում ժանրերի բեթևացում»⁶³:

Ե՞նք համաձայնենք այս դրույթի հետ, ապա բաժականին դժվար կլինի բացատրել ն. Զարյանի «Փորձադաշտ», Մ. Քուլարյանի «Հին հիվանդություն», Ա. Ղարազյուլյանի «Գաղտնի դործիլը», Տեր-Գրիգորյանի «Մեռնող ֆլորա», Ա.Է. Խ. Ներվե՛ր, Ներվե՛ր», Գ. Բեսի «Աղաֆոնը և իր փեսաները», Ա. Պապայանի «Խանդից պատուհաս», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել», Ժ. Հարությունյանի «Սրտի արատ» և այլ երգիծական կատակերգությունների, Ա. Ա. Պապայանների «Մեծ հարսանիք», Գ. Գարբիելյանի ու Մ. Չամանյանի «Արարատյան դաշտի աղբիլը» և այլ վոդեկիլների զուգահեռ գոյությունը: Նման մեկնաբանությունը կատակերգությունը դրկում է ժանրային բազմազանությունից: Այդ տեսակետը զուրկ է ուսու հոգից նաև այն պատճառով, որ հայ թատերգությունը մեկոդրամա ընտելանցի:

Ի՞ր դարգացման ողջ ճանապարհին հայ կատակերգությունը, ինչպես և դրաման, ենթարկվել են այն օրինաչափություններին, որոնք լիակրթում էին ինչպես ժամանակի, այնպես էլ ժանրի զարգացման օրենքներով: Ոչ նվազ չափով կախված էին նաև հեղինակների ստեղծագործական անհատականություններից ու երգիծելու օժտվածության երանդից ու աստիճանից: Այդ են վկայում տարրեր չափի երգիծական կամ հումորիստական հաղեցվածության երկեր ստեղծած ն. Զարյանի, Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Ա. Պապայանի, Ժ. Հարությունյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

Ինչպես ասվեց, դրական երգիծանքի փոքր կտավի կապակցությամբ, 1970 թ. հայկական երգիծանքի ասպարեզ իջան բազմապլան դրոշներ, որոնց գրչին են պատկանում ինչպես տպագրված, այնպես էլ միայն թատրոններում բեմադրված երգիծական շնչի փոքր ու մեծ կատակերգություններ (Ա. Այվազյան, Ժ. Ավետիսյան, Ա. Քալանթարյան, Գ. Սարգսյան և ուրիշներ):

Առավել բեղմնավոր է Ա. Քալանթարյանի գործունեությունը այս ասպարեզում և հետաքրքրական այն իմաստով, որ հեռուստացույցի տեխնիկական գյուտից հետո, ծնվում է վաղեմի ավանդներ ունեցող ժանրի նոր տարատեսակ՝ ենթարկված և պայմանավորված «փոքր բեմի» դերավեստական պահանջներին:

Իհարկե, մանրապատկերը (սկետչը) նույնքան հին է, ինչքան կատակերգությունը, սակայն նրա նոր տարատեսակը ձևեր է բերել ուրույն,

62 «Культура и жизнь», 1968, №116.

63 «Սովետական արվեստ», 1968, № 1:

միայն իրեն ընդորոշ ժանրային դժեր: Դրանք միատարր չեն և ենթարկվում են տարրեր ձևափոխումների՝ երկխոսությունից մինչև բազմամարդ պատկերներ, ստատիկ վիճակներից՝ մինչև կինոժայռավենի դինամիզմը, կենցաղային ռեալ միջավայրից՝ մինչև լատերական պայմանականությունը, խիստ ենթարկված լինելով ոչ միայն արժարժվող նյութին, այլև ռեժիսորի և օպերատորի հմտությանն ու ճաշակին:

Ա. Քալանթարյանի մանրապատկերներին նյութը մեր առօրյան է իր մեծ ու փոքր, հասարակական և ընտանեկան դրսևորումներով: Բարու, ազնիվի և զեղեցիկի ջատագովն է հնդկնակը, և նրա հերոսները՝ շարքային և «պաշտոնավոր», բնությունն են բռնում, սայթաքում կամ «զգաստանում»:

Հայկական կատակերգությունը կուտակել է զգալի հարստություն, որը ինքնըստինքյան պահանջ է ներկայացնում ավելի աշխույժ և բազմակողմանի դրսևորման: Թատրերգությունը կյանք ու շունչ է առնում բեմում, և արդեն ժամանակն է, որ կատակերգությունը ունենա իր բեմը՝ «Երգիծանքի և հումորի» թատրոնը:

ՎԵՐՋԱՐԱՆԻ ՓՈՆԱՐՆԵՆ

Լայն տարածում ունի այն ընդհանուր առմամբ ճշմարիտ կարծիքը, թե արվեստների զարգացումը, առավել՝ ծաղկումը, անհամառոտելի է բռնապետական հասարակարգի հետ: Այդուհանդերձ, ամեն ինչ չէ, որ այդքան տարր է ու միանշանակ: Այսպես զժվար կլինեի բացատրել արվեստի և դրականության, նաև փրկսոփայական գիտությունների ստեղծումը ամենամուգ հարյուրամյակներում: Այս առումով երգիծական արվեստը բացառություն չէ և «Խորհրդային» կոչվող խիստ արգելքների և հետապնդումների դարում գործով թե քողարկված, թե անսքող, ստեղծել է իր ժամանակի համար հաջողված արձակ ու շափածո գործեր: Այստեղ տեղին է հարգանքի տուրք մատուցել հնդկական անձնական խիզախությանն ու ծանր, անբարենպաստ պայմաններին դիմակայելուն, իհարկե այն դեպքում, երբ հնդկականների կարծիքը չէր համընկնում պաշտոնական՝ հետևաբար պարտադիր կարծիքներին: Որքան էլ արտառօց թվա, հենց բռնապետությունը դարձավ անսպառ նյութ մատակարարող՝ օգտվիր, որքան թույլ է տալիս տաղանդի ու անձնական քաջությունը, իհարկե, գործում է բռնադատությունների մշակված մի ողջ համակարգ, արդելքներ (տարուներ), խիստ դարձնություն, հնդկականների հետապնդումներ: Դա այդպես է, սակայն... Այդ ո՞ր ժամանակաշրջանում է և որտեղ երգիծանքը խրախուսվել վարչակարգի կողմից: Նա միշտ էլ եղել է իշխող գաղափարախոսության ընդդիմախոսը, հետևապես կարգերի խորթ զավակը և զոյատեղի է դիմակայելու, «եղտոտության լեզվի», ակնարկներով խոսելու, երկիմաստությունների, ենթաբնադրի մեջ խորասուզվելու, դիմակավորվելու և այլ միջոցների շնորհիվ Խորհրդ-

դային բնասպետության ավելի քան 70 տարիների բնթայքում հա՛ց եր-
գիծանքը հնարավորին չափ կատարեց իր գերը և դարձավ ամենախո-
քելի արատների տարեգիրը: Խարուզանց, մերկացրեց, ծիծաղեց...

Սակայն չղերագնահատենք: Պատճառ-հետևանքային շղթայում եր-
գիծանքի ասպարեզը՝ հետևանքն էր: Պատճառների վերհանումը դատա-
պարտվում էր օրենսդրի ամենախիստ հոգեմտնությամբ՝ պատժի առա-
վելագույն չափից մինչև արսոր: Այդուհանդերձ, երգիծանքի վիճակը
«Լուրջ» գրականության համեմատությամբ նյութի առումով ավելի բար-
վոր էր՝ գոնե պետք չէր հորինել գոյություն չունեցող «սովետական
այբբեկերգ», «սովետական մարզ» և նման այլ անհեթեթություններ և
հետևանքների միջոցով վերարտադրել կյանքի՝ արսորդի հասցված պատ-
կերը—հասկացողը կհասկանար նաև պատճառները:

Երգիծանքը առաջիններից մեկն էր, որ նկատեց հետզհետե տիրա-
րար տարածվող փոքր ու մեծ պաշտոնյա անձանց պաշտամունքը՝ բո-
լոր սեռերի ստալիններին վերևից մինչև ներքև, վկայեց կուսակցական
և վարչարարական բյուրոկրատիայի ծնունդը իր դանազան դրսևորում-
ներով (կարիերիզմ, ստորաբարձրություն, տգիտություն, կաշառակերու-
թյուն, խաբերալություն և այլն), մատր գրեց խորհրդային վարչակազ-
մին բնորոշ ու հատուկ երևույթության մի տարրերակի վրա, երբ
խոսքը և գործը աղաղակող հակասության միջև և հատուկ են ոչ միայն,
ասենք, այլսուերված պաշտոնյային, այլ հասցված են կուսակցական
մակարդակի, ավելին, կառավարման ձև են և եղանակ, և, վերջուպես, եր-
գիծանքը առաջիններից էր, որ զգաց հասարակության բարբերի հետզ-
հետե անկումը, հոգեոր սնանկացումը: Յուրաքանչյուր արատ դրսևոր-
վել է տասնյակ, հարյուրավոր ձևերով և՛ պետական, և՛ կենցաղային
մակարդակներով: Որքան էլ պայքարելու լինեի բնասպետությունը դրանց
մերկացման դեմ, մասնավոր պարկից խայլում էր և բավականին ուժեղ:

Հետաքրքիր է այն փաստը, որ երգիծական գրականությունը ի շահ
իրեն օգտագործեց իշխող պաշտոնական բարբերի գեները՝ բողոքելով
Այսպես, տարիներ շարունակ շահարկվեց «անցյալի մնացուկներ» հաս-
կացությունը և այս պատվակով մերկացվեցին նորագույն արատներ,
որոնք խորթ էին անցյալին և տիրող հասարակարգի հարադատ դա-
վակներն էին: Երգիծանքը «հաշտվեց»՝ գրական հերոսի պարտադրված
ներկայության հետ, հապճեպ ստեղծեց այդպիսիներին և սրանց կող-
քին կերտեց ժամանակի բարոյախոտությունը կրող՝ կենդանի և լիար-
յուն հերոսներին:

Երգիծական գրականությունը մերկացման դադափարական ելակետի
առումով ունեցավ զարգացման իր փուլերը, որոնցից առանձնանում են
երկուսը՝ իրենց անցումային շրջաններով: Ժամանակի առումով սահ-
մանադիմը անցնում է մինչպատերազմյան և հետպատերազմյան տա-
րիների միջով: Նոր ձևավորվող և պրոլետարական արվեստին՝ ձգվող
երգիծանքը հիմնականում կանգնած էր «գաղակարգային պայքարի» դիր-
քերի վրա: Այս տեսանկյունից էին ծաղրվում արատները: Գոյություն
ունեին նաև բացառություններ: Հետպատերազմյան երգիծանքը անցավ

անցումային շրջան, Լրբ «դասակարգային պայքար» իր դիրքերը դի-
ջեց «սոցիալիստական բարոյականության» դադարարին, որը մի բալ
առաջ էր և համընկալ «ձնհալի» սարիններին, վերջապես Երկրորդ փուլը
ընտրողում է համամարդկային արժեքների դիրքերից, արժեքներ, որոնք
սրբադուրծված են քրիստոնեական պատվիրաններով, որոնցով առաջնորդ-
վել և առաջնորդում է բաղարակիր մարդկությունը, Իհարկե, այս
փաստը չի խոստում ի վնաս անցյալի գեղարվեստական ստեղծագործու-
թյունների արժեքի և ոչ էլ ժամանակակից երգիծանքի գեղարվեստա-
կան առաջնությունների մասին, Վերջին հաշվով ամեն ինչ տնօրինվում
է տաղանդի շափով ու թափով, իսկ մեղանում դրական տաղանդների
պակաս չի զղացվել, զգացվել է անհոգի, դաժան ու անկարեկից վերա-
բերմունք լավագույնների հանդեպ:

Ր Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ներածություն	5
Երգիծական արձակ	12
Ա) Մեծ կտավ (վեպ, վիպակ)	12
Բ) Փոքր կտավ (սյուտմիլաճք, ֆելիկետոն)	81
Ծրգիծական պոեզիա	130
Կատակերգություն	166
Վերջարանի լիտիարեն	224

ՍՈՎԷՏԱՆԻ ՍՈՒՐԵՆԻ ԲՈՒՊՈՍՅԱՆ

ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ ՀԱՅ ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ (1920—1980—ական բթ.)

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. Անաստասյան
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
Գեղ խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահինյան
Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

Հանձնված է շարվածքի 26. 03. 1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 25. 10. 1991 թ.: Չափը $84 \times 108 \frac{1}{32}$: Թուղթ N 1: Տառատեսակ «գրքի սովորական» բարձր տպագրություն: Պալմ. 11,97 մամ., սպաղր. 14,25 մամուլ: Ներկ. մամուլ 11,97: Հրատ.-հաշվարկ. 11,28 մամուլ: Տպարանակ 1200: Հրատ. N 7900: Պատվեր N 165: Գինը 2 ռ. 40 կ.

22 ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 դ.:

Издательство АН Армении, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

22 ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН Армении, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна 24.

ԳՍՍ Հիմնադրար Գիտ. Գրադ.



FL0468652

2 n. 40 q.

A ii
82568