

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՐՑԵՐ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО РЕАЛИЗМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1987

891.981.09

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԳԳ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

A 75232



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

հմրագրական կոլեգիա էդ. Մ. Զրբաշյան, Ս. Ն. Սարիճյան,
Ջ. Վ. Ավետիսյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների թեկնածուներ՝
Ս. Ա. Շտիկյանը և Ն. Վ. Անանյանը

Հայկական ունիվերսիտետի տեսության և պատմության հար-
2 253 ցեր, Հոգովածների ժողովածու /ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ.
գրակ. ին.-տ հմր. կոլեգիա էդ. Մ. Զրբաշյան և ուրիշ.—Եր.:
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 340 էջ.

Ժողովածուում բացահայտվում են աղգային գրականության մեջ ունե-
լիզմի դրսևորման յուրահատկությունները, վերանայվում՝ XIX դարի երկրորդ
կեսի և XX դարի առաջին տասնամյակների հայ գրականության զեղարվե-
տական զարգացման վերաբերյալ որոշ ավանդական պատկերացումներ
և ուսարանվում են զեղարվեստական մեթոդի ձևավորման ու զարգացման
պատմահասարակական օրինաչափություններն ու տիպարական առանձնա-
հատկությունները:

Հասցեագրվում է գրականագետներին և բնթերցող լայն շրջաններին.

4603010200

Հ ————— 69—86

ԳՄԴ 83. 3 չ

703 (02)—87

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՌԵՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀՐԱՏԱՊ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Ժամանակակից գեղագիտության և գրականագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկը եղել է և մնում է գրական-գեղարվեստական ուղղությունների, հոսանքների և ոճերի համակողմանի ուսումնասիրությունը, նրանց տեսության և պատմության սկզբունքային հարցերի հստակ բնութագիրը: Պատմագեղարվեստական պրոցեսի այդ կարևորագույն բաղադրատարրերը, որոնք, ամբողջությամբ վերցրած, ընդունված է կոչել նաև գրական-գեղարվեստական մեթոդների պրոբլեմ, պատկանում են, կարելի է ասել, մեր գիտության հիմնական և անփոխարինելի հենակետերի թվին: Առանց այդ հարցերի հստակ ըմբռնման մենք ոչ մի քայլ անել չենք կարող, մասնավորապես՝ չենք կարողանա ոչ կողմնորոշվել գրականության և արվեստի պատմության անսահմանորեն բազմազան և բարդ երևույթների օվկիանոսում, ոչ էլ ճիշտ հասկանալ ստեղծագործական մեծ անհատականությունների ու հրկերի բուն յուրահատկությունը, նրանց տեղը զարգացման շղթայի մեջ: Սրանով էջ պայմանավորված է գեղարվեստական մեթոդների, նրանց կոնկրետ-պատմական և տեսական-տիպաբանական ուսումնասիրության հատուկ կարևորությունը ժամանակակից գրականագիտական հետազոտությունների մեջ: Շարադրել գրականության պատմությունը առանց գրական ուղղությունների, հոսանքների և ոճերի հստակ զատորոշման և բնութագրման, նշանակում է խաբխափել «առանց ղեկի և առագաստի» կամ, լավագույն դեպքում, մնալ էմպիրիկ փաստագրության մակարդակի վրա, որն այսօր բոլորովին անհարկ է խնդրի գիտական մշակմանը և լուծմանը:

Այս տեսակետից դիտելով հայ գրականագիտության այսօրվա վիճակը, մենք պետք է հստակորեն մատնանշենք ինչպես մեր աշխատանքի ակնհայտ բացերը այս բնագավառում, այնպես էլ այն հրատապ խնդիրները, որոնք կանգնած են մեր առջև:

Գաղտնիք չէ, որ հայ գրականության, մանավանդ XIX—XX դարերի գրական զարգացմանը նվիրված բաղմամբիվ ու բաղմապիսի աշխատությունների ընդհանուր հոսանքում մինչև այժմ աննհրելիորեն փոքր տեղ է հատկացվել գրական ուղղությունների և հոսանքների, ընդհանրապես ղեկավարվածության մեթոդի հետ կապված հարցերի գիտական քննությանը։ Մեզ չի կարող չանհանգստացնել այն իրողությունը, որ մենք՝ հայ գրականագետներս, դեռ չենք ստեղծել մեր գրականության մեջ ռեալիստական մեթոդի (իսկ դա նշանակում է՝ գեղարվեստական ստեղծագործության բաղմազան հնարավորությունները առավել խորությամբ ու լայնությամբ մարմնավորող մեթոդի) առաջացման և զարգացման, նրա ազդեցիկ յուրահատկությունների ամբողջական պատմությունը։ Իհարկէ, չի կարելի անտեսել կամ թերահաճախել այն որոշակի աշխատանքը, որ անցած տարիներին կատարվել է այս ուղղությամբ։ Լույս են տեսել առանձին գրքեր և պրոբլեմային հոդվածներ։ Չմոռանանք նաև, որ ռեալիզմի հարցերին որոշակի տեղ է հատկացվել անցյալի մեր դասական հեղինակներին, մանավանդ Սունդուկյանին, Պարոնյանին, Շիրվան-դադեին, Թումանյանին նվիրված մենագրությունների և առանձին հոդվածների մեջ։ Նվ, այնուամենայնիվ, մենք այսօր պիտի խոստովանենք, որ հարցի կարեւորությունը, կշիւը և նրա ուսումնասիրվածության աստիճանը չեն համապատասխանում իրար։ Մենք դեռ չենք մշակել ու հիմնավորել ամբողջական հայացք հայկական ռեալիզմի առաջացման և զարգացման փուլերի և օրինաչափությունների, ռեալիզմի և մյուս գեղարվեստական մեթոդների փոխհարաբերության, առավել խոշոր ռեալիստ արվեստագետների դերի և ստեղծագործական յուրահատկության վերաբերյալ։ Այնինչ ամենորոգ է անգամ ասել, որ առանց այս հարցերի խոր և բաղմալուրդմանի լուսաբանման անհնար է պատկերացնել հայ գրականության գիտական պատմության հետագա մշակումը՝ մի առաջնահերթ խնդիր, որ կանգնած է մեր առջև։

Ձեռնարկելով հայ դասական ռեալիզմի հարցերի կուլեկտիվ քննարկմանը, մենք, բնականաբար, պարտավոր ենք ըստ ամենայնի հաշվի առնել այն գիտական մակարդակն ու մթնոլորտը, որ այսօր առկա են սովետական գրականագիտության մեջ ռեալիստական մեթոդի ըմբռնման և մեկնաբանության առումով։ Ինչպես հայտնի է, վերջին տասնամյակներում գեղարվեստական մեթոդների, առաջին հերթին ռեալիզմի խընդիրը երբեք դուրս չի եկել մեր գրականագիտության օրակարգից, միշտ մնացել է նրա հանգուցային, առավել հրատապ հարցերի թվում։ Այդ

խնդիրը անմիջաբար, բազմազան թեւերով առնչվում է մեր օրերի գաղափարական պայքարին:

Այդ կապակցութեամբ պետք է համառոտակի կանդ առնել ռեալիզմի ուսումնասիրութեան մեթոդաբանական մի քանի հարցերի վրա:

Ամենից առաջ, գրականագիտութեան առջև դժվարագույն խնդիրներ է դնում ռեալիզմի կոնկրետ պատմական և ընդհանուր տիպաբանական բնութագրման զուգակցման անհրաժեշտութիւնը: Ո՞րն է հարցի էութիւնը:

Մեր գրականագիտութիւնն այսօր հիմնականում, կարելի է ասել, հրաժարվել է ռեալիզմի արտապատմական ըմբռնումից, որի համաձայն մի ժամանակ ռեալիզմ էին տեսնում արվեստի զարգացման բոլոր փուլերում՝ սկսած նախնադարյան մարդու առաջին գեղարվեստական փորձերից: Ռեալիզմը համարվում էր արվեստի արմատական հատկանիշը բոլոր ժամանակներում, փաստորեն նույնացվում էր գեղարվեստական ճշմարտացիութեան և արժեքավորութեան հետ ընդհանրապէս: Այսպէս, ռեալիզմի հասկացութեան շարժումն արվելի ընդլայնման ճանապարհով այն փաստորեն զրկվում էր պատմական և գեղագիտական հստակութեանից, վերածվում էր արվեստի երկիր գնահատման ընդհանուր և վերացական կատեգորիայի: Ռեալիստական էր կոչվում արվեստի պատմութեան մէջ այն ամենը, ինչ գեղարվեստորեն բարձր է և արժեքավոր: Մեր սերնդի հիշողութեան մէջ գեռ թաքն է հիշողութիւնը այն ժամանակների մասին (հատկապէս ետպատերազմյան առաջին տասնամյակը), երբ մի նախանձելի եռանդով համաշխարհային գրականութեան ամբողջ ընթացքը փաստորեն ներկայացվում էր իբրև ռեալիստական մեթոդի զարգացման հաջորդական աստիճանների պատմութիւն, երբ նույնիսկ ողորդողներն էլ ամ կլասիցիզմը գնահատվում էին սոսկ այն շարժանիշով, թե որքանով են նրանք «մոտեցել ռեալիզմին»: Այդ ժամանակները վաղուց անցել են: Մեր գրականագիտութեան մէջ այժմ անկասկած տիրուպետող է այն հայացքը, որի համաձայն արվեստի և գրականութեան այնպիսի արմատական և կենսականորեն անհրաժեշտ հատկանիշներ, ինչպէս գեղարվեստականութիւնը, կենսական ճշմարտութեան ձգտումը պատմական զարգացման ընթացքում արտահայտվել են ոչ միայն ռեալիզմի, այլև ուրիշ ստեղծագործական մեթոդների միջոցով: Դա ամենևին էլ չի նսեմացնում ռեալիզմի արժեքը, այլ մատնանշում է նրա իրական տեղն ու դերը: Ռեալիզմը եղել է ոչ թե արվեստի հավերժական հատկանիշը, այլ նրա վերընթաց զարգացման որոշակի աստիճանի արդիւնք, նրա ստեղծագործական հնարավորութիւնների առավել լրիւ և ամբողջական մարմ-

համընդհանուր: Այն կարող էր հանդես գալ միայն հասարակական և գեղար-
վեստական մի շարք նախադրյալների առկայության դեպքում, իբրև
ստեղծագործական մի շարք հատկանիշների և սկզբունքների հա-
մակարդ:

Ինչնհետև այս ըմբռնումից, գրականության պատմաբաններն աշխա-
տել են մատնանշել այն պատմական սահմանագիծը, որից սկսած ձևա-
վորվել ու զարգացել է ռեալիստական մեթոդը: Ծիշտ է, այստեղ լիա-
կատար միասնություն չկա՝ նույնիսկ առավել զարգացած եվրոպական
դրականությունների նկատմամբ: Այսպես, որոշ գիտնականներ ռեա-
լիզմի պատմությունն սկսում են եվրոպական Վերածնունդի դարաշրջ-
անից (XVI—XVII դարեր), մյուսները՝ XVIII դարի լուսավորական
շարժումից՝ կամ նույնիսկ XIX դարի 30—40-ական թվականներից: Պատ-
կերն ավելի խալտաբեղիտ կղանա, եթե նկատի առնենք նաև ոչ եվրոպա-
կան ժողովուրդների գրական զարգացումը, որը, հասարակական և գեղար-
վեստական յուրահատուկ պայմանների թելադրանքով, ռեալիզմի աստի-
ճանին հասել է զգալի ուշացումով:

Սակայն գեղարվեստական մեթոդների, մասնավորապես ռեալիզմի
կոնկրետ պատմական քննությամբ խնդրի դժվարությունը չի հաղթա-
հարվում, այլ մի որոշ իմաստով նույնիսկ մեծանում է: Բանն այն է, որ
պատմական որոշակի հանգամանքներում ծնված ռեալիստական ուղղու-
թյան կոնկրետ ժամանակային շրջանակները ճշտելուց հետո էլ մենք
հեշտությամբ կարող ենք նկատել, որ նրա ստեղծագործական հատկա-
նիշները, տարբեր չափերով ու համամասնությամբ, երեսն են գալիս և՛
տվյալ ուղղության ծագումից առաջ, և՛ նրանից հետո: Օրինակ, ռեա-
լիստական մեթոդին էապես բնորոշ այնպիսի մի հատկանիշ, ինչպես
էկնոսական պատկերների օբյեկտիվությունն է, կարելի է նկատել դեռ
անտիկ և միջնադարյան դրականության մեջ, ինչպես նաև նատուրալիզ-
մի երկերում: Այստեղից էլ, ի դեպ, անտիկ կամ միջնադարյան դրակա-
նության մեջ ևս ռեալիզմ տեսնելու գալթակողությունը, կամ նատուրա-
լիզմը ռեալիզմի հետ շփոթելու փաստերը, որոնք այսօր էլ դեռ որոշ տա-
րածում ունեն: Ծիշտ այդպես էլ ռոմանտիզմի մի քանի ցայտուն հատ-
կանիշներ, ասենք՝ իդեալի բուռն մղումը և կյանքի պատկերը նրա հա-
մեմատ վերափոխելու հակումը, կարելի է տեսնել դեռ այդ մեթոդի,
իբրև որոշակի կաղամակերպված ուղղության, ծագումից, այսինքն՝
XVIII—XIX դարերի սահմանագծից շատ առաջ՝ միջին դարերում, ինչ-
պես նաև այդ հոսանքի քայքայումից հետո:

Գեղարվեստական մեթոդի պատմական և տիպաբանական ըմբռնումները ինչ-որ կերպ հաշտեցնելու փորձ է գեղարվեստական՝ ստեղծագործության երկու՝ ռեալիստական և ռոմանտիկական տիպերի տեսությունը, որն այսօր բավական մեծ տարածում ունի: Գեղարվեստական արտացոլման երկու հիմնական սկզբունքները՝ իրականության վերափոխությունը և նրա վերստեղծումը ըստ ցանկալի իդեալի, բխում են արվեստի բուն էությունից և կոշտմից: Այդ սկզբունքները տարբեր չափերով առկա են ամեն մի ստեղծագործության մեջ, բայց մեկի կամ մյուսի գերակշռությունից առաջանում են արվեստի ռեալական կամ իդեալական տիպերը, այսօր ավելի ընդունված տերմինաբանությամբ՝ ռեալիստական կամ ռոմանտիկական ստեղծագործությունը: Ըստ հիշյալ տեսության՝ գեղարվեստական արտացոլման այս երկու տեսակները տարբեր ձևափոխություններով անցել են արվեստի ողջ պատմության միջոցով:

Կարելի է հիշատակել գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական սկզբունքները դասակարգելու նաև ուրիշ փորձեր, որոնք մեք պրականագիտության մեջ կատարվել են վերջին տասնամյակներում: Այսպես, որոշ գիտնականներ արվեստի պատմական զարգացման մեջ տեսել են երկու գերակշիռ սկզբունք՝ տիպականացում և իդեալականացում, մյուսները՝ ռեալիզմ և նորմատիվիզմ: Երբեմն էլ տարբերակման հիմքում դրվում է այն, թե արվեստի տարբեր ֆունկցիաներից (ճանաչողական, դնահատման, ստեղծագործական, նշանային) ո՞րն է գերակշռել ավելի զրական-գեղարվեստական ուղղության մեջ:

Գեղարվեստական մեթոդների տեսական և պատմական քննության մեջ ամենից արդյունավետ և հեռանկարային սկզբունքը, մեր կարծիքով, այսօր պետք է լինի երևույթների համակարգային ուսումնասիրությունը: Ամեն մի մեթոդ նախ և առաջ որոշակի համակարգ է, գեղարվեստական մտածողության և իրականության արտացոլման որոշ ընդհանուր հատկանիշների զուգակցման արդյունք: Մեթոդը գոյանում ու ձևավորվում է կյանքի գեղարվեստական վերարտադրության ընդհանուր օրինաչափությունների սահմաններում, տարբեր ձևերով ու շափերով օգտագործում է այն հնարավորությունները, որ ընձեռում է արվեստին իբրև հոգեոր-գաղափարական գործունեության յուրահատուկ տեսակ: Մեթոդը, վերջին հաշվով, այդ օրինաչափությունների և հնարավորությունների կոնկրետ իրագործումն է, արվեստի որոշ արմատական հատկանիշներով կոնկրետ մարմնավորումը՝ ամենաբազմազան տարբերակներով: Խոսքը վերաբերում է այն էական հատկանիշներին, որոնք օրգանապես բնորոշ

ին գեղարվեստական մտածողությանը և դործունեությանը, բայց ամեն մի մեթոդի մեջ հանդես են գալիս տարբեր շափերով, տարբեր հարաբերություններ և համամասնություններ: Այդ հատկանիշներից ամենից կարևորն են աշխարհի «ծայրաթևեր», ինչպես իրականության վերաբերությունն ու վերստեղծումը, արտացոլման օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերը, գեղարվեստական պատկերի կոնկրետությունն ու ընդհանրացնող ուժը, մտքի և զգացմունքի դրսևորումը նրա մեջ, կենսական հավաստիության ձգտումը և գեղարվեստական երևակայության ակտիվ դերը, ավանդույթի և նորարարության փոխադարձ կապն ու միասնությունը և այլն: Այս գծերը, ինչպես ասվեց, տարբեր համամասնությամբ հանդես են գալիս տարբեր մեթոդների մեջ: Այդ պատճառով էլ դժվար է նմանություններ նկատել տարբեր դարաշրջանների և ազգային միջավայրի պատկանող դրական-գեղարվեստական ուղղությունների և հոսանքների մեջ, թեև, ամբողջությամբ վերցրած, իբրև ստեղծագործական համակարգեր, նրանք ունեն նաև բաղմամբիվ, հաճախ սկզբունքային տարբերություններ:

Յուրովի և տարբեր հարաբերակցությամբ օգտագործելով նշված տարրերը, գեղարվեստական մեթոդները ձգտել են նրանց կենդանի զուգակցման կամ առաջ էն քաշել դրանցից մեկ-երկուսը, մշտնադրել մղելով հետին պլան: Այս հողի վրա էլ տարբեր մեթոդների միջև բնական և անխուսափելի են որոշակի նմանություններ, բաղմաղան փոխանցումներ և ընդհանրություններ, քանի որ նրանք բոլորն էլ պատկանում են իրականության գեղարվեստական արտացոլման բնագավառին: Սակայն, իբրև հիմնական հատկանիշների ամբողջություն, իբրև համակարգ ամեն մի մեթոդ, ինչպես նաև նրա սահմաններում առաջացող գրական ուղղություններն ու հոսանքները, անկրկնելի են: Նրանք չեն կարող նույնությամբ երևան գալ հասարակական և գեղարվեստական զարգացման ուրիշ հանգամանքների մեջ:

Այս կառավարությամբ պետք է հատուկ ընդգծվի ռեալիստական մեթոդի բացառիկ կարևորությունը, նրա բացառիկ կարևոր տեղը գրական-գեղարվեստական ուղղությունների պատմության մեջ: Գեղարվեստի զարգացման պատմությունը ցույց է տալիս, որ հենց ռեալիզմն էր, որ առավել լրիվությամբ ու ներդաշնակ միասնությամբ զուգակցեց իրականության արտացոլման հիմնական միջոցներն ու տարրերը: Ռեալիզմն իր բնույթով ամենից ավելի է համապատասխանում արվեստի բուն էությանը և կոչմանը՝ ներկայացնել պատկերվող իրականության ճշմարտացի նկարագիրը, ծառայել նրա վերափոխման գործին: Սա անառարկելի իրողություն է, որը բխում է արվեստի պատմության օբյեկտիվ բովան-

դաւկությունից: Բայց սա ամենևին չի ժխտում այն, որ իսկական ար-
վեստը հաճախ հանդես է եկել նաև ոչ ռեալիստական ձևերով: Պատմա-
կան և գեղարվեստական զարգացման բնական թելադրանքով պետք է
առաջ գալին նաև ուրիշ մեթոդներ, որոնք հաճախ հենց իրենց «միակող-
մանիւթն»», արվեստի առանձին հատկանիշներն ընդգծելու շնորհիվ
ալիքի հին համապատասխանել հասարակական պահանջմունքներին
տվյալ կոնկրետ պայմաններում: Կլասիցիզմի, սիմվոլիզմի, նատուրա-
լիզմի և մանսիվանդ ոտմանտիզմի պատմությունը տալիս է այս մտքի
ճշմարտացիության բազմաթիվ ապացույցներ: Այսպես, հայտնի է, որ
հասարակական զարգացման բարդ անցումնային փուլերում հաճախ
առաջին պլան են մղվել և հատկապես հրատապ են դարձել հենց ստեղ-
ծագործության ոտմանտիկական ձևերը, որոնց համար առաջնահերթ
ինդիք է ոչ այնքան առկա իրականության ճշմարտացի և բազմակող-
մանի պատկերումը, որքան իրականության և իդեալի սուր հակադրու-
թյան գիտակցությունը, ցանկալի հեռանկարի վառ երազանքը, նորի
սաղմերը տեսնելու և հաստատելու ակտիվ միտումը:

Ե՛ւ դասական, և՛ ժամանակակից ռեալիզմի գիտական ուսումնա-
սիրության ու գնահատման կարեւորագույն կողմերից մեկը նրա ստեղ-
ծագործական հնարավորությունների, ձևերի: ու տեսակների անսպառ
բազմազանության բացահայտումն է: Այսօր վաղուց հաղթահարված են
միակողմանի պատկերացումները ռեալիզմի՝ իբրև սոսկ իրականության
կոնկրետ փաստերին կառած և նրանց ճշմարտանման պատկերը տվող
արվեստի մասին: Ռեալիզմը նոր աստիճան նշանավորեց համաշ-
խարհային գրականության պատմության մեջ նաև շնորհիվ այն բանի,
որ մշակեց ու հաստատեց կենսական ճշմարտությունը բացահայտելու,
երևույթները տիպականացնելու ամենաբազմազան միջոցներ ու եղա-
նակներ: Ռեալիզմը երբեք չի եղել «կանոնների և օրենքների» արվեստ,
այն միշտ եղել է կենդանի ու ճկուն, բազմազան ու հարուստ, ինչպես
կյանքը, որի ճշմարիտ բովանդակության բացահայտումն է նրա նշա-
նարանը ու բարձրագույն կոշումը: Ռեալիզմի սահմաններում միանգա-
մայն օրինական են գեղարվեստական պայմանականության, արտաքին
ճշմարտացիությունից հեռանալու բազմազան ձևերը, չափազանցումն ու
ֆանտաստիկան, իրականի և հրաշապատումի, արտաքին աշխարհի և
գիտակցության պատկերների զուգակցման բարդ եղանակները: Վճռա-
կանն այն է, թե այդ ամենը ի՞նչ չափով է ծառայում ռեալիզմի հիմնա-
կան խնդրին՝ կենսական ճշմարտության բացահայտմանը: Ոճական,
ժանրային, թեմատիկ միջոցների անսահմանափակ ազատությունը ավե-

լի ակնհայտ դարձավ XX դարում, երբ ռեալիստական արվեստը, պահպանելով իր ստեղծագործական հիմնադրույթները, միաժամանակ մեծապես հարստացրեց իր ներկայակեր, բացեց նոր հնարավորություններ գեղարվեստական մոտեցման, գիտակցության ծալքերի բացահայտման և շատ այլ գծերով:

Սակայն կա ռեալիզմի ստեղծագործական բաղմաղանության մի ուրիշ կողմ ևս, որը մեզ՝ հայ գիտնականներին սկսեց է հատկապես զբաղեցնի: Նոսքը վերաբերում է ռեալիզմի աղգային տարբերակների և յուրահասակությունների հարցին, որն առ այսօր չի ստացել իր գիտական համակողմանի հիմնավորումը: Ինչպես գրական մյուս ուղղությունների, այնպես էլ, մանավանդ, ռեալիզմի աղգային յուրահատկությունը հանդես է գալիս բաղմաղան գծերով, որ մենք պարտավոր ենք բացահայտել և գիտականորեն նկարագրել, հենվելով աղգային գրականության կոնկրետ փաստերի իմաստավորման վրա: Այստեղ մտնում են և՛ ռեալիզմի առաջացման ու ձևավորման ժամանակային սահմանները, և՛ նրա հետագա զարգացման փուլերը, և՛ համընդհանուր գծերի ու աղգային գեղարվեստական ավանդույթների խաչաձևման կոնկրետ ձևերը, աղգային գեղագիտական իդեալի գաղափարական և գեղարվեստական ֆունկցիան ռեալիզմի ստեղծագործական համակարգում և այլն: Մասնավորելով մեր խոսքը հայ գրականության, հայկական ռեալիզմի վրա, մենք պետք է հիշենք, որ հետագա ուսումնասիրության ու ճշտման կարիք ունեն մի շարք խնդիրներ, որոնց պատասխանը պետք է բխի մեր գրականության կոնկրետ ֆուդուլթյունների բաղմակողմանի և բարեխիղճ քննությունից: Ահա այդ հարցերից մի քանիսը:

Ե՞րբ է առաջացել և ձևավորվել ռեալիզմը հայ դասական գրականության մեջ: Հայտնի է, որ հայ գրականագիտության տարբեր փուլերում, մասամբ նաև այսօր, այդ հարցը տարբեր լուծումներ է ստացել, իսկ պատասխանի ժամանակային սահմանները շարժվել են ուշ միջնադարից մինչև XIX դարի 90-ական թվականներ: Թեև այսօր մեր մասնագետների մեծ մասը հակված է հայ դասական ռեալիզմի սկիզբը սեփականացնելու դարի 50—60-ական թթ. գրականության մեջ, բայց խնդիրն սնարկման պահանջում է հետագա քննարկում և ճշտում:

Զի՛ կարելի լիովին սպառված համարել նաև այն հարցը, թե հայկական ռեալիզմի ճակատագրում ի՞նչ դեր է խաղացել մեր նոր գրականության հիմնադիր խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ վերջինս տարբեր գիտնականների կողմից գնահատվել ու տեղագրվել է՝ տարբեր գեղարվեստական մեթոդների սահմաններում՝ դասարյուն ու-

մանտիղմից ու սենտիմենտալիզմից մինչև լուսավորական և նույնիսկ քննադատական ռեալիզմ, մինչև տարբեր ստեղծագործական մեթոդների և սկզբունքների ազատ համադրություն: Սակայն մի բան պարզ է և անվիճելի. ինչպիսի մեթոդի հետ էլ որ կապենք Աբովյանի ստեղծագործությունը, մասնավորապես նրա վեպը (մենք բաժանում ենք այն տեսակետը, որ դա առաջին հերթին ռոմանտիզմն է), անհնար է անտեսել նրա կարևոր դերը հայկական ռեալիզմի պատմության մեջ: 24^օ որ հայ ռեալիստ գրողների ստեղծագործական որոնումները չի կարելի պատկերացնել առանց Բաբուջյանի ավանդույթների՝ Պոռչյանից և Սևադյանից մինչև Թումանյան և Բակունց: Իր ստեղծագործական հիմնական նկարագրով ռոմանտիկ գրողի ստեղծագործությունը դարձել է նաև ազգային գրականության մեջ ռեալիստական շարժման հիմք և ելակետ, — ահա առաջին հույսացքից պարագրքսալ թվացող մի իրողություն, որ պետք է իր դիտարկման բացատրությունը գտնի:

Մի ուրիշ վիճելի խնդիր՝ հայ գրականության մեջ քննադատական և լուսավորական ռեալիզմի փոխհարաբերության հարցը: Մեր ազգային գրական դարդացման պատմության մեջ եղե՞լ է արդյոք լուսավորական ռեալիզմի հատուկ շրջան թե ոչ, և ի՞նչ հարաբերության մեջ է եղել այն դարի հիմնական ռեալիստական ուղղության՝ քննադատական ռեալիզմի հետ: Հայտնի է, որ այս խնդիրների շուրջ մեր գրականագիտության մեջ այսօր տարբեր ըմբռնումներ կան: Այսպես, օրինակ, արտահայտվել է կարծիք, — որի համաձայն Խ. Աբովյանի ստեղծագործությունը համարվում է լուսավորական ռեալիզմի հետևողական արտահայտություն: Այլ մասնագետներ փորձում են անցյալ դարի կեսերի հայ գրականության մեջ առանձնացնել լուսավորական ռեալիզմի մի հատուկ շրջան, նրա հետ տարբեր կերպ առնչելով Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պոռչյանի, Գ. Սունդուկյանի, Դ. Սևադյանի և ուրիշ, ավելի երկրորդական գրողների ստեղծագործությունները: Իսկ քննադատական ռեալիզմի ծագումն ու ձևավորումը, ըստ այդ տեսակետի, մեր գրականության մեջ կապվում է ավելի ուշ շրջանի՝ դարավերջի գրապատմական պրոցեսի հետ: Վերջապես, ավելի տարածված է այն տեսակետը, որի համաձայն, հայ գրականության «ուշագած վարդացման» պատճառով, նրա մեջ չի եղել լուսավորական ռեալիզմի առանձին և ինքնուրույն փուլ, ինչպես մենք այդ տեսնում ենք արևմտամետրոպական աշխարհում (մասամբ նաև ռուսաց գրականության մեջ): Ծիշտ է, լուսավորական ռեալիզմի տարրեր՝ և՛ գաղափարական նպատակամիտումի, և՛ գեղարվեստական պատկերավորության սկզբունքների իմաստով, արտահայտվել են նաև հայ գրականության մեջ

և այն էլ ոչ միայն 40—60-ական թվականներին, այլև ավելի ուշ շրջանում: Սակայն այդ տարրերը չվերածվեցին ինքնուրույն գեղարվեստական մեթոդի, այլ միաձուլվեցին «Ժամանակի դրոշը» դարձած քննադատական ռեալիզմի ընդհանուր գաղափարական և գեղարվեստական համակարգի մեջ:

Մենք պետք է հստակություն մտցնենք այս և հարակից հարցերի մեջ, և դա անհրաժեշտ է ոչ միայն ռեալիզմի, այլև ընդհանրապես հայ գրականության դարգացման ճիշտ պատկերը ներկայացնելու համար:

Կարելի է հիշատակել հայ ռեալիզմի պատմության և տեսության շատ ուրիշ հարցեր ևս, որոնք այսօր, ինչպես ասում են, դրված են մեր գիտության օրակարգում: Այդ հարցերից են, օրինակ, շուրջ մեկ դարի ընթացքում հայ դասական ռեալիզմի պատմական զարգացման հիմնական փուլերի ու տարատեսակների, նրանց դիտական սահմանադրման ու բնութագրման խնդիրը, արևելահայ և արևմտահայ ռեալիստական հոսանքների կապերի, ընդհանրությունների և տարբերիչ գծերի բնութայունը, մի շարք խոշորագույն արվեստագետների ռեալիստական մեթոդի սուսանհանգստակոթյունների բացահայտումը և այլն: Վերջին հարցի կուպակցությամբ ուղում եմ հիշեցնել, որ վաղուց առանձին և հատուկ մենագրական ուսումնասիրության են սպասում, ասենք, Սունդուկյանի և Պոռյանի, Պարոնյանի և Օտյանի, Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի, Զոհրապի և Թումանյանի ռեալիստական մեթոդի ստեղծագործական սկզբունքները: Այս և ուրիշ հայ գրողներ մեծ և բազմազան նյութ են տալիս ռեալիստական մեթոդի պրոբլեմների մասին լայն խոսակցություն բացելու համար, և մենք պարտավոր ենք մոտ ապագայում անդրադառնալ այդ հարցերին:

Վերջապես, մեծ և շատ կողմերով դեռ չհերկված դաշտ է ռեալիզմի և մյուս գրական-գեղարվեստական հոսանքների փոխհարաբերության խնդիրը, որ տարբեր ձևերով ծագել է մեր ազգային գրական պրոցեսի բոլոր փուլերում: Գիտական լուրջ հետաքրքրություն են ներկայացնում հայ ռեալիզմի ծագումնաբանական և տիպաբանական առնչությունները ոչ միայն ուսումնական, այլև կլասիցիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և այլ հոսանքների հետ, կապեր, որոնք արտահայտվել են ոչ միայն պայքարի, գեղարվեստական խնդիրների տարբեր լուծումների, այլև հաճախ էլ «ստեղծագործական դաշինքի» ձևով: Խիստ հետաքրքիր և բարդ պատկեր է ներկայացնում այս առումով հատկապես մեր դարի առաջին երկու տասնամյակների գրականությունը, ուր ռեալիզմը հանդես էր գալիս ուրիշ բազմազան հոսանքների լայն տարածման պայմաններում,

գտնվելով նրանց հետ տարբեր և հակասական կապերի մեջ: Այս շրջանում է ծագում նաև այնպիսի մի կարևորագույն դրական-պատմական խնդիր, ինչպիսին է դասական ռեալիզմի և նոր սկզբնավորվող սոցիալիստական ռեալիզմի փոխհարաբերության հարցը: Ինքնին հասկանալի է, որ այդ հարցն սկզբունքային նշանակություն ունի և՛ դասական ռեալիզմի պատմության ու արժեքավորման, և՛ սոցիալիստական ռեալիզմի ծագումնաբանության պարզաբանման համար:

Ընթերցողի ուշադրությանը հանձնվող այս ժողովածուն կոչված է ոչ միայն ներկայացնելու հայ դասական գրականության մեջ ռեալիստական մեթոդի առաջացման և զարգացման ուսումնասիրության ժամանակակից վիճակն ու խնդիրները, այլև ըստ հնարավորին պատասխան տալու, նորովի լուսաբանելու այդ հարցերը: Ինչ խոսք, ժողովածուի նյութերը շեն կարող և հավակնություն չունեն ոչ ընդգրկելու պրոբլեմի բոլոր կողմերը, ոչ էլ սպառիչ և վերջնական պատասխան տալու առաջադրված հարցերին: Ուղղակի ասենք, որ մեր գրականագիտության զարգացման ժամանակակից փուլում դա գուցե հնարավոր էլ չէ. դեռ անհրաժեշտ գրական-պատմական և տեսական նյութ չի կուտակված դրա համար: Սակայն հիմքեր կան հուսալու, որ հայկական ռեալիզմին նվիրված այս առաջին կոլեկտիվ աշխատությունը որոշակի ավանդ կլինի ոչ միայն այստեղ ընդգրկված կոնկրետ հարցերի մշակման ուղղությամբ, այլև մի որոշ իմաստով կոչված է լինելու մինչև այժմ կատարված աշխատանքի ամփոփում և հետագա ավելի լայն հետազոտությունների սկիզբ: Մեր գրականագետների հետագա աշխատանքներում հայ գրականության ուղղությունների, մասնավորապես ռեալիստական մեթոդի հարցերը պետք է ավելի մեծ կշիռ ու ծավալ ունենան: Զէ՞ որ մեթոդը, իբրև գրողի ստեղծագործական ամբողջ աշխատանքը «կառավարող» գերագույն սկզբունք, իր կնիքն է դնում գրական երկի բոլոր կողմերի վրա, և գրականագիտական վերլուծությունը մեր ժամանակներում չի կարող լիարժեք լինել առանց գեղարվեստական մեթոդի ճիշտ ըմբռնման և համակողմանի քննության:

Վերջում անհրաժեշտ է երկու վերապահություն անել:

Նախ, ժողովածուի հեղինակների առաջ քաշած մի քանի հարցադրումներ, հավանաբար, առարկությունների տեղիք կտան, կդառնան բանավեճի նյութ: Բացի արդեն հիշատակված հարցերից, նշենք նաև XIX դարի վերջի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի և նատուրալիզմի սահմանները նորովի մեկնաբանելու փորձերը, որոնք տեղ են գտել նաև այս գրքում: Կավ գիտակցելով այդ հարցերի հետագա ավելի խոր հետազոտության անհրաժեշտությունը, ինստիտուտը և գրքի խմբագիր-

Ներքը նպատակահարմար են գտնում հրապարակել նաև բանավիճային ակնհայտ լիցք ունեցող այդ և ուրիշ հարցադրումներ, որոնք ևս, վստահ ենք, կխթանեն հետագա գիտական որոնումներին:

Երկրորդ, գրքի թեմատիկան կապվում է միայն նախահոկտեմբերյան շրջանի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի դրսևորման հարցերի հետ: Լէյն չի ընդգրկում այնպիսի մի կարևորագույն պրոբլեմ, որպիսին ռեալիստական մեթոդի նորագույն և ամենաբարձր փուլի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման ու զարգացման խնդիրն է: Վերջինս պահանջում է առանձին և ինքնուրույն քննություն, որին ներկայումս ձեռնամուխ են ևղել գրականության ինստիտուտի մի խումբ աշխատակիցներ: Մոտ ապագայում այդ հետազոտության արդյունքները նույնպես կհրապարակվեն առանձին գրքով:

Խոսելով այս բնագավառում մեր հետագա անելիքների մասին, պետք է առանձնացնել հայկական ռեալիզմի ամբողջական պատմության ստեղծումը, որը պատկանում է մեր գրականագիտության անհետաձգելի խնդիրների թվին: Դժվար է գերազնահատել այդպիսի աշխատության գրական-պատմական և տեսական նշանակությունը, ինչպես նաև նրա հետ կապված դժվարությունները, որոնք պահանջում են կուլեկտիվ շատ ջանքեր:

Ներկա ժողովածուն կոչված է լինելու այդ մեծ գործի նախապատրաստման կարևոր աստիճաններից մեկը:

26252
A

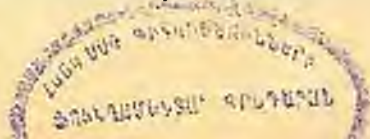
ՀԱՅ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

1

Քաջելով ռեալիզմի պատմության և տեսության վերաբերյալ 1957 թվականի հրապարակային հայտնի բանավեճը և ընդգծելով հարցի գաղափարական և գրական-պատմական նշանակությունը, պրոֆեսոր Ի. Անիսիմովն ասաց. «Ինչ վերաբերում է ռեալիզմի տեսությանը, ապա պետք է հավաստել այդ հարցի ծայրահեղ խճճվածությունը: Սովետական գրականագիտության մեջ շատ հետազոտողներ ռեալիզմի ոլորտի մեջ են առնում ամենաբազմաբնույթ երևույթներ, ընդհուպ մինչև ժողովրդական էպոսը:

Քայց բանը միայն տերմինաբանական շփոթությունը չէ: Որոշակիորեն ձգտում է նկատվում համաշխարհային գրականության ու արվեստի զարգացման ամբողջ ընթացքը դիտելու որպես ռեալիզմի և անտիռեալիզմի պայքար, ըստ որում «ռեալիզմ» հասկացության մեջ ներառվում է այն ամենը, ինչ հետազոտողին ներկայանում է որպես ամենից ավելի արժեքավոր, հետաքրքիր ու նշանակալից, իսկ այդ հասկացության փակագծերից դուրս թողնվում է այն, ինչը նա համարում է պակաս նշանակալից, արժեքավոր ու հետաքրքիր... Այսպիսի մոտեցմամբ անխուսափելիորեն դիմադրվում են ստեղծագործական ուղղությունները գրականության մեջ ու արվեստում և պատմական զարգացման ընթացքը կորցնում է իր կոնկրետությունը: Այս միանգամայն սխեմատիկ տեսությունն, իհարկե, ոչ քիչ հարմարություն է ընձեռում պատմական սիմետրիայի սիրահարներին, բայց նա անշուշտ, խանգարում է գրականության պատմությունն իր ամբողջ բարդության մեջ ուսումնասիրելուն»¹:

Այստեղ դիտված է մեթոդոլոգիական այն հիմնական սկզբունքը, որով սովետական գրականագիտությունը ձեռնամուխ եղավ գեղարվեստական մեթոդների և ուղղությունների, գրականության պատմության զարգացման օրինաչափությունների գիտական հետազոտությանը: Խրնդիրը, հարկավ, միայն ռեալիզմին չէր վերաբերում: Անհրաժեշտ էր հաս-



տատել գեղարվեստական մեթոդների պատմական լինելությունը համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման պրոցեսի մեջ, արժեքավորել այն դրականը, որ համաշխարհային գրականությունը ձեռք է բերել կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և այլ ուղղությունների ու հոսանքների գեղարվեստական փորձով, հայտնաբերել այդ ուղղությունների պատմական ու տիպաբանական ինքնությունը, հանգամանք, որ պիտի ուղեկցվեր գրականագիտության մեջ արմատացած նախապաշարմունքների, տեսական սխեմաների հաղթահարմամբ, արժեքների վերագնահատությամբ, հետազոտության օբյեկտիվ-գիտական մեթոդի հետևողական կիրառությամբ: Կարևոր է ասել, որ այդ հարցերի ուսումնասիրությունը դարձավ վերջին տասնամյակների սովետական գրականագիտության հետազոտական գլխավոր ուղղություններից մեկը, որը և արգասավորվեց միանգամայն նշանակալից արդյունքներով: Ստեղծվեց գեղարվեստական մեթոդների տեսության ու պատմության վերաբերյալ մի հսկայական գրականություն: Պրոբլեմի ընդհանուր մեթոդոլոգիական դրվածքը որոշակի արտահայտություն ունեցավ գրականագիտության ուղղային օղակներում: Համեմատյանորեն հայ գրականագիտությունը պարտադրված էր մտահոգվելու պրոբլեմի գիտական համակողմանի քննությունում, քանի որ իբրև օբյեկտ ուներ մի գրականություն, որի զարգացումն ընթացել է համանվթապական գրականության օրինաչափություններով, ստեղծելով համարյա բոլոր գեղարվեստական մեթոդների աղգային իր տիպը: Սակայն, փաստ է որ շնայած նախապաշարմունքների հաղթահարման, գրականության պատմության պարբերացումն ըստ գեղարվեստական մեթոդների վերստուգման և գրական ուղղությունների տիպաբանական ու պատմական հետազոտության առանձին փորձերի, հայ գրական ուղղությունների տեսության ու պատմության ուսումնասիրությունը միանգամայն հեռու է բավարար լինելուց: Առավել ևս դա վերաբերում է հայ ռեալիզմի տեսության ու պատմության պրոբլեմի ուսումնասիրությանը: Այն տալավորությունն է ստանում, որ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը կամ սիմվոլիզմը լերևս ենթակա են գիտական լուսաբանության, իսկ ինչ վերաբերում է ռեալիզմին, ապա դա ինքնին ըմբռնված ու հասկանալի հասկացություն է, որ կարիք չունի մեկնաբանության: Մոռացվում է էականը, որ իբրև գեղարվեստական մտածողության բարձրագույն ձև ռեալիզմը ամենաբարդ գրական մեթոդն է կառուցվածքի, պոետիկական համակարգի և ստեղծագործական սահմանափակության ամենաբազմազան համադրության մեջ և որ այս իմաստով նրա տեսության ու պատմության հարցերը հիթակա են գիտական խորազնին

քննության: Արդի հայ գրականագիտության մեջ ռեալիզմի վերաբերյալ
 դոյություն ունի մի իսկական քառս, խճճվածություն, որքան էլ տարօր-
 նակ ու անհավանական լիցա տակալին չի հաղթահարւած այն պատկե-
 րացումը, որն ռեալիզմը նույնացնում է կյանքի ճշմարտությունն ու
 պատկերի իրական հավանականությունը: Փաստը հավաստիւ համար-
 ւալական է թեկուզ վկայակոչել գրականագետ Հր. Թամրազյանի «Պեստ-
 րոս Դուրյանի ոճի խնդիրը» հոդւածը, ուր փորձ է արւում վերանայելու
 բանաստեղծի գրական մեթոդի ռոմանտիկական բնույթը և նրա ստեղ-
 ծագործության գրական-պատմական արժեքը հայտնաբերել դեպի ռեա-
 լիզմը կատարած անցման մեջ: Բանից պարզւում է, որ Դուրյանն իհար-
 կե գրել է «ռոմանտիկական, երբեմն էլ կլասիցիստական ոճի» բանաստեղ-
 ծություններ, ռոմանտիկական դրամաներ, բայց այստեղ չէ, որ պիտի
 փնտրել նրա ստեղծագործության «գեղարվեստական բուն որակը»,
 քանի որ «ռոմանտիզմի սահմաններում Դուրյանը չունի ստեղծագործա-
 կան մեծ թուիք», այլ մարդկային ապրումների ռեալիստական զգացողու-
 թյուններում: Իսկ ո՞րն է այդ ռեալիզմի հիմքը: «Անձնական ծանր
 կյանքի», — մեկնաբանում է գրականագետը, — գրական բնազդի ու
 մղումների(?), թե մեկ այլ պատճառով, Դուրյանը կյանքի վերջին տա-
 րում մտնում է իրապատում հյուսվածքի հունը, ռոմանտիկական պա-
 թոսի և բարձր ոճի ոլորտից իջնում է դեպի սոսորջան և իրականությու-
 նը»: Եվ յայսպէս «գրական զարգացման ընթացքով» պայմանավորւած
 «ռեալիստական ոճի ու մեթոդի անհրաժեշտության» հետ «էական դեր
 խաղացին նաև բանաստեղծի կյանքը, անհատական ողբերգությունը,
 սրտնք նրան կանգնեցրին դառն իրականության և դաժան ճակատագրի
 դեմ-հանդիման» և Դուրյանը «նյութ է քաղում իր կյանքից, ստեղծում է
 իր կենսապրությունը, իր օրագրությունը»: «Հենց այստեղից, — դիտում
 է Թամրազյանը, սկսւում է ռոմանտիկական և ռեալիստական ոճերի
 ադտաղաստումը, քանի որ առաջինը չի սիրում այդ անհատականացումը,
 մասնավորը, նախատիպն ու նախապատմությունը»: Այսպէս էլ գրա-
 կանագետը կարգում է Դուրյանի բանաստեղծությունները, ապացուցելու
 համար, որ նա արտահայտում է ապրւած, իրական, սոնձնական տրա-
 մադրություններ, «ստեղծում է մի կյանքի ու մի մահւման պատմություն,
 մեռնողի օրագրության, մահւման հետ կռիւ մղող կյանքի դրամա, ուր
 չկան թեզը, մերկապարանոց կիրքը, միտումի ընդգծումը, ծրագիրը և
 մարգարեությունը», ուր «ամեն ինչ-մանրամասն է, առօրյա, «սովորա-
 կան», հետեաբար և ռեալիստական: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ ոչ
 միայն անստույգ պատկերացում է տրւում ռոմանտիզմի գեղարվեստա-

կան հնարավորությունների վերաբերյալ, քանի որ փաստարկված հատկանիշները ոչ միայն անհարիր չէին ռոմանտիզմի պոետիկային, այլև նրա հայտնությունն էին պոեզիայի պատմության մեջ և ոչ միայն անտեսվում է մեթոդի բնորոշման տեսակետից առավել էական աշխարհայացքային, փիլիսոփայական, դեղագիտական սիստեմի ամբողջությունը, այլև ռեալիստական մեթոդի ըմբռնումը նույնացվում է իրական փաստի ճշմարտացիության տեսակետին:

Հայ ռեալիզմի պատմության ուղու ուրվագիծը ներկայացնելուց առաջ անհրաժեշտ ենք գտնում անդրադառնալ մեթոդի սկզբնավորման ու ձևավորման վերաբերյալ գրականագիտության մեջ վավերացված տեսակետներին, որոնք սկզբունքային նշանակություն ունեն հարցի գիտական դրվածքում: Ինչպես հայտնի է, արդի գրականագիտության մեջ վավերացվել է դասական գրականության գեղարվեստական առավել գլխավոր մեթոդների հետևյալ հաջորդականությունը՝ Վերածնության ռեալիզմ, կլասիցիզմ, լուսավորական ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, քննադատական ռեալիզմ և այլն: Այս ստորաբաժանման մեջ մեզ տվյալ դեպքում հետաքրքրում է, Բ. Սուչկովի արտահայտությամբ ասած, «ռեալիզմի ճակատագիրը»: Այսպես ուրեմն՝ Վերածնության ռեալիզմ, լուսավորական ռեալիզմ: Ի՞նչ են դրանք, առանձին գեղարվեստական մեթոդներ, թե՞ մեկ և միևնույն մեթոդի ձևավորման ու լինելության պրոցեսի դրսևորումներ: Օ. Լարմինի կարծիքով, «մի քանի ընդհանուր գծերով» հանդերձ, դրանք տարբեր մեթոդներ են, այսպես անիմաստ կլինի նրանց տարբերակված անվանումներն ու կոնկրետ-պատմական բովանդակությունը³: Այլ հետազոտողներ որոշ վերապահությամբ են ընդունում այսպիսի կտրուկ սահմանադատումը, բայց որպես մեթոդների նրանց կոնկրետ-պատմական ու տիպաբանական տարբերակումը գրեթե ընդհանուր ճանաչում ունի: Ահա հենց այստեղ է, որ, ինչպես մեզ թվում է, գեղարվեստական մեթոդների պարբերացման հարցը ենթակա է որոշ վերանայումների, վերստուգման և գիտական հստակ ու հիմնավոր ճշգրտումների: Նկատի ունենք ամենից առաջ Վերածնության ռեալիզմ և լուսավորական ռեալիզմ կատեգորիաներն իբրև գեղարվեստական մեթոդներ գիտելու խնդիրը: Նման վերապահություն արտահայտվել է հենց ռեալիզմի պրոբլեմներին նվիրված բանավեճում: Որոշակիորեն անընդունելի համարելով ռեալիզմի որպես համապատմական ու վերապատմական կատեգորիայի ըմբռնումը, Կոնրադն, օրինակ, միանգամայն կոնկրետ սահմանադրի վրա է դնում մեթոդի լինելությունը՝ «դա XIX դարի երկրորդ և երրորդ քառորդի ֆրանսիական գրականությունն է»: «Այստեղ

դա,— գրում է նա,— կոնկրետ պատմական փաստ է, որը պետք է, ընդունելու Այստեղից էլ պետք է ելնի գրականության մեջ ռեալիզմի հասկացության վերաբերյալ ամեն մի ուսումնասիրություն»⁴։ Իբրև ծագումնաբանական հիմք ընդունելով «կապիտալիստական կարգերի տիրապետության հանգամանքները» և ռեալիզմի ձևավորումը յուրահատուկ համարելով հենց հասարակական այդ հարաբերություններին, գիտնականը էական նշանակություն էր տալիս նաև մեթոդի, որպես զեղազիտական կատեգորիայի հասկացության գիտակցմանը։ «Ֆրանսիական ռեալիզմը,— գրում է Կոնրադը,— դա միայն գրականության ստեղծագործությունը չէ, միայն գրողի ստեղծագործություն չէ. դա նաև գրողի, իր ընթերցողի, իր դարաշրջանի կողմից գիտակցված մեթոդ է։ «Ռեալիզմ» հասկացությունը ծնվել է XIX դարակեսի ֆրանսիական գրականության հանգամանքներում, առանց որի նա առհասարակ չէր էլ հայտնվի, բայց հենց նրա հայտնությունը վկայում է, որ ժամանակի գրողները, քննադատները, մտածողները հասկանում էին, որ գործ ունեն ինչ-որ ինքնատիպ երևույթի հետ, պարզաբանում էին իրենց, թե ինչի մեջ է այդ ինքնատիպությունը և անվանել են այն «ռեալիզմ»⁵։ Այս իմաստով, Կոնրադը ըստ էության բացառում է վերածնության ռեալիզմ և լուսավորական ռեալիզմ կատեգորիաների հնարավորությունը և առհասարակ պարտադրում «ծայրահեղ ղզուշավորություն ռեալիզմ» բնորոշումը կիրառելիս՝ մինչ XIX դարի գրականության վերաբերյալ, նույնիսկ ամեն կարգի վերապահության մեջ և լրացուցիչ վերադիրներով հանգերձ՝ «նախապատմական», «տարերային» և այլն։

Ըստ էության նույն տեսակետին են նաև Դ. Լիխաշովը, Վ. Փիրմունսկին, Դ. Բլազոյը, Բ. Ռեիզովը։ Դասական ռեալիզմի, այն է «սոցիալական գեղարվեստական գրականության» երևան գալը պայմանավորելով ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությանը հաջորդած հասարակական հարաբերություններով, Փիրմունսկին թեև հակված է ռեալիզմ հասկացությունն ըմբռնելու նաև ավելի լայն, պատմատիպոլոգիական կտրվածքով և ըստ այդմ հնարավոր համարելով «խոսելու Հոմերոսի կամ ուղբեկական «Ալպամաշ» էպոսի էպիկական մոնումենտալ ռեալիզմի, միջնադարյան ֆաբլիոյի և շվանկների նայով ռեալիզմի, XII—XIV դարերի Նաումբուրգյան տաճարի գոթական ճարտարապետության ռեալիզմի մասին և այլն»⁶, այնուամենայնիվ այն սահմանադատում է ռեալիզմի դասական ըմբռնումից, կասկած հայտնելով վերածնության ռեալիզմ և լուսավորական ռեալիզմ կատեգորիաների գիտական հավանականությունը՝ մեթոդ բնորոշող գրական դպրոցի նշանակությամբ։

Շեքսպիրը, Սերվանտեսը, Ռաբլեն մեծ ռեալիստներ են, ընդունում է Ժիրմունսկին, «սակայն նրանք ռեալիստներ են «ճշմարտացիության իմաստով, բայց ոչ Բալզակի կամ և Տոլստոյի առումով և նրանց ռեալիզմը դա ռեալիզմ է ընդարձակ իմաստով, որակապես տարբեր XIX դարի դասական ռեալիզմից, այսինքն իսկական իմաստով ռեալիզմից»⁷։ Բ. Ռիկոյովը գեղարվեստական մեթոդների տիպաբանական քննությունը գիտելով ոչ արգասավոր և ելակետ ընդունելով կոնկրետ-պատմական մոտեցումը, ռեալիզմը վերագրում է XIX դարի գրականությանը, իսկ Գ. Բլադոյն իր հերթին, անվիճելի համարելով ռեալիզմի որպես գրական ուղղության ձևավորումը XIX դարում, երբ երևան եկան մեթոդի դասական ստեղծագործությունները, մշակվեց ռեալիզմի տեսությունն ու հայտնագործվեց ռեալիզմ հասկացությունը, առհասարակ եվրոպական գրականության առաջին խոշոր ուղղությունը համարում է կլասիցիզմը, դրանով իսկ բացառում Վերածնության ռեալիզմի կամ լուսավորական ռեալիզմի որպես գեղարվեստական մեթոդների ինքնությունը⁸։

Այժմ պրոբլեմի զրվածքը դիտենք երկրորդ տեսակետի մեկնաբանությամբ։ «Ռեալիզմի պատմական բախտը» արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ. Բ. Սուշկովը գրում է. «Ռեալիզմի մեթոդը արվեստում ծագել է այն ժամանակ, երբ քաղաքացիական հասարակության անդամների առաջ խնդիր է դրվել ճանաչելու անմիջական հայեցողության հետևում թաքնված ուժերը, որոնք պայմանավորում են սոցիալական հարաբերությունների զործունեության մեխանիզմը»⁹։ Ըստ ժամանակաշրջանի դա համընկնում է XVI—XVII դարերին, երբ մարդկային բանականությունը աշխարհի ճանաչողության ռեալիստական ձգտումով էր լարված՝ փորձնական բնագիտության և գրանով պայմանավորված մատերիալիստական հայեցողության ձևավորման հետ։ Այսպես էլ ձևավորվում է ռեալիստական գեղարվեստական մեթոդը Վերածննդի գրականության մեջ և արվեստում, տալա նաև, լուսավորական դարաշրջանի մտածողության մեջ ու արվեստում և այլևայլ ուղղությունների փոխառնակ ընդհատումներով ելք գտնում գեպի XIX դարի ռեալիզմը։ Սակայն այս կառույցը որքան ներդաշնակություն է ցուցաբերում, նույնքան էլ առիթ է տալիս որոշ տրամաբանական բացառումների։ Բանն այն է, որ ինչքան էլ գրականագետը ձգտում է հիմնավորել Շեքսպիրի կամ Դյոմիի ռեալիզմը, աչնուամենայնիվ նրանց գեղարվեստական մեթոդն իրենց ամբողջության մեջ չի համարում ռեալիստական։ Իսկ թի ռեալիզմի տարրերով հանդերձ, ո՞րն է լուսավորական կամ վերածնության գրականության գեղարվեստական մեթոդը, մնում է անպատասխան, իբրև բնորոշում առա-

ջադրելով «վաղ ռեալիզմ» հասկացությունը, որն ինքնին զուրկ է տիպաբանական իմաստից: Եվ առհասարակ Սուչկովի աշխատության մեջ գրական մեթոդների սոցիոլոգիականացման մի միտում կա, որը կամա թե ակամա տանում է դեպի ռեալիզմի համապատմական բացարձակացումն ու իր միանգամայն անհաջող արտահայտությամբ ասած, «ոչ ռեալիստական ուղղությունների» գեղարվեստական ու իմացաբանական արժեքի նվազեցումը: Նա շեշտված վերապահությամբ է խոսում բոլոր «ոչ ռեալիստական» ուղղությունների վերաբերյալ, սրանց գեղարվեստական փորձից բացառելով սոցիալական կամ հոգեբանական վերլուծության հնարավորությունը և ըստ այդմ իրողությունը ներկայացնում այնպես, որ այդ ուղղությունները ռեալիզմի զարգացման պատմական ընթացքը ընդհատող դրսևորումներ են, որոնք կատարելություն չեն հուշում և նախապես կրում են իրենց սահմանափակությունը:

Կարելի է ասել, որ առանձին վերապահություններով հանդերձ, ռեալիզմի պատմական ճակատագիրը ընդհանուր առմամբ նմանատիպ օրինաչափությունների վրա է դիտում նաև Ս. Պետրովը «Ռեալիզմ» աշխատության մեջ: Իհարկե, մարդկային հոգեբանության վերլուծումները Շեքսպիրի ստեղծագործություններում, ինչպես նաև սոցիալական դեաերմինիզմի զգացողությունը լուսավորական գրականության մեջ հիմք են տալիս ընդունելու ռեալիստական գեղարվեստական ձևերի առկայությունը՝ վերածննդի և լուսավորական գրականության մեջ ու արվեստում, սակայն ինչքանով է այն պատճառաբանում ռեալիզմի որպես գրական մեթոդի տիպաբանական ինքնությունը, և հնարավոր չէ՞ արդյոք օգտվել վերածննդյան և լուսավորական գրականության սամբոլիզմի սիստեմը արտահայտող այլ հասկացություններից և ռեալիզմը վերապահել միայն XIX դարի գրականությանը:

Ռեալիզմի որպես գեղարվեստական մեթոդի ձևավորումը գրականպատմական ուրույն օրինաչափություններով է բացատրում Դ. Լիխաչովը: Իրականության գեղարվեստական իմացությունը նրա համոզմամբ, միայն ռեալիզմին չէ յուրահատուկ: Այն կատարվում է ամենատարբեր մեթոդներով և միանգամայն հակապատմական է անցյալի գեղարվեստական ստեղծագործությունները գնահատել միայն XIX—XX դարերի ռեալիզմի հետ ունեցած առնչության մեջ: Գեղարվեստական զարգացումը, ընդհատումներով ու տեղատվություններով հանդերձ, շարունակական պրոցես է և գեղարվեստական փորձի կուտակումները մեթոդաբանական մեղադրանքում ու հարստացում են իրականության գեղարվեստական իմացությունը: Նման փորձի և կուտակումների արդյունք է և ռեա-

լիզմը, որի կոնկրետ պատմական լինելությունը դիտելի է գեղարվեստական մեթոդների հաջորդության մեջ: «XVII դարի գեղարվեստական-ճանաչողական հայտնությունները,— գրում է Լիխաշովը,— բերեցին առանձնապես շատ գեղարվեստական տարրեր, որոնք անցնելով XVIII դարի և XIX դարասկզբի գրական տարրեր ուղղությունների միջով, հետագա զարգացում գտան ռեալիզմի մեջ: Այդ տարրերը, իհարկե դեռևս հեռու էին այն բանից, որպեսզի համադրվեին ռեալիստական միասնական մեթոդի մեջ: Կուտակվելով գրականության մեջ (առանձնապես նրա առաջատար թևում) նրանք հնարավոր դարձրին XVIII դարի և XIX դարասկզբի գրական ուղղությունների երևան գալը՝ կլասիցիզմ, սենտիմենտալիզմ, ռոմանտիզմ և հետո նաև ռեալիզմ»¹⁰:

Մեր նպատակից դուրս է հանրագումարի բերել ռեալիզմի տեսության ու պատմության վերաբերյալ գրականագիտական մտքի առաջադրած տեսակետները: Մենք անդրադարձանք միայն մեթոդի ձևավորման ու պատմության վերաբերյալ արժարժված դրույթներին, բանի որ այն ուղղակիորեն առնչվում է հայ ռեալիզմի սկզբնավորման ու ձևավորման, նրա զարգացման պրոցեսի գլխավոր օրինաչափությունների բացահայտման խնդրին, խնդր, որ քննելի է ոչ միայն աղագային գրականության գեղարվեստական փորձի տեսակետից, այլև ռեալիզմի համաշխարհային պրոցեսի հետ ունեցած աղերսների մեջ: Դժբախտաբար իրականության գեղարվեստական իմացության կուտակումները հայ հին և միջնադարյան գրականության մեջ քիչ թե շատ խորությամբ և պատմական պրոցեսի տեսողությամբ չի ուսումնասիրված, որը երևի հիմք կտար դիտելու նրա փոխանցումները հետագայում ձևավորված գեղարվեստական մեթոդներին: Համենայն դեպս մի բան որոշակի է, որ հայկական կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը ապա նաև ռեալիզմը համաշխարհային գեղարվեստական փորձի յուրացումներով հանդերձ, մեծապես պայմանավորվել են նաև աղագային գեղարվեստական փորձի հարուստ ավանդներով: Այս տեսակետից երևի հետաքրքրական կլինեի հայ ռեալիստական աշխարհայեցողության ձևավորման պատմությունը, որը հին և միջնադարյան դրույթներում, վարքագրություններում, աշխարհիկ պոեզիայում գրանցել է մարդկային կեցողության, կենցաղի, միջավայրի, հույզերի ու հոգեկան զգացողությունների շոշափելի-իրական պատկերացումներ: Խոսքը հարկավ չի վերաբերում ռեալիզմին, որպես գրական մեթոդի, այլ գեղարվեստական-ճանաչողական պրոցեսի էվոլյուցիային, որն ի հայտ է բերում աղագային գրական մեթոդների կազմավորման ժառանգորդությունը: XIX դարի գրականության պատմաբանները 30—40-ական թվականների գրական նոր

շարժումը բնութագրելիս այն սովորաբար հակադրում են անցյալին, որպես թե տարածությունը բաց էր և ամեն ինչ պետք է սկսել նորից: Որ Թաղիադյանն ու Սրովյանը սրում էին անցյալից սահմանադատվելու անհրաժեշտությունը, որ Նալբանդյանը անցյալի մատենագրությունը որակում էր «աբեղայական», անշուշտ արտացոլում է գրական պայքարի օբյեկտիվ վիճակը, բայց որ այդ բացասման եռուսման գործին է ժառանգորդության դիալեկտիկական կապը, անվիճելի է իստատալես: Սա մեկուգուցիական սկզբունքային հարց է և նոր խնդիրներ է առաջադրում XIX դարի հայ գրականության զարգացման օրինաչափությունների պիտանական լուսաբանությանը: Եվ այստեղ ամենից առաջ պետք է առանձնացնել կլասիցիզմի վերագնահատության հարցը, նրա որպես առաջին գրական մեթոդի նշանակությունը ազդային գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ, նրա դերը հաջորդ գրական ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի ձևավորման գործում: Գրական-սպասմական այսպիսի բարդ կապերի հանգուցում պետք է որոնել ռեալիստական մեթոդի կազմավորումը հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ: Այդ բարդությունն առավել ակնբախ է ներկայանում այն իրողությամբ, որ գրական մեթոդների ձևավորումը հայ իրականության մեջ տեղի ունեցավ համաժամանակյա մի զուգորդությամբ, որն առաջին հայացքից կարծես բացառում է կոնկրետ-պատմական պատճառականության պարագան: Զիշտ է հայկական կլասիցիզմը գծում է պատմական մի որոշակի ժամանակաշրջան, և որոշ անալիտիկական հանգերձ կարելի է նշմարել նրա տեղությունը սահմանները, սակայն ահա ռոմանտիզմը և ռեալիզմը այնպիսի համաժամանակյա արտահայտություն ունեցան և ասպարեղ եկան գեղագիտական այնպիսի ծրագրերով, որ առաջին հայացքից դժվար է սահմանադատել միմյանցից, և որը հնարավոր է տարբերակել տիպաբանական մանրադնին քննությամբ:

2

Գրականության որոշ պատմաբաններ «արագացված զարգացման» դրույթից կառչելով, փորձում են շրջանցել հայ գրականության օբյեկտիվ ընթացքը և իրողությունն այնպես ներկայացնել, թե ահա XIX դարի 30-ական թվականներից հայ գեղարվեստական մտածողությունը, արձագանքելով եվրոպական գրականության նորահայտ միտումներին,

արդեն հիմնավոր քայլեր է անում ռեալիզմի յուրացման ուղղությամբ՝ Նրանք անգիտանում են, որ «արագացված դարգացման» տեսությունն ինքնին ֆատալիստական նախասկիզբ չէ, և կարող է գործել միայն պատմահասարակական օբյեկտիվ նախադրյալների հիմքի վրա: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում բանավեճը հայ ռեալիզմի սկզբնավորման և հաշատուր Աբովյանի ստեղծագործական մեթոդի վերաբերյալ: Կարելի էր, իհարկե, այդ բանավեճի արդյունքները ներկայացնել գրականագիտության ավելի լայն շրջանակների մեջ, բայց ավելորդ կրկնությունից խուսափելու համար մենք կանդրադառնանք միայն ամենից ավելի տիպական օրինակի հանգամանակից քննությանը: Խոսքը վերաբերում է Նշան Մուրադյանի «Աբովյանի պոետիկան» աշխատությանը: Գրականագետի ընկալմամբ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, լուսավորականությունը, ռեալիզմը և այլն դիտության փորձով հաստատված կատեգորիաներ չեն, այլ առտնին հասկացություններ, որոնց իմաստը ըմբռնելի է հենց էմպիրիկ զգայություն սահմաններում, ուր ռեալիզմը այլ բան չէ, քան իրական փաստի ճանաչում, ռոմանտիզմն ավելին չէ, քան վերիբախտ մտահայեցություն և այլն: Ահա թե ինչու այդ կատեգորիաները նրա ուսումնասիրության մեջ հանդես են գալիս որպես ժամանակից ու տարածությունից, պատմական ու փիլիսոփայական բովանդակությունից օտարված վերացարկումներ: Բերենք մեկ օրինակ. իր «Ռոմանտիզմի էսթետիկան» գրքում, ընդհանուր տիպաբանական տարբերակման ենթարկելով կլասիցիզմը, արվեստի տեսաբան Վ. Վանսլովը առաջադրում է այսպիսի մի զուգորդական սահմանում. «Կլասիցիզմը մի արվեստ է, որ հաստատում է ժամանակի հասարակական կեցությունը, ռոմանտիզմը ժխտում էր այն: Կլասիցիզմի իդեալը իրական էր, ռոմանտիզմինը՝ անիրագործելի: Կլասիցիզմը գովում էր պետությունը, ռոմանտիզմը ասում էր այն: Կլասիցիզմի պաթոսը հասարակական էր, ռոմանտիզմինը՝ անհատական: Կլասիցիզմի նախասիրած հերոսը գործիչ էր, ռոմանտիզմինը՝ հայեցող: Կլասիցիզմի նշանաբանը բանականությունն էր, ռոմանտիզմինը՝ զգացմունքը: Կլասիցիզմի հիմնական էսթետիկական սկզբունքը կարգն ու կարգավորությունն է, ռոմանտիզմինը՝ ազատությունն ու կամայնությունը»¹¹: Եվ ահա, խորամուկ չլինելով այս սահմանումների դիալեկտիկական իմաստի, գեղագիտական ու պատմափիլիսոփայական բովանդակության մեջ, Ն. Մուրադյանը դասավորում է մի այլ փոխաձևությամբ ախտինքն կլասիցիզմ հասկացությունը մեխանիկորեն փոխարինում է Աբովյանով, ընկալելով որ ըստ այդ սխեմայի ռեալիզմն ու Աբովյանը նույնանում են կլասիցիզմին: «Բայց մի անգամ էլ վերհիշենք ամենակարևորը,— գրում է նա,—

ռոմանտիզմը մի արվեստ է, որ ժխտում է ժամանակի հասարակական կարգը, Աբովյանը հաստատում էր այն (?). ռոմանտիզմի իդեալը անիրագործելի է, Աբովյանինը՝ համարյա իրագործելի (?) ռոմանտիզմը տանել չէր կարող պետությունը, Աբովյանը հանդուրժում էր այն (?) ռոմանտիզմի պաթոսը՝ անհատապաշտական է, Աբովյանինը՝ հասարակական (?). ռոմանտիզմի գլխավոր հերոսը երազողն էր, Աբովյանինը՝ գործողության մարդը (?), ռոմանտիզմի լույսն էր զգացմունքն էր, Աբովյանինը՝ բիտերը և զգացմունքը (?)»¹²: Դժվար չէ նկատել, որ բոլոր այս սահմանումներն անստույգ են և որևէ առնչություն չունեն Աբովյանի աշխարհայեցողության և մեթոդի հետ:

Մեթոդաբանական ելակետը, որով Ն. Մուրադյանը փորձում է հիմնավորել Աբովյանի ռեալիզմը, այն է, թե Աբովյանը լուսավորիչ է և քանի որ լուսավորիչ է, ուրեմն չի կարող ռոմանտիկ լինել, հավանաբար հիմք ընդունելով հայտնի բնորոշումը, թե ռոմանտիզմը որպես մեթոդ և աշխարհայեցողություն հանդես եկավ իբրև ռեալիզմի բանական հասարակության վերաբերյալ XVIII դարի լուսավորիչների ուսույլիական պատրանքների հանդես: Նկատելով այս անջատումը, գրականագետը, սակայն չկռահեց այն միացնող կապերը, որ առկա էր ռոմանտիզմի և լուսավորականության միջև, մի օրինաչափություն, որ միանգամայն ակներև դրսևորվեց պատմականորեն ուշացած այն ժողովուրդների հոգևոր կուլտուրայում, որոնց լուսավորական ինքնագիտակցումը համընկավ ռոմանտիզմի դարաշրջանին: Սա մի իրողություն է, որ ուրույն բովանդակություն տվեց այդ ժողովուրդների գրականությանը, ստեղծելով լուսավորականության և ռոմանտիզմի մի յուրօրինակ համագործություն: Գծագրելով ռոմանտիզմի համաշխարհային քարտեզը, սովետական գրականագիտությունը նրա տարբեր գոտիներում հայտնաբերում է «ռոմանտիկական արվեստի զոնալ առանձնահատկություններ», որոնք հատկանշվում են «լուսավորական և ռոմանտիկական գեղարվեստական մտածողության յուրօրինակ խառնուրդով»¹³: Հունգար գրականագետ Ի. Շետերը ավելի է ընդլայնում երևույթի զոնալ շրջանակները, կոնկրետ-պատմական հանճամանքների գործոնը լրացնելով գեղարվեստական մեթոդների դիալեկտիկական կապի և ժառանգության անհրաժեշտությամբ: Ռոմանտիզմը, գրում է նա, «ներդրեց սիստեմ չէ. դա դիալեկտիկական, պատմական պրոցես է. նրա նախնական ֆունկցիան նախորդ էսթետիկական տեսությունների ժխտումն է, հաջորդ ֆունկցիան՝ նորի ստեղծումը... Լուսավորականության տարրերն ուժեղ եղան ինչպես ֆրանսիական, նույնպես և լեհական ու հունգարական ռոմանտիզմում»¹⁴: Այս դրույթը Շետերը հիմ-

նաւորում է նաև «Ռոմանտիզմ: Նախապատմութիւնը և պարբերացումը» ուսումնասիրութիւնում: «Լուսավորական դարաշրջանի և ռոմանտիզմի դարաշրջանի էական տարբերութիւնները, — գրում է նա, — հաստատում են նախառոմանտիզմի, որպէս ինքնուրույն գրական դարաշրջանի հասկացութիւնը ժխտողների և փաստորեն ռոմանտիզմը նախապատրաստող բոլոր երևույթները լուսավորութեան դարաշրջանին վերագրողների տեսակետի իրավացիութիւնը: Ձէ՞ որ այդ երևույթները (հասարակութեան բուրժուականացման պրոցեսի արտացոլումը գրականութեան մեջ) հասկանալի են դառնում միայն լուսավորականութեան հետ ունեցած կապի մեջ: Լուսավորական գրականութեան և ռոմանտիզմի հարաբերակցութիւնը դա պրական վարձացման անընդհատութեան և ընդհատութեան դիալեկտիկայի հարց է»¹⁵:

Իր գրույթը հաստատելու համար Ն. Մուրադյանը առանձնապէս շեշտում է ռուս գրականութիւնը, փորձելով հայ լուսավորականութեան, ռեալիզմի և ռոմանտիզմի օրինաչափութիւնների նմանատիպը որոնել այստեղ: Սակայն նորից է ի հայտ բերում գիտութեան փորձի անտեսում: «Ռուսական ռոմանտիզմի տիպաբանական առանձնահատկութիւնների մասին» ուսումնասիրութիւնում Ա. Գուրևիչը գրում է. «Ահա թե ինչու ամբողջ XIX դարի ընթացքում շարունակում էր կարևոր դեր կատարել լուսավորական գաղափարաբանութիւնը... Այսպիսով, ռուսական ռոմանտիզմը գոյութիւն ունի ոչ թե լուսավորականութեան հաղթահարման, այլ նրա վարձացման պայմաններում: Ռոմանտիկական միտումները ռուս գրականութեան մեջ յուրովի խաչաձևւում էին լուսավորականութեան հետ...»: Եւ ի դարմանս Մուրադյանի, որ մի առանձին ոպերոնթյամբ է վկայակոչում Լեսսինգին, Շիլլերին, Գյոթեին որպէս Աբուլյանի լուսավորական ռեալիզմի ուսուցիչների, ռուս գրականութեան հետադոտողը դիտում է գեղարվեստական այլ փոխաձևութեան անհրաժեշտութիւնը. «Պատահական չէ, որ ռուս գրողների աչքում հաւասարապէս ռոմանտիզմի՝ նոր ուղղութեան առաքյալներ էին թւում Վինկելմանը և Լեսսինգը, Կլոպշտոկը և Հերդերը, Գյոթեն և Շիլլերը, Վ. Սկոտը և Բայրոնը, Շատոբրիանը և Մադամ դե Սալը, Շելլինգը և եղբայր Շլեգելները, մի խոսքով, բոլոր նրանք, ովքեր այսպէս թե անպիտան հակադրվել են կլասիցիզմի պոետիկային ու էսթետիկային»¹⁶: Իհարկե ռոմանտիզմի և լուսավորականութեան «սիմբիոզի» պրոբլեմը մեթոդոլոգիական առումով նոր դրոված է գրականագիտութեան մեջ (և այստեղ առաջինների մեջ իր ներդրումն ունի նաև հայ գրականագիտութիւնը) և հնարավոր է, որ այն անհայտ լինի հին պատկերացումներին վարժված գրականագետին, բայց

արդեն բանի նման չէ անգիտություն ցուցարներել գրականության պատմության իմացություն մեջ և պնդել, թե «լուսավորականության դարաշրջանում գրականության մեջ ստեղծագործական մեթոդը հղի է ռեալիզմը»։ Ակնարկ չանելով կլասիցիզմի մասին Ն. Մուրադյանը այնուամենայնիվ ընդունում է սենտիմենտալիզմի գոյությունը, բայց արդեն ղարմանալի չէ, որ նա, հակառակ արդի գրականագիտության մեջ հաստատված տեսակետի, ըստ որի սենտիմենտալիզմը դիտվում է որպես նախառոմանտիզմ և շատ դեպքերում ներառվում ռոմանտիզմի դարաշրջանի գեղարվեստական փորձի ոլորտը¹⁷, գրական այդ ուղղությունը որակում է ոչ այլ-կերպ, քան լուսավորական ռեալիզմ։ «Վերցնենք, օրինակ, Կարամզինին,— իր դրույթը հաստատում է գրականագետը։ Դրականագիտությունը ավանդաբար նրան համարել է սենտիմենտալիզմի հիմնադիրը և խոշոր ներկայացուցիչը ռուս գրականության մեջ։ Միայն վերջերս է, որ նրան համարում են ռուսական լուսավորիչների մեծ դպրոցին պատկանող։ Սրանով Կարամզինի «հեղճ լիզան» դադարում է արդյոք սենտիմենտալ գրողներին հատուկ մաներայով գրված լինելու հանգամանքից։ Ոչ, չի դադարում։ Բայց նրա հեղինակի ստեղծագործական մեթոդը դիտվում է իբրև գրական ավելի լայնահուն հոսանքի հարադատ մի մեթոդ։ Դա նույն լուսավորական ռեալիզմն է»¹⁸։ Թե ինչ հեղինակության վրա է հենվում Ն. Մուրադյանը, դժվար է ասել, բայց որ գրականագիտական արդի ուսումնասիրություններում ճիշտ հակառակ տեսակետն է արտահայտվում, հավաստի է փաստապես։ Ֆոնվիզին, խմբիցներ, Նովկիով, Ռադիշև, Կոկուով, Դրիբոյեզով՝ այսպես է ռուսական լուսավորական ռեալիզմը ներկայացված «Ռեալիզմի դարգացումը ռուս գրականության մեջ» գրքում։ Ինչ վերաբերում է Կարամզինին և Ժուկովսկուն, ապա սրանք դիտված են որպես «նախառնալիստական գրականության ներկայացուցիչներ»¹⁹։ «Կարամզինի, Ժուկովսկու սենտիմենտալ-ռոմանտիկական հոսանքը», «Կարամզինյան տիպի սենտիմենտալ-ռոմանտիկական հոսանք», «հոգեբանական հոսանքի ռոմանտիկական ուղղություն»՝ Կարամզին, Ժուկովսկի, Դմիտրիև, Դերժավին, այսպիսին է Կարամզինի բնութագիրը Ու. Ֆոխտի «Ռուսական ռեալիզմի ուղիները» գրքում²⁰։ «էլեգիական ռոմանտիզմ», այսպես է Կարամզինը բնութագրված «Ռուսական ռոմանտիզմի պատմության շուրջ» աշխատության մեջ²¹։ «Այն, որ Ժուկովսկին դուրս է եկել «Կարամզինյան դպրոցից», աճել է սենտիմենտալիզմի ավանդների վրա, որ նրա էլեգիական պոեզիան հասակ է առել անմիջականորեն սենտիմենտալիզմի գեղարվեստական փորձից, այս ամենը այնքան ակնհայտ է, որ ապացույցի կարիք չունի։ Սենտի-

«մենտալիզմը անհրաժեշտ օղակ է դեպի ռոմանտիզմ շարժման մեջ», վերջապես ահա այս ուղեգծի վրա է դիտվում Կարամզինի տեղը ռուս գրականության մեջ «Ռուսական ռոմանտիզմը» գրքում²²:

Բայց ինչպես երևում է, այս ամենը Ն. Մուրադյանի համար որևէ նշանակություն չունեն: Նշելով լուսավորականություն-ռեալիզմ հավասարումից, նա դրա վրա կառուցում է տրամաբանության հարմոնիա, անտեսելով տեսական մտքի առաջընթացը: Հայտնության պես է Ն. Մուրադյանը ներկայացնում այն դրույթը, թե գեղարվեստական մեթոդը և գրողի աշխարհայացքը համընկնող մեծություններ չեն և սխալ կլինեն ռեալիզմը նույնացնել մատերիալիզմի, իսկ ռոմանտիզմը՝ իդեալիզմի հետ: «Գրողի կամ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդը,— գրում է նա,— չի կարելի անմիջապես բխեցնել նրա աշխարհայացքից. Գոգոլը մոնարխիստ էր, Կորոլենկոն՝ դեմոկրատ, Շոլոխովը՝ կոմունիստ, բայց նրանց ստեղծագործական մեթոդը նույն դասական ռեալիզմն է (?): Որ Աբովյանի ծրագրերը ունեին ռոմանտիկ բովանդակություն, անտարակուսելի է, բայց մի՞թե ռոմանտիկ բովանդակություն չունեին Լեսսինգի կամ Շիլլերի քաղաքական ծրագրերը»²³:

Մի կողմ թողնենք այս բնորոշումների ստուգությունը, բայց նկատենք, որ գրականագետը աշխարհայեցությունն ու աշխարհիմացությունը նույնացնում է քաղաքական հայացքների հետ, իրեն աղատելով այն բարդությունից, որ պարտադրում է գեղարվեստական մեթոդի ինքնությունն իբրև աշխարհի ճանաչման, կյանքի հետազոտության, իրականության, առարկաների, երևույթների ընկալման ամբողջական համակարգ: Նա ըստ էության շրջանցում է սկզբունքային այն դրույթը, որ ռեալիզմը որպես մեթոդ պատմական երևույթ է և ծագել է մարդկային բանականության զարգացման որոշակի սոստիճանում և, որ այս իմաստով, բնեղ Աբովյանի գեղարվեստական մեթոդի հարցը առանց սովալ դարաշրջանի հայկական աշխարհայացքի և հենց իր՝ Աբովյանի բնափիլիսոփայական, պատմափիլիսոփայական, հասարակական աշխարհայեցության, պարզապես անհեթեթություն է: Պատահական չէ, որ նա մեթոդոլոգիական ոլորտին պատկանող հարցերի վերաբերյալ հապշտապ, հավոր պատշաճի զեղումներից հետո, անցնում է պոետիկայի բնագավառը, ուր երևի բառերի, ֆորաղների առարկայական տեսանկիությունը հարմարություն է ստեղծում պատկերների ռեալիզմը հայտնաբերելու համար: Աբովյանի ռեալիզմը հաստատելու համար Ն. Մուրադյանը նախ նրան պոկում է իր դարաշրջանի պատմաաշխարհագրական տեղայնությունից և տեղադրում XVIII դարի երկրորդ կեսի հիլոպական իրական-

նության մեջ: «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոսներից մեկը՝ Մուսան երազում ասում է. «Հա Հոփսսիմե ջան՝ քո ջանին դուրբան, քո սրբի անունը կտամ ու էքուց, Ղարսս սարերումն ինձ կտեսնիս»: Եվ ահա գրականագետը մեկնաբանում է. «Այս սուրբն է հենց, որ փշացնում է գործը. պետք է ենթադրել, որ հենց նա էլ հուշել է սիրած աղջկա ոչ միայն տեղը, այլև անունը:

Սա Աբովյանի արվեստի ամենաթույլ տեղերից մեկն է: Բայց մենք պետք է հանդուրժող լինենք: Միշտ պետք է հիշել, որ Աբովյանի ապրած դարաշրջանում (իսկ դա եվրոպական գրականության մեջ XVIII դարի երկրորդ կեսն է) արաբի հոգեբանական հիմնավորումը դեռ նոր պետք է գրական տեսությունից նրա պոետիկային անցներ. գերբնական ուժերը բանականության կողմից ապօրինի էին հայտարարված, ճիշտ է, բայց կենցաղից իսպառ չէին վտարված: Աբովյանին չի կարող փրկել նույնիսկ հոգեբանության այն ճյուղը, որ այսօր դբադվում է կանխադգացումների կամ հեռավագացումների գիտական մեկնաբանությամբ, քանի որ անհայտ էր նրա ժամանակին, և այն, ինչ նա տվյալ իրավիճակում մատնացույց է անում իբրև հեռավագացում, իրապես մնում է գերբնականի սահմանում»²⁴: Եվ սա ներկայացվում է որպես պոետիկական վերլուծություն:

Այժմ տեսնենք, թե պոետիկական քննությունը ռեալիստական տիպականացման ինչպիսի գծեր է հայտնաբերում Աբովյանի գրական կերպարների սոցիալ-հոգեբանական տարերքում: «Բոլոր լուսավորիչների նման,—մեկնաբանում է Ն. Մուրադյանը,— Աբովյանը ևս ուներ իդեալներ, բայց չուներ, իրականության մեջ չէր հանդիպում իր իդեալները կրող անձերի. նա ինքը պետք է հորիներ դրանց, սկսելով հենց դադափարներից, ոչ թե իրական, կենդանի անձերից մակաբերելով նրանց բնավորությունը, հայացքը, նախասիրությունը, վարքն ու բարքը, այլ մարդկային բնավորության այս կամ այն, դրական կամ բացասական հատկությանը հարմարեցնել նրա մարմինը կամ կեղիւր: Եվ ահա կենդանի մարդկանցից օտարված մարդու փոխարեն քայլում կամ խոսում են նրանց բնավորության վերուստ բաշխված հատկանիշները՝ քաջություն, բարություն, հեղուկություն, ուսումնասիրություն, ծուլություն, աշխատասիրություն, մաքրասիրություն և այլն, և այլն: Անձը դեռ չի դառնում անհատ, չի դառնում ես»²⁵: Եվ սա ներկայացվում է որպես Աբովյանի իրական իդեալի և կերպարի տիպականացման ռեալիստական պոետիկայի բնորոշ առանձնահատկություն: Երբ ավարտում ես Մուրադյանի շարադրանքի ընթացքը և փորձում կոհհել նրա տեսական ելակետը, ապա

անկախ նրա դատողությունների, վկայակոչումների առերևույթ խորհրդափոխություններից, ակնհերե է դառնում մի բան, որ նա ղեկավարում էր իր ըմբռնումը: Այս պարագայում, իհարկե, կարելի էր չդբաղվել նրա աշխատության մանրադնին քննությանմբ և բավարարվել միայն «Աբովյանի ղեկավարի առանձնահատկությունները» եղրափակիչ հատվածի տվյալներով: Այնուամենայնիվ մենք հարկ համարեցինք հետևելու նրա ուսումնասիրության ամբողջ ընթացքին, որպեսզի եղրափակիչ հատվածի բնութագիրը դիտենք այն առանձնահատուկ նշանակության տեսակետից, որին հատկացնում է գրքի հեղինակը: Իսկ որ դա իրոք «սենսացիոն է», ինքնին հաստատվում է «բանասիրական սենսացիոն մի հայտնագործությանմբ», որի հետքերով գրքի հեղինակը, վերանայում է իր ամբողջ ուսումնասիրության դրույթները և վերջապես Աբովյանին դուրս բերելով XVIII դարի եվրոպական իրականությունից փոխադրում է XIX դար, դնում Պուշկինի, Բելինսկու և Բալզակի կողքին, որպեսզի աբովյանական ղեկավարի լուսավորական համակարգը ներհյուսի քննադատական ղեկավարի շերտերով: Սակայն, դրականագետը հակված չէ սոսկ մերկ հայտարարություններ անելու: Պոետիկայի քննությունը նրան արդեն նախադրյալներ են հուշում, որոնց վրա նա առաջադրում է աբովյանական ղեկավարի նոր որակի առանձնահատկությունները: «Դիդրո, Կարամզին, Աբովյան: Ահա ձեզ երեք անուն երեք տարբեր գրականություններից, նույնիսկ երեք առանձին դարաշրջաններից: Ի՞նչ նմանություններ կարելի է գտնել միմյանցից բոլորովին տարբեր այս անհատականությունների մեջ: Եվ այնուամենայնիվ մի էական հարցում նրանք նման են, քանի որ պատկանում են միևնույն դարոցին, լուսավորիչների մեծ, շատ թևեր ու հոսանքներ ունեցող դարոցին: Ինչո՞ւ: Նախ և առաջ նրանով, որ նրանք պոկվում են միջնադարից և թևակոխում են հասարակական հարաբերությունների նոր ստադիա՝ կոպիտալիզմի ստադիան»²⁶: Չանդրադառնալ մտքի անհիմնությունը, բայց նկատենք համեմատության իմաստը, այն է, թե, մինչ Դիդրոն և Կարամզինը այդպես էլ մնացին XVIII դարի լուսավորական ղեկավարի մակարդակին, Աբովյանն առաջ անցավ և իր արվեստի մեջ գրուեորեց XIX դարի դասական ղեկավարի մի քանի առանձնահատկություններ: Առաջին առանձնահատկությունն «իրականությունը հարադատ լինելն է», այն, որ Աբովյանի պոետիկայում «իրական են ու տիպական ոչ միայն հանգամանքները, այլև հավաստի, ոչ մտացածին իրադարձության մեջ են հանդես բերված խարակտերները»²⁷, այսինքն, որ Աբովյանը պատկերել է իրական մարդկանց, առարկաները,

հրեույթները տեսել է իրական շարժման մեջ, այլ չի հորինել անիրական, ոչ երկրային մարդիկ, չի հորինել արհեստական, մտացածին հույ, ջուր, քամի, ծառ և այլն:

Երկրորդ առանձնահատկությունը, որ «Աբովյանին տարբերում է լուսավորական շրջանի ռեալիստներից, նրա ոճն է», որն աչքի է ընկնում արտակարգ գունագեղությամբ, էքսպրեսիայով, պատկերների հակադրականությամբ, պատկերների ալիքածն հեռացումներով՝ կենտրոնից, ծովածավալ երևակայությամբ և այլն: Վերջապես երրորդ առանձնահատկությունը, որով Աբովյանի ռեալիզմը ելք է որոնում դեպի քննադատական ռեալիզմը «պատկերավորման բարդ սիստեմն» է, «լեզվական մտածողության այն կուլտուրան, որ ենթադրում է ստեղծագործական ավելի բարձր մեթոդ»²⁸: Լեզվական այդ բարդ սիստեմի էությունն, ըստ պրականագետի, այն է, «թե իրենց սաղմի մեջ, իրենց լինելության պրոցեսում բոլոր այդ պատկերները, մի գրողի մտածողության մանրադույն մասնիկները, անանջատ են ռեալ, տեսանելի ու շոշափելի իրականությունից, չեն միտում վերացականության, ավելի նյութական ոլորտին են պատկանում, քան հոգեկան, օգնում են ավելի լավ ճանաչելու այն աշխարհը, որ կա, գոյություն ունի մեր միջավայրում, քան փորձում են ներկայացնել մեկ ուրիշը, որ եթե գոյություն էլ ունի, ապա սոսկ բանաստեղծի երևակայության մեջ»²⁹: Քանի որ Ն. Մուրագյանը հակում ունի «գլուտերի», ուստի ավելորդ չէ վկայակոչել այս սովորով արված մի դյուտ ևս, թե «Պատկանելով գրական տարբեր դպրոցների, Աբովյանն ու Գոգոլը զարմանալի մոտ են իրենց բանաստեղծական նատուրայով»³⁰: Այս գլուտը կարելի է մեկնաբանել այն իմաստով, որ Գոգոլը չի պատկանում ոչ լուսավորական և ոչ էլ քննադատական ռեալիզմի «գրական դպրոցին»: Եվ այնուամենայնիվ, որոնք են մտածողության այն «մանրագույն մասնիկները», որ «ռեալ, տեսանելի և շոշափելի են» դարձնում իրականության ռեալիստական ճանաչումը: Բերենք միայն մի քանի օրինակ. «էջը գլուտաց, շունը մոռաց», «ծագր կորած հավի պես», «տատրուկի նման փշի վրա նստած», «շարմաղ, լուսաթաթախ երեսը, որ արեգակի պես լիս է տալիս ու վարդի պես փայլում», «քոսոտ միրուք», «քալթառքոսի աչքեր», «պինդ լուծություն», «մարմառ քիթ», «քացախած ձեն», «երկաթի երես», «սուրահի բոյ», «թուխ-թուխ աչքեր», «կակուլ դոշ», «կոշտ քամակ», «մազերը ոսկեթել», «վարդ պոռոշներ», «փափախը կրակի վրա ծունդը դրեց», «պլոկած ջրի անբերան թրովը», «սպիտակ ձյուն» և այլն, և այլն: Որ հասարակ և արտառոց է գրական մեթոդի այսպիսի ըմբռնումը, նույնքան զարմանալի է այն ինքնամոռաց ոգևորությունը, որով նա

շրջում է Արուվյանի էպիտեմոնների աշխարհում: Եվ մի՞թե գրականագետը ենթադրում է, որ ուսման տիկների ընկալմամբ էշը մոռում է, իսկ շունը զոռում, կամ նրանց տեսունակությանն անհարիր են «քոսոտ միրուքն» ու «կոշտ քամակը»:

Մենք հանգամանորեն անդրադարձանք Ն. Մուրադյանի «Արուվյանի պոետիկան» աշխատությանը, քանի որ այն ուղղակիորեն առնչվում է հայ ունալիզմի ակունքների հետ և որոշ իմաստով արտացոլում է Արուվյանի գրական մեթոդի վերաբերյալ տակավին չհաղթահարված մտայնություն: Ինչ վերաբերում է հարցի զրվածքին դասական բանասիրության մեջ, ապա առանձին շեղումներով, այս կամ այն մեթոդին հատկացված գերազանցությամբ հանդերձ, հիմնականում եղել է ճիշտ, գիտական մի հայացք, որ ձգվում է Ոսկանից ու Նալբանդյանից մինչև Արսեն Տերտերյանը: Կարծում ենք, որ հայ ունալիզմի տեսության ու պատմության արդի հարցադրումը էական ճշտումներ կմտցնի Արուվյանի գրական մեթոդի խորոշման հարցում, կնկնիով դասական հայ բանասիրության փորձից և ժամանակակից գրականագիտության մեթոդաբանական սկզբունքներից: Հարցը դիտենք իր ընդհանուր զրվածքի մեջ: Արուվյանի գեղարվեստական մտածողության սիստեմում գրականագիտությունը նշմարել է կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի, ունալիզմի, ուսմանտիզմի շերտեր, վավերացնելով սինկրետիկ մի ամբողջություն՝ ներկայացնող գեղագիտություն: Ճիշտ է արդյոք այս գրույթը: Նա կարծում եմ, որ ճիշտ է և ելնում է որոշակի օբյեկտիվ նախադրյալից, այսինքն Արուվյանի ստեղծագործության փորձից: Այս իմաստով գրականության պատմաբաններից ոչ ոք, այդ թվում նաև նրանք, ովքեր Արուվյանին հատկացնում են ուսմանտիկական դպրոցին, բնավ չի անտեսել ունալիստական աշխարհիմացության շերտերը: Գրողի գեղարվեստական մտածողության համակարգում: Նման մոտեցում առկա է նաև մեր «Հայկական ուսմանտիզմ» աշխատության մեջ: «Դիտենք, օրինակ, Արուվյանի ունալիզմը,— ասված է այնտեղ,— սխալը վերջին հաշվով այն չէ, որ կյանքի ունալիստական արտացոլման ինչ-ինչ ձևեր են նկատում Արուվյանի ստեղծագործության մեջ, այլ այն, որ ճիշտ տեղում չեն գտնում այդ ունալիզմը ... Եվ «Վերք Հայաստանին», և՛ «Պարապ վախտի խաղալիքը», և՛ զրույց մանրասրտամաներն իրենց մեջ, իրոք, կրում են ունալիզմի որոշ տարրեր, սակայն դա ընդամենը միայն լուսավորական ունալիզմ է, որ պատմականորեն նախորդում է ուսմանտիզմին և իր տիպաբանությամբ այլ է, քան դասական ունալիզմը»³¹:

Մարդկային գեղարվեստական գործունեությունը մշտապես դործունի իրականության հետ: Իրականի զգացողության տարրերն առկա էին

և անտիկ վեսյում և գոթական, բարոկկոյի, ռոկոկոյի արվեստում, և կլասիցիզմի գրականության մեջ³²։ Սակայն իրականը այլ հասկացություն է, քան ռեալիստականը։ Հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ, այս իմաստով ռեալականության տարրերն առկա էին ինչպես պատմիչ-գրողների երկերում, միջնադարյան զրույցներում, վարքագրություններում, տաղերգություններում, նույնպես և կլասիցիզմի արվեստում։ Տվյալ պարագայում տեղին է ընդգծել կլասիցիզմի գրական-պատմական դերը։ Լինելով առաջին գեղարվեստական մեթոդը, կլասիցիզմը բացառիկ նշանակություն ունեցավ ոչ միայն ազգային գեղարվեստական մտածողությանը որոշակի համակարգի, օրենքների ենթարկելու իմաստով, այլև պրականության մեջ իրականության ոլորտ հայտնաբերելու առումով։ Ճիշտ է, այդ իրականությունը պատմական է, այնուամենայնիվ իրականություն է՝ աշխարհագրական իր տեղայնությամբ, միջավայրով, ազգային-էթնիկական կոլորիտով և այլն։ Այսպիսով, կլասիցիզմն ստեղծեց գեղարվեստական մի աշխարհ, որոշակի գործողության մեջ դնելով այդ իրականության մարդկանց, ֆիզիկական, մտավոր, հոգեկան իրենց ռեֆլեքսներով։

Կլասիցիստական կպուպական ստեղծեց պատմելու արվեստ, ուր գործողության ժամանակի մեծ տեղողության վրա տեղի են ունենում իրադարձություններ, բախումներ, պատերազմական տեսարաններ, զբաղվելով իսկ նախանշելով վկայի ժանրային մի քանի էական առանձնահատկություններ։ Կլասիցիստական դրաման գործողության սուր բախումների մեջ ներկայացրեց մարդկային արարքները, ստեղծեց հոգեբանական հանգամանքներ, էթիկական սկզբունքի վրա դիտեց մարդկային բնավորությունները և բացահայտեց մարդկային կերտվածքի ֆիզիկական, հոգևոր ու բարոյական հատկանիշների իրական լինելությունը։ Այսպիսով, կլասիցիզմը գեղարվեստական իմաստ տվեց գրական կերպարի ըմբռնմանը, հայտնագործեց մարդ-անհատին, իբրև գրականության օբյեկտի, առաջադրեց նրա ներքին կառուցվածքի բացահայտման մի շարք էական սկզբունքներ։ Այս ամենի հետ, կլասիցիզմը հայ գրականության մեջ բերեց հայրենիքի, ազատության, պետականության և քաղաքացիության զաղափարները, որոնք հայտնաբերում են մարդու կեցության նոր ոլորտներ և իմաստ տալիս նրա ազգային ինքնագիտակցությանը, մարդու իբրև հասարակության անհատի գոյությանը։ Անհատն արդեն գիտակցում է իրեն ոչ միայն որպես վերացական մարդ, այլ իբրև զաղափարական անձ, որը նրա ներքին պոտենցիալը լարում է մի որոշակի գործունեության։ Սրանք էական հատկանիշներ են, որոնք նպաստեցին

հաջորդ գրական ուղղությունների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ձևավորմանը:

Սակայն իրականության ըմբռնումը սոսկ սուբյեկտիվ պրոցես չէ. այն նաև արտացոլում է օբյեկտիվ կացություն՝ ժողովուրդ, հայրենիք, երկիր սուբստանցների գիտակցությամբ: Եվ այն հանգամանքը, որ հայկական կլասիցիզմը իրականությունն ընկալեց պատմության կերպարանքով, ինքնին պայմանավորված էր հայ ժողովրդի օբյեկտիվ կացությամբ: Ժողովուրդ, հայրենիք, երկիր հասկացությունները ինքնին իռոացիոնալ էին, տրոհված, փոշիացած դարավոր հալածանքների և բարբարոսական խոշտանգումների ներգործությունից: Հայ մտավորականները, որ գործում էին հայրենիքից զուրս, երկրի, ժողովրդի ինքնությունը որոնում էին պատմական հիշատակարաններում, այստեղ հայտնաբերում նրա ֆիզիկական ինքնությունը, հոգևոր ու քաղաքացիական լինելությունը: Մի նվիրական էնտոզիալմով նրանք հետազոտում են ժողովրդի պատմությունը, հայտնաբերում, համակարգում նրա հոգևոր ու քաղաքացիական հարստությունը, ուսումնասիրում նրա լեզուն, աշխարհագրությունը, ասպարհությունը, մատենագրությունը, դրանով իսկ նյութական-առարկայական բովանդակություն տալով հայրենիք և ժողովուրդ հասկացություններին: Հայկական իրականության հայտնագործումը խմայական-հոգևրանական ռեալություն է ստանում քաղաքական հանգամանքների շրջադարձով: Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին, որոշակի բեկում նշանավորեց հայկական աշխարհայեցողության մեջ: Այն, ինչ իռոացիոնալ էր, դառնում է իրական, ժողովուրդ և հայրենիք հասկացությունները գաղափարից վերածում են օբյեկտիվ կացության: Իրականության հայտնաբերման պրոցեսը ուղեկցվում էր աշխարհիմացության ոլորտների ընդլայնմամբ, մտավոր հետաքրքրությունները մղելով դեպի մարդու, հասարակության, բնության, տիեզերքի ճանաչումը: Ինքնին ուշագրավ է ինքնուրույն ու թարգմանական այն զբոսի հրատարակությունը XIX դարի առաջին տասնամյակներին, որոնք վերաբերում են գիտության ամենատարբեր բնագավառների. «Պատմութիւն կենդանեաց...», «Աշխարհագրութիւն չորեց մասանց աշխարհի՝ Ասիոյ, Եւրոպիոյ, Ափրիկոյ և Ամերիկոյ», «Նյութ բժշկական», «Պատմութիւն գիսատրաստղերու», «Բնական պատմութիւն», «Մանոթութիւն վաճառականութեան», «Ընդհանուր տեսութիւն երկրագնդոյ», «Առձեռն դիցարանութիւն», «Օբացուլց և գուշակութիւն օդոց» «Հրահանգ աստղագիտական», «Խրատ բամբակի ծառ բաղամացելոյ...», «Խրատ ցորեն ցանելոյ», «Համառօտ բնական գիտութիւն (բնական գիտութիւն կամ ֆիզիկայ)»,

«Արհեստ բուսաբանութեան», «Համառոտ գիտելիք զմետաքսագործութեան», «Համառոտ երկրաչափութիւն», «Խորհրդածութիւնք Բասքալայ և ի վերայ աստվածաբանական և իմաստասիրական նյութոց», «Համառոտ երկրագործութիւն», «Տնտեսութիւն մարդկային կենաց» և այլն: Ընդհանուր ճանաչողական այս պրոցեսը յուրովի արտահայտութիւն է ստանում փիլիսոփայական մտքի ասպարեզում, քննաբանվում են մատերիալի և ոգու, կրոնի և բարոյականութեան, իմացաբանութեան ու տրամաբանութեան հարցերը, վերստուգում կրոնական սխույստիկայի բանաձևերը, մարդկային բանականութիւնը լարելով դեպի բնութեան ու տիեզերքի, նյութի ու շարժման, ժամանակի ու տարածութեան գիտական ճանաչումը:

Պատմահասարակական ու իմացաբանական այս նախագրչալների վրա պետք է դիտել իրականութեան հայտնաբերումը հայ գեղարվեստական մտածողութեան մէջ, այսպէս տեղի ունեցավ անցումը պատմական իրականութիւնից դեպի ռեալ իրականութիւնը: Հենց այս անցման մէջ էլ գիտակցվեց գրական նոր շարժման գեղագիտական իմաստը: Եթե ուշադրութեամբ դիտենք 40—50-ական, անգամ 60-ական թվականների քննադատական մտքի ընթացքը, ապա կարելի կլինի նկատել, որ նրա հիմնական հարցադրումը հանգում է «ռեալական» ուղղութեան հաստատմանը: Գրականութիւնը ներկայանում է որպէս ազգային կյանքի և պատմութեան հոմանիշ, գեղագիտական շափանիշ առաջադրելով «հայելու», «ֆոտոգրաֆիալ», ճշմարիտ արտացոլման տեսութիւնը: Սակայն «ռեալական ուղղութիւնը» հայ քննադատութեան ընկալմամբ բնավ էլ չի նույնանում ռեալիստական գեղարվեստական մեթոդին: Այն ընդհանուր իմաստ ունի և հավասարապէս վերաբերում էր նաև ումանտիզմին, այսինքն գրական այն ամբողջ շարժմանը, որ ուղղված էր կլասիցիզմի դէմ:

30—40-ական թվականների հայ գրականութեան մէջ իրականութեան գեղարվեստական ճանաչումը անխզելիորեն կապված էր լուսավորական աշխարհայեցողութեան հետ: Լուսավորականութիւնը ստեղծում էր ոչ միայն իրեն յուրահատուկ ժանրային սիստեմը, այլև գեղարվեստական պատկերի ներքին կառուցվածքը: Սակայն իր ընդհանրութեան մէջ հայ լուսավորականութիւնը գեղարվեստական այնպիսի սիստեմ չստեղծեց, որպիսին յուրահատուկ էր XVIII դարի եվրոպական գրականութեանը: Հայ լուսավորական գրականութիւնը պարփակված մնաց ժանրային նեղ շրջանակներում, իր հնարավորութիւնները փոխանցելով ումանտիզմի և ռեալիզմի գեղագիտութեանը, հանդես գալով սոսկ իբրև գեղարվեստական այդ սիստեմների բաղադրիչ տարր: Գրական վարպետման

ընդհանուր օրինաչափությունից զատ, այս իրողությունն ունի նաև սոցիալ-հասարակական որոշակի պատճառ: Խնդիրն այն է, որ 30—40-ական թվականներին հայ հասարակության և հասարակական կյանքի հասկացությունները ձևավորված մեծություններ չէին, նույնիսկ կարելի էր ասել, որ կար ժողովուրդը, բայց չկար հասարակությունը՝ որպես սոցիալական, իրավական, տնտեսական կազմակերպություն, կամ համեմատյան դեպ տեղա էր միայն ձևավորման պրոցեսը: Մեր հասարակական դարգացումը տակավին չէր առաջագրել բնականից պրոբլեմը, մարդը գիտակցվում էր իբրև բնական երևույթ, անհատն ավելի շատ ներկայանում էր իբրև ավելի միավոր, քան հասարակության, քանի որ այն չէր անջատվել իր դասային էությունից, չէր դարձել սոցիալական ազատ անհատ: Հետևաբար տակավին անհայտ էր անհատի ու հասարակության ներհակությունը իր բազմակի պատճառական կապերով: Սրանք օբյեկտիվ հասարակական դրոժներն էին, առանց որոնց անհնարին է պատկերացնել ռևոլյուտական ղեկավարության մեթոդն իբրև իրականության արտացոլման ամբողջական համակարգ:

Իրականության ղեկավարության ճանաչման իմաստով Աբովյանի բերած նորությունների մեկն այն էր, որ նա մարդուն գտավ կեցության էմպիրիկ հանգամանքների մեջ: Նա իրական կացության մի որոշակի հատվածի սահմաններում շոշափեց մարդու հոգևոր ու ֆիզիկական հնարավորությունների դրսևորման պրոցեսը և տեղադրեց այն որոշակի գործողության մեջ, որն արդեն իր մեջ կրում էր կերպարի բնավորության, հոգեբանության գծայրման երանգը: Այս տեսակետից ուշագրավ են «Հաղարափեղեն» պոեմը, լուսկները, զրույց-մանրապատմանը, «Տիգրանի պատմությունը» վեպը և կոնկրետ փաստի վրա դրված մի շարք բանաստեղծություններ: Դիտելով մարդու գործնական հետաքրքրությունների ոլորտը Աբովյանի ղեկավարության այդ փորձերում, դժվար չէ նկատել, որ նա մարդուն դիտում է որպես բնական երևույթ, այսինքն էլնում է «բնական մարդու» լուսավորական ըմբռնումից: Այստեղ էլ նա հայտնաբերում է մարդկային բնույթի նախակերտ հատկանիշը: Աբովյանին անհասկանալի մնաց անհատի հասարակական գոյության պատճառական պայմանավորվածությունը, ուստի և այն ներհակությունը, որ գծում է անհատ-հասարակություն հարաբերությունը: Այստեղից էլ բնության և հասարակության նույնականացման պատկերացումը, որ հասարակագիտական իմաստ է տալիս Աբովյանի պանթիստական փիլիսոփայությանը: Եթե բնությունը նպատակաբանված է ու ներդաշնակ, ապա հասարակությունը նույնպես կարելի է կարգավորել նույն ներդաշնակության

օրենքով: Ռադիոնալիստական այս հայացքով, Աբովյանը լուսավորիչ-ների նման, խնթադրում է, որ աշխարհը ենթակա է բանական ճանաչման, «հասարակության և անհատի միջև չկան անհաշտելի հակասություններ, որոշակի հանդամանքներում մարդը կարող է ներգրավվել հասարակության մեջ և գտնել արժանի տեղ»³³: Եթե կյանքը ծնում է շարիքներ ու հակասություններ, ապա դրա պատճառը պիտք է որոնել ոչ թե հասարակության կառուցվածքի մեջ, այլ առանձին անհատների վատ արարքներում՝ և քանի որ մարդ ի բնե բարի է, ուստի հնարավոր է վերափոխել նրան և պահպանել հասարակության բանական կարգավորությունը: Իսկ դա միանգամայն հնարավոր է թվում լուսավորության միջոցով, որը մարդուն ճանաչելի է դարձնում աշխարհը, ուսուցանում բարության խորհուրդն ու շարության հակաբնական էությունը, շնորհում նրան հնարամտություն, գործիմացություն, նախաձեռնության մղում, որոնք ընձեռում են մասնավոր և ընդհանուր շահի արդյունավետ զուգակցություն: Մարդու և հասարակության կառուցվածքի այսպիսի ըմբռնումը Աբովյանի գեղարվեստական մտածողությանը տալիս էր որոշակի դիդակտիկ ուղղվածություն: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Պատմություն Տիգրանի կամ Բարոյական խրատներ հայ մանուկների համար» դիդակտիկ-լուսավորական լեզու, որի սյուժեն կապակցում է գեպրեկի մի ամբողջ շղթա, կոնկրետ արարքների, դիպվածների մեջ ստուգելով մոլորության ու բարության արժեքը: Այն հանգամանքները, որոնց մեջ գործում են մարդիկ և բնավորության այն հատկանիշները, որով գծվում են մարդկային բնավորությունները, այնքան են ենթարկված դիդակտիկ սխեմայի, որ այլևս էարիք չունեն հոգեբանական բարդ հակասությունների և այդ հակասությունները պատճառաբանող վերլուծությունների: Սա արդեն էական հանգամանք է Աբովյանի ուսուցիչի պրոբլեմը քննելու տեսակետից: «Ռեալիստական մեթոդի էությունը,— գրում է Սուչկովը,— նրա ոգին, նրա միջուկը սոցիալական վերլուծությունն է, մարդու սոցիալական փորձի հետադոտությունն ու պատկերումը, ինչպես մարդկանց հասարակական փոխհարաբերությունները, անհատի ու հասարակության կառուցվածքի ուսումնասիրությունն ու արտացոլումը»³⁴:

Գեղարվեստական այսպիսի ընկալումը ենթադրում է անհատի ու հասարակության բաղմակի կապերի հայտնաբերում, ուր հանգամանքները պատճառաբանում են մարդու սոցիալ-հոգեբանական էությունը և կերպարը հանդես է գալիս որպես ընդհանրացված տիպ: Դժվար չէ նկատել, որ Աբովյանի լուսավորական արձակը տակավին չի հայտնաբերում ուսուցիչին բնորոշ այս առանձնահատկությունները և այս իմաստով կա-

րելի է տասի, որ կյանքի տարրերի ռեալիստական զծաղրումները նրա մոտ չեն ստանում ձևավորված ռեալիստական մեթոդի նշանակություն: Միանգամայն բնական է, որ երբ Աբովյանը առաջադրեց լուծելու ազգի պատմական ճակատագրի կնճռոտ հարցերը և լայն մասշտաբի մեջ առնելու դարաշրջանի ազգային հասարակական մեծ տեղաշարժերը, ապա միանգամայն նեղ ներկայացան լուսավորական արձակի դիդակտիկան և նա անցում կատարեց ռոմանտիզմին: «Քուրբի աղջիկը», «Առաջին տիր» պատմվածքներում, «Վերք Հայաստանի» վեպում գրողը բացահայտեց ներարժեք անհատի հոգեկան-զգացական բուռն վերապրումները, ցույց տվեց մորդու հասարակական գոյություն ներքին մղումների քաղաքացիական ամբողջ պայթույթ: Այն իրողությունը, որ հայ իրականության մեջ ռոմանտիզմը հանդես եկավ գերազանցապես ազգային բովանդակությունով, քան սոցիալական, միանգամայն բացատրելի է օբյեկտիվ-պատմական հանգամանքներով: Տակավին չգտնելով իրեն իբրև սոցիալական միավոր՝ հասարակության բուրժուական նոր կապերի ոլորտում, անհատը հայ գրականության մեջ հանդես եկավ որպես ազգային միավոր և այս հանգամանքներում ձև տվեց կյանքի հոգեոր լուրացման ռոմանտիկական տիպին: Հայտնի բան է, որ ռոմանտիզմը անհատին հայտնաբերեց հին, ֆեոդալական կապերից անջատվելու պրոցեսի մեջ և որովհետև չգիտակցեց այն կապերը, որ նա ուներ նոր հասարակական հարաբերությունների մեջ, ուստի և այն ներկայացավ իբրև անկախ միավոր, ի հայտ բերելով իր ներքին անսահմանափակ հնարավորությունները: Ռեալիստական գեղարվեստական մեթոդին էր վիճակված իռադիոնալ թվացող իրականության ճանաչումը, նրա ներքին օրենքների իմացությունն ու օբյեկտիվ կացության ճանաչումը և գտնելու այն կապերը, որոնք անհատին միացնում են հասարակության հետ: Զգիտակցել այս էական առանձնահատկությունը և պնդել, թե այն հանգամանքը, որ Քուրբի աղջիկը, Աղասին, Նաղուն և «Վերքի» մյուս հերոսները իրական մարդիկ լինելով նաև ռեալիստական են, նշանակում է անտեսել գեղարվեստական մեթոդը հատկանշող տիպաբանական սմեն մի տարբերակում: Խնդիրն այն է, որ «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոսները ոչ թե սոցիալական տիպեր են և դրողը նրանց ներկայացրել է ոչ թե հասարակական կապերի մեջ նրանց բնավորության ձևավորման ընթացքում, այլ այդ ընդհանուրի հանդեպ հակադրության, առանձնացման ներարժեք էություն մեջ: Նրանց հոգեբանական կառուցվածքը նախապես ենթարկված է այն սկզբունքին, թե ներարժեք անհատն ինչպես է վերապրում մարդու բնական զգացումները սիրո, ընկերասիրության, ծնողասիրու-

թյան, որդիասիրության, հայրենասիրության ձևով, որ նրանք այդ հատկանիշը բարձրացնում են բնագանցական հիպերտրոֆիայի, մինչև անձնուրացության վերջին սահմանը: Այս պարագայում խոսք չի կարող լինել հոգեբանական վերլուծության կամ պատճառաբանվածության մասին: Դա նրանց մարդկային բնական էությունն է:

Այսպիսով XIX դարի 30—40-ական թվականների հայ գեղարվեստական փորձը ցույց է տալիս, որ ազատագրվելով կյանքից միջ հայ գրականությունը առաջին քայլերն է կատարում կյանքի ռեալիստական ճանաչման ուղղությամբ, որը սակայն քննելի է միայն լուսավորական գեղագիտության էմպիրիկ-դիդակտիկական ճանաչման տեսակետից, բայց ոչ ռեալիստական մեթոդի, որպես գեղարվեստական համակարգի ձևավորման իմաստով:

3

Ռեալիզմը որպես գեղարվեստական մեթոդ հայ գրականության մեջ ձևավորվում է 50—60-ական թվականներին, արտահայտություն գտնելով կենցաղային կատակերգության և վեպի ժանրերում: Որպես իրականության իմացության համակարգ այն պայմանավորված էր ոչ միայն սոցիալական օբյեկտիվ նախադրյալներով, այլև համաշխարհային գեղարվեստական փորձի ազդեցությամբ: 1851 թ. «Բանասեր» ամսագրում տպագրելով իր «նոսրով և Մաքրուհի» վեպը Հ. Հիսարյանը առաջաբանում հվրոպական վիպասանությունն ստորաբաժանում է երեք սեռի՝ «առտնին կամ նկարագրական վիպասանություն, որն որ իր նյութերը մարդկային բնկերությանց, բարուց և վիճակներուն մեջ կընտրե» (Պոլ դը Կոկկ, Բալզակ), «բաղաբական կամ իմաստասիրական վիպասանություն» (Բիկոլ-Լրպրենոն, Սալիե, Վիկտոր Հյուգո), «Բարոյական վիպասանություն, որն որ կրոնական ալ կրնանք կոչել» (Շաթոպրիան, Քոդեն): Ուրջան էլ պայմանական լինի այս ստորաբաժանումը, այնուամենայնիվ մատնացույց է անում սոցիալական կյանքը պատկերող վիպական այն ուղղությունը, որ յուրահատուկ էր բալդակյան ռեալիզմին³⁵: Դնահատելով Խ. Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Փարիզի հայ հրապարակախոս Ստ. Ոսկանյանը այնտեղ նշմարում է նկարագրություններ, որոնք «Պալ-դաքի կամ էժեն Սյուի գրվածքներեն վար շեն մնար»³⁶, Արևելահայ դրական շարժումը իր գեղագիտությունը հաստատում էր ռուսական «նատուրալ դպրոցի» ազդեցությամբ: Պուշկինը, Դոգովը, Նեկրասովը, Օստրովսկին գեղարվեստական չափանիշի նշանակություն են ստանում

հայ ազգային գրականության ոճական ինքնահաստատման գործում, իսկ իբրև տեսական ուղեցույցներ վկայակոչվում են Բելինսկու ասույթները: Ռեալիզմը յուրացվում էր ոչ միայն իբրև գեղարվեստական փորձ, այլև բնագիտական միտքը սկսում էր զիտակեցնել մեթոդի գեղագիտական հասկացությունը: Ինքնին ուշագրավ են ժամանակի բնագիտության տեսական բանաձևերը՝ «որևէ ազգի գրականության մեջ երևում է նույն ազգի կյանքը, նրա բարոյական և մտավորական զարգացման աստիճանը, նրա հավատո պատկերը, նրա լեզուն, վարքն ու բարքը և սովորությունները»³⁷. «Գրականության կոչումն է նկարագրել պատկերներ և միայն պատկերներ, բայց և ստույգ ճշմարիտ պատկերներ»³⁸. «գրականությունն է ճիշտ հայելին և պատկերը որևիցև ազգի կյանքի»³⁹. «գրականությունը ազգի կյանքի ֆոտոգրաֆիական պատկերն է»⁴⁰: Ճշմարիտ է, այս նույն բանաձևերով գնահատվում են նաև ռոմանտիկական գրական երևույթները, այնուամենայնիվ տեսական այդ դրույթների մեջ որոշակիորեն առկա էր ռեալիստական մեթոդի գեղարվեստական փորձի ընդհանրացումը, որն արդեն Նալբանդյանի գեղագիտական հայացքներում ստանում է ռեալիզմի ամբողջական տեսության կերպարանք:

50—60-ական թվականների գրական շարժման և ռեալիզմի հարցերը թև առանձին գրողներին նվիրված ուսումնասիրություններում և թև գրական-սլատմական ընդհանուր զրվածքով, բավականաչափ հետազոտվել են մեր գրականագիտության մեջ: Սակայն պետք է ասել, որ հետազոտողներին գրեթե չի վերադեցրել այդ շրջանի ռեալիզմի տիպաբանության բնությունը և մեթոդի գեղարվեստական փորձը դիտել են ընդհանրապես ռեալիզմի վերացարկված չափանիշներով, լավագույն դեպքում հատկացնելով նրան վաղ կամ նախնական ռեալիզմ բնորոշումները: «Լուսավորական ռեալիզմ» հասկացությունն անգամ չի արժանացել ընդհանուր-գիտական վավերացման: Այս տեսակետից ինքնին ուշագրավ է Ս. Ալեքսանյանի «Հայ լուսավորական ռեալիզմը» (1980)-աշխատությունը, ուր գիտական հիմնավոր իմացությունամբ լուսաբանվում են 50—60-ական թվականների ռեալիզմի տեսության ու պատմության հարցերը: «Յուրաքանչյուր ստեղծագործական մեթոդի անկյունաքարը, — գրում է հեղինակը, — կազմում են իրականության և հատկապես անհատի պատկերման սկզբունքները, տիպականացման գեղարվեստական օրինաչափությունները: Տիպականացումը այն կիզակետն է, որտեղ պատկերվող իրականությունը, անհատականությունը (պատմական զարգացման փուլը) և հեղինակի աշխարհընկալումը դիալեկտիկորեն արարում են գեղարվեստական պատկերի հիմնական սարուկտուրան»⁴¹: Գեղար-

վեստակա՛ն զարգացումը պայմանավորող կոնկրետ-պատմական այս հայեցակետով դրականագետը բացահայտում է հայ լուսավորական ռեալիզմի իբրև ղեղարվեստական մեթոդի պոետիկական առանձնահատկությունները, ցույց տալով նրա ինքնությունը XIX դարի հայ գրականության գլխավոր ուղղությունների համակարգում:

Ռեալիստական մեթոդի ձևավորման գործում նշանակալից դեր խաղաց կենցաղային դրամատուրգիան: Ինքնին հատկանշական էր այն բանավեճը, որ ծավալվեց 50—60-ական թվականներին հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի ուղղության վերաբերյալ: Հարցը դրված էր միանգամայն որոշակի՝ ի՞նչ ուղիներով պետք է ընթանա ազգային թատրոնը՝ կլասիկական ողբերգության, թե կենցաղային ռեալիստական կատակերգության: Սուբյեկտիվ նախասիրությունները սոսկ երևույթի էմպիրիկ թաղանթն են ցուցադրում, իսկ ըստ էության բանավեճն արտացոլում է իրականության ճանաչման աշխարհայացքային կողմնորոշումներ: Ծանաշման այս արժեքի մեջ էր ի հայտ գալիս ռեալիզմի հասարակական-փիլիսոփայական նշանակությունը, կյանքը վերափոխելու նրա գործնական նշանակությունը: «Հայկական սուտ տրագեդիաների վերա խոսելուց հետո,— նկատում է Միհրդատ Ամրիկյանը,— չենք կարող չհայտնել մեր ամենամեծ բավականությունը այն մի քանի պիեսների համար, որ նորերումս գրվեցան ի ձեռն բժշկապետ պ. Տեր-Գրիգորյանի և պ. Սունդուկյանի... Որքան կյանք, որքան ճշմարտություն և որքան կենդանի պատկերներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատմական աշխատությանց մեջ»⁴²: «Թատրոնի նպատակը,— գրում է մի այլ քննադատ,— ոչ այլ ինչ է, քան ցույց տալ մարդիկը այնպես, ինչպես նոքա են, այսինքն ճիշտ նկարագրել մարդկային բնությունը, այդ բնության ճագիլը, զարգանալը և ընկնիլը, եթե նա ընկավ»⁴³: Ծանաշման իմացաբանական արժեքի մեջ ինքնին ենթադրվում է կյանքի արատավոր կողմերի բացահայտումն ու բնադատությունը, որ նաղարյանը դիտում է որպես հասարակական առաջընթացի խթան: «Հայոց ազգի մարմինը ունի իր վերա ապականված տեղեր. դրանք քննել անաշտապես և ի բաց կտրել սուր դանակով, չափտի վախենա դիտությունը և մարդկության բարեկամը», ասում է նաղարյանը և այս իմաստով միանգամայն լինական դիտում կատակերգության առաջնությունը կլասիցիստական ողբերգության հանդեպ⁴⁴: Բոլոր այս տեսական բանաձևերի մեջ ակնհայտ է դառնում կյանքի գեղարվեստական իմացության նոր որակի, նոր եղանակի ճանաչման պրոցեսը: Ն. Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած 50 ոսկին», Ն. Փուղինյանի «Հաղար թումաննոց կաբա», «Դալալ Ղազո», Գ. Շերմա-

զանյանի «Իմ նշանածն Արազն ա», «Աղգային հարսանիք», Միք. Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ», «Մեկը նշանած, մյուսը կին», «Սատանի փայ», «Սուտ բարեկամ», Միք. Տեր-Գրիգորյանի «Պառավներուն խրատ», «Ո՞վ է մեղավոր», «Վայ քի իմ վեշեր» «էս էլ քեզ զալալութուն» և այլ կենցաղային կատակերգություններում ռեալիզմը հանդես է գալիս ամենից առաջ փաստի նատուրալ յուրացման ձևով։ Դեպքերը, դեմքերը, գործողության հանգամանքները այնքան են տեղայնացված ու կոնկրետ, որ նույնիսկ դվար է սահման գծել իրականի և գեղարվեստականի միջև։ Եվ այն, ինչ առավել յուրահատուկ է ռեալիստական մեթոդին, տիպերի սոցիալական բնույթի հայտնաբերումն է, որը տալիս է դեպի հասարակության կառուցվածքի վերլուծությունը։ 50—60-ական թվականների ռեալիստական կատակերգության մեջ արդեն գծադրվում են բուրժուականացող հասարակության բարբերն ու հոգեբանական սիմպտոմները, այն էլ դրվամբ, որ մղում է տալիս շահասիրության և սոցիալական իրավունքի ձգտող գործարարության։ Ռեալիստական մեթոդի աչք հատկանշները գեղարվեստական բարձր որակի են հասնում Գարբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործություններում։ Յուրացնելով համաշխարհային դասական դրամատուրգիայի գեղարվեստական փորձը և հատկապես Գոգոլի դրամատուրգիան, Սունդուկյանը ամբողջական արտահայտություն տվեց ռեալիստական մեթոդին և եղավ այդ ուղղության հիմնադիրը հայ դրականության մեջ։

1862 թ. մի նամակում դեռևս գրական ասպարեզ չմտած Սունդուկյանը, իր բարեկամին հիշեցնում է «ամենադժվարին դիտության ուսումնասիրության» մասին՝ «աշխարհի ճանաչողության գիտությունը... որ ձեռք է բերվում միայն փորձով»⁴⁵։ Այս խոսքերը ապագա գրողի ենթագիտակցության մեջ արդեն հուշում էին աշխարհի ռեալիստական ճանաչման փորձառական հիմքեր։ Իր բնավորությամբ միանգամայն հեռու ուժմանտիկական մտասեևեռումներից, Սունդուկյանը իրականությունն ընկալեց անձնական փորձի մեջ բեկված մարդկային հարաբերությունների միանգամայն առօրեական և իրապես սոցիալական կապերի մեջ և այստեղ ստուգեց մարդկային գործունեության նյութական ու բարոյական մղումները։ Ուսումնասիրելով բուրժուականացող հասարակության ներքին օրենքները, նա գրողական սուր դիտողականությամբ կռահեց ձևավորվող հասարակական նոր հարաբերությունների տարերքում թաքնված այն ուժը, որն ուղղություն է տալիս մարդկանց արարքներին, իշխում նրանց կամքի վրա, շարժման մեջ դնում նրանց ներքին կարողությունները։ Հանգամանքները ձևավորում են մարդկանց բնավորությունն ու

44

Հոգևբանությունը և նրանք կամքի սուբյեկտիվ բնագոյները մարում են իրենցից վեր կանգնած օրենքների պարտադրանքով: «Ղուրթ շատ վուր փիթըր իմ անում, է, ևս աշխարքը դիփ մեկամեկու ուտելու է ստեղծած... ևս աշխրբրումը ուղոր ումն ախթում է, նա է ղոշաղը. ախտիլն ու ուտիլը մեկ է... հիմի միթա:մ ևս խափիփա իմ. ո՞ւմն ինչ գիթ իմ անում, ախպեր, թող ինձ օշով շխափե, ևս էլ օշովու շեմ խափի...», այսպես է ժամանակի ոգու փիլիսոփայության մեջ իր խիղճն արդարացնում Զամբախովը («Խաթաբալա»): «Դիփ սուտ է էս աշխրբրումը՝ սերն էլ, բարեկամութիւնն էլ. մէ բանն է ղուրթ... դիփ փուղը, փուղն ու փուղը, առանց փուղ դիփ մե դռոշ: Փուղ ունիս աշխարքը քունն է ինդուզ քալալ ըլիս, թեգուզ հիմար ըլիս...», այս փիլիսոփայության մեջ է իր որդուն խրատում վաճառական Սարգիսը («էլի մեկ ղոհ»): Այսպես փոխվում են բարքերը, մարդկանց միացնող սրբազան կապերի սենտիմենտալ սարսուռները տեղի են տալիս մերկ հաշվի դաժան մրցակցությանը և մարդիկ, որ կատակեցութեան են վերածում կյանքը, իրենց արարքներն արդարացնում են ժամանակի փիլիսոփայության մեջ, խաղացվող կատակերգության մեջ արտացոլելով հասարակական այն դրաման, որ թաքնված էր սոցիալական նոր հարաբերությունների ընդերքում: Իրականության գեղարվեստական իմացությունը Սունդուկյանի արվեստում հենվում է սոցիալական վերլուծության վրա, որն ինքնին ռեալիստական մեթոդի էական առանձնահատկություններից մեկն է: Իսկ վերլուծությունն իր հերթին հայտնաբերում է մարդկանց հոգևբանության ու արարքների սոցիալական պատճառականությունը իբրև օբյեկտիվ-պատմական պրոցես, պայմանավորելով ռեալիստական մեթոդի մյուս առանձնահատկությունը՝ պատմականությունը: Սունդուկյանական ռեալիզմն այսպիսով գեղարվեստական արտացոլման ճշմարտացիությունը հաստատում է տիպական հանգամանքների և տիպական կերպարների պայմանավորող միասնությամբ: Լստ էութեան հենց ռեալիստական մեթոդի իմացութեանական հնարավորություններով պիտի բացատրել մի այնպիսի գրական կերպարի ստեղծումը, ինչպիսին Պեպոն է, որն իրավամբ կարելի է համարել հայ գրականության խոշորագույն հայտնագործություններից մեկը: Հիմնավորելով Պեպոյի կերպարի գեղարվեստական հավանականությունը, Սունդուկյանը նկատում է, որ նրա արտահայտած «նորագույն սոցիալական մտքերը» իրենց վրա կրում են «հազարավոր տարիների ընթացքում աշխատավոր մարդու» զգացումների ինքնրոգան⁴⁶: Ռեալիստական կերպարն այսպիսով խտացնում է մարդկային հոգևբանության ձևավորման պատմական փորձը: Պատմական այդ փորձի մեջ ռեալիզմը հայտնաբերում է

դեմոկրատական շերտերի ինքնագիտակցության արթնացումը, նրանց ընդլիզումը սոցիալական անարդարության և մարդկային իրավունքների ռազմաֆառման դեմ: Այդ կրիտիցիզմը ըստ էության վերաճում է իրականության ճանաչման եղանակի, դառնալով ուսուցիչական մեթոդի էական հատկանիշներից մեկը:

Ուսուցիչական մեթոդի ձևավորումը հայ գրականության մեջ մեծապես պայմանավորված էր նաև վեպի ստեղծման հետ: Դա առնչվում է ոչ միայն հասարակական միջավայրի ընդգրկման ժանրային լայն հնարավորությունների հետ, այլև հենց վեպ հասկացությանը, որը ոչ այլ ինչ էր քան կյանքի պատմության, կենցաղի, բարքերի, մարդկային հարաբերությունների նկարագրություն: Ահա թե ինչու, անկախ կոնկրետ ուղղության՝ ուսուցիչական կամ ուսմանտիկական հատկանիշի՝ վեպը հայ գրականության մեջ ընկալվեց որպես աղգային կյանքի պատմություն, բարքերի ճշմարիտ նկարագրություն, կյանքն աբստրակտ հայելի: Այսպես թե այնպես վեպ հասկացությունն ինքնին մատնացույց էր անում իրականության գեղարվեստական պատկերման մի որոշակի ֆունկցիա, թեև իհարկե գրական պրոցեսում միանգամայն տարբերակվում էին սենտիմենտալ, ուսմանտիկական և ուսուցիչական վեպի ռեալական ուղղությունները: Հայ առաջին ուսուցիչական վեպը հանդես եկավ լուսավորական վեպի ձևով (Հ. Վարդանյանի «Ագապի», Մ. Նալբանդյանի «Մինին խոսք, մյուսին հարսն», «Մեռելահարցուկ», Գ. Աղայանի «Արուսյուն և Մանվել»), ուր կոնֆլիկտը հայտնվում է ֆեոդալական բարքերի էարծրացած նախապաշարմունքների և նոր գաղափարները կրող անհատի ներհակությամբ, որն ուղեկցվում է հասարակական միջավայրի նկարագրություններով, հոգեբանական վերլուծություններով, դիդակտիկ-հրապարակախոսական մեկնություններով: Ընդհանուր-տիպաբանական առումով այդ վեպերին չորհաճատուկ է հանգամանքների և հոգեբանական գրությունների ուսուցիչական վերլուծությունը: Կոնֆլիկտը սկիզբ է առնում ֆեոդալական կացութաձևի և բանականության բախման հիմքի վրա, ըստ այդմ ստորաբաժանելով այն կրող մարդկանց բնավորության հատկանիշը: Սակայն ի տարբերություն ուսմանտիկական գեղարվեստական կառուցվածքի, ուր մարդկային արարքները գրվում են չարի ու բարու համադրման բախման օրենքների ենթակայությամբ, ուսուցիչական վեպը այն ընկալեց սոցիալական միջավայրի կոնկրետ հանգամանքների մեջ, որպես այդ հանգամանքների արդյունք: Հակորբ և Ագապին («Ագապի»), Ստեփաննոս Շահումյանցը («Մինին խոսք, մյուսին հարսն»), Կոմս Էմանուելը («Մեռելահարցուկ»), Արուսյունը

(«Արություն և Մանվել»), աշխարհը բանականությամբ վերլուծող անհատներ են, և այդ բանականության դիրքերից էլ քննադատում են անհատի ազատությունը կաշկանդող ֆեոդալական հասարակության հակամարդկային բնույթը: Ֆեոդալական հասարակության ոռոմանտիկական քննադատությունը, օրինակ, Բաֆֆու «Սալբի» վեպում հանդես է գալիս ներարժեք անհատի զգացողությունների, ինքնագիտակցման գրգռների արտահայտության ձևով, անհատ, որ օտարված է հասարակությունից: Ռեալիստական վեպի հերոսն արդեն ներարժեք անհատը չէ, նա նույն հասարակության օրենքներին ենթակա և այդ հարաբերությունների մեջ իր գոյությունը գիտակցող անհատն է, և մարդկային գործունեությունը սրբան էլ կրում է ռացիոնալիստական ադապտացիայի կնիքը, այնուամենայնիվ արդեն հայտնաբերում է մարդու հոգեբանական և սոցիալական կապերի միասնությունը: Այս իմաստով նա տիպականի մեջ գծագրում է սոցիալականը: Ֆասիտյանը, Վիլհելմ ադան, Պաշտասարը, Ռուբենիկը («Ագապի»), Շաբարյանը, Մանթուխյանը, Հովնաթանյանը («Մեռելահարցուկ») որպես անհատականություններ իրենց բնույթի մեջ կրում են որոշակի հասարակական միջավայրի, դասի տիպական դժերր և նրանց հոգեբանական էությունը միաժամանակ արտացոլում է որոշակի սոցիալական էություն: Այն պատկերացումը, թե «անհատը միջավայրի արդյունքն է», միանգամայն որոշակի է գծում լուսավորական ռեալիզմի գրական կերպարի և հասարակական միջավայրի ընդհանրությունը: «Այս իմաստով,— նկատում է Ս. Ալեքսանյանը,— լուսավորական գրականության մեջ անհատի օրյեկտիվ հիմնավորումը, հոգեկան, սուբյեկտիվ ներաշխարհի պատճառակցությունը բեկվում է դեպի ադդային կամ ընկերային կյանքի կոլտուրայի և կենցաղի աստիճան: Անհատը դառնում է ազգային կյանքի, կենցաղի, կոլտուրական նորմերի հայտարար: Հասարակական կյանքի կառուցվածքի պարզության և սոցիալական վիճակների բացակայության հետևանքով անհատը դառնում է մի ավելի լայն համակարգի միավոր»: Ուշագրավ է, օրինակ, որ «Մեռելահարցուկ» վեպում Նալբանդյանը տիպերի հոգեբանական գոյությունը դնում է պատճառակցական սկզբի վրա, նշմարելով դրա պատմական հետադիծը: Կոմս էմանուելը մի դատողություն ունի, որ շատ հատկանշական է մարդկային բնավորության բաղմուխի կապերը ճանաչելու նալբանդյանական ռեալիզմի տեսակետից. «Արդարեւ,— ասում է նա,— եթե մարդու կյանքը առնունք որպես մի թել, ապա ուրեմն շատ խաշտաբղետ և պիսակ մի թել է նա: Այդ շատ կամ երկայն շղթայի շղերը ունեն յուրյանց վերա վանաղան դրոշմներ, ոմանք ուրախության,

ոմանք արտամության, ոմանք հուսահատության. մի խոսքով, հոգու բու-
լոր զգայությունը, բոլոր հոգեբանական երևույթը»⁴⁷, ևյս դասողու-
թյունը տեղին կլինե՞ր լրացնել «Հիշատակարանի» մի խորհրդածությամբ,
որ նալբանդյանն արդեն հաստատում է հասարակական միջավայրի
պատճառականությունը մարդու բնավորության ձևավորման գործում,
հասկանալի է, հետևելով XVIII դարի լուսավորիչների հայեցողյանը.
«Իմ սեպհական նկատողությունքը,— ասում է նալբանդյանը,— ուրիշ
շատ մարդերի նկատողությունների հետ, դրականապես հաստատում են
այս բանը, թե մարդը ծնանելով շունի յուր մեջ առաքինության կամ
վատթաքության սկիզբն կամ տարր, և հոգու այդ ունակությունքը հե-
տևանք են նորա լավ կամ վատ շրջակայքի ազդեցութենից»⁴⁸: Եվ այնու-
հետև, «բարոյապես ու ֆիզիկապես» քննելով բուսական և՛ կենդանա-
կան աշխարհի փորձը, նալբանդյանը եզրակացնում է. «Այսպիսի փորձ-
նական քննությունը հավաստում են մեզ, թե մարդու առաքինի կամ վատ-
թաք լինելը պատահական բան է և կախված նորա դաստիարակութենից
և կրթութենից, նորա ընկերութենից և շրջապատից»⁴⁹: «Փորձնական
քննությունք» հասկացությունն ինքնին իր մեջ կրում է իրականության
գեղարվեստական հետազոտության այն եղանակը, որ յուրահատուկ էր
ռեալիստական մեթոդին:

Պատմականության զգացողությունն՝ իբրև մարդու կյանքի և հասա-
րակության զարգացման միասնական պրոցեսի արտահայտություն,
միանդամայն որոշակի է դրսևորվել Աղայանի «Լեռություն և Մանվեր»
վեպում: Ուշագրավ է, որ վեպի հատվածներից մեկը գրողը վերնագրել է
«Կենսագրություն», որ ներկայացնում է հերոսի անհատականության և
հոգեբանական ու մտավոր կազմավորման ընթացքը, սոցիալական մի-
ջավայրի, կենցաղի ու բարքերի իրական հանգամանքների մեջ: Եվ դարձ-
յալ հատկանշական է, որ վեպի հերոսների դաստիարակություններում մուտք
է գործում աշխարհի բացատրության բնական ու հասարակական պատ-
ճառակցականության գաղափարը, որպես մարդու կենսահոգեբանական
կառույցվածքը պայմանավորող գործոն: «Ծշմարիտ է,— դատում է Օվա-
կիմը,— մարդու կյանքը կախում ունի ինչպես բնական, նույնպես և դրա-
կան օրենքից: Եթե մարդս իր ապրելու տեղը փոխե, ընկնի իր առաջվան
բնական տեղին չնման մի տեղ, անհնարին է, որ այդ հանգամանքը նրա
ապրելու մեջ մի փոփոխություն չձգե: Նմանապես եթե նրա դրական
օրենքները փոխեն, դարձյալ անհնարին է, որ այդ նրա մտածելու կերպի
մեջ մի փոփոխություն չձգե»: Հետևաբար մարդկային արարքները
մշտապես ունեն պատճառակցական սկիզբ և այդ «պատճառը պետք է

փնտրել նույն մարդի մտքումը, հոգումը, մարմնումը, նրա շրջապատ-
գրողող հանգամանքներումը. բայց այս դեռ բավական չէ, պիտք է փնտրես
նրա հոր մեջ, մոր մեջ, պապի, ապուպապի, տատի, առատատի, և այլն,
մինչև կհասնես Աղամին և Եվային...»⁵⁰: Մտքի վերլուծական այս լարում-
ներն արդեն իրենց մեջ կրում են մարդու և հասարակության իմացության
բնապատմական հիմքերի ճանաչման ձգտումը, որն ինքնին անկախ է
պոզիտիվ-փորձնական գիտությունների զարգացումից:

Կարևոր ենք համարում նշել երկու հայտնագործություն, որոնք
50—60-ական թվականներին հայտնի էին հայ իրականությանը՝ Դարվի-
նի «Տեսակաների ծագումը» և Բոբլի «Քաղաքակրթության սլատմությունն
մենգլիայում»: Այդ գրքերի ազդեցությունը միանգամայն որոշակի է հայ
մտքի ոլորտում: Նալբանդյանը ծանոթ էր երկու հայտնագործություննե-
րին էլ և նույնիսկ բանաստեղծություն է նվիրել Բոբլի հիշատակին, իսկ
փորձնական քննությունից ելնող այն դատողությունները, որ անում է
Կոմս էմանուելը «բուսական և կենդանական աշխարհի» օրենքների վերա-
բերյալ, անշուշտ ակնարկում են բնագիտության և պատմության ասպա-
րեզում կատարված հայտնագործությունները: Ինքնին ուշագրավ է նաև
Աղայանի նկատումը 50—60-ականների սերնդի մտավոր հակումների ու
հետաքրքրությունների վերաբերյալ: «Ուսանողությունը,— գրում է նա,—
այլևս բանաստեղծություն չէր կարողում և ոտանավորներ գրողների վրա
ծիծաղում էր: Դիտնական գրքերով հեղեղվեցավ ոռոսաց թարգմանական
գրականությունը և ընթերցող հասարակությունը սով տեսածի նման սկսեց
այդ գրքերը և փոխանակ մարսել կարողանալու, հարբեցավ: Ամեն մի
իմաստակ ձգտում էր Բոբլ կամ Դարվին դառնալ, ամեն մի համբակ՝
Օգյուստ Կանտ և Սպենսեր... Մեր գրականությունն էլ, որ ոռոսաց գրա-
կանության ամենահիշու հպատակն է, նրա մտերիմ արբանյակը, ըստ
ամենայնի ենթարկվեցավ նրա ազդեցությանը»⁵¹: Միանգամայն ակներև
է, որ ուսանողի ձևավորումը հայ գրականության մեջ, որպես իրակա-
նության իմացության գեղարվեստական մեթոդի, նախադրյալ ուներ այն
նվաճումները, որին հասել էր փորձնական գիտությունը բնագիտության,
հասարակության պատմության, սոցիոլոգիայի և հոգեբանության աս-
պարեզներում:

Այս տեսակետից ուշագրավ են Պ. Պոռշյանի «Սոս և Վարդիթերը» և
Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիսը»: Այս վեպերի գեղարվեստական
սլաթոսը գերազանցապես նկարագրական է՝ կենցաղի ու բարքերի իրա-
պատում ընթացքի մեջ: «Սոս և Վարդիթերի» առաջաբանում Պոռշյանն
արդեն մի որոշակի հետազոտական նպատակ է հատկացնում իր վեպին

«Գորով ի լույս հանել... այն անգին ավանդությանց հիշատակները, որոնք լուրորը մեր ազգի կենաց տիպն են պարունակում իրենց մեջ»: «Որովհետեւ այն սովորությունները, որ բուն մեր ազգի հոգին են ցույց տալիս, հայկական հանճարո ծնունդն են, բոլորն պարունակում են յուրյանց մեջ մեծ բարոյական դասեր»⁵²: Կենցաղագրական վկայն այսպիսով խորանում է ժողովրդի կեցության ոլորտները, նրա սովորությունների, ավանդությունների, հոգեբանության մեջ հայտնաբերում ազգային կերտվածքի բնորոշ գծերն ու կեցության բնապատմական նստվածքները: Սակայն տոյն, ինչ կենցաղագրական վկայն անշատում է ազգագրությունից, բարքերի փոխաձևությունն է կեցության իրական շարժման մեջ, որպես ընթացիկ կյանք, սոցիալական գոյության, մարդու կենսական միջավայր: Ահա թե ինչու նա հայտնաբերում է սոցիալականն ու հոգեբանականը, որպես պատմական կոնկրետ հանգամանքների հետևանք: Պոռշյանի ռեալիզմի իմացաբանական նշանակությունը «Սոս և Վարդիթեր» վեպում ոչ միայն այն է, որ այն պատկերում է ժողովրդի հազարամյա բարքերը, այլև այն, որ գրողը սուր դիտողականությամբ նկատում է դյուզացիական հասարակության հայացքների բեկումը սոցիալական նոր հարաբերությունների ներթափանցման փաստի հանդեպ: «Հիմի սաղ աշխարհը փոխվել ա», սոցիալական այս ժամանակի վրա Պոռշյանը դիտեց նահապետական գյուղը և հովվերգական սիրո ողբերգական կործանման մեջ գուշակեց գալիք հեղաբեկումների սարսափը և այդ սարսափի հանդեպ նահապետական գյուղացու սկեպտիցիզմը: Պատահական չէ, որ վերլուծելով «Սոս և Վարդիթեր» վեպը, Նալբանդյանը նրա ռեալիզմի տարերքում ամենից առաջ գնահատում էր հենց այդ «կեկարար սկեպտիցիզմը»:

Սկեպտիցիզմի այս պաթոսը ռեալիստական մեթոդի գեղարվեստական հնարավորությունների մեջ արգեն նախանշում է սոցիալական վեպի ուղին, որի առաջին արտահայտությունը հայ արձակում կարելի է համարել Ղ. Ալալյանի «Նրկու քույրը» (1872): Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ գրողը վկայի կառուցվածքն ազատում է ոչ միայն կենցաղագրական-ազգագրական նկարագրություններից, այլև դիդակտիկ-լուսավորական միտումնավորությունից: Որքան էլ, օրինակ, Պոռշյանը «Սոս և Վարդիթեր» վեպում դիդակտիկ տարրը չի դարձնում կյանքի ռացիոնալիստական իմաստավորման եղանակ, այնուամենայնիվ Գարեգինի կերպարը նմանատիպ մի կրանգ գծում է, որոշ իմաստով ներկայանալով որպես միջավայրի անցուղարձերը դիտող և զեպրերի ընթացքն ըստ իր լուսավորական ըմբռնումների մեկնաբանող: «Նրկու քույր» վեպում

արդեն ունիւմը ստանում է խորապէս սոցիալական բովանդակութիւն. հետեւեալի բնավորութիւնները, արարքները պատճառաբանելով սոցիալական վերլուծութեամբ: Այս տեսակետից միանգամայն ուշագրաւ է վեպի կառուցվածքում տեղադրված «Միջանկյալ պատմութիւն» հատվածը, որն ըստ էության ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերը ներկայացնող մի պատկեր է և իրենով պայմանավորում է վիպական իրադարձութիւնների ընթացքն ու մարդկանց ճակատագրերի լուծումը: Եթէ «Սոս և Վարդիթեր» վեպում Տիրտնի սոցիալական բնագործը ներկայանում է որպէս մարդկային շարութեան արտահայտութիւն, որն իր հետ բերում է այն մեթոտիկ սկզբունքները թախանձանքը: («Ախ երանի թե ամեն տեղ էլ փիս մարդը չլինէր»), ապա Վեդունց Սարգիսը գործում է սոցիալական իրավունքի ներքին թելադրանքով և Եթէ Պոռշյանը պատրանք էր տալով, թէ Տիրտնը կարող էր նաև չլինել նահապետական գյուղի հորիզոնի վրա, ապա Աղայանի Վեդունց Սարգիսը հանդես է գալիս որպէս գլուխական հասարակութեան սոցիալական տեղաշարժերի ծնունդ, այդ տեղաշարժերի օբյեկտիւ արտահայտութիւն:

Այսպիսով, ունիւմը որպէս մեթոդ ձևավորվելով 50-ական թվականներին, վարդապետան իր առաջին էտապն ավարտում է 70-ականներին: Բայց ունիւմը այդ շրջանի հայ գրականութեան ընդհանուր հոսանքի մեջ տակավին տիրապետող ուղղութիւն չէր: Հայ գրականութեան համար դա ուսմանտիւմի դարաշրջան էր, հանգստանք, որ պայմանավորել է ոչ միայն ունիւմի դանդաղ պարզացումը, այլև նրա տիպաբանական որոշ առանձնահատկութիւնը: Ազգի ձևավորումը, որ ուղեկցւում էր ազգային ինքնահաստատման և ազատագրական ձգտումների վերելքով, ավելի գաղափարների կարիք ունէր քան կեցութեան ներսույզ շրջանների տարրալուծման: Այսպէս թէ աչնայէս ունիւմը որոշակի ֆունկցիա էր ձեռք բերում գրական պրոցեսում, առաջադրելով իրականութեան գեղարվեստական արտացոլման իր սխառմը: Լինելով հայ գեղարվեստական պարզապէս օրինաւորութիւնների արտահայտութիւն և հենվելով ազգային գրականութեան ավանդների վրա, հայ ունիւմի ձևավորմանը նպաստում էր նաև Լիբրուպական և հատկապէս ռուսական ունիւմի գեղարվեստական փորձը: Այդ ազդեցութեամբ է բացատրվում թեկուզ այն փաստը, որ արեւիահայերի մտավոր— գրական շարժման մեջ ավելի հիմնավոր ու որոշակի ընդգծում ունեն ունիւմական միտումները, քան արեւմտահայ գրականութեան մեջ: Յուրացնելով ռուսական ունիւմի մի քանի էական դժերը, հայ ունիւմը միաժամանակ ազգային կյանքի, սոցիալական դարգացման, հասարակական կառուց-

վածքի, հոգեբանական կերտվածքի յուրօրինակ նախադրյալների կնիքն էր կրում, որոնք ուրույն տիպաբանական յուրահատկություն են տալիս նրա բովանդակությանն ու զեղարվեստական կառուցվածքին:

Բնորոշելով ռուսական ռեալիզմի տիպաբանությունը, գրականագիտությունը նրա ազգային մի էական առանձնահատկությունը վերագրում է այն «առաջատար դերին», որ ունեին զեղարվեստական գրականությունն ու քննադատությունը հասարակական դիտակցության ասպարհի դում⁵³: Հարկ չկա սպառնացելու, որ նույնպիսի դեր պատկանում էր նաև հայ գրականությանը՝ ազգային գիտակցության կազմավորման գործում, նրան՝ վերապահելով հասարակական մտքին ուղղություն տալու ֆունկցիա⁵⁴: Այս իրողությունը տիպաբանական ուրույն երանգ էր տալիս հայ ռեալիզմին: Համընկնելով ազգային ղարթոնքի շրջանի սոցիալական ու հասարակական տեղաշարժերին, բուրժուականացող հասարակության փոխակերպություններին, ռեալիզմը ձգտում էր հայտնաբերել իրական կյանքի տիպական երևույթները և դիտել այն ազգային հոգեբանության և բարոյական ըմբռնումների քննության միջ: Լուսավորական դադափաբանությունը, որ հասարակական զարգացման ուղենիշ էր ներկայանում, ուղղություն էր տալիս գրականությանը, պայմանավորելով նրա ընդհանուր-փիլիսոփայական աշխարհայեցողությունը և այստեղ իսկ ի հայտ բերելով այն երկակի ռեալիզմ, որ բերում էր քաղաքակրթության ներթափանցումը: Եթե մի դեպքում այն խորհրդանիշ էր ներկայանում առաջադիմության, մի այլ դեպքում առիթ էր տալիս որոշակի օպոզիցիայի՝ ազգային ինքնությունն օտարող նրա ներգործության հանդեպ: Նման օպոզիցիան միանգամայն անխուսափելի էր փոքր ժողովրդի ազգային հոգեբանությանը՝ արտահայտելով նրա երկյուղը սեփական դիմագծի և ինքնուրույն գոյության հիմքերի խարխուման հանդեպ: Առաջին ուղիմաստական ընդվզումը այդ երևույթի հանդեպ ունեցել է Աբովյանը, նկատելով, որ քաղաքակրթության մուտքը իր հետ բերում է ավանդական սրբազորված արժեքների կորուստ, մտքի և զգացմունքի օտարում, հասպաշտության ու շահամոլության վայրենի կիրք⁵⁵: Սունդուկյանի ռեալիզմում պրոբլեմը ստանում է միանգամայն սուր ընդգծում: Բուրժուական նորամուտ հաղթահարողությունները արթնացնում են կրքերի անառողջ բնազդները, տրորելով մարդկային արժեքների գեղեցկությունը: Պեպոյի ընդվզումը վաճառական Զիմդիմովի հանդեպ ի ցույց է դնում վերջինիս երդմնազանցությունը, ուր արդեն գործում է մարդու բարոյական անկման ախտը՝ «է՛ս է բո մարթութինն, էլի...», «Բաս քո խճապանքը վճռչինչ չէ ասում քիզ...»:

Բուրժուական էգոիզմը հայ ունալիզմի արվեստում երբեք չդարձավ պատմության հերոս: Քննադատելով այդ երևույթն իրեն հակահասարակական, հայ ունալիզմը իր իզեալը որոնեց ժողովրդական խավերի տրամադրություններն արտահայտող դրական կերպարի մեջ: Այս իմաստով Կոմս էմանուելը («Մեռելահարցուկ»), Պեպոն («Պեպո»), Արուսյունը («Արուսյուն և Մանվել»), Գարեգինը («Սոս և Վարդիթեր»), Արվուսանը («Ներկու քույր»), Ստեփանոս Շահումյանը («Մինին խոսք, մյուսին հարսն») հայ ունալիզմի գեղարվեստական նվաճումն են, որի ավանդները շարունակություն գտան հետագա ռեալիստական գրականության մեջ:

Գրականագիտությունը լուսավորական ունալիզմին բնորոշ է համարում գեղարվեստական մի քանի էական սկզբունքներ՝ իրականության պատկերումը իր կոնկրետ դրվածքի և սոցիալական որակի մեջ. մարդու արարքների պայմանավորվածությունը միջավայրի անմիջական ազդեցությամբ. կերպարների միագիծ լինելություն. հասարակական երևույթների բարոյական շահանիշ և հեղինակային դիպակտիզմ. բնավորությունների անփոփոխելիություն. կառուցվածքների ռացիոնալիստական միահյուսում. երգիծական պաթոս⁵: Գեղարվեստական այս սկզբունքներն ընդհանուր առմամբ բնորոշ են 50—80-ական թվականների հայ ունալիզմին:

4

Հայ ունալիզմի տեսության ու պատմության պորթլանդի գիտական լուսաբանությունը առնչվում է XIX դարի հայ գրականության գլխավոր ուղղությունների զարգացման օրինաչափություններին և պատմական հաջորդափոխության պարբերացման ինդերի հետ: Որքան էլ առկա լինեն գեղարվեստական մեթոդների զուգահեռ դոյություն հանգամանքները, այնուամենայնիվ լուսաբանչյուր դարաշրջանն առաջադրում է իրականության գեղարվեստական իմացության իր սիստեմը, որը հենց բնորոշում է տվյալ դարաշրջանի գրականության գլխավոր ուղղությունը: Որ XIX դարի առաջին երեք տասնամյակները հայ գրականության մեջ նշանավորում են կլասիցիզմի դարաշրջանը, որ 40—70-ական թվականները գրականության պատմության մեջ հաստատեցին ռոմանտիզմի դարաշրջանը, ինքնին արտացոլում են տվյալ դարաշրջանի գեղարվեստական մատածողության բարձրագույն ձևը, արդեն կանխորոշելով ուղեկցող այլապես ոճերի ենթակայական նշանակությունը գրական պրոցեսի մեջ: Որ 20—30-ական թվականների հայ գրականության մեջ արդեն նշմարվում են կլասիցիզմի սկզբունքները խախտող սենտիմենտալ ռոմանտի-

կական ոճի գրական արտահայտություններ, որ 40—50-ական թվականներին է հուլյանիսկ ավելի ուշ գրվում էին կլասիցիստական ոճի ստեղծագործություններ, որ 50—60-ական թթ. գրականությունը որոշակի տվյալներ է ի հայտ բերում ռևալյուստական մեթոդի ձևավորման ուղղությամբ, բնավ չի խախտում գեղարվեստական մեթոդների պատմական հաջորդափոխության օրինաչափությունը, այլ հնարավորություն է ապրիս հայտնաբերելու գրական պրոցեսի դիալեկտիկան, գեղարվեստական մեթոդների, որպես իրականության ճանաչման եղանակների ձևավորման ընթացքը՝ նախորդ մեթոդների գեղարվեստական փորձի վրա: Քննել հայկական կլասիցիզմի ձևավորման պրոցեսը առանց XVII—XVIII դարերի «գրական նորոգության» կուտակած փորձի, բացատրել հայկական ռոմանտիզմի և լուսավորական ռևալյուզմի ծագումը առանց կլասիցիզմի գեղարվեստական փորձի, կամ վերջսպաս լուսաբանել հայ դասական ռևալյուզմի ձևավորումն առանց նախորդ գրական մեթոդների գեղարվեստական փորձի, նշանակում է գրական զարգացումը զրկել պատմական պրոցեսի ներքին օրինաչափություններից և գրականության պատմության առարկան կտրել գիտական հիմունքից: Այն գրականագետները, որոնք հայկական ռևալյուզմը (ըստ որում որևէ ստորաբաժանում չենթադրող ռևալյուզմը, առհասարակ ռևալյուզմը) սկզբնավորում են 40—50-ական թվականներից, միանգամայն անգիտանում են այն տնականալի հանդեպ, որ տուաջպրում է 80-ական թվականների գրական շարժումը, բուն ու համատարած մի շարժում, որի գեղագիտական նշանաբանն էր ռևալյուզմը: Հարց է ծագում՝ և՛ ռևալյուզմը ձևավորված և տասնամյակների փորձով հաստատված գրական ուղղություն էր, ապա ի՞նչ էր հետամերսում 80-ականների սերունդը, ինչով է արգարանում գրական նախորդ պրոցեսից սահմանադատվելու նրա ձգտումը: Իսկ սահմանադատման այդ կոչը միանգամայն որոշակի էր և տեսականորեն պիտակցված: Իրականում տեղի էր ունենում գրական պրոցեսների հերթափոխության պատմական դրաման, ավարտվում էր ռոմանտիզմի դարաշրջանը և գրականությունն անցում էր կատարում ռևալյուզմի դարաշրջանին: Նվ քանի որ պատմությունը չի հանդուրժում սուբյեկտիվ նախադաշարմունքը, ուստի և իրերի տրամաբանության առաջ միանգամայն մոզոր էին թվում նույնիսկ այնքան հուշեր ու հույսեր ներշնչած ռոմանտիկական դպրոցի կուռքերը՝ Րաֆֆին և Ռ. Պատկանյանը: «Ժամանակները փոխվել էին,— գրում է Շիրվանդադեն,— գրականության պահանջները նույնպես. ամբողջ ընթերցող աշխարհը սրտի բաբախումով դիտում էր այն գրականական շարժումը, որ սկսվել էր ռոմանտիզմի վերջնական անկումից հետո,

խոսկ աշատեղ մի կիսակիրքի հասարակութեան մեջ կար մի վիպասան, որ պէտք հափշտակվում էր մի մարդու աստղի վերջին փայլով: Նա համոզված էր, որ աստղը ղեռ շատ երկար ժամանակ պետք է յուր լուսով նսեմացնի ամենին, որ ռոմանտիզմը վիպագրութեան իշխող ուղղությունն է»⁵⁷: Նույնպիսի մի իրողություն վիճակվեց նաև Պատկանյանին՝ շարժելով վերջինիս ցավագին զգացումներն այն փաստի հանդեպ, որ սուգային երիտասարդությունը դիմադարձ լինելով ռոմանտիկական պատրանքներից, առաջադրել էր իր բանաստեղծին ի դեմս Հ. Հովհաննիսյանի. «Մոսկվայի ուսանողաց հրապարակական անգութ բողոքն իմ դեմ,— գրում է Պատկանյանը Մ. Բարխուդարյանին,— պարզ ցույց տվեց ինձ, որ իմ դերը արդեն վերջացած է. երիտասարդությունը բնազդաբար ինձ հարկադրեց գրիչս վաշտ դնելու իբր կամելով ասել, թե «դու արդեն ոչինչ նոր և փրկավետ ասելիք չունիս առ մեր ազգը»⁵⁸:

Դրական դպրոցների հաջորդափոխությունն իբրև պատմական դարպացման անխուսափելի օրենք միանգամայն հստակ դիտակցում էր ժամանակի տեսական միտքը: Փոխվում է կյանքը, փոխվում են ժամանակները, ճաշակը, հասկացողությունները, նյութի իմացության եղանակները, ուրեմն այդ համընդհանուր օրենքից բացառություն չի կարող կազմել գրականությունը: «Նսականություն, կեղծ-դասականություն, ռոմանտիզմ, իդեալիզմ երթաք բարով, տեղ ընդ ձեզ,— գրում է «Մեղու Հայաստանի» քննադատը,— Մենք դիտենք հարգել ձեզ և ձեր ներկայացուցիչներին, մենք խոնարհվում ենք նույն հանճարների տուաջ, բայց և այնպես մենք տեսնում ենք, որ դուք և ձեր ներկայացուցիչները չեք կարող մեր պահանջը լցնել»⁵⁹: «Վյանքը ոչ միայն ոգևորում է գրողներին,— գրում է Մ. Բերբերյանը,— նյութ է մատակարարում գրականությանը, այլև զարգացնում է տաղանդներ, ստեղծում է շկոլաներ... Վերջիններիս զարգանալը և կամ ոչնչանալը կախված է հասարակական իդեալների հարատև կամ կարճատև լինելուց: Կորչում է շկոլայի երևան դալու շարժառիթը՝ ընկնում, անհետանում է և շկոլան»⁶⁰:

Ամբողջ 70-ական թվականներին և ընդհուպ մինչև 80-ականների կեսը հայ քննադատական միտքը տեսական մի գլխավոր առաջադրությամբ ունեւ՝ «ռեալական» և «իդեալական» ուղղությունների միասնության հաստատումը: Դա յուրատեսակ արտացոլումն է գրական պրոցեսի, որը հիբավի հատկանշվում էր երկու ուղղությունների զուգահեռ զարգացմամբ: Դա միտում ուներ ռեալիզմի թվացող օրյակտիվիզմը լրացնել հասարակությանը մտահոգող գաղափարներով, իսկ մյուս կողմից ռոմանտիկական գաղափարապաշտությունը մերձեցնել կյանքի փաստերի

չշմարտացի արտացոլմանը 90-ական թվականներին արդեն նման հար-
 ցադրումը կորցնում է իր գեղագիտական իմաստը: Արժրունին, որ այդ
 տեսության ստեղծողն ու ջատագովն էր, որոշակիորեն դիմադարձ է
 լինում «իդեալականի» ուժանտիկական բովանդակությունից, առաջա-
 դրելով ուսուցիչական տիպականի ըմբռնումը որպես իրականության
 արտացոլման բարձրագույն ձև: Գեղարվեստական մտածողության շրջ-
 չադարձը արտացոլում է աշխարհայացքային փիլիսոփայական մի ընդ-
 հանուր մտայնություն, որը դարձել է դարաշրջանի մարդկության առաջ-
 նորդող սկզբունքը: Աշխարհի իմացության տրամաբանական մեթոդ-
 անքը տեղի են ապրիս գիտական-վերլուծական մեթոդներին: Բնագիտու-
 թյունը, սոցիոլոգիան, հոգեբանությունը ստանում են փորձառական
 ուղղություն, հետևաբար գրականությունը նույնպես պարտադրված է
 հետևելու նույն օրենքներին: «Եվ փորձառությունը,— գրում է Ջուպան-
 չանը,— անցնելով գրականության, իմաստասիրության և գեղարվեստ-
 ներուն, անոնց մեջ ալ կապառն օղային ոստանդները ու կհաստատե նոր
 ղեկեցկագիտություն մը և նոր վարդապետություններ: Ինչ-որ հաղթական
 կկանգնի ամեն տեղ, իրապաշտությունն է, զոր պիտի փնտրեն, ուսում-
 նասիրեն, բացատրեն, նկարագրեն երբևիմ ամեն տեսակ մտքերը... հո-
 պի ու կյանքի մեծ խնդիրներուն պատշաճեցնելու քիմիագիտության մե-
 թոդը գրականությունն ու գեղարվեստները գաղափարական տիպաբնե-
 ռեն հեռանալով կհարին իրականության և իրապաշտութուն կծնի»⁶¹:
 «Գրականությունն է, որ գիտության մասն է, չի կրնար անոր հակառա-
 կորդը ըլլալ», նոր ուղղության իմաստն աչսպես է բնորոշում Գր. Ջոհ-
 րապը: Գեղագիտական բանաձևի նշանակությունն են ստանում «կյանքը,
 ինչպես որ է», «հասարակական կյանքի ուսումնասիրություն» սկզբունք-
 ները, գեղարվեստական պատկերի ոլորտները տանելով դեպի իրակա-
 նության անհետազոտ անկյունները: Ամբողջ մի հարցուրամակ հայկա-
 կան կյուսիցիվմը և ուժանտիվմը հաստատել են գաղափարի գրականու-
 թյուն, քաղաքացիական ու հասարակական իդեալ առաջադրելով հայրե-
 նիքի և ազատության մտապատկերը: Եվ որքան համընդհանուր ու հա-
 մաժարդկային էին այդ գաղափարները, նույնքան գեղարվեստական
 իրականությունը ձգտում էր լինել տարածական ու համաժամանակյա:
 Կյանքի ուսումնասիրությանը հետամուտ գրական նոր շարժումը, տե-
 ղայնացնում է գեղարվեստական պատկերի շրջագիծը, սյուժեի տարա-
 ծական լայնությունը բեկվում է ներքին խորացման ուղղահայաց կենտ-
 րոնի մեջ, կիզակետ ունենալով մարդու բնույթի հետազոտությունը:
 «Առաքինության և շարության պալքարը,— գրում է Շիրվանզադեն;—

մանավանդ վերջինի պատժվելը հին վիպասանության մեջ էր բնորոշված իբրև բանաստեղծության անհրաժեշտ պայման: Այնինչ՝ փողոց է արդեն, որ վիպասանությունը հրաժարվել է այդ պայմանի անհրաժեշտությունից, վաղուց է, որ նա առաքինության հաղթանակը վեպի բարոյական արժանավորությունը երաշխավորող միջոց չէ համարում: Այժմ վեպը՝ ձգտում է լինել մարդկային ճշգրիտ պատկերը»⁶²:

Միանգամայն ակնհերև է, որ գրական շարժման ընդհանուր ձգտումը հանդուժ է դասական ոեալիզմի հաստատմանը, իր մեջ կրելով ոչ միայն լուսավորական ոեալիզմի, այլև ռոմանտիզմի գեղարվեստական փորձը: Ասելարեզ է գալիս դրական մի նոր սերունդ՝ Թումանյան, Շիրվանզադե, Կար-Դոս, Վ. Փափազյան, Տ. Կամսարական, Գ. Զոհրապ, Լ. Բաշալյան, Ա. Արփիարյան՝ որին վիճակված է ուղղություն տալու գրական շարժմանը, հայ գեղարվեստական խոսքը բարձրացնելու դասական ոեալիզմի շափառիչներին: Դասական ոեալիզմի դարգացման պրոցեսում նշանակալից եղավ Պ. Պոռշյանի, Ղ. Աղայանի, Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունը:

Այս տեսակետից ռեալ, մենք գտնում ենք, որ հայ ոեալիզմի պատմության պարբերացումը ենթակա է որոշ ճշգրտումների: Խոսելով հայ լուսավորական ոեալիզմի մասին, գրականագետները սովորաբար այն հատկացնում են 50—60-ական թվականների գրականությանը: Մինչդեռ տիպաբանական խորագինքն ըննությունը ցույց է տալիս, որ իր ընդհանուր կառուցվածքով 70—80-ական թվականների ոեալիզմը կրում էր լուսավորական ոեալիզմի գեղարվեստական ու իմացաբանական առանձնահատկությունը: Նկատի ունենք ոչ միայն Սունդուկյանի, այլև Պոռշյանի, Աղայանի, Պարոնյանի ոեալիզմը: Այս իրողությունը թելադրում է նշմարելու որակական այն տարբերությունը, որ առկա է այդ գրողների ոեալիզմի և 80-ականների երկրորդ կեսին ասպարեզ եկած ոեալիստների սերնդի գրական-գեղարվեստական ըմբռնումների միջև, ուստի և բացահայտելու գրական-պատմական իմաստը այն շարժման, որ առաջագրեց այդ սերունդը:

Ինչ խոսք, հարցադրումը չի հանգում պարզ նույնացման և 70—80-ական թվականների ոեալիզմը Աղայանի, Պոռշյանի, Պարոնյանի ստեղծագործություններում ուղեկցվեց մեթոդի գեղարվեստական առանձնահատկությունների հետագա խորացմամբ, իրականության գեղարվեստական պատկերման նոր միջոցների յուրացմամբ, ընդգրկումների լայնության մեջ և բովանդակության հարստացմամբ: Եվ այնուամենայնիվ տիպաբանական իր համակարգով այն էական շափով հետևում էր լուսավորական ոեալիզմի գեղարվեստական սկզբունքներին, առավել խորության

հասցեհիտվ հատկապես ռեալիզմի սոցիալական բովանդակությունը:

«Բաժանություն» վեպում Աղայանը այսպես է ներկայացնում կյանքում կատարվող հեղափոխումները. «Սարկություն ազատությունը և վերջըն էլ դատական վերանորոգությունը, գյուղական ինքնավարությունը, նորամուտ լուսավորությունը, երկաթուղի, հեռագիր, և այլն, մին մինի հետևից հանկարծ գալով՝ շլացրին ժողովրդին, մի հանկարծական փոփոխություն ձգեցին նրա նիստուկացի և վարք ու բարքի մեջ, Ժողովուրդն այնպես փոխվեցավ. «մի տասը տարվա մեջ, որքան փոխված չէր հարյուրավոր տարիների ընթացքում»:

«Բեղե» վեպում նույն երևույթն այսպես է նկարագրում Պռոշյանը. «Կարճ միջոցում բուն օղզային ավանդական սովորությունները, ասպետների եղանակը, լեզուն, նիստ ու կացը, նահապետական դարհրով սրբազործված և արյունի մեջ մակարդված ծերերի պատվապահությունը, ծնողասիրությունը, պարզ սակավապետությունը, լեզվաբանական անբաժանությունը, մինչև անգամ հագնելիքի և ուտելիքի տարազն ու զնեը միանգամայն, կարծես մի սատակիչ հրեշտակի սրի առաջ դուրս վռնդվեցին և հոցա տեղը պատրաստվեցին կյանքին, տեղական պայմաններին, երկրի դիրքին խորթ ու օտարոտի նորություններ...»

Եվ ահա այսպես, տասն և իններորդ դարի երկրորդ կիսաշրջանը մի քնդհանրական շտեմնված հեղափոխություն կատարեց ռուսահայոցս կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրալություն, որ դժվար թե աշխարհի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար սորա մի հարյուրերորդական մասն կատարած լինի»:

Նախորդ գեղարվեստական մեթոդներից ոչ մեկը երբեք հանդես չէր բերել սոցիալական հեղափոխումների այսպիսի սուր զգացողություն: Եվ միանգամայն հետաքրքրական փաստ է դիտել, թե «Առաքյալ» վեպում տրամագծորեն ինչպիսի հակադիր պատկեր է գծում նույն ժամանակաշրջանի գյուղական իրականությունը ռոմանտիկ Մուրացյանի ընկալմամբ. «Այս ժողովրդի կյանքն ու վիճակը քսաներեք դար առաջ այսպես է նկարագրել Բսենոփոնը, քսաներեք դար հետո էլի այսպես կնկարագրի մի ուրիշ Բսենոփոն...»:

Հայ դասական ռեալիզմի էական սոցալաճահատկություններից մեկը գյուղական իրականության գեղարվեստական հաշտագործումն է: Ըստ էության սա գրականության համար մի նոր աշխարհ էր, որը գեղարվեստական ճանաչողության մի հսկայական հարստություն էր պարփակում, առաջադրելով բարձրի ու կենցաղի, սյուժեների, պատկերացումների, փիլիսոփայության անպարփակ նստվածքներ, մարդկային բնավորու-

թյունների, հոգեբանության ձևավորման ու լինելության միանգամայն
 ինքնատիպ ու հետաքրքրական իրողություններ: Պոռշյանի, Աղաջանի,
 Վ. Փափազյանի, Թլկատինցու, Մ. Կյուրճյանի վեպերում ու պատմվածք-
 ներում, գյուղագիրների իրապատում պատկերներում ու ակնարկներում
 (Աղապյան, Սանդալ, Ճուղուրյան, Աղեկյան), Հ. Քումանյանի պոեմնե-
 րում ու բանաստեղծություններում հայտնադործվում է մի համապար-
 փակ աշխարհ, կեցության հաղարամյա ավանդներով, սոցիալական նոր
 տեղաշարժերի հոգեբանական բեկումներով, հնի ու նորի դրամատիկ
 բախումներով: Այս իմաստով բացառիկ արժեք է ներկայացնում Պերհ
 Պոռշյանի ստեղծագործությունը: «Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Բղբե»,
 «Հունո» վեպերում գրողը բացահայտեց մի ամբողջ աշխարհ, պատմա-
 կան լայն տեսադաշտի վրա դիտեց աչք աշխարհի ներքին տեղաշարժե-
 րը, և իբրև մտածող ու գեղագետ իմաստավորեց կատարվող իրադարձու-
 թյունների սոցիալական հետևանքները, հոգեբանական բեկումներն ու
 փիլիսոփայական անդադաբժումները: «Բղբե» վեպում մի հատված կա,
 որ կոչվում է «Երեկ և այսօր»: Ժամանակների հատման այս հանգուցա-
 կետում էր, որ Պոռշյանը դիտեց հայկական գյուղի սոցիալական տեղա-
 շարժերը: Պատմության շարժումը գործում է երկաթե տրամաբանու-
 թյամբ, իրերի ընթացքի մեջ ստուգելով հնի և նորի բխման ճակատա-
 գրական վճիռը: Պոռշյանի ռեալիզմի խոշոր նվաճումն այն է, որ նա
 հայտնաբերեց ժամանակի մարդկանց սոցիալ-հոգեբանական տարերքը և
 ստեղծեց տիպեր, որոնք արտացոլում են մարդկային հարաբերություննե-
 րի պատմական բովանդակությունը: Պատմական այս բովանդակության
 դնահատության հարցում առաջ է գալիս որոշակի ներհակություն գրողի
 սուբյեկտիվ համակրությունների և ռեալիզմի օբյեկտիվ տրամաբանու-
 թյան միջև, ուրույն լուծում տալով մարդկային ճակատագրերի բախմանը:
 Իր սոցիալ-փիլիսոփայական ըմբռնումներով Պոռշյանը կապվում է նա-
 հապետական գյուղի հետ: Սուբյեկտիվորեն համակրելով հին, բարի անց-
 յալի մարդկանց, գրողը սակայն օբյեկտիվորեն ակնատես էր նահապե-
 տական ավանդակեցության քայքայմանը և այս հանգամանքը սրում է նրա
 ուշադրությունը իր շուրջը կատարվող իրադարձությունների հանդեպ,
 տալով նրա ռեալիզմին խոր դիտողականություն՝ անխնա մերկացնելու
 նորամուտ բարքերի պատճառած շարիքները: Պոռշյանի ստեղծագործու-
 թյունը անդառնալիորեն կործանվող նահապետական աշխարհի էլիգիան
 է: Բուռն ատելությամբ համակված դեպի բուրժուական «քաղաքակրթու-
 թյունը», նա խորին տագնապնդումով վերապրեց իր համակրելի հերոսների
 կործանումը և որովհետև չէր ըմբռնում սոցիալական պրոցեսի օբյեկտիվ

ընթացքը, փորձեց խզճի, արդար՝ դատաստանի խորհուրդներով կանխել վերահաս շարիքը: Այս հանդամանքը Պռուշյանի ռեալիզմին ներարկում է լուսավորական գրականությանը յուրահատուկ դիդակտիկ-բարոյաբանական միտում, ասպարեզ տալով շաբի կործանման ռացիոնալիստական լուծումներին:

Դոսական ռեալիզմի հաստատումը նշանավորվում է ստեղծագործական անհատականությունների և ոճական բազմադան ձեերի հարստությամբ: Հաղթահարվում է պոետիկական հնարավորությունների այն սահմանափակ ոլորտը, որ յուրահատուկ էր լուսավորական ռեալիզմին, և գեղարվեստական խոսքը արտահայտչական եղանակներ է հայտնաբերում սյուժեների, կոնֆլիկտների, կերպարների ամենատարբեր ոլորտներում: Հայ ռեալիզմի ոճական հարստության բնորոշ արտահայտություններից է երգիծական ուղղությունը, որը կատարելության հասավ Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործություններում: Յուրացնելով հայ ժողովրդական երգիծապատումի հարստությունը, նա կատարելագործեց այն համաշխարհային երգիծական գրականության գեղարվեստական փորձով և ստեղծեց ազգային երգիծանքի մի իսկական դպրոց: Պարոնյանի սրամիտ պարծվածները, ալլաբանական արտահայտությունները, զալամբուրները, բառախաղերը դարձել են բանահյուսական մասունքներ և լայն գործածություն ստացել բանավոր խոսքում: Պարոնյանը ստեղծեց երգիծանքի ժանրային մի ամբողջ համակարգ, որը կարելի է տնվանել պարոնյանական: Դրանք դիմանկարների, մանրապատումների, գրույցների, աֆորիզմների, դիալոգների, անեկդոտների հյուսվածքից կառուցված շարքեր են, որոնք ներքին միասնությամբ ձև են տալիս ամբողջական ստեղծագործությունների: Այդ սկզբունքով են կառուցված «Ազգային ջոջեր», «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ», «Հոսհոսի ձեռատետրը», «Ծիծաղ», «Կոսմոսներ», «Քաղաքային լարության վնասներ», «Խեղդում» և այլ երգիծապատումները:

Առհասարակ հայ ռեալիզմի պատմության մեջ միանգամայն հետաքրքրական օրինաչափություն է գծում Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունը, հետաքրքրական այն իմաստով, որ նա ավելի քան որևէ ալլ գրող ի հայտ բերեց ոչ միայն դասական ռեալիզմի կտայր լուսավորական գեղագիտության հետ, այլև նրա անջատումը լուսավորական գեղագիտությունից: Ուշագրավ փաստ է, որ Պարոնյանի ստեղծագործությունը ոչ միայն իր ժանրային համակարգով, այլև ներքին կառուցվածքով որոշակի ընդհանրություն է գծում լուսավորական գրականության պոետիկայի հետ: Սակայն յուրացնելով լուսավորական ռեալիզմի պոե-

տիկան, Պարոնյանը, Լթն կարելի է ասել, ներսից պայթիցնում է այն, ցույց տալով լուսավորական դիդակտիկայի պարագոքսայնությունը: Այսպես, օրինակ, պատումի իր եղանակով և արկածային հանգամանքների մեջ առնված հերոսի ընտրությամբ «Մեծապատիվ մուրացկանները» հարակցվում է լուսավորական վեպին: Սակայն Պարոնյանը որոշակիորեն պատում է լուսավորական վեպի կառուցվածքային կաղապարը այլ հարաբերության վրա դնելով գլխավոր հերոսի գեղարվեստական ֆունկցիան: Աբիսողոմ աղան ոչ թե նպատակ է, որ կոչված է ոացիոնալիստական դիդակտիկայով հաստատելու կյանքի ներդաշնակության հնարավորությունը, այլ միջոց՝ ի հայտ բերելու հասարակության աններդաշնակությունը: Նա դադարում է գլխավոր հերոս լինելուց, իր տեղը զիջելով սոցիալական իրենց հողը կորցրած այն տիպերին, որոնց համար հոգևոր արժեքները օտարող հասարակությունը ապաստան չունի: Իմացաբանական այս նշանակության մեջ էլ գրողը որոնել է վեպի գեղարվեստական արժեքը, հավաստելով թե «կը հրատարակենք սույն գործն՝ ոչ այնքան մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, քանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունն և գրականության մասին — ազգային մեծատունների սարսափելի անտարբերությունը»: Նույնը վերաբերում է նաև «Ազգային ջոջերին»: Ժանրը զուրս բերելով լուսավորական վարդաբանությունների դիդակտիկ միտվածությունից, գրողը հասնում է կերպարի գեղարվեստական խոր վերլուծության, հայտնաբերելով այն տնտեսա-սոցիալությունը, որ առկա է միֆականի և իրա-կանի միջև: Պարոնյանի ռեալիզմը պսակադերծում է ռոմանտիկական միֆայնությունը, ցույց տալով, որ միֆերի ժամանակներն անցել են և պատմական անձնավորությունները ճանաչելի են միանգամայն իրական հանգամանքների մեջ: Նա միֆն անջատում է պոեզիայից հանձնելով այն պրոզայի քննությանը: «Կը համարձակինք ըսելու, — գրում է Պարոնյանը «Ազգային ջոջերի» առաջաբանում, — որ ոչ զոք վիրավորելուց անք և ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են. և ոչ թե ինչպես որ կուլեն իրենք, և Լթն ընթերցողն տեղ տեղ ծանր կետերու հանդիպի՝ անոնց պատասխանատուն մենք չենք. ո՞ր հայելին դաճաճն Աբիլլես կանդրադարձնե, ո՞ր լեռն սուրբը սատանա կը կրկնե»: Մի խորհրդածություն է գեղում Պարոնյանը «Մեծապատիվ մուրացկաններում», որն ակնարկում է որոշակի գեղագիտական սկզբունք. «Ամեն նյութ բնույթ մ'ունի: Նյութ կա, որուն բնությունն է համոզել, նյութ կա որուն բնությունն է հուզել, դարձյալ նյութ կա, որուն բնությունն է արձակ,

ինչպես նաև կա, որուն բնութիւնն է ոտանավոր, վերջապես նյութ կա, որուն բնութիւնն է կրկնութիւն ... Յուրաքանչյուր նյութ իրեն հատուկ ընդհանուր բնութիւնէն զատ ունի նաև մասնավոր բնութիւններ»։ Այստեղ էականը ոչ միայն նյութի ժանրային ձևի համապատասխանութիւնն է, այլև իրերի բնույթը ճանաչելու, նրա բաղադրութիւնը տարրալուծելու գեղագիտական իմաստը։ Ճանաչել ոչ միայն իրերի «ընդհանուր բնութիւնը», այլև դիտել դրանք «մասնավոր բնութիւնների» կապակցութեան մեջ, ինքնին մատնացույց է անում երևույթների իմացութեան ռեալիստական մեթոդի վերլուծական, համադրական ֆունկցիան։ Այսից արդեն կարելի է մականերել երգիծանքի փիլիսոփայական կոնցրետացիան Պարոնյանի ռեալիզմի գեղագիտութեան մեջ։ Ամեն մի իր, երևույթ իր բնութիւնի մեջ կրում է նաև բացասումը, ամեն մի շարժում ենթակա է վերածվելու պարադոքսի, ուրեմն և երգիծանքը սուբստանցիոնալ է և անբաժանելի իրերի բնութիւնից։ Երևույթները դիտելով «իրենց բնական կերպարանքի մեջ», Պարոնյանի Միծաղը որպէս կիկլոպյան աչք թափանցում է այդ «բնական կերպարանքի» անտեսանելի խորշերը և հայտնաբերում նրա պարադոքսը։ Երգիծանքի այսպիսի ըմբռնումը նրան տալիս է գեղարվեստական որոշակի ունիվերսալիզմ, թափանցելով իրականութեան ամենաթաքուն ոլորտները կենցաղային մանրութիւն մինչև սոցիալական ու բաղադրական կյանքի իրադարձութիւնները։ Առանց շափաղանցութեան կարելի է ասել, որ չկա հայ իրականութեան մեջ կատարված որևէ շարժում, գեպը, երևույթ, որ իր գործողութեան դրսևորումը ստացած չլինի պարոնյանական Միծաղի տեսունակութեամբ։ Հանդես գալով որպէս բանական սկիզբ պարոնյանական ռեալիզմի համակարգում Միծաղը տարրալուծում է հասարակութեան անատոմիան և բացահայտում նրա ներքին հակասութիւնները։ Ոչ մի բան այդ հասարակութեան մեջ ներդաշնակութեան և կատարելութեան պատրանք չի հուշում։ Բարոյական այն արժեքները, որ մարդկութիւնն ստեղծել է բնութեան օրենքով, բուրժուական քաղաքակրթութիւնը ծաղրանկարի է վերածում, բառախաղի հոլովութիւն հանձնելով ազատութիւն, հավասարութիւն, եղբայրութիւն հասկացութիւնները և օրենքի ուժ տալով միայն գոհճիկ նյութապաշտութեանը։ Ահա թե ինչու բարոյական այն դասերը, որ լուսավորական դիդակտիկայում ռացիոնալիստական բովանդակութիւն ունեն, պարոնյանական ռեալիզմում հնչում է որպէս հնգանք։

Հայ դասական ռեալիզմի տիպաբանական գլխավոր առանձնահատկութիւններից մեկը պոխլոլոգիզմն է, որն ըստ էութեան առնչվում է գրականութեան համար առաջնային դարձած մարդու պրոբլեմի հետ։

լուսավորական ռեալիզմը գերազանցապես սոցիոլոգիական ուղղութիւն ունէր: Որքան էլ Սունդուկյանի դրամաներում որոշակի շերտ է կազմում հերոսների հոգեբանական ինքնավերլուծման տարրը, այնուամենայնիւ՝ պործողութիւնների շարժումը և կոնֆլիկտների լուծումը սոցիալական բախման կերպարանք ունի, որն իր հետ բերում է գեղարվեստական պատկերի սոցիոլոգիական նստվածքը: Որքան էլ «Սոս և Վարդիթեր» վեպում Պոռշյանը ընթացք է տալիս հերոսների զգայական վերապրումների սենտիմենտալ-նոմանտիկական զեղումներին, այնուամենայնիւ՝ այն ավելի շատ արեւելյան սիրավեպերին յուրահատուկ ընդհանուր-մարդկային զգացողութիւններէ բնուլթն ունի իր մէջ, բայց ոչ երբեք կոնկրետ անհատական հոգեբանական վերլուծութիւնների գեղարվեստական որակ: Հոգեբանական այս կտրվածքը ընդհանուր գծերով պահպանվում է նաև Պոռշյանի հետագա վեպերում: Բնորոշ է, օրինակ, թե Միկիտան Սաքոն, Բզդեհն հոգեբանական ինչպիսի էքստաղով են վերապրում փողի, ոսկու ներքին տենչը: Բնորոշ է նաև թե հեղանանց հեղանք, Հեղինէն և ալլ հերոսներ ինչպիսի սուր բեկումներ են ունենում իրենց վիճակված դրամատիկ հոնգամանքներում: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ այդ պիսիսոլոգիզմը ելնում է բնական մարդու ըմբռնումից: Հասարակութիւնը նույնպէս բնութիւն է, իսկ մարդը նույն բնութիւն մասնիկը, ուստի նրա պործողութիւնը շարժում տվող ազդակը բնական սկիզբ ունի: Ընդհանուր-փիլիսոփայական այս մեկնակետը առաջին պլանի վրա է դնում սոցիալական տարերրի պատկերումը, գեղարվեստական պատկերի բովանդակութիւնը հագեցնելով ավելի շուտ կյանքի փաստական ատաղձի և սոցիալական ռեալիթի վրա դիտված հերոսի նկարագրութիւնը, քան հասարակականի մէջ դիտված մասնավոր անհատի հոգեբանական վերլուծութիւնը: Այս առանցքի վրա են դաստորոշվում ռեալիզմի սոցիոլոգիական և հոգեբանական ուղղութիւնները: Եվ միանգամայն օրինաւոր է, որ լուսավորական ռեալիզմի սոցիոլոգիական միտվածութիւնը իր ընդհանուր տիպաբանական առանձնահատկութիւնը ավելի բնորոշ է արտահայտվում ռեալիզմի ավազ սերնդի գրողների՝ Պոռշյանի, Աղաջանի, Պարոնյանի՝ ստեղծագործութիւններում և միաժամանակ մի ուրույն երանգ գծում դասական ռեալիզմի համակարգում՝ Շիրվանզադեի, Ա. Արփիարյանի, Վ. Փափուղյանի և զուգահեռների երկերում:

Մարդու պրոբլեմը զրականութիւն առաջ դրեց գեղարվեստական նոր խնդիրներ: Հասարակութիւն անատոմիական քննութիւնը ի հայտ բերեց նրա կառուցվածքի խաչտաբղետ օղակները միմյանց կապող սոցիալական շերտեր, որոնց ետևում գործում են մարդիկ, եղելութիւններ,

ճակատագրեր: Բռնամտնոթիկական ներարժեք անհատին փոխարինելու է գալիս հասարակության: Հետ գործնական կապերի մեջ մտած մարդը կյանքի իր առօրեական ոլորտում: Փոխվում է հասարակություն-անհատ անտիմոմիայի հարաբերությունը, անհատի բռնամտնոթիկական գերիշխանությունը իր տեղը դիջում է հասարակական կապերի ենթակայությունը: Եվ որքան խորն է հասարակության տրոհումը անձնական նախաձեռնության պրոֆեսիայի ձևով, նույնքան մարդկային աշխարհը ընդլայնում է իր ոլորտը, ասպարեղ հանելով կյանքի շերտերի անթիվ քանակներ: Այս հիմքի վրա ունալիզմը հայանաբերում է հասարակության մարդկային կազմի բազմազան որակներ, գրականությունը հարստացնելով տիպերի, բնավորությունների, կերպարների հոսանքով: Մարդն ինքը դառնում է հետազոտության առարկա, պարտագրելով իր ներքին էության, հոգեբանական գոյության հանգամանքների վերլուծությունը: Այս իրողությունը պիզալիստական որոշակի լուծումներ է առաջադրում, պայմանավորելով հոգեբանական հոսանքի զարգացումը դասական ռեալիզմի գրականության մեջ, որի ականավոր դեմքերն էին Նար-Դոսը, Զոհրապը և ուրիշներ:

Հոգեբանական ռեալիզմի առաջին նշանակալից երևույթը Կ. Սունդուկյանի «Վարինկի վեշեր» (1877) վիպակն է: Սյուժեի ընթացքն այստեղ զտված է գործողության արտաքին շարժման հանգամանքներից: Ամեն ինչ կատարվում է ղլխավոր հերոսի՝ Մակակոյի հոգեբանական վերապրումների ձևով: Եվ զրոգը միանգամայն դիպուկ հանգամանքների մեջ է հայանաբերում հերոսի հոգեբանական ինքնաբացահայտումը: Հասարակ միջավայրի այդ կինը միանգամայն մարդկային ու բնական զգացումներով խորհում է աշխարհի բանը և մի անկեղծ ցանկությամբ երազում երջանկության մասին, որ երևի գտնվում է այնտեղ՝ հարուստ վերնախավերի շրեղ ապարանքներում: Եվ, սակայն, ինչու՞ է աշխարհի սահմանված կարգը, մի՞թե աստված ինքն է տնօրինել, որ մեկը լինի երջանիկ, մյուսը՝ կարիքի դատապարտված: Ներքին հաշտության, համակերպության զգացումները երևի բացատրություն պիտի գտնեին նախասահմանության օրենքով, թե գուցե հենց այդպես էլ տնօրինված է վերուշտ, և մի հատուկ աստվածային շնորհ է տրված վերին խավերի մարդկանց, որին անհաս են ստորինները: Բայց ցրվում է պատրանքը, երբ նա ակամա հայտնվում է բարձր հասարակության կանանց միջավայրում: Նա ականատես է լինում այդ միջավայրի ճղճիմ բարքերին, հոգու աղբատությանն ու գռհհիկ բնազդներին և վերապրում ներքին խոր ճղնաժամ: Նա օտարվում է այդ հասարակությունից, ուր արտաքին շտա-

րի տակ թաքնվում են կեղծ բարոյականությունն ու լսիրշ աղատամտությունը, որոնց մթնոլորտում հա գտնում է իրեն ծաղրված ու նվաստացած: Տեղի է ունենում դրաման և նա կորսված պատրանքով վերստին համակերպվում է իր խղճուկ կացությանը: «Վարինկի վեշեր» վիպակն անշուշտ ընդլայնում է Սունգուկյանի ռեալիզմի գեղարվեստական իմացաբանությունը, հոդեբանական վերլուծության ատալոձի վրա քննության առնելով մարդու և անհատի պրոբլեմը:

Դասական ռեալիզմը հաջորդ տասնամյակներին ընդլայնում է մարդու հոգեբանական գոյության ոլորտները, գեղարվեստական սյուժեների մեջ առնելով անհատի անձնական ու հասարակական կյանքի առնչությունները: «Իրական կյանքը ինչպես որ կա և մարդու ներքինը» գեղագիտական բանաձևը երիտասարդ Նար-Դոսի համար արդեն սկզբունքային ելակետ էր սահմանազատելու իրեն «Րաֆֆիական հեքիաթաբանություններից» և ռոմանտիկական ոճի գաղափարական միազծությունից: Գրական նախասիրությունները կազմավորելով Տուրգենևի, Դոստոևսկու, Տոլստոյի, Գոնչարովի հոգեբանական ռեալիզմի գեղագիտությամբ, նա իր առաջին վեպերում ու վիպակներում միտում ունեցավ վերանայելու հայ գրականության ավանդական հերոսին՝ գաղափարական միագիծ անհատին հակադրելով հոդեբանական անհատը: Սյուժեներ ընտրելով սիրո և ընտանիքի պատմություններից («Ճշմարիտ բարեկամը», «Նունե» «Քնքուշ լարեր» «Զաղունյան») Նար-Դոսը ձգտում էր մարդուն հայտնաբերել իր ներքին-հոգեկան ինքնաբավ աշխարհի դործող օրենքների մեջ, «բնական զգացմունքների» տարերային բռնկումները ստուգել բարոյական օրենքների բացարձակությամբ: Այսպես հայտնվում է անհատը զգացմունքների բնական մղումների ու բարոյականության սկզբունքի բախման հանգույցում և հոգու ճգնաժամը լուծում «պարտականության օրենքի» ռացիոնալիստական լքիկայով: Ռացիոնալիստական այս էթիկան աղերսներ է հայտնաբերում լուսավորականության հետ, ապա մարդկային հոգեբանական-զգացական ղեղումների մեջ որոշակի է երևում ռոմանտիկական ոճի արտահայտությունը, որ հավանաբար Նար-Դոսին է անցել պատանեկան տարիներին ֆրանսիական ռոմանտիկական վեպի հանդեպ ունեցած նախասիրություններից:

Նար-Դոսի ռեալիզմի աշխարհը առավելապես բարոյականն է, քան սոցիալականը: Այն մարդիկ, որոնք բուրժուական հասարակության սոցիալական տերերն էին, մուտք չունեցան նրա պատկերած գեղարվեստական իրականության մեջ: Այս իմաստով հասարակության սոցիալական կառուցվածքի վերլուծությունը նրա ռեալիզմի համար օտար բնա-

գաւառ էր: Բայց թե կապիտալիզմը ինչ աղետներ է բերում և ինչպիսի ողբերգական: օտարման է հանգեցնում մարդու ճակատագիրը, Նար-Դոսը միանգամայն որոշակի էր տեսնում մեծ քաղաքի արվարձաններում ծվարած խղճուկ թաղամասերի, հասարակութւյան միջնոցակներում անհեռանկար դեգերող խաւերի հոգեբանական անոմալիաների, վայրենացման, հոռետեսական ջղաձգումների և կործանման սարսափներում: «Աննա Սարոյան», «Սպանված աղաւնի», «Պայքար», «Մահը» վեպերում ու վիպակներում, «Մեր թաղը» նովելաշարում դրողի ռեալիզմը հաղթահարում է ռացիոնալիստական էթիկայով կարգավորված բարոյաբանական լուծումները և մարդու ճակատագիրը քննութւյան դնում սոցիալական գործոնների պատճառակցութւյանը, այսինքն «քնքուշ լարերի» հոգեբանական աղտոտացիայից անցում է կատարում դեպի «պայքարի» դրամատիկ իրավիճակը: Տարբեր գաղանանքի մարդիկ հանդիպում են իրար, ձգտում որոնել բարոյական ճշմարտութւյունը, տրամաբանորեն որոշում իրավացիներին ոչ իրավացիներից, բայց որովհետեւ բարոյական ճշմարտութւյունը միշտ էլ անդուր է սոցիալական ճշմարտութւյան հանդեպ, ուստի և հակասութւյունները մնում են անլուծելի, իսկ մարդու կործանումը անխուսափելի: Ոչ որ իրեն լավ չի զգում այդ հասարակութւյան մեջ, ոչ որ չի գտնում իր իդեալը, ամենուրեք պատրանքների խորտակում, կերքերի գեհնիկ իսպառ, բարոյական արժեքների կորուստ, ամենուրեք ինչ-որ անբավականութւյուն, հաւատի կորուստ, կասկածանք և մարդկութւյան հանդեպ ինչ-որ շարութւյան զգացում, և որպէս այդ տարտամ հանգամանքների ծնունդ, հայտնվում է հասարակութւյունից օտարված «ավելորդ մարդը» իր գոյութւյունն արդարացնող կամ շարդարացնող փիլիսոփայութւյամբ: «Իսկ ծղրիդն այնտեղ շարունակում էր իր անվերջ միապադաղ ճոխնը՝ միանգամայն անտարբեր դեպի մարդկային կյանքը, սր անդոր ու անօգ, կարծես հավիտենական մի անեծքով, փոթորկում էր ցավատանջ պալարումներով և կործանվում կրքերի ողբերգական պայքարի մեջ»՝ այսպէս է Նար-Դոսն ավարտում իր «Պայքար» վեպը, մի վերջաբան, որ կարող է բնաբան լինել նրա ամբողջ ստեղծագործութւյանը: Այսպիսով, առաջադրելով մարդու պրորլեմը, Նար-Դոսի ռեալիզմը ավելի ու ավելի է ձգտում հոգեբանական վերլուծութւյունների խորացմանը, որը հնարավորութւյուն է ընձեռում բացահայտելու հասարակութւյան ներքին հակասութւյունների ողբերգական սրութւյունը: Եվ այստեղ նա անշուշտ հարստացնում է հոգեբանական ռեալիզմի պոետիկան: Եթե ճշմարիտ է, որ առհասարակ հոգեբանական վերլուծութւյունը ռեալիզմի ղեղարկւնտական գլխավոր առանձնահատկութւյուններից մեկն է, ապա

նաև հավաստի է, որ իր դարդացման մեջ նա օգտվել է որոշակի եղանակ-
ներից: Վաղ ռեալիզմի՝ Սունդուկյանի, Նալբանդյանի, Պոռչյանի, Աղա-
յանի ստեղծագործություններում հերոսների հոգեբանականացումը գե-
րադանցապես հանդես էր գալիս հեղինակային մեկնության եղանակով,
այսինքն, հեղինակն ինքն է խորհրդածում հերոսի հոգեբանական գոյու-
թյան մասին: Դրա բնորոշ օրինակն է հենց Սունդուկյանի «Վարինկի վե-
ջեր» վիպակը: Դժվար չէ նկատել, որ Մակակոս Դր հոգեբանական ամ-
բողջ պատկերացիլը բացահայտում է հեղինակի վերընկալմամբ, որը
հանդես է գալիս որպես նրա հուշերի, մտորումների թարգման, ըստ
որում անմիջականորեն և խորապես վերապրելով նրա ճակատագրի
տագնապաները: Ինչ խոսք, հեղինակային մեկնությունը հոգեբանական
վերլուծության հիմնական եղանակներից մեկն է սակայն դասական ռեա-
լիզմը ընդլայնում է պոխիստոգիզմի պոետիկան մի բանի էական դուգա-
հեռներով: Ամենից առաջ նա ձգտում է օբյեկտիվացնել մարդկային հո-
գեբանության լինելության ընթացքը, ներկայացնելով այն իբրև ինքնա-
կա շարժում, ծագող ու զարգացող պրոցես: «Աննա Սարոյան» վիպակում
գրեթե բացակայում է հեղինակային միջամտությունը, ամեն բան կա-
տարվում է հերոսի ներաշխարհի գործողության ոլորտում, պատճառի ու
հետևանքի ինքնաստեղծման պրոցեսի մեջ: Այս իրողությունը անհամե-
մատ ընդլայնում է հոգեբանական վերլուծության գեղարվեստական
ֆունկցիան, անձի կամ փաստի հոգեբանության հետևում արտահայտելով
երևույթի հոգեբանությունը, նրա փիլիսոփայական ընդհանրացումը:
Աննան ոչ միայն իր անձնական հոգեբանության կրողն է, այլև առհա-
ստրակ հոգեբանություն հոգեբանական-փիլիսոփայական երևույթի ընդ-
հանրացումը, Թուսյանը ոչ միայն «ավելորդ մարդու» կոնկրետ-անձնա-
կան վիճակի կրողն է, այլև հեղոնիստական բարոյականության փիլիսո-
փան, Շահյանը ոչ միայն իր անիմաստ գոյությունը մահվան գաղափա-
րով լուծող անձ է, այլև մահի փիլիսոփայության կրողը: Ինքնին ակներև
է, որ հոգեբանական վերլուծությունների ընդհանուր-փիլիսոփայական
այսպիսի կառուցվածքները ընդլայնում են գեղարվեստական պատկերի
իմացաբանական նշանակությունը:

Դասական ռեալիզմի հոգեբանական հոսանքի խոշոր գեղագետնե-
րից է Գրիգոր Զոհրապը: «Էջեր ուղևորի մը օրագրեն» գրառումներում
նա մի դիտարկում ունի ժամանակի հասարակության մասին, որը բանա-
լի կարող է լինել նրա ռեալիզմի սոցիալական արժեքը մեկնաբանելու
տեսակետից, «Շահագործում. այս է մեծ բառը, մեծ գաղափարը այս
երկիրներուն մեջ. ոչ սակայն կոպիտ շահագործումը, ոչ իսկ անիմաստը:

Շահագործում մարդկային տկարություններու, ախտերու ու մոլություններու, անսպառ հանք որուն արժեթղթերի գինը միշտ կբարձրանա: Շահագործում մարդկային պետքերու, Ավելորդին սկսելով մինչև Անհրաժեշտը, գալաթ մը ջուրեն մինչև բնական արտաքսումները»: Մարդու և մարդկային շահագործման այս վիճակախաղի մեջ Զոհրապը հայտնաբերեց իր հերոսների ճակատագիրը: Կյանքի տարերքի մեջ մարդիկ կրում են իրենց լուռ ցավերը, անարձագանք մնացած խղճմտանքի ձայները մարում անտարբեր աշխարհի ողբերգական մոռացութեան մեջ, դրողի զենդոլութեանը հանձնելով հոգեբանական անոմալիաների ու անբնական պարագործների գաղտնիքը: Եվ այսպես, գտնելով իր հերոսներին դրամատիկ սուր իրավիճակներում, գրողը սյուժեի ընթացքի հետ, դեպքերի հտադարձ ուրվագծերով, մենախոսութեանների մեջ բեկված վերհուշերով վերստեղծում է նրանց կյանքի պատմութեանը, որը լրացվում է իրողութեանների հոգեբանական ատաղձը խտացնող փիլիսոփայական խորհրդածութեաններով:

Պսիխոլոգիզմը Զոհրապի արվեստում գերազանցապես հանդես է գալիս հեղինակային մեկնութեան պլանով: Նրա հերոսները քիչ են խոսում և կարծես միայն լրացնում են հեղինակային պատմւի ներքին օղակները: Խորապես տիրապետելով ժանրի պոետիկային յուրահատուկ պատմւի աչդ եղանակին, գրողը իր հայացքի մեջ բեկում է հերոսի կյանքի պատմութեանը և ցույց տալիս այդ պատմութեան հոգեբանական շարժումը իր ամենանուրբ տատանումներով: Ստեղծվում է գրող-սուրբնիկտի և հերոս-օբյեկտի մի յուրօրինակ ներհյուսում, ուր սուրբնիկտը հանդես է գալիս որպիս օբյեկտի ներքին ձայն, հոգու արձագանք: Իզուր չէ, որ Զոհրապը ընդհանրութեան է տեսնում գրականութեան և գիտութեան օրենքների միջև: Հիրավի նրա նովելներից յուրաքանչյուրը փորձառական մի գործողութեան է, ուր հետազոտվում է մարդկային ֆենոմենը: Եվ ինչպիս կտրելի է նկատել նրա ներկայացրած հոգեբանական մոդելներից, մարդը իբրև ֆենոմեն բնութեան է դրվում և սոցիալական և բիոլոգիական էության մեջ, այսինքն նրա ռեալիզմի իմացաբանական հիմքը մի դեպքում սոցիալական գիտութեանն է, մյուս դեպքում բիոհոգեբանութեանը: Եթե «Փոստալ», «Թեֆարիկ», «Մագդաղինե», «Ծիսին պարտքը» նովելներում Զոհրապի պսիխոլոգիզմը հետամուտ է սոցիալական պրոբլեմի առաջադրմանը և հայտնաբերում է մարդու զրաման բուրժուական հասարակութեան մեջ, ապա «Լուռ ցավեր» նովելաշարում պսիխոլոգիզմը բացահայտում է մարդկային ֆենոմենի կարծես ոչ մի բացատրութեան չենթադրող և էապես անբնական ռեֆլեքսների խորհորդը:

Այսպես ասած, անորոպելոփական այս պսիխոլոգիզմը միանգամայն նոր երևույթ էր հայ գրականության մեջ: Բն ու մանտիկական և թե ուսուցիչական գրականությունը հոգեբանական վերլուծության մեջ հետամուտ էր սոցիալական կամ բարոյական պատճառականության հայտնաբերմանը: Եթե, օրինակ, Պոռշյանը հետազոտում էր երևույթը սոցիալական պատճառականության տեսանկյունից, ապա Նար-Դոսը հոգեբանական շարժումները դիտում է բարոյական պատճառականության տեսանկյունից: Զոհրապն արդեն հայտնաբերում է անպատճառ սկիզբը, որը իրականացնում է, անքննելի, բայց որը միաժամանակ երևութական է և ներուստով: Նկատենք, որ հոգեբանական պարադոքսների նույնպիսի անպատճառ երևույթներ պատկերել է նաև Մուրացանը ու շրջանի մի շարք երկերում («Երկուսից ո՞րը», «Ցպահանջ», «Դժոխքի քույրեր»): Նվ անկասկած է, որ գեղարվեստական մտածողության մեջ մուտք գործած այս նոր երևույթը պայմանավորված էր մարդաբանության, հոգեբանության ֆիզիկայի և ֆիզիոլոգիական հոգեբանության ասպարեզում կատարվող դիտական հայտնությունների հետ:

Դասական ուսուցիչական դասավորումը գրական դարգացման ներքին օրինաչափություններից դատ որպես օբյեկտիվ պատմական հիմք ունեւր կապիտալիստական հարաբերությունների դարգացումը: Կապիտալիզմն էր, որ բացահայտեց հասարակական կառուցվածքի ներքին օրակների կապերն իրենց ամբողջ մերկությանմբ, ստեղծեց անհատի կատեգորիան իբրեւ սոցիալական միավոր և մարդկության առաջ դրեց բաղմաթիւ և առանձնապես սուր հակասությունների լուծման պրոբլեմը: Այսպես թե այնպես հայ դասական ուսուցիչական դասավորումը համընկնում է արդու-նաբերական կապիտալիզմի զարգացմանը, հանգամանք, որ հայ գրականության առաջ դրեց այնպիսի խնդիրներ, որոնք յուրահատուկ էին XIX դարի երկրորդ կեսի և վրոպական ուսուցիչական: Այնքան՝ որքան կապիտալիզմի բնույթը ամենուրեք ցուցադրում էր միևնույն պատկերը և այնքան՝ որքան, քանդելով ազգերի հոգեւոր կյանքի ներփակվածությունը, ստեղծում էր մի ընդհանուր համաշխարհային գրականություն, այս իրողությունը գծում էր հայ ուսուցիչական տիպաբանական ընդհանրությունը եվրոպական ուսուցիչական հետ: Գրական նախորդ մեթոդներից ոչ մեկը սյուժեների, պրոբլեմների այնպիսի ընդհանրություն չէր ստեղծել համաշխարհային գրականության հետ, որքան դասական ուսուցիչական: Այս ընդհանրության մեջ էր հայ ուսուցիչական հայտնաբերում տիպաբանական իր ինքնությունը: Ամենից առաջ կապիտալիզմի ֆինանսները հայ գրականության մեջ գեղարվեստական հետազոտության է ենթարկվում ազգային

հողի վրա, հանդամանք, որ պայմանավորում է սյուժեների, կյանքի ընդհանուր պեղծածի յուրօրինակ-ազգային ատաղձը: Մյուս կողմից նոր հասարակության սոցիալական ու բարոյական հետևանքները պիտվում են ազգային գոյության հետանկարի տեսակետից, որն ինքնին միանգամայն ներհատուկ է սյուժեականության շունեցող և քաղաքականապես մասնատված փոքր ժողովրդի հոգեբանությանը: Այստեղ արդեն իբրև ստուգող չափանիշ էր հանդես գալիս և՛ բնական կապիտալիզմի փորձը, որը ոչ միայն ցրում է իդեալական հասարակության պատրանքները, այլև մարդկության առաջ բացում է այնպիսի անլուծելի հակասություններ, որոնք պետք է որ հարույցին ուշացած ժողովուրդների կասկածները, համեմայն դեպի զգուշանալու այն աղետներից, որ անխուսափելիորեն ծնունդ էր առնում կապիտալիզմի տարերքից: Այն սարսափը, որ Պուշկինը տածում էր գյուղական համայնքի վրա կապիտալիզմի արշավի հանդեպ, ընտանիքի բարոյական ավանդակեցության այն սրբագործումը, որին կառնում էր Նար-Ռոսը, ազդի նյութական նեցուկների պահպանությունը, որ քարոզում էին Շիրվանզադեն ու ժամանակի հրապարակախոսները, դիմադրավելով օտար կապիտալի ներթափանցմանը, վերջին հաշվով և՛նում էր ազգային պահպանության, ազգի գոյությունը կապիտալիզմի բերած արսհումից, ապազգայնացումից, հոգեոր ու բարոյական աղարտումից ազատելու մտահոգությունից: Այսպիսով հետագոտելով կապիտալիզմի ֆինոմենը հայ ղեալիզմը միաժամանակ առաջագրում էր ազգային-հասարակական կարեւորություն ունեցող խնդիրներ: Այս իմաստով բացառիկ արժեք է ներկայացնում Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը, որն իրավամբ նշանավորում է հայ դասական ղեալիզմի բարձրակետը: Շիրվանզադեի ղեալիզմի ամենաէական առանձնահատկությունն այն է, որ նա բուրժուական հասարակությունը ներկայացրեց որպես շարժվող պատմություն: Հասարակության սոցիալական պատմությունն այստեղ ուրվագծվում է ոչ միայն ժամանակայնությամբ տեղեկության մեջ, այլև իբրև ընթացիկ, օբյեկտիվ պրոցես իր ներքին մեխանիզմի բոլոր տարրերի միասնական գործակցության մեջ: Այս իմաստով Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը ընդլայնում է հայ ղեալիզմի բովանդակությունը, կյանքի ընդգրկման շրջանակները, տիպերի, հերոսների կազմն ու հասարակական խավերի միջավայրը: Շիրվանզադեի յուրաքանչյուր հերոս սոցիալական իր միջավայրի ծնունդըն է և իր լինելովամբ ենթարկված է այդ միջավայրի օրենքներին: Մարդկանց վարքն ու արարքները նա գտնում է սուբյեկտիվ-բարոյաբանական կարգավորությունից և հայտնաբերում հանգամանքներով պայ-

մանավորված օրյեկտիվ օրենքների պատճառականությունը: Սոցիալա-
կան ժամանակի հոգեբանական այս տարերքի մեջ էլ Շիրվանդադեն
հայտնաբերեց բուրժուական հասարակության հերոսի կազմավորման
պրոցեսը: Այս ուղեգծի վրա Վարդան Ահրումյանը, Յորդա Խաչին, Մար-
կոս Ալիմյանը, էլիզբարովը, Սմբատ և Միքայել Ալիմյանները, Բագրատ
էլիզբարյանը ներկայացնում են հայ բուրժուազիայի սոցիալական
կենսագրությունը: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում այդ կերպարների
պատմականությունը: Հայ հասարակության պատմության մի հոյակապ
վավերագիր է «Քաոս» վեպը, ուր գրողը շարժման մեջ է դրել արդյունա-
բերական քաղաքն իր տնտեսական, հոգևոր, բարոյական ու իրավական
բոլոր հաստատություններով: Գոհհիկ սոցիոլոգիզմը ժամանակին նույ-
նացնում էր Շիրվանդադեի ստեղծագործության օրյեկտիվ բովանդակու-
թյունը, սուբյեկտիվ աշխարհայացքի հետ և ըստ այդմ նույն գծի վրա
դնում գրողի ու իր ստեղծած կերպարների հասարակական իդեալը: Այս
խրոջությունը նկատվել և իրավացիորեն քննադատվել է գրականագիտու-
թյան մեջ: Սակայն այստեղ իսկ նույն գրականագիտությունը մի վրի-
պում է թույլ տալիս գրողի ստեղծած կերպարների պատմասոցիալական
բովանդակությունը քննելիս: Ստացվում է, որ Մարկոս, Սմբատ և Միքա-
յել Ալիմյանները ոչ պատմական երևույթներ են, այսինքն հեղինակը
ժխտական մոտեցում է հանդես բերում դեպի կապիտալիստական էգոիզ-
մը: Կամա թե ակամա առաջադրվում է գեղարվեստական պատկերի օբ-
յեկտիվ բովանդակության և աշխարհայացքի նույնացման մի այլ տար-
բերակ, ըստ որի ղեմնկրատ գրողը մերժում է այն ամենը, ինչ յուրահա-
տուկ է բուրժուական հասարակությանը: Այսպիսով, ըստ էության ան-
տեսվում է նրա ռեալիզմի պատմականությունը: Իրականում Շիրվան-
դադեի ռեալիզմը հասարակական զարգացման օրյեկտիվ ընթացքի մեջ
ներկայացնելով կյանքը, այդ հասարակության գործարար մարդկանց
մեջ հայտնաբերում է հոգևոր ու ֆիզիկական հսկայական պոտենցիալ,
որն ուղղված է հասարակության դրական զարգացմանը, նրա նյութա-
կան հիմքերի ստեղծմանը: Կապիտալիզմը ներկայանում է որպես ազգա-
յին հարստություն, նրա հոգևոր ու նյութական ստեղծագործ պոտեն-
ցիալի, ներքին ուժի և զոյության հնարավորությունների ցուցանիշ: Պատ-
կերելով այն իբրև պատմական օրինաչափություն, Շիրվանդադեի ռեա-
լիզմը առաջադրում է հասարակական կարևորություն ունեցող պրոբլեմ,
արդեն խորամուխ լինելով, այդ հասարակության անատոմիայի վերլու-
ծությունը: Եվ այստեղ է, որ նա մարդու ճակատագիրը քննության է դնում
նոր հասարակության սոցիալական ու բարոյական օրենքներին, ի հայտ

բերելով ներքին խոր հակասություններ: Այս հմաստով հատկանշական է, որ Շիրվանշահեն պորթլիմը քննության է առնում բուրժուական հասարակության ինտելեկտուալ աշխարհում: Այն ծրագրերն ու խորհրդածությունները, որ բանավեճի մեջ են առնում «Արսեն Դիմաքսյան», «Ջուլ հույսեր», «Քառս» վեպի հերոսները, հասարակագիտական որոշակի միտում ունեն և ըստ էության արտացոլում են կապիտալիզմի բնույթից բխող ներհակ կոնցեպցիաները: Ռեալիստ Շիրվանշահեն իրողությունը ներկայացնում է իր օբյեկտիվ կացության մեջ, միմյանց հակադրելով իգեալապաշտներին (Հալարյան, Դիմաքսյան) ու նյութապաշտներին (Աշխարումյան, Բաբայան), և, սակայն, թողնում է այն առկա՝ անյուծելի հակասությունների պատմական ընթացքի տրամաբանական դուզահեռներում: Եվ միանգամայն հատկանշական է, որ Սմբատն ու Միքայելը դուրս գալով հակասությունների քառսից և հույսեր կապելով «արտագրական կազմակերպության» նոր եղանակների ու բարեգործական նախաձեռնումների հետ, այնուամենայնիվ իրենց հոգու ծալքերում պահպանում են պետիմիստական կառավածը, թե հնարավոր է արդյոք և «որտեղից պիտի գա մեր բարոյական փրկությունը»:

Վերլուծելով Շիրվանշահեի ունեցած փրկական հարստությունը, գրականագիտությունը դերադանդապես ուշադրություն է դարձնում նրա սյուժեների սոցիալական պլանի վրա: Մինչդեռ էական է իրողությունը դիտել նաև մարդկային-հոգեբանական պլանի տեսակետից: Վերջին հաշվով, որքան էլ «Արսեն Դիմաքսյան», «Քառս», «Պատվի համար» երկերի հերոսները սոցիալական բովանդակություն ունեն, այնուամենայնիվ իրենց գեղարվեստական իներցիայում կրում են նաև մարդկային հարաբերությունների հոգեկան, ղգացական, մտավոր ու բարոյական ստեղծումները, անհատի լինելությունը բովանդակվորում հենց միայն իրեն յուրահատուկ, անկրկնելի հոգեկան, ղգացական ռեֆլեքսներով:

Դասական ունեցածի ընդհանուր-տիպաբանական կոմպլեքսի մեջ էական նշանակություն ունեն նաև պոետիկայի հարցերը: Վինոգրադովը և Ժիրմոնսկին գեղարվեստական մեթոդների տարբերակման խնդրում որոշիչ նշանակություն են հատկացնում լեզվաոճական համակարգի և կառուցվածքային այլևայլ հատկանիշների փոփոխությանը: Եվ իրոք, դիտելի իրողություն է, որ այս կամ այն մեթոդի պատմական հաջորդափոխությունը ուղեկցվում է ժանրային կաղմի, լեզվամտածողության, պատկերային սիստեմի, սյուժեի, ֆաբուլայի և գեղարվեստական կառուցվածքը բաղադրող տարրերի վերաճություն: Այս իրողությունը հայ

գասական ռեալիզմի գրականության մեջ ավելի որոշակի արտահայտություն ունեցավ գեղարվեստական արձակի պոետիկայում: Որքան էլ ժանրն իր հիմնական ձևերով մշակվել է բոմանտիզմի և լուսավորական ռեալիզմի գրականության մեջ, այնուամենայնիվ կարելի է ասել, որ նույնիսկ, պատմվածքը, ակնարկը, վիպակը հայ գրականության մեջ գեղարվեստական ավարտվածություն են ստանում ռեալիզմի արվեստում: Ինչ վերաբերում է վեպին, ապա այստեղ նույնպես ժանրային կազմի հարստացումը նկատելի եղավ, և ամենից առաջ այն գծով, որ տեղի ունեցավ, այսպես ասած, սղղային վեպի տրոհումը՝ սոցիալական, կենցաղային, հոգեբանական վեպի և այլն: Միանգամայն նկատելի եղավ արձակի լեզվաոճական առաջի որակափոխությունը: Գրական աշխարհաբարի զարգացումը, գրականությունը կյանքի բնական պատկերին համասեղելու գեղագիտական շփանհիշը, արձակի լեզվաոճական արտահայտչաձևին հաղորդում է որոշակի բնականություն, պատկերամտածողության տրամաբանական հստակություն, խոսակցականություն, ներթափանցվում ժողովրդական բանարվեստի պատկերավորությամբ:

Արդեն 80-ական թվականներին գրական քննադատությունը առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացնում գեղարվեստական ձևի հարցերին: Նկատվում է, որ կյանքի պատկերների պարզ վերարտադրությունը դեռևս արվեստ չէ, և ամեն մի գրական ժանր ունի իր որոշակի օրենքները, որոնք պարտադիր են արվեստի ստեղծագործությանը: Քննադատ Վարսամբ (Աբեղյանը) շեշտում է, որ «բավական չէ, թեկուզ վեպի մեջ եղած բոլոր անցքերը և իրողությունները իրոք եղած լինեին, որպեսզի գրվածքը դառնա իրական վեպ... Վեպը գեղարվեստական գրվածք է, իսկ գեղարվեստը պահանջում է, որ իրականության մեջ եղածներից այնպիսի հատվածներ ընտրվեն, որոնք կյանքի որևէ կողմի բնավորական (տիպական Ս. Ս.) արտահայտություններն են կազմում, և այդ հատվածներն աչնպես շարադրվեն, որ մեկը մյուսի հետ անբաժան և սերտ կապվելով, մի գեղեցիկ և լրացած ամբողջություն կազմեն»⁶³: «Լավ են այն գրվածքները միայն, — գրում է Ն. Սղբալյանը, — ուր նյութն ու ձևը իրար բռնում են, ներդաշնակ են, համապատասխան: Եվ հենց այստեղ է թաքնված գեղարվեստական երկի գաղտնիքը... Միայն նյութի ու ձևի, էության ու արտաքինի ներդաշնակ հյուսվածքը կարող է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև առհասարակ ախորժ տպավորություն անել»⁶⁴: Տարակույս չկա, որ գեղագիտական այս պահանջը կհնում էր: Ռեալիստական մեթոդի պոետիկական առաջադրույթից: Եվ անշուշտ ձևի ռեալիզմն էր հաստատում Պարոնյանը «Մեծապատիվ մու-

րացկաններ» վեպն սկսելով ոչ մի խորհրդավորություն չհուշող և չափա-
զանց սովորական մի պատմությամբ. «Կը տեսնե՞ր որչափ պարզու-
թյամբ սկսա: Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով և անկից
քանի մը հարյուր օրինակ ավելի ծախելու համար չըսի, թե նույն օրն
սաստիկ հով մը կար, թե տեղատարափ անձրև կուգար, թե խառն բազ-
մություն մը հետաքրքրությամբ դեպի Ղալաթիո հրապարակը կը վազեր,
թե ոստիկանությունն աղջիկ մը ձերբակալած էր և այլն. խոսքեր, որովք
վիպասաններն կ'սկսին միշտ իրենց վեպերը: Ես ալ կրնայի ըսել այս
ամենը, բայց չըսի, որովհետև նույն օրն ոչ հով կար, ոչ անձրև, ոչ խուռն
բազմություն, և ոչ ալ ձերբակալված աղջիկ մը»:

Դասական ունակիմը որոշակիորեն վերածնունդ է գեղարվեստական
պատումի կառուցվածքը, փոխակերպելով սյուժեի ու բովանդակության,
հերոսների դասավորության, ստեղծագործական երևակայության և հե-
լինակային միջամտության ֆունկցիոնալ նշանակությունը: Այն անհա-
մաչափությունը, որ առկա էր ռոմանտիզմի և լուսավորական արձակի
սյուժետային հյուսվածքում, ռեալիզմը ենթարկում է ձևի ներդաշնակու-
թյան սկզբունքին: «Մեռելահարցունք» վեպում Նալբանդյանը գեղարվես-
տական կառուցվածքի մեջ է առնում հրապարակախոսական էջեր, «Եր-
կու քույր» վեպում Աղայանը սյուժեի ընթացքից անջատում է, այսպես
ասած, սոցիալական կացությունը ներկայացնող պատկերները և առնում
դրանք «Փակագծերի մեջ», Պռոշյանի վեպերում կյանքի փաստագրական
վերլուծությունը վիպական ձև է ստանում սենտիմենտալ-ռոմանտիկա-
կան սյուժեի պայմանական տարածքում, Բաֆֆու վեպերում գործողու-
թյունների ընթացքը ամենուրեք միջնորդվում է պայմանական անցում-
ների, անհավանական պարադոքսների խորհրդավորությամբ: Դասական
ռեալիզմի գեղագետները՝ Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Զոհրապը և ուրիշ-
ներ նույնը, պատմվածքը, վիպակը, վեպը ազատագրում են կոմպոզի-
ցիայի անհամաչափ դասավորությունից և ստեղծում սյուժետային
հյուսվածքի ներքին միասնություն, ուր հերոսների գործողությունը, դեպ-
քերի ու պատկերների հաջորդականությունը, հոգեբանական անցումնե-
րը գծում են պատումի տրամաբանական հավանականությունը: Այսպի-
սով ռեալիզմը դասական կատարելության բարձրացրեց արձակը, բա-
նաստեղծությունը, դրամատուրգիան, ստեղծեց գեղարվեստական խոսքի
մեյալոն արժեքներ, որոնք հարստացնում են հայ ժողովրդի հոգևոր
փորձը:

Մեր գրականագիտության մեջ տեսակետ է արտահայտված, թե դասական ունակիվմը 900-ական թվականներին որոշակի անկում է ապրում, իր տեղը զիջելով նորահայտ գրական ուղղություններին: Սա գրական պատմական իրողություն է, որ ենթակա է լուսաբանության, բայց ոչ երբևէր ունակիվմի հեղինակությունը անխախտ դիտելու մակերեսային էնտուսիազմի: Համենայն դեպս փաստ է, որ 1905-ից հետո հայ գրականության մեջ արդեն «մոդայից» դուրս էին սոցիալական ունակիվմի և հասարակական կառուցվածքի լայն համապատկերը ներկայացնող այնպիսի վեպեր, ինչպիսիք էին Պոռչյանի «Հացի խնդիրը», Շիրվանզադեի «Քառուսը» և այլն, XIX դարի պոզիտիվիզմը, որի առարկան նյութն էր, տեղի էր տալիս ոգու ոլորտները քննող փիլիսոփայական նոր ուղղություններին, որոնք իրենց փոխաձևությունն են գտնում գեղարվեստական մտածողության մեջ: Սի իրողություն է սա, որ ընդհանուր օրինաչափություն է գծում համաշխարհային գեղարվեստական վարպետան պրոցեսում, իր անդրադարձը գտնելով նաև հայ գրականության մեջ: 1914 թ. «Պետվզայում» տպագրած «Ռեալիզմի վերածնունդը» հոդվածում Ա. Կարինյանը ռուս գրականության փորձի վրա նկատում է, թե «մեր գեղարվեստական գրականության մեջ ներկայումս նկատվում է որոշ թեքում դեպի ունակիվմ: Այսօր «կոպիտ» իրականությունը նկարագրող գրողների թիվը շատ մեծ է, քան մոտիկ անցյալում»⁶⁵: «Ռեալիզմի վերածնունդ» արտահայտությունն ինքնին հուշում է, որ տեղի է ունեցել մեթոդի մի որոշ տեղափոխություն: Սակայն հարցի ընդհանուր դրվածքում գիտական կարևորություն է ստանում ոչ միայն մեթոդի «վերածնունդը», այլև այն նորոգությունը, որ ապրից ունակիվմը իր զարգացման նոր աստիճանում: Խնդիրն այն է, որ ինչքան էլ ունակիվմը նորից վերագտնում է «կոպիտ իրականությունը», այնուամենայնիվ նա շատ կողմերով վերաձևում է ոչ միայն այդ իրականության սոցիալական ու հոգեբանական պնդվածը, այլև գեղարվեստական-կառուցվածքային այն սիստեմը, որ յուրահատուկ էր XIX դարի դասական ունակիվմին: Այսպես, թե այնպես, առկա է ունակիվմի զարգացման մի նոր փուլ, որը ենթակա է տիպաբանական քննության: Այս տեսակետից ուշադրության արժանի է նատուրալիզմի հարցը: Հայտնի է, որ եվրոպական ունակիվմը իր զարգացման ընթացքում արդեն 70—80-ական թվականներին անցում է կատարում նատուրալիզմին: Այդ դպրոցի հիմնադիր էմիլ Զոլան իր «Փորձառական վեպը» և այլ գեղագիտական աշխատություններում, հիմնավոր-

լելով զգրական նոր մեթոդի էությունը, այն տեսակետն է առաջադրում, թե գրականությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու և հասարակության անատոմիան հետադոտող գիտություն, ուստի և պետք է կիրառի այդ նույն գիտության փորձառական օրենքները: Արդեն 80-ականներին Զոլան հայտնի էր հայ իրականությանը և գրական շրջաններում առիթ էր տալիս քննական մեկնության, ի հայտ բերելով ուրույն, հաճախ հակադիր մոտեցումներ, հանգամանք, որ մի էական շափով պիտի վերագրել այն փաստին, որ նատուրալիզմը համընկնում էր դասական ռեալիզմի բուռն վերելքի շրջանին: Որոշ քննադատներ նատուրալիզմը նույնացնում էին ռեալիզմին, համեմատյան դեպս ավելին չվերագրելով նրան, քան իբրև ռեալիզմի մի ուրույն, թերևս ծայրահեղության հասցված տարբերակ, այլ քննադատներ որոշակիորեն տարբերակում էին երկու մեթոդների գեղադրական ու փիլիսոփայական սկզբունքները, մերժելով կամ հաստատելով նատուրալիզմի հոսքը հայ գրականության մեջ: Շիրվանզադեն, օրինակ, դնահատելով հանդերձ ֆրանսիացի մեծ գրողի գրական տաղանդն ու ստեղծագործության գեղարվեստական ու հասարակական նշանակությունը, այնուամենայնիվ հակված էր ընդունելու, որ նա ֆրանսիական հասարակության ծնունդն է, հետևաբար նրա գրական դարոցը անհամատեղելի է հայ իրականությանը⁵⁵: Գրիգոր Զոհրապը ոչ միայն ընդունում էր գրականության «գիտականացման» գոլայական տեսությունը, այլև մերժում էր նատուրալիզմին վերագրվող «անբարոյական գրականություն» պիտակը, նրան հատկացնելով միանգամայն առաջնակարգ տեղ գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ:

Եվ սակայն նատուրալիզմի ճակատագիրը հայ գրականության մեջ մշտապես կառչած մնաց նույն անեծքին, ինչ վիճակված էր ոչ ռեալիստական գրական ուղղություններին՝ կլասիցիզմին, ռոմանտիզմին, սիմվոլիզմին և այլն: Այս պարագայում ևս անտեսվեց մեթոդի, որպես գրապատմական պրոցեսի օրինաչափ զարգացումը նշանավորող երևույթի ժամանակային ու տարածական լինելությունը և բանը հանգեցվեց սոսկ ռճական հասկացության, որ հնարավոր է հայտնաբերել բոլոր ժամանակների և ցանկացած պրոդի ստեղծագործության մեջ՝ որպես տուրք բնականացման վիճակի հասցված պատկերի հակագեղարվեստական թիրություն: Ահա հենց այս կետում է, որ գրականագետ Ստեփան Բոփշյանը առաջադրեց հայ գրականության մեջ նատուրալիզմի վերագնահատության հարցը: Դիտելով, որ նատուրալիզմ հասկացությունը «մեր գրականագիտության մեջ մեծամասամբ օգտագործվում է որպես վիրավորական մի բան, ուղղված այս կամ այն հակագեղարվեստական երևույթի

դեմ», նա ընդգծում է «հարցի գրաստատական դրվածքի» գիտական կարևորությունը և ցույց տալով «կյանքը ինչպես որ է» գեղազարդական սկզբունքի այլափոխությունը դասական ոեալիզմից նատուրալիզմին անցնելու պրոցեսում, այդ հուզահաններում հայտնաբերում է տիպաբանական որոշակի տարբերակումներ: Վկայակոչելով Զոլայի խոսքերը, թե «իրականի զգացում ունենալ, դա նշանակում է զգալ նատուրան և վերաբարտադրել այն, ինչպես կա» և ըստ այդմ նշելով Բալզակից եկող դասական ոեալիզմի «անսանձ երևակայության» և «աշխարհը վերստեղծելու» պաթալոգիական ձգտումը, Թոփչյանը նույն տրամաբանությունը տարբերակում է հայ ոեալիզմի նատուրալիստական շրջանը դասական ոեալիզմից, հաստատելով, որ «Շիրվանզադեին ավելի հարավատ էր աշխարհը վերստեղծելու բալզակյան «պաթոլոգիական երևույթը», քան ասենք Զոհրապին և Նրուսանին: Այսինքն, հայ գրականության մեջ օրինաչափորեն տեղի է ունենում այն, ինչ կատարվեց եվրոպական և մասնավորապես Ֆրանսիական ոեալիզմի հետ, կյանքի արտացոլման սկզբունքը հանգեցնելով գեղարվեստական մեթոդի գիտականացմանը, հասարակական կյանքի հետազոտմանը՝ փորձնական բնագիտության դիրքերից: Ռեալիզմի առաջին շրջանի ներկայացուցիչները,— գրում է Ստ. Թոփչյանը,— իրենց ստեղծագործություններում ավելի շատ բան էին պահպանում երևակայությունից և վերստեղծումից, քան երկրորդ շրջանի (որը Զոլան անվանեց նատուրալիզմ, ընդգծելու համար նատուրային, բնությանը, իրականությանը առավել մոտ լինելու հանգամանքը): Այլ խոսքով, պայքարելով ռոմանտիզմի դեմ, XIX դարի ոեալիզմը իր առաջին շրջանում, որակապես նոր մեթոդի սահմաններում կրում էր նրա որոշ գծեր ու երանգներ, որոնք մերժվեցին հետագայում, երբ պահանջվեց ավելի մոտենալ ռեալականությանը, այն դեպքերում պոզիտիվ գիտական հիմքի վրա»⁶⁷:

Նատուրալիզմն, այսպիսով, գրականության համար հայտնագործեց մի նոր աշխարհ, թափանցեց իրականության անհետադոտ անկյունները և աշատեղից դուրս բերեց մոռացության մեջ ինքնահոշոտվող մարդկային կերպարներ, իրենց կենսաբանական, հոգեկան ու բարոյական ջղաձգումներով: «Աներկբայորեն հաստատվեց այն սկզբունքը,— նկատում է գրականագետը,— որ մարդկային կյանքն իր բոլոր ետ ընկած ու մութ անկյուններով, կատարյալ ստեղծագործության համար ընչին, անգամ անպետք համարված նյութով, իր կոպիտ ճշմարտությամբ, ըստ ամենայնի արժանի է արվեստագետի անկողմնակալ, օբյեկտիվ ուշադրության: Իրականության մեջ արվեստագետի համար չկա անպատշաճ իր և

երևույթ: Այսպիսով առաջ մղվեց հասարակ աշխատավորի, կյանքի հա-
ռակում ընկած մարդու կերպարը, նրա հոգեբանական նրբություններն
ու կենսաբանական զրգումները, նրա կենցաղն ու բարոյականությունը,
իրենց անմիջական պարզության մեջ»⁶⁸:

Անթողաբանական տեսակետից հարցի նման զրվածքը արդեն բա-
նալի է տալիս ոչ միայն բացահայտելու նատուրալիզմի սահմանները հայ
գրականության մեջ, այլև լուսաբանելու հայ ռեալիզմի զարգացման
որակական նոր աստիճանի պոետիկական ստանձնահատկությունները:
Միանգամայն տեսանելի իրողություն է, որ արդեն 90-ական թվական-
ներին, հայ ռեալիզմը սրողակի միտումներ է ցուցադրում նատուրալիզմի
փորձառական մեթոդի յուրացման ուղղությամբ, լեռնի պատմվածքնե-
րում, Նար-Պոսի, Զոհրապի, Նուխանի նովելներում հայտնաբերելով
կորած մարդկանց այն աշխարհը, որ տակավին անհայտ էր գրականու-
թյանը և որը հետագայում իր արտացոլումն է գտնում Զիֆթե-Սարաֆի,
Ստ. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի արձակում: «Մեր թաղը» նովելաշարում
Նար-Պոսն այսպես է ներկայացնում այդ նոր ու անհայտ աշխարհի պեյ-
զաժը. «Մեծ ու փարթամ քաղաքի ծայրամասերից մեկի թաղը: Հավիտե-
նական աղբուլ ծածկված ծուռտիկ-մուռտիկ փողոցներ, որոնք նեղլիկ
անցքերով գնում խաչաձևում են իրար կամ դեմ առնում մի պատի
կույր մուրացկանի պես: Իրար վրա թափված, իրարու հենված տնակներ,
որոնց խարխուլ լարիարները թլում է, թե ամեն բույս պատրաստ է
թափվելու անցորդի գլխին: Փոքրիկ պատուհաններ՝ կեսը ապակի, կեսը
թղթած, փտած դոներ, հողածածկ տափակ կտուրներ, որոնք ձմեռը
տնքում են ձյունի ծանրության տակ, գարնանը ծածկվում փարթամ կա-
նաչով և անձրևների ժամանակ կաթում, կաթում, կաթում, ստիպելով
խեղճ ու թշվառ բնակիչներին պատսպարվել ծալքերում, դռների ու պա-
տուհանների խոռոչներում, չուլ ու փալասների տակ»: Եվ ահա գրողը
ներկայացնում է այդ աշխարհի՝ մարդկանց կենցաղն ու հոգեբանությու-
նը, ճիշտ և ճիշտ ծուռտիկ-մուռտիկ փողոցների, խարխուլած տնակների
պես ծոմոված ու աղավաղված՝ մի անդամալույծ Սաբուլ, մի դինազոր
Լիսատուր, մի դրողապան Յագոր, մի նախշքար Դավիթ, որոնք թշվառու-
թյան սարսափների անհույս գոյության մեջ պարպում են հոգեկան գա-
լարումների ու վայրենացման անոմալիաները:

Նուխանին միանգամայն ըմբռնելի ներկայացավ գեղագիտական
այն սկզբունքները, որ առաջադրում էր նատուրալիզմի փորձառական
մեթոդը: Սա սրողակի ուղղությունն ավելի նրա տաղանդին, հայտնաբերե-
լու այն իրականությունը, որի թաքուն ծալքերում գործում է մի կյանք՝
78

անհետադուտ, հարուստ ու պատմութիւններով առկայում: «Անսահման,— գրում է Երուսանը,— անպարագրելի պետականութեամբ դրասանգված ամբոխը իմ դմալմանս առարկան է միշտ, ան ինձի համար կենդանի, հեացող գիրք մէ, որուն էջերը անճառ հափշտակութեամբ կկարդամ՝ անոր մէջ միայն գտնելով անկեղծ, անշար ատաքինութիւնը, անպատրվակ անձնաւորութիւնը և չհանձնարարված, ինքնաբերական դուրսդնութիւնները, որոնց քով գաճաճ համեմատութիւններ կառնեն շատ մը ծախու առնված համբակներ, սեգորված մեծագործութիւններ և շունդաւից, աղաղակված անձնագոհութիւններ:

Եւ տիպարների ինչ հոգեդմարճ աշխատանքիւն մը հոն՝ ամբոխին ծոցին մէջ: Եւ որքան տիպար, այնքան պատմութիւն, այնքան գույն ապր ճոխ երանգապնակին վրա»⁶⁹: Ինքնամփոփ, անշարժ և հավիտենապետ անեծքով դաջված է այն իրականութիւնը, որ պատկերում է Երուսանը իր նովելներում: Բովում է, թի աշգպետ եղել է ի սկզբանէ, և ներկա վիճակը պատճառ ու պատմութիւն չունի, չի լսվում ընդլզումի, ինքնահաղթահարման որեւէ արձագանք, չի ստեղծում ոչինչ, այլ լինում է այն, ինչ տրված է վերուստ: Ինքնին հատկանշական է հերոսների այն կաղմը, որոնք սյուժէներ են ստեղծում Երուսանի նովելապատումներում: Դրանք գրեթէ ապաստոցիականացված և թշուառութեան համակ մթնոթյան մեջ տարրալուծված մարդիկ են, որոնք պայմանականորեն են կրում իրենց հատուկ անունները և շրջապատին ճանաչելի են լոկ իրենց էութիւնն տրտահատող մականուններով՝ պապուկ, խամպուտն, մեկատճի, քարիտեղճի, կուղ, կելրեքնի, զանգակահար և այլն, և որոնց կենսահոգեբանական բնազդներում գործում են ինչ-որ խորհրդավոր, անքննելի գաղտնիքներ («Պապուկը», «Քթի մը պատմութիւնը», «Քարտեղճին», «Ետքեն կծպտի»), ժառանգական ախտավոր գրգիռներ («Կուղը», «Գողը», «Գիտովին վարձը»), իսկ երջանկութեան հաղիվ միայն թվացող տեղայնութիւնները մարում են նզովված աշխարհի քմահաճ խաղերում («Վաշարարուհին», «Ծովափին աղջիկը»):

Եթէ դասական ռեալիզմը գերազանցապէս քննում էր մարդուն կեցութեան սոցիալական ոլորտի մէջ, ապա նատուրալիզմը թափանցում է բիոլոգիական բնազդների ոլորտը: Սա անշուշտ որոշ իմաստով նեղացնում է իրականութեան իմացութեան մասշտաբներն ու հասարակական կառուցվածքի վերլուծութեան պատճառ-հետեւանքային շարժառիթները, այնուամենայնիվ գրականութեան մէջ էր բերում մարդկային կեցութեան հետազոտութեան մի նոր ասպարեզ՝ հոգեկան-զգացողական իր անսովոր ոնֆլեքսներով: Սոցիալական-տիպականի փոխարեն գրականութեան հե-

բոս է դառնում բնական-անհատականը: Դիտենք, օրինակ, Երուխանի «Կուզը» նովելը: «Տառնհրկու տարեկանն էտքը իր ազադան ու ծուռտիկ-մուռտիկ իրանը դադրած էր բարձրանալի, լայնանալի, դարգացումի բնական օրենքը մեռած էր այդ արարածին մեջ, տարիներու բոլորման հետ հարաճուն դառնություն մը լեցնելով անոր նեղլիկ սիրտին մեջ. և ինչ ցավագին ծամածուռումով դիտած էր իր անիծյալ կուլիի անուգալի տվաշտումը: Այնքան մանրահոգ քննության մը առաքկա ըրած էր զայն, որ քսան տարու եղած աստենը արբշիտ ուրախությամբ դիտած էր, թե կոնակին այտուցը ալ դադրած է ուռճանալի: Այն ատեն անսահման սպասանք մը զգաց, իր կոնակին անհեթեթ բռնն ալ այնքան անշնորհք չեղեցավ աչքին. այս համոզումը կազմել էտքը կարծեց, թե ինքն ալ ամեն մարդերու պես — եթե ոչ վայելուչ, գեթ ոչ շատ տգեղ մարդ մըն էր»: Եվ այսպես, մարդկային իր գոյության վերաբերյալ «անխախտ գիտակցությամբ» նա իր անելիքը դստավ, «կերպարանքին տիրապդեցիկ սիլուետի» պտույտներով «վրցրեց քիչ մը դրամ» և նպարավաճառի իրավունքով հայտնվեց մի նոր թաղամասում: Ժամանակի ընթացքը սովորականին հանձնեց անսովորի ծաղրը և «բախտին մեկ անգութ ապտակից» պատժվածը շրջապատի «արգահատալից կարեկցությանը» համակերպվեց իր վիճակին: Ամեն ինչ նրա համար դարձավ բնական և նրան թվաց, թե կարող էր անել այն, ինչ վայել է բոլոր մարդկանց, ուստի և ալ կերպ ընկալեց տասնվեցամյա գեղեցիկ, թրվուռ, հմայիչ ու շարաճիճի էլիզաբեթի զվարճասիրությունը և փորձեց հմայել նրան զգացմունքի իր ցուցցերով: Բայց տեղի է ունենում անսպասելին, երբ աղջիկը քրքիչով ի ցուցց դրեց նրա սապատը. «Կոմիկ վեր ցատկեց՝ կարծես էլեկտրական թանձր հոսանուտն մը ցնցված արջան կոհակ մը ելավ խուժեց անոր կապալադույն աշտերը, աշվներուն մեջ դիվային փայլակ մը բոցավառվեցավ, դեպի ետև ընկրկեցավ, և իր ըրած ընդոստ շարժումին մեջ դնաց, վարներվեցավ պատին: Այդ բախումը սուր ճիչ մը կորզեց խեղճ սապատողի կոկորդին... էլիզան մեկ խոսքով, ձեռքի մեկ շարժումով արթնացած էր, հրաբուխի հեղակարծ պոռթկումի պես դուրս ժայթքեցուցած էր այդ զգայնոտ հողիին բովանդակ եսն, գեղեցկութենն, մարմնական վայելչութենն դուրկ գտնվելուն ահռելի ու անդիմադրելի վիշտն, որ վիշտերուն սաստկագույնն ու ավերիչն է»: Այսպես էլ եղելությունն անտեղյակ մարդիկ նրան գտան իր խանութում՝ անշնչացած:

Որքան էլ նատուրալիզմի մարդաբանական ելակետը առաջին հայացքից շրջանցում է հասարակական կապերի պատճառականությունը, այնուամենայնիվ օբյեկտիվորեն այն բացահայտում է այդ նույն հասա-

րակության ներքին ալանդակությունն ու հակամարդկային բնույթը: Եվ անշուշտ Երուսաղիմի ղեկավար հասարակական իդեալը գնահատելու տեսակետից որոշակի իմաստ ունի գրողի միտումը՝ ժողովրդական կյանքի տարերքում որոնելու անկեղծության, անձնվիրության, առաքինության անհետացող արժեքները:

«Ես գիրքս անվանել եմ «Տխուր մարդիկ», որովհետև նրա հերոս-պերսոնաժներից շատերը իրոք որ տխուր են իրենց կյանքի դժբախտ պայմաններով», այսպես է բնութագրել Ստ. Զորյանը նովելների իր առաջին ժողովածուն: Զջմարիտ է, Զորյանի նովելներում ընդգծում չունեն ոչ սոցիալական պելյզածի ավերվածությունն ու թշվառության հալածանքը և ոչ էլ կենսաբանական բնագոյների թելադրող անոմալիաները, սակայն այստեղ ևս իրականության ընկալման հիմքը կյանքի «նատուրայի» գեղագիտական սկզբունքն է: Վերջին հաշվով «տխուր մարդկանց» ներքին շարխարհը անշարժ կացության մի բնագոյական վիճակ է, ուր ինքնամիտքի ու ինքնաբավ համակերպության մեջ կորչում է երազանքի և ձգտման ամեն մի գրգիռ: Անիմաստ, անբովանդակ զոյության տաղտուկը ստեղծել է իր կաղապարը և այդ կաղապարի մեջ մարդիկ կարգավորել են շարժման իրենց օրենքները՝ խախտման հանդեպ մշտապես մնալով երկյուղած ու զգուշավոր: Ամուրի Պողոսը գործակատարի պրոդայիկ պարտականությունը կատարելուց հետո՝ «իր վիշտն ու ուրախությունը բաժանում է մոր թողած կտավի հետ» («Բարեկամներ»), ձմռան երկար գիշերներում իր անքնությունը փարատելու համար Հակոբը մտատանջվում է, թե ինչու տերտերը չի մաքրում իր բակի սառույցը, թե ինչ կլինի, եթե հանկարծ Կարապետ աղան մաքրած չլինի իր բուխարիկը և հրդեհ առաջանա, կամ ինչով են սնվում չոր առաստաղի վրա վիտացող մկները («Ձմռան գիշեր»), և այսպես միօրինակ, տաղտկալի, անհունակար պոլության շնչին մտահոգությունների խաղալիք դարձած մարդիկ, որոնք ծնունդ են առերևույթ խաղաղ, բայց էպպես տրոհվող ու աններդաշնակ հասարակության:

Սակայն միակողմանի կլինեք դասական շրջանին հաջորդած ռեալիզմի նոր որակը հատկացնել միայն նատուրալիզմին: Իրականում գեղարվեստական զարգացումը ղեկավար պոետիկայում հայտնաբերում է ոճական բազմազան ձևեր, որոնք ընդլայնում են մեթոդի արտահայտչական հնարավորությունները: Հայ ղեկավար գեղարվեստական բարձրագույն որակի նշանավորումը հանդիսացավ Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը: Գեղագիտական իր սկզբունքներով կապվելով դասական ղեկավարի հետ, Թումանյանը սակայն մեթոդի ներքին ու արտա-

քին կառուցվածք ենթարկեց այլ շափումների, որոնք պատուում են դասական ռեալիզմի սոցիալական ու հոգեբանական կեցության ոլորտները; տանելով այն դեպի կեցության բնապատմական խոր ակունքներ: Այդ ակունքները տիեզերական սկիզբ ունեն, որը մի ընդհանուր փիլիսոփայական առանցքի վրա է դնում Թումանյանի ամբողջ ստեղծագործությունը: Սոցիալական ու սոցիալական սոսկ էմպիրիկ ձևերն են տիեզերական ալդ կեցության: Նույնիսկ «Հառաչանքում», «Գիբորում», «Պետտն ու Մուսայում», ուր թվում է, թե կյանքը դիտվում է սոցիալական կտրվածքով, այնուամենայնիվ, ի վերջո նրանց ներքին խոհափիլիսոփայական նստվածքներում կա տիեզերական սկիզբը հուշող մոտիվը, շխոսելով արդեն «Անուշի», «Թմկաբերդի առումի», «Սասունցի Դավթի», «Լոռեցի Սաքոյի», բառյակների, լեզենդների ու բալլադների մասին, ուր պատմական ու կենցաղային փիլիսոփայական փոխաձևություն են ստանում նախասկզբից եկող սուբստանցիոնալ-հավիտենական ճշմարտություններում: Արթնացնելով հայ ժողովրդի էթնիկական հիշողությունը, Թումանյանը իրերն ու երևույթները իմաստավորեց կենսափիլիսոփայության հաղարամյա տրոժեքներով և վերին անհայտի հավերժական խորհուրդներից հյուսեց կատարելության էսթետիկական իդեալը, որը «գաղափարների ու երազների աշխարհն է», «հոգու սուրբ հայրենիք»: Բնություն-տիեզերք-մարդ փիլիսոփայական կոորդինատներում նա ձևավեց պանթիզմի էսթետիկական կոնցեպցիային, որը իրավամբ կարելի է հայ ռեալիզմի ամենագեղեցիկ հայտնություններից մեկը համարել: Երևույթների այսպիսի կոորդինացումը միանգամայն նոր շափումների վրա է դնում գեղարվեստական պատկերի ժամանակաչին տեղությունը, որը գրողի ստեղծագործությանը տալիս է խոր պատմականություն, ավելի ճիշտ կլինի ասել պատմականության փիլիսոփայություն: Փոփոխվող, հարաշարժ աշխարհը միաժամանակ մի հավերժական արարչություն է, կատարյալի ու հավիտենականի ձգտում, ուր ժամանակներն ու տարածությունները միացնում է իրար, կյանքի հուշվույթի մեջ հայտնաբերելով սկզբնականի ու վախճանականի անվերջ փոխաձևությունը: Թումանյանի կենսափիլիսոփայությունը հաստատում է ժողովրդի հավերժության գաղափարը: Պատմականությունը թումանյանական արվեստում ներքին ձևի հատկանիշ է, բայց ոչ երբեք իրերի շարժման ժամանակաչին ընկալում: Այդ հատկանիշը ներհյուսված է նրա սուղերում, պատկերներում, տրամադրությունների զգացական ու հոգեբանական գոյություն մեջ: Որքան դա տեսանելի իրողություն է լեզենդներում ու բալլադներում, նույնքան առկա է նաև բանաստեղծություններում, պոեմներ-

րում, պատմվածքներում ու դրույցներում: «Հին օրհնություն», «Նախեր-դանք», «Հալոց լեռներում», «Հայրենիքիս հետ», «Սիրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծությունները, քառյակները նույնքան պատմականությամբ են ներհյուսված, որքան լեգենդներն ու պոեմները: Այս իմաստով Թուման-յանի ստեղծագործությանը յուրահատուկ է լեգենդայինը և մի յուրատե-սակ լեգենդային շեշտ ունեն «Անուշը», «Գիթորը», «Թմկաբերդի առումը», «Լուռնցի Սաքոն», «Դեպի անհունը», և այլն:

Իրականության այսպիսի ընկալումը թումանյանական ունալիզմի ոճական համակարգը երանգավորում են արտահայտչական բաղմամպիսի ձևերով, ներհյուսված այն ումանտիկական քնարակոնության ու էպի-կական պատումի անպարփակ զուգորդումներով: Սակայն ի տարբերու-թյուն դասական ունալիզմի, Թումանյանը չի տրոհում գեղարվեստական պատկերի բաղադրությունը: Այս իմաստով նրա արվեստին յուրահատուկ չէ ոչ պսիխոլոգիզմի և ոչ էլ սոցիոլոգիզմի ոճական տարբերակվածու-թյունը: Իրերն ու երևույթները նա ընկալում է միասնական ու ամբող-ջական կացության մեջ, հանգամանք, որ պայմանավորում է գեղարվես-տական կերպարների ու պատկերների էպիկական ավարտվածությունը:

1890—1900-ական թվականների ունալիզմի ոճական կառուցվածքում էպիկականության ներթափանցումը պայմանավորված էր ժողովրդական կյանքի հետազոտությամբ: Եթե դասական ունալիզմի գլխավոր ձգտումը հասարակության սոցիալական կառուցվածքի վերլուծությունն է, ապա ունալիզմի նոր շրջանում միանգամայն ուրույն իմաստ է ստանում ժո-ղովրդական կյանքի ներքին տարերքի բացահայտումը: Դրականության գլխավոր հերոսը արդեն ոչ թե սոցիալական անհատն է, այլ ժողովուրդը իբրև հավաքական ամբողջություն, հանգամանք, որ անհատականացված տիպերի փոխարեն ասպարեզ է բերում ընդհանուրից շանջատված և այդ ընդհանուրի մեջ շտաբերակված կերպարների: Այս իմաստով Թուման-յանի, Իսահակյանի, Բլկատինցու, Ռուբեն Զարդարյանի ստեղծագործու-թյունը հայ ունալիզմի գեղարվեստական աշխարհը հարստացնում է ժո-ղովրդական կյանքի դարավոր նստվածքների էպիկական հիշողությամբ և կեցության հիմքերի փիլիսոփայական ներարժեքացնությամբ:

1890—900-ական թթ. հայ իրականությունը զրվում է ազգային ու սոցիալական սուր խնդիրների լուծման առաջ: Զարդերի քաղաքականու-թյունը թուրքական տիրապետությանը ենթակա Արևմտյան Հայաստա-նում, սոցիալ-դասակարգային հակասությունների ուժեղացումը և հեղա-փոխական իրադարձությունները Ռուսաստանում որոշակի ուղղություն

էին տալիս հայ հասարակական մտքի որոնումներին: Ժամանակը պարտադրում էր գրականությանը ոչ միայն արտացոլել կյանքը իր օբյեկտիվ կացության մեջ, այլև առաջադրել սոցիալական ու ազգային ազատագրության դադափարական լուծումներ: Ազգային-հեղափոխական և սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցությունների ձևավորումը ուրույն բովանդակություն էր տալիս հայ գաղափարաբանությանը, գրականության մեջ բերելով իր հերոսին: Սոցիալիստը և ազգային հեղափոխականը մուտք են գործում գրականության մեջ և արժարժում ժամանակի դադափարները, ստուգելով այն ազգային կացության պատմական ու իրական հանդամանքների տրամաբանությամբ: Ինքնին հասկանալի է, որ գրականության մեջ իրողություններն արտացոլվում են յուրովի, դադափարների կուսակցական միագիծ կտրվածքը բացառելով կյանքի իրական հանգամանքներում գործող մարդկանց սոցիալական ու հոգեբանական դոյության բեկումներով: Մի բան ակներև է, որ գրականությունը ազգային-հասարակական առանձնապես սուր մարառումների ժամանակը այլևս չէր կարող տեղադրել կյանքի օբյեկտիվ պատկերների վերլուծության շրջանակներում և կարիք էր դրում որոշակի իդեալների: Հատկանշական է, որ դասական ռեալիզմի խոշոր գեղագետներից մեկը՝ Նար-Դոսը այլևս բացարձակ չափանիշ չէր ընդունում «կյանքը ինչպես որ է» բանաձևը և հակառակ նատուրալիզմին, ասում էր, թե «ամեն ինչ Մարկիզ Պոլսոն»⁷⁰: Ուշագրավ է նաև, որ Ռուբեն Զարդարյանը իր վաղ շրջանի պատկերներում արտացոլելով արեւմտահայ կյանքի ողբերգական սարսափները, հետագայում արդեն ասպարեղ է հանում հերոսների, որոնք իրականութան կործանարար մշտըն ցրում են պայքարի, նահատականության, ազգային արժանապատվության բարոյականով: Ժամանակի դադափարական որոնումներն այսպիսով որոշակի ոճական ներթափանցումներ են առաջ բերում ռեալիզմի արվեստում, գրողը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես կյանքի պատկերը ներկայացնող, այլ որպես փիլիսոփա, խորհրդածող ու գաղափարներ առաջադրող, ռեալիստական կերպարի մեջ հայտնվում է դադափարատիպը: 1905 թ. գրած «Արծվամանուկ» լեգենդ-դրույցում Խահալյանն իր միջակա հերոսին հետևյալ խորհուրդն է կարդում. «Մի լար, մի լեիր, դեռ կորած չէ մարդ. ցնա լույսի հետ և լուսավարի մեջ որոնիր, գտիր մարդուն: Խալարի դեմ սրով չեն կռվի, այլ լույսով և տգիտության դեմ՝ գիտությամբ:

Մի լար, մի լեիր, առ լույսը և ցնա մարդկանց մոտ, լուսավարի մարդու զլուխը, վանիր նրա միջից խավարը, փշրիր նրա մտքի սնապաշտ,

ստրկային շղթաները, ամենից առաջ աղատիր մարդու հոգին, մարդու միտքը՝ ապա ինքը մարդը իրեն կարող է աղատել:

Տուր գիտակցություն իր կոշման, իր նպատակի, իր արժեքի, իսկ գիտակցությունը աղատության աղբյուրն է և ստրկության մահը. թող մարդը հասկանա, որ իրավունք ունի և նա իրավունք ձեռք կրկրի:

Արդարության, աղատության և ճշմարտության լուսավոր գիտակցությունը վառիր ամենքի հոգու մեջ և ամենքի խրճիթում, և ապա դու կտեսնես, որ շուտով երկրի վրա կբարձրանա գերազույն կյանքի համատարած, անմահ արևը...»⁷¹:

Արդարության, աղատության, ճշմարտության համընդհանուր ձգտումը ունիստական գրականությանը տալիս է որոշակի գաղափարական ուղղություն՝ գեղարվեստական արտահայտություն գտնելով ժանրային նորահայտ ձևերի մեջ՝ երգիծական վեպ, քաղաքական վեպ, դրույց, լեգենդ, արձակ բանաստեղծություն, հեքիաթ: Լայն տարածում են գտնում սլայմանական, ալլաբանական ձևերը՝ հաճախ ներհյուսված սիմվոլիզմի, ռոմանտիզմի պատկերային դեկորդումներով: 900-ական թվականների հայ ունիվերսիտետական բազմազանությունը իր արտահայտությունն է գտել Խսահակյանի, Օտյանի, Փափազյանի, Զարդարյանի, Առանձարի և այլ գրողների ստեղծագործություններում:

«Նրազ օրեր», «Դարձը», «Դուրսեցինք» վիպակներում Լ. Շանթը պատկերում է ինքնաազատագրման ձգտող հերոսին, որը թևե հոգու ներփակ ուրորտում, այնուամենայնիվ, հայտնաբերում է «կյանքի նպատակը» և ներշնչվում Շիլլերի Մարկիզ Պոլաչի և Տուրգենևի Ինսարովի «շքեզ կերպարների» բարոյական վեհությունը: «Մի շաբաթ մահապարտի հետ», «Շաքրո Վալիաշվիլի», «Գարիբալդիականը», «Քուրդ Ամոն» պատմվածքներում և մի շարք ալլաբանական դրույցներում ու լեգենդներում Խսահակյանը ներկայացնում է հերոսներ, որոնք դիմադրաբար են բռնությանն ու շարիքին, ի ցույց դնելով մարդկային արժանապատվության, աղատասիրության ու հայրենասիրության իրենց նվիրումը:

Ոճական մի բարդ սինթեզ է ներկայացնում Փափազյանի ունիվերս: «Պատկերներ թուրքահայերի կյանքից», «Տուրիստի հիշողությունները», «Պատկերներ գյուղից» արձակ էջերում, «Ժայռ» դրամայում հետևելով դասական ունիվերսի սկզբունքներին, Փափազյանը ստեղծում է «էմմա» քաղաքական վեպը, որը կրում էր լուսավորական վեպի մի քանի էական գծերը, ապա սիմվոլիզմի և ռոմանտիզմի տարրերով թափախված ալլաբանական դրույցները («Ըմբոստի մահը» «Կլոր աստվածներ», «Վիշապ», «Արձանը», «Կորսված արդարություն» և այլն), վեպեր ու վիպակ-

ներ («Ասի», «Ալեմգիր», «Ազերֆեդա», «Սանթո», «Մուլափին»), որոնց մեջ մի կողմից պատկերում է մերձավոր արևելքի ժողովուրդների աղ-պային ինքնազդիտակցության արթնացումը, մյուս կողմից ցույց տալիս անհատի ուսման տիկական ընդլիզումը իրականության տաղտուկի, գորշ համակերպության և կամքի ոչնչացման դեմ: Փափաղանի ռեալիզմին ներհատուկ է բուռն բացասումը բուրժուական հասարակության և ներքին հավատը ապագա ներդաշնակ հասարակության հանդեպ, թեև նորը նա տակավին ընկալում էր որոշ իմաստով ուսման տիկական հայեցողա-կանությամբ:

1890—1900-ական թվականների ռեալիզմի գրականության մեջ մի ուրույն երանգ է գծում Նրվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը: Յուրաց-նելով Հ. Պարոնյանի երգիծաբանական արվեստը, նա ընդլայնեց այն ժանրային նոր ձևերով, հատկապես մշակելով երգիծական վեպի, պատմվածքի, նովելի պոետիկան: «Աբդուլ Համիդ և Շերով Հոլմա», «Սալիհա հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ» պատմաարկածային վեպերը, «Առաքելություն մը ի Մապլվար» քաղաքական պամֆլետը, «Թաղականին կնիկը», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» կենցաղապա-տում վեպերը, «Հեղափոխության մակաբույծներ» և «Վաճառականի մը նամակները» նովելապատում-վիպակները հայ ռեալիստական երգիծան-քի դասական էջերից են: Օտյանի ռեալիզմը համապարփակ ընդգրկում ունի: Նրա տեսադաշտի մեջ գործում է ամբողջ իրականությունը՝ սոցիա-լական, քաղաքական, կենցաղային, հոգևոր գործունեության բոլոր ար-տահայտություններով: Օբյեկտիվիզմը նրա մեթոդի էական առանձնա-հատկությունն է և այս իմաստով նրա ռեալիզմը ժխտում է ամեն մի ու-սման տիկական պատրանք: Այսպիսով օբյեկտիվիզմը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես իրականությունն ընկալելու գեղարվեստական մեթոդ, այլև որպես մի լուրջ ինքնակաշխարհայացք, որը երևույթների լինելու-թյունը չի ստուգում հասարակական զարգացման պատմական հեռանկա-րի մեջ, այլ դիտում է որպես իրական վիճակ, իսկ այդ վիճակը սոսկ շաղրանկար է, ուր իրենց էությունն են բացահայտում «կեղծ փրկիչ-ները, սուտին ճարտարապետները, գողցված համբավները, անշարժ պողտողները, հաշվող խանդավառները, անկեղծության աճաբարները, հայրենասիրության ձեռնածուները» և գաղափարի բոլոր շահատակ-ները⁷²: Սահմանադրություն, ազատություն, հավասարություն, հեղափո-խություն, սոցիալիզմ, հայրենասիրություն, բարեգործություն, բնտանիք, պատիվ, բարոյական՝ ահա գաղափարներ, որ ստեղծել է մարդկային բանականությունը կարգավորելու ազգերի ու հասարակության ներդաշ-

նակ զարգացումը: Օտյանի երգիծական ունակիւմը, սակայն, գաղափարների դրական գործողութիւնը չէ, որ նկատում է: Նա իրականութիւնը դիտում է այն կեսում, ուր գաղափարն անջատւում է իր էութիւնից և վերաճում բացասման: Եւլ գրողի տաղանդը հիրավի փայլում է, երբ ներկայացնում է գաղափարի այլափոխւած պարադոքսը: Նա ստեղծում է հանգամանքների միանգամայն բնական դասավորութիւնից ծնունդ առնող տիպեր ու կերպարներ, որոնք ազգային կյանքի իրադարձութիւնների վրա անդրադարձնում են գաղափարական, հոգեւոր ու բարոյական արժեքների պաճուճապատանքը: Օտյանը ցայտուն արտահայտութիւն տվեց հայ ունակիւմի քաղաքական բովանդակութեանը, հանգամանք, որ պայմանավորւած էր գաղափարական որոնումների այն սուր բախումներով, որոնք օրակարգի առաջ էին դնում մի կողմից թուրքական ունակցիայի ուժեղացումը, մյուս կողմից ազգային ու սոցիալական ազատագրական շարժումների վերելքը՝ կապիտալիզմի համաշխարհային ճեղքնաժամի խորացման հետ:

Ընդհանրացնելով XIX դարի և XX դարասկզբի հայ դասական ունակիւմի գեղարվեստական փորձը, կարելի է ասել, որ նրա գլխավոր ծրագրումը եղել է հասարակութեան սոցիալական կառուցվածքի վերլուծութիւնը: Հետադոտելով կյանքը իր համակողմանի կապերի մէջ, ունակիւմը հայտնաբերեց այդ հասարակութեան ներքին հակասութիւնները և անհատի ողբերգական ճակատագրի մեջ ի ցույց դրեց նրա բարոյական անկումն ու հակահումանիստական բնույթը: Իշմարիտ է՝ դասական ունակիւմը ի վիճակի չեղաւ ըմբռնելու հասարակական զարգացման ապագայի հեռանկարը, սակայն նշմարեց ժողովրդական տարերքի մեջ խմորվող բողոքի ու ըմբոստացման տրամադրութիւնները և սոցիալական իր հարցադրումներով նպաստեց ունակիւմի նոր որակի՝ սոցիալիստական ունակիւմի ձևավորմանը: Արդեն 80—90-ական թվականներին հայ մամուլի էջերում երևում են բանվորական միջավայրի պատկերը ներկայացնող ակնարկներ ու վիճակագրական տեսութիւններ: Շուտով բանվորի կերպարը հայտնվում է նաև գեղարվեստական գրականութեան մէջ: Սակայն ձևավորվող նոր դասակարգի կերպարը այդ պատկերներում դիտվում է ընդհանուր դեմոկրատական հայեցողութեան տեսանկիւնից: Ներկայացվում է բանվորական միջավայրը սոցիալական թշնամութեան սարսափների մեջ, տակաւին շնշմարելով պատմական այն դերը, որ վիճակված էր նոր դասակարգին ապագա հասարակութեան ստեղծման գործում: Հայ հասարակական մտքի մեջ սոցիալիստական գիտակցութեան հերթափանցման հետ աշխարհայացքային որոշակի սկզբունքներ են

գծվում ունի զեղազիտության մեջ: Իրականության սոցիալական վերլուծությունն ու հասարակության հակասությունների քննադատությունը ձեռք են բերում սոցիալիստական գունավորում, ուրվագծելով ապագա հասարակության իդեալը: Այս տեսակետից բնորոշ է, օրինակ, այն դարպասումը, որ ունեցավ հայ գյուղագրությունը տասնամյակների ընթացքում: Մինչդեռ 70—80-ական թվականների գյուղագրությունը սոցիալական չարիքի վերացումը կապում էր լուսավորչական բարենորոգումների հետ, 90—900-ական թվականների գյուղագրությունն արդեն «ավատ չէր տաժում այդ ումանտիկ ծրագրերի հանդեպ, հանգամանք, որ գյուղագրական պարոցի հետագա ընթացքը դրեց երկու ուղեգծի վրա, մի դեպքում հետահայաց-պահպանողական մտայնության, որը փակույտ առաջ էր կանգնեցնում գյուղափրկչական ամեն մի հեռանկար և առավել սրում անողորմության ու դաժանության պատկերը, իրական կյանքի սարսափներին սալով «նատուրալիստական բովանդակություն», մյուս կողմից, նարոդնիկ գյուղագիրների համադեմոկրատական կողմնորոշումները տանելով դեպի դասակարգային պայքարի դիտակցությունից բխող արմատական հետևությունները»⁷³:

Այս իրողությունն առավել ցայտուն դրսևորում է գտնում ձևավորվող պրոլետարական գրական հոսանքի ստեղծագործություններում: Իրականության առաջ բացվում է մի նոր իրականություն՝ գործարանը և բանվորական միջավայրը, որոնք առաջադրում են իրենց հերոսին՝ սոցիալական իր կացության մեջ և այդ կացությունը վերափոխելու ձգտմամբ: Պրոլետարական հոսանքի գրողների՝ Հ. Հակոբյանի, Շ. Կուրդինյանի, Մ. Պետրոսյանի, Ան. Վարդանյանի, Մ. Արագու և այլոց ստեղծագործություններում արտացոլում է գտել հայ հասարակական գիտակցության կազմավորումը սոցիալիստական ապագայի վերաբերյալ: Աշխարհայացքային այս հիմքը սոցիալական նոր բովանդակություն և տիպականացման նոր եղանակներ է բերում հայ ռեալիզմի գրականության մեջ, սկզբնավորելով նոր մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտությունը: Այս տեսակետից սոսկ կանխակալ միտումի և սուբյեկտիվ տպավորության պիտի վերագրել որոշ գրականագետների փորձերը՝ անտեսելու 1900—1910-ական թվականների սոցիալիստական գրականության գեղարվեստական փորձի նշանակությունը հայ ռեալիզմի պատմության մեջ և մեթոդի սկզբնավորումը վերագրելու 20-ական թվականներին:

1. «Проблемы реализма в мировой литературе» М., 1959, с. 18—19.
2. «Գրական թերթ», 1982, № 34:
3. О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, М., 1964, с. 70.
4. «Проблемы реализма в мировой литературе», с. 342.
5. Նույն տեղում, էջ 355:
6. Նույն տեղում, էջ 450:
7. Նույն տեղում:
8. Նույն տեղում, էջ 264:
9. Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, М., 1967, с. 11.
10. «Проблемы реализма в мировой литературе», с. 440.
11. В. Ванслов, Эстетика романтизма, М., 1966, с. 196—197.
12. Ն. Մուրադյան, Արովյանի պոետիկան, Եր., 1979, էջ 40:
13. «Европейский романтизм», М., 1979, с. 5; «Неизученные страницы Европейского романтизма», М., 1975, с. 18.
14. «Европейский романтизм», с. 30.
15. Նույն տեղում, էջ 56—57:
16. «К истории русского романтизма». М., 1973, с. 511.
17. «Эпоха романтизма», М., 1975.
18. Ն. Մուրադյան, Արովյանի պոետիկան, էջ 372—373:
19. «Развитие реализма в русской литературе», т. II, М., 1973, с. 33.
20. У. Фохт, Пути русского реализма. М., 1963, с. 35—46.
21. «К истории русского романтизма», с. 78.
22. «Русский романтизм», Л., 1978, с. 13.
23. Ն. Մուրադյան, Արովյանի պոետիկան, էջ 22:
24. Նույն տեղում, էջ 251—252:
25. Նույն տեղում, էջ 239:
26. Նույն տեղում, էջ 373:
27. Նույն տեղում, էջ 375:
28. Նույն տեղում, էջ 384:
29. Նույն տեղում:
30. Նույն տեղում:
31. Ս. Սարգիսյան, Հայկական ուժանտիզմ, Եր., 1966, էջ 184:
32. Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, с. 12.
33. «Развитие реализма в русской литературе», т. 1, М., 1972, с. 11.
34. Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, с. 19.
35. «Բանասեր», 1851, № 1:
36. «Արևմուտք», 1859, № 7:
37. «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6:
38. «Մեղու Հայաստանի», 1867, № 27:
39. «Մեղու Հայաստանի», 1866, № 11:
40. Նույն տեղում:
41. Ս. Ալեքսանյան, Հայ լուսավորական ուսուցիչներ, Եր., 1980, էջ 14:

42. «Մեղու Հայաստանի», 1866, № 10:
43. «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 33:
44. «Հյուսիսփայլ», 1859, № 1:
45. Գ. Սունդուկյան, ելժ, հ. 4, եր., 1961, էջ 336:
46. Գ. Սունդուկյան, ելժ, հ. 2, եր., 1951, էջ 451:
47. Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, եր., 1979, էջ 292:
48. Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, եր., 1982, էջ 24:
49. Նույն տեղում, էջ 26:
50. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, եր., 1962, էջ 87:
51. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, եր., 1963, էջ 127—128:
52. Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, եր., 1962, էջ 51—52:
53. «Развитие реализма в русской литературе». т. 1, с. 30.
54. Այս մասին տե՛ս Ս. Սարգիսյան, Քննադատական ունակիւթի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ, եր., 1955, էջ 238—240:
55. Խ. Արուստյան, ելժ, հ. 8, էջ 172—180:
56. «Развитие реализма в русской литературе», т. 1, с. 67.
57. Շիրվանզադե, ելժ, հ. 8, եր., 1961, էջ 490:
58. Խ. Պատկանյան, ելժ, հ. 8, եր., 1974, էջ 176:
59. «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91:
60. «Նոր-Դար», 1892, № 36:
61. «Հայրենիք», 1893, № 409:
62. Շիրվանզադե, ելժ, հ. 10, էջ 161:
63. «Նոր-Դար», 1889, № 170:
64. «Մուրճ», 1898, № 6:
65. Ա. Կաթինյան, Ժողովուրդների Էդրայության դրոշի ներքո, եր., 1976, էջ 103:
66. Շիրվանզադե, ելժ, հ. 10, էջ 141—142:
67. Ստ. Թովչյան, Անհունի անդրադարձը, եր., 1982, էջ 79:
68. Նույն տեղում:
69. Նույսան, Նովելներ, եր., 1965, էջ 3:
70. Նուր-Դուս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, եր., 1970, էջ 352:
71. Ալ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, եր., 1975, էջ 108:
72. Ե. Օսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, եր., 1960, էջ 553:
73. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, եր., 1979, էջ 803—804, 877:

ՀԱՅ ՌԵՍԱԼԻԶՄԻ ՍԿՁԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՐՅԻ ՇՈՒՐՋԸ

Չափազանց մեծ է լուսավորական շարժման կշիռը XIX դարի 50—60-ական թվականների հայ գաղափարաբանության, հասարակական հոգեբանության և գեղագիտական մտքի ձևավորման գործում: Շարժումը պայմանավորեց ավատական գաղափարաբանության հեղաշրջման և իմացաբանության նոր որակի ձևավորման սկիզբը: Դարը շնչում էր արժեքների վերարժեքավորման, գաղափարների հեղաբեկման, դավանաբանական անառարկելի պատկերացումների և ձգտումների կազմալուծման ու վերակառուցման, ըստ էության, անցումային դարաշրջանների ին հատուկ պատմական բովանդակության ոգով: Ժամանակաշրջանի գեղարվեստական խոսքը ողողված էր հրապարակախոսական պայթյունով, բանավեճի ողակական սուր և ոչնչացնող քննաճառերով: Նալբանդյանի բնորոշմամբ քննադատության դար էր: Եվրոպական մտքի իմաստասիրական տարրեր վարդապետությունների ուսումնասությամբ, բնագիտական մտքի նվաճումների դիրքերից հայ լուսավորական մտավորականությունը քննադատում էր աշխարհի ճանաչողության իր դարն ապրած ձևերն ու պատկերացումները, մերժում անհատի բնական ազատությունը կաշկանդող բարոյական նորմերն ու օրենքները:

Պատմության դարգացման բնականոն օրինաչափությամբ, պայքարն ուներ նախապես գաղափարական բնույթ, որովհետև նոր հարաբերությունները կանոնավորող բարոյական և հոգեբանական արժեքները պետք է հիմնավորվեին, ամրակայվեին և իրավական, քաղաքացիական վավերացում ստանալին առաջին հերթին գաղափարների և պատկերացումների աշխարհում: Պատմական իրողությունն այն է, որ «Հին սովորույթները չքանում, հին արարողությունները խախտվում են այն ժամանակ, երբ մարդիկ մտնում են նոր փոխադարձ հարաբերությունների մեջ: Հասարակական շահերի պայքարն արտահայտվում է նոր սովորույթների և արարողությունների՝ հնի դեմ պայքարելու կերպարանքով: Ոչ մի սիմվոլիկ արարողություն կամ սովորույթ, ինքնըստինքյան վերցրած, չի կարող ազդել, ոչ դրական և ոչ բացասական իմաստով, նոր

Հարաբերությունների դարգացման վրա: Եթե պահպանողականները ջերմորեն պաշտպանում են հին սովորույթները, ապա այդ ալն պատճառով, որ նրանց մտքի մեջ իրենց համար սովորական դարձած թանկագին ու օգտակար հասարակական կարգերի պատկերացումը հիմնավորապես կապվում է (զուգորդվում է) այդ սովորույթների պատկերացման հետ: Եթե նորոգիչներն ասում և ծաղրում են այդ սովորույթները, ապա դա ալն պատճառով, որ նրանց մտքում այդ սովորույթների պատկերացումը շողկապվում է նրանց համար նեղիշ, անօգտակար ու տհաճ հասարակական հարաբերությունների հետ: Հետևապես, ամբողջ խնդիրն այստեղ իդեալների գուգոդումն մեջ է»¹:

Ավելին, պատմության անձնականությունը (սուբյեկտիվիզմ) ունի դարգացման իր լծակները: Եթե պահպանողականները այդ գաղափարական հակամարտության մեջ պաշտպանում էին իրենց գաղափարները, պայքարի էտնախորդում ունենալով դրանց անխուսափելի դատապարտվածություն և անհետացման սարսափը, հետևաբար պարտվողի բնազդի արձագանքը, որի փոխաձևությունը հոգեբանական երևութաբանության, նրանց պայքարը բովանդակավորում էր մարդկային բարոյականության տեսանկյունից բացասական հատկանիշներով (շարություն, նենգություն, խաբուսություն, հալածանք, մոլեռանդություն), ապա նոր գաղափարների հաստատման ընթացքը բարոյական հենարան էր գտնում նորարարներին հատուկ մոլեռանդ և անմնացող նվիրումի, անձնազոհ պայքարի, մարդկայնորեն բարոյական արժեքների հավաքագրման և այն անհակասական և ոտմանտիկորեն իդեալականացված ապագային ուղղելու պատրանքների մեջ: Զարգացման օրենքներով լուսավորիչները տեսականորեն հիմնավորում էին միայն հասարակական վերականգնումների, մտավոր ու բարոյական վերաշրջումների անհրաժեշտությունը, իսկ իդեալի՝ բանականության թագավորության ուտուպիկ պատկերացումները համադրվում էին ոչ թե հասարակարդի դարգացման օրենքների իմացության հիմնավորումով, ալլ ունեին ուտուպիաների ձևավորմանը բնորոշ հիմք և ընթացք:

Հավասարություն, եղբայրություն, ապատություն հասկացությունները առերևույթ պատմական այդ շարժումը արգարացնող, հիմնավորող գաղափարներում հնչում էին որպես նպատակ, իսկ իրականում դրանք միջոցներ էին, ուժեր հավաքագրող բարոյական արժեքներ՝ պատմական դարակազմիկ հեղաշրջումն իրականացնելու համար: Երևույթների նման հերթագայությունը արդյունք է պատմության նպատակաբանված կանոնակարգման և ինքնահաստատման:

Պատմական անբավարար զարգացման հետևանքով, վերոհիշյալ հասկացությունները հայ լուսավորական միտքը սակավ էր դնում շրջանառության մեջ:

Համազգային առաջընթացի հեռանկարը կապելով մտքերի ու բարքերի վերաշրջությանը, հայկական իրականության եվրոպականացմանը, լուսավորիչները առավելապես սրության էին հասցրել ազգի պատկերացումները և բարոյական աշխարհը դաստիարակելու, բարեշրջելու հարցադրումները:

Ժամանակաշրջանի հոգևոր մթնոլորտի առաջնահերթ հարցադրումներից մեկը բանականության և հավատի, կրոնի և գիտության փոխհարաբերության հարցն էր: Եվ եթե, շատ դեպքերում այն ուղղակիորեն չէր բարձրացվում, այնուամենայնիվ մնում էր որպես ընդհանուր ետնախորք մի շարք իմացաբանական սկզբունքային հարցերի որոշման համար: «Անցան այն ժամանակները, երբ մարդիկ ոգեորվում էին վերացական և միստիկական բաներով, անողորբելի իրական աշխարհը, երկաթի գավառները ձևերում, պահանջում է յուր արդարացի հսրկը»²:

Գեղապիտական շատ առաջադրումներ մշակվում էին հենց ընդհանուր իմացաբանական խնդիրների լուծմանը ղուգընթաց կամ որոշարկվում վերջիններից: Այդ տեսանկյունից ուշագրավ է Մ. Նալբանդյանի «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» հայտնի աշխատությունը, որի մեջ առաջադրվում և մշակվում են անցյալ դարի 50—60-ական թվականների դեպի կյանքի շատ էական խնդիրներ, հարցադրումներ և օրինաչափություններ: Նալբանդյանը հանգամանորեն վերլուծում է Պոռչյանի վեպի իր «ընդունելի» և «անընդունելի» կողմերով: Քննադատական այդ երկում հայ լուսավորական գաղափարաբանություն էական շահագրգռությունները և խնդրադրությունները փոխաձևվում են գրականությանն ուղղված գեղադիտական առաջադրումների:

Հանրահայտ ճշմարտություն է, որ լուսավորական շարժումը հիմնականում հակաավատական բնույթ ուներ և ուղղված էր առավելապես ավատական կյանքի մտածողության ձևերի, բարոյական արժեքների, ինչպես նաև այդ հիմքից որոշարկված արվեստի բովանդակության դեմ: Իսկ ավատական գաղափարաբանությունը հիմնականում կրոնն էր, որին պուգահեռ դեռ կենսունակ էին առասպելական մտածողության վերապրուկները:

Այդ վերապրուկները շատ ժողովուրդների մոտ հասնում են մինչև XIX դար, քանի դեռ, ըստ էության, չի խաթարվել այն անոդ ավատական

հիմքը՝ Վաղևմի տոհմական հիմքը հայկական դյուղաշխարհում հիմնականում պահպանվում էր:

Ծ. Մեկտիսիսկին այն կարծիքին է, որ ժողովուրդների դարդացման նախնական փուլերում, դիցաբանությունը լիովին համընկնում է գաղափարաբանությանը: «Դրա հետ մեկտեղ գրականության պատմությունը (էլ չենք խոսում փիլիսոփայության պատմության մասին) ամբողջովին, փոքր-ինչ կոպտացնելով դրությունը, կարող է մեկնաբանվել որպես նրա ապագիցաբանացման պատմություն: Այդ ընթացքի գագաթը XVIII դարի լուսավորությունն էր, որը նույնացրեց առասպելը նախապաշարմանն ու խաբեությունը...»³:

Իհարկե, «առասպելի իրականությունը ծագում է նախապատմական ժամանակաշրջանի իրադարձություններից, բայց մնում է հոգեբանական իրականություն շնորհիվ առասպելի ծիսական վերականգնանացման և վերջիններիս մոգական նշանակության»⁴:

Իսկ որ հայկական տոհմաշխարհում դեռ հաղթահարված չէր միֆական մտածողությունը, անվիճելի փաստ է: Այս երևույթը բազմիցս նշել է տակավին Մ. Նալբանդյանը, որի գրական, հրապարակախոսական և գիտական գործունեության մեջ մեծ կշիռ ունի վերոհիշյալ մտածողության դեմ տարած պայքարը: Եվ, ըստ էության, լուսավորական շարժումը հայ իրականության մեջ նույնպես առաջին հերթին գաղափարաբանության ասպամիֆականացման ընթացքի արդյունք է և պատճառ:

Հայկական ավատական իրականության միֆական մտածողության և պատկերացումների բնադատության առաջին դրոշակակիրները հայ լուսավորիչներն էին, իսկ մեծագույն ռահվիրան՝ Մ. Նալբանդյանը:

Ճանաչողության առաջընթացի մեջ լուսավորիչների պատմական առաքելությունը կրոնի բնադատությունը և բնափիլիսոփայության ուսեղծումն էր: Զևավորվում է իմացաբանական նոր համակարգ, որի ճանաչողության լծակներն ու եղանակները որոշարկվում են բնագիտական և մաթեմատիկական մտածողության հարթություններից, դրանով իսկ աշխարհի ճանաչողության մեջ նվաղեցնելով երևակայականի կշիռը և մեծացնելով տրամաբանական և գիտական իմացության շրջանակները և հնարավորությունները⁵:

³ «Որտեղ որ չկա առողջ դատողություն, ինչ մարդ որ հասուն խելը չունի, այլ երեակայություն և վառ երևակայություն, նա իսկ և իսկ կախարդվում է...»:

⁴ «Ես կրոնի վարժապետ չեմ, ես ազգի և գիտության վարժապետ եմ»: («Արություն և Սանվել»):

«Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» աշխատությունը առավելապես ուշադրով է հենց այդ տեսանկյունից: Պոռշյանի վեպում հիմնականում քրննադատվում են լիովին չնաղթահարված միֆական մտածողության շերտերը, որոնք յուրահատուկ ձևով դրսևորվել են վեպի, սիրապատումի ընթացքի և ավարտի գեղարվեստականացման ընթացքում:

«Ինչպես առաջ էլ ասացինք, մենք բան չէինք ունենալ արգո հեղինակին ասելու, Լթե նա այս կամ այն անձը նկարագրեր կախարդության հավատացող. այդ բնական է... Բայց պ. Պոռշյանը իր բերնից է խոսում այս բաների վրա և նորա նկարագրությունը, որ ղերաբերվում էր մեր հիշած անցքին, այնպիսի կերպարանք ունի, որ կարծես թե բոլոր վիպասանության խորհուրդը ուրիշ բան չէ, Լթե ոչ կախարդության էությունը և ներգործականությունը ապացուցանել»⁵:

Իսկ լուսավորական աշխարհայացքը, ըստ էության, միանգամայն հակառակ նպատակ էր հետապնդում՝ գիտությունը և գրականությունը ուղղել կրոնի քննադատության և երևույթների գիտական բացատրության: Այդ առումով, խռանձնանում է «Մինին» խոսք, մյուսին՝ հարսն» վեպը, որի գլխավոր հերոսը ժամանակի բնագիտության զարգացման ոգով է տրամախոսում կյանքի, մահվան, բարոյականության, խղճի և այլ հարցերի շուրջ:

«Մենք գիտենք,— գրում է Նալբանդյանը,— որ մեր ազգը ինչպես նաև ամեն ազգ, Լթե հանենք նոցա միջից լուսավորչալ բաժինը, հավատում է կախարդության. խնդիրը այդ չէ, և մենք դորա վրա վեճ չունինք. այլ այն մանավանդ, թե հարկավո՞ր է պահպանել ժողովրդի վնասակար և մոլորական նախապաշարմունքները և նանրահավասությունքը. թե՞ դորա հակառակ, բնության օրենքներով հրաշալին մեկնելով, ցրվել միջնադարյան մառախուղը...»⁶:

Եվ, իրոք, վեպում հաճախ է պատում թափանցում երևակայությամբ ստեղծված անբնական վիճակների, հրաշապատում իրողությունների նկարագրություններ, մինչդեռ, ըստ լուսավորական գեղագիտության՝ «...Բնական երևույթը առասպելով մեկնաբանել մեր գործը չէ. դորա փոխանակ առասպելչալ բնական երևույթը իր մոգական քողերից ազատել և բնության լուսով հասկանալ և հասկացնել «Ի մեծ շինություն աղգին», մենք սիրում ենք որպես ճշմարտություն»⁷:

Մտածողության այս սահմաններում միանգամայն օրինաչափ էր «մատենագրությունը» գիտել մի հայելի, որը ստուպապես է անդրադարձնում ազգային կյանքը կամ արտացոլվող երևույթը:

Նալբանդյանը բազմիցս շեշտում է բնականությունը որպես ստեղծագործության անհրաժեշտ բաղադրիչ: Նաև այդ տեսանկյունից են արժեքավորվում «Ազապի», «Տեր-Սարգիս», «Վերք Հայաստանի» և «Սոս և Վարդիթեր» վեպերը: Լուսավորական գեղագիտության տեսանկյունից բնականությունը անհրաժեշտ գործառնություն ունի արվեստում և պատճառական կապի մեջ էր լուսավորական շարժման ընդհանուր խնդրադրության հետ: Միֆական մտածողության մեջ աշխարհը դառնում է առասպել: Այդ երևույթը մարդու՝ աշխարհը երևակայությամբ պրելու և վերարտադրելու արդյունք է: Լուսավորական գեղագիտությունը առաջադրելով աշխարհի տրամաբանական ընկալումներ, արժեքավորում էր այն ամենը, ինչ բնական ձևով, առանց երևակայական հրաշապատումների էր ներկայացվում արվեստում:

Պոռշյանը «իր նկարագրած կյանքի վերաբերությամբ, ոչ ավելի և ոչ պակաս, մի սոխարդախ հայելի է, ուր ցուանում են բնության ճառագայթքը»⁸, իսկ Լերեմն իր հերոսներին ներկայացնելիս, հեղինակը հերոսին դուրս է բերում «իր բնական շրջապատից և բնությունը դառնում է առասպել»⁹:

Նալբանդյանի աշխատության մեջ հակադրվում են աշխարհի ընկալման երկու տարբեր կերպեր, կյանքի ճանաչողության տարբեր որակներ: Մեկը միֆական, երևակայական մտածողություն է, մյուսը նրա ընդերքում ձևավորված, բայց վերջինիս ամբողջովին հակոտնյա լուսավորական, գիտական, տրամաբանական մտածողությունը: Այստեղ, մտածողության պատմական բարեշրջության տրամաբանությամբ, վերջինը առաջինի սոսկ հերքումը չէ, այլ իրականության տարրերի նոր փոխակազմակերպումը և դասակարգումը ճանաչողության նոր, ավելի բարձր համակարգի շրջանակներում: Արվեստը օրգանապես պատճառական կապի մեջ լինելով այդ զարգացման հետ, լիովին կրում է այդ տեղաշարժերի տրամաբանությունը իր վրա և համապատասխանորեն վերադասավորում և նորովի է կազմակերպում իր պոետիկական համակարգը:

Այս կապակցությամբ, ուշագրավ բացահայտումներ կարելի է անել Պոռշյանի վեպում: Առաջին առանձնահատկությունը հեղինակի և տոհմաշխարհի հարաբերության անբավարար տարբերակվածության փաստն է: Պոռշյանը իրեն ու ձրևությունը գնահատում է նահապետական դյուղացու հայեցակետից, նրա մտածողության և պատկերացումների շրջանակներում: Նման գեպերում. «...Բանաստեղծը որպես սուբյեկտ չի անջատվում, այլ լուծվում է իր պատկերած օբյեկտում... այստեղ ամեն ինչ ճանաչում է ոչ թե առանձին անհատը իր գեղարվեստական

96

արտացոլման սուբյեկտիվ յուրահատկությամբ, այլ լիապես, ամբողջովին անհատին կլանող համաժողովրդական զգացումը, քանի որ անհատը դեռ ազգի, նրա կեցության և հետաքրքրություններից սահմանադատված, ինքն իր համար ներքին պատկերացումներ և զգացումներ չունի։ Որպես այդպիսի անբակտերի միասնության նախադրյալ, անհրաժեշտ է կացություն, որի մեջ դեռ չի արթնացել ինքնուրույն խոհածություն և գործունեություն...»¹⁰։

Հեղինակի և իրականության անբավարար տարբերակումը, գրողի և պատկերվող նյութի, սուբյեկտի և օբյեկտի՝ գեղագիտությամբ չմիջնորդավորված կապը, որը սլայմանավորված է սլատմական զարգացման աստիճանով, իր մտածողության ձևերն ու լծակներն ունի, գեղարվեստական մտածողության իր մոդելը, որոնք բազմաթիվ կետերում ընդհանրանում են բանահյուսական, էպոսին բնորոշ էպիկական մտածողությանը։ Պատահական չէ, որ Նալբանդյանը վեպը վերլուծելիս գրում է հեղինակի մասին. «...Նորա հոգու ոսկեդարյան անմեղությունը փայլում է ամեն սողի մեջ»¹¹։

Ճակավին «Կրիտիկայում» Նալբանդյանը մասնակիորեն անդրադառնում է գեղագիտական միջնորդավորվածության և վերջինիս բաղադրիչների բացակայությանը։ Այսպես, գեղարվեստական մտածողությանը հատուկ՝ «ոչ ձևի մտածությունը և ոչ դեպքերի դասակարգությունը կարող են, գոնե մասնավորապես, համեմատվել նորա սլարդ, անդարդ և բոլորովին անխաղախ և բնական նկարագրությանը»¹²։ Վեպը, իրոք, զուրկ է վերոհիշյալ գեղագիտական կարգերից («ձևի մտածությունը» իմա՝ կոմպոզիցիա, «դեպքերի դասակարգությունը»՝ սյուժե), որոնք արդյունք են միայն պատմականորեն որոշարկված գեղագիտության։ Հեղինակի գեղագիտությունից են գոյանում սյուժեի կառուցման պայմանական ձևերն ու սկզբունքները, որոնք տարածելի չեն, առհասարակ, գեղագիտության հանդես գալուց առաջ ստեղծված արվեստի գործերի վրա։ Նալբանդյանի պատկերավոր բնորոշմամբ, այն մի շատ բնական գործ է և նման է իր պարզությամբ այն բնական աղբյուրներին, որոնց ջուրը առանց «մարդկային ճարտարության» առանց «ջրմուղների» առանց «մարմարոնյան շատրվանների» և «հոտվմեական ազուգանների» վաղում է սարի լանջով և «առանց մի նեղ սահմանի մեջ փակվելու ազատորեն վազում է զեպի ուր որ քաշում է նորան բնության օրենքը»¹³։ Ակնհայտ է, որ Նալբանդյանը շեշտում է հենց գեղագիտական միջնորդավորվածության բացակայությունը գրողի և պատկերվող օբյեկտի միջև։ Վերջիններս դեռ չեն տարբերակվել։ Հենց գեղագիտության բացակայու-

թյամբ է բացատրելի ժամանակի կարգը Պոռշյանի վեպում: Վեպում ժամանակը համընկնում է նահապետական կյանքի մեկ տարուն, որի ընթացքում կատարվում են պատկերվող ծեսերն ու արարողությունները: Եվ իրական ժամանակային հաջորդականությունը չի խախտվում՝ ի հաշիվ գեղարվեստականացման, կարգ, որի միայն սաղմերը կան Պոռշյանի վեպում, և որը ավելի հասուն ձևով է ներկայանալու մյուս վեպերում: Այստեղ դեռ չկա գեղարվեստական ժամանակ: Այս առումով, վեպը քիչ է հեռացել էպիկական-բանահյուսական գործերից, որտեղ հստակ ձևով պահպանվում է ժամանակագրական կարգը: Գեղագիտության գոյավորման իմացաբանական հիմքերը հատուկ են այն ժամանակներին, երբ պատմությունը դրվում է գիտական հայացքի տակ և դիտվում է որպես փոփոխվող և զարգացող կարգ: Այդ դեպքում են ծնվում այդ զարգացման օրինաչափությունները հետազոտելու ներքին իմացական գրգիռներ և արվեստը որոշակի գործառնություն է ստանում: Եվ այստեղից, արվեստի գեղադիրտությանը զուգընթաց, գոյանում է քննադատությունը որպես առանձին գիտություն: Հայ իրականության մեջ գեղագիտությունը և ընդհանրատությունը ձևավորվում են XIX դարի առաջին կեսից, իսկ արվեստը արդեն գնահատվում է՝ ենթարկվելով գիտական հայացքի (լուսավորական նպատակադրման): «Եթե Աբովյանի Վերք Հայաստանին ունի արժանավորություն, և եթե այդ արժանավորությունը կարելի է գնահատել, ապա ուրեմն միմիայն եվրոպական կանոնով, որ նայում է միշտ գործի խորհրդին և թե հեղինակը մինչև որ աստիճան կարողացել էր հասկանալ և լուծանել յուր առաջ դրած խնդիրը:

Եթե եվրոպական կանոնքը թողունք ու ասիական աչքով նայենք այդ գործի վերա, այն ժամանակ երևում է մեզ որպես առասպել (հեքիաթ)¹⁴:

Այստեղ գրականությունը հասարակական կյանքի զարգացման հաբարերությամբ դիտվում է պատճառահետևանքային կապի մեջ: Քննադատությունը բացահայտում է ստեղծագործության ավել կամ պակաս ներգործականությունը զարգացման այդ շղթայում: Իսկ «ասիական», արևելյան մտածողությունը դեռ չէր որոշարկել իր մեջ նման հայացք:

Վեպն ունի որոշակի գեղագիտական ելակետ: Պոռշյանը նկարագրում է տոհմաշխարհի սովորույթներն ու բարքերը, որովհետև դրանց վերապահում է ազգապահպանման կարևոր գործոնների նշանակություն: Սակայն, վեպի գեղագիտական ելակետը շատ ընդհանուր է, և նրանում դեռ չեն որոշարկվել այն մասնավորությունները, որոնք պետք է սլաքմանավորելին գեղարվեստական կառուցվածք:

Հեղինակի աշխարհը (մտավոր և հոգևոր) դեռ չի անձնականացել: Նրա օտարվածությունն աստիճանը «համաժողովրդական զգացումից» թույլ է և պատում է բերում սոսկ վիպելու հուզական-քնարական երանգ, որը և ձուլվում է մեծ որակ կազմող բանահյուսական էպիզոմին: Ավելին, արևելյան սիրավեպերը բանավոր փոխանցումներով հուշում էին պատումի նմանօրինակ կառուցվածքը:

Սակայն ծեսերի ու բարբերի նկարագրությունը և հուզական երանգավորումը մի պատճառաբանություն են ունի: Համայնքը ենթարկվում է քայքայման և կաղմալուծման: Նահապետական կարգերն ու սովորույթները աստիճանաբար տեղի են տալիս:

«Խորաթափանց գրողի զգացողությունն ավելի էր դուշակում ապագայի աղետը քան այն, ինչ առկա էր կյանքում: Ահա թե ինչու նա չի հուշում էպիկական հավատ և ակամա տարվում է ծայրահեղորեն ուժանտիկ և ուժանտիկորեն սենտիմենտալ հուզումներով»¹⁵:

Անհետացող համակեցության էլեգիան նույն ձևով էին ապրում հեղինակը և իր հերոսները: Այդ համակեցության հմայքը ներկայացնելու միտումը իր հետ բերում է այն իդեալականացնելու ջերմ քնարականություն: Նահապետական համայնքի ներդաշնակությունը պահպանելու հիզր արդյունք է այն տաղնապաների, որոնք ծնվում էին չգիտակցվող ու անորոշ տեղաշարժերից:

«Առավել պարզունակ հասարակարգերում, եթե հավատանք մարդաբաններին, մշակույթի, կրոնի և ծեսի գլխավոր նշանակությունը փաստորեն հանգում է այն բանին, որպեսզի թույլ շտրվի փոփոխություն: Իսկ դա նշանակում է դինել սոցիալական օրգանիզմը այն բանով, որպեսզի ինքը կյանքը մոպական ձևով առանձնացնի կենդանի օրգանիզմների, ստեղծի իր տեսակի մշտապես անփոփոխ մնալու ընդունակություն և միայն շատ աննշան ձևով արձագանքի շրջապատող աշխարհում տեղի ունեցող փոփոխություններին և ցնցումներին»¹⁶: Այսպես աշխարհի արժեքների իդեալականացումը նաև վերջիններիս սպառնացող վտանգը կանխելու ճիգ է:

էպիկական պատումից բացի, միֆական մտածողության արդյունք է հակատագրայնության խնդիրը, որ այդքան մեծ դեր է խաղում սիրապատումի լուծման գործում, որը և քննադատվել է Մ. Նալբանդյանի կողմից. «Սոս և Վարդիթերի մեջ կան տեղեր, ուր ֆատալիզմը (ճակատագրականություն) աղատ հանդես է ստանում: Սոսին և Վարդիթերին, որ չպիտի հասնեին իրենց ցանկության, միևնույն վիճակախոսքն են դուրս գալիս, որ գուշակում է նոցա գլխի գալիքը: Իհարկե կարելի է ասել, որ

պատահմունք է այս. կհամաձայնեիր, եթե հեղինակը այդ վիճակները հանելով առաջուց շտեմներ Սոսի և Վարդիթերի գլխին պատրաստվող «իոթորիկը»¹⁷: Ճակատագրայնության էությունը ի վերուստ մարդկանց վիճակված ճակատագրի անխուսափելիության հավատն է: Ըստ այդ պատկերացման, ոչ միայն մարդկանց վախճանը, այլև նրանց կամքը նույնպես ենթարկված է ինչ-որ բարձրագույն ուժի, որը կարգավորում է նրանց կյանքի արտաքին պայմանները և նրանց արարքների ներքին մղումները:

Ճակատագրայնության հակառակը կամքի ազատության ուսմունքն է, որը նոր ժամանակների մտածողություն էր, նախաձեռնող և ակտիվ նորածագ բուրժուազիայի գաղափարախոսության մի շերտը: «Կրիտիկայի» հեղինակը, ի տարբերություն Պետշյանի, հիմնավորում էր կամքի ազատությանն՝ Կոսմունքը:

«Ազատ կամքը, որ աստված տվել է սուրա հատկացուցիչ բնավորությունը, որով բաժանվում է անշունչ բնութենից, այդ կամքը տհաճ չինում է նորան մի բարոյական էակ: Բնության համար չկա ոչ մի բարոյական խնդիր, բայց մարդու համար կա, և այդ հետևանք է նորա ազատ կամքին, որ կարող է լինել բարի և չար, բարձրացնել և կործանել»¹⁸:

Մինչդեռ ճակատագրայնության դիրքերից հասարակական և մարդկային հարաբերությունների բոլոր չգիտակցված օրենքները և օրինաչափությունները պատճառաբանվում են նախախնամության և աստվածային կամքի անհաղթելի ուժով: Մտածողության այս սահմաններում դեռ չի բացահայտվել պատճառահետևանքային կապը բնական և հասարակական երևույթների միջև, պատմությունը դեռ չի դրվել գիտական հաշվարկի սուղ: Հետևաբար, չի հայտնաբերված զարգացման կարգը և օրենքները: Ամեն ինչ արարչաստեղծ է: Պատմությունը դեռ չի ճանաչվում որպես որոշակի օրինաչափություններով զարգացող ու փոփոխվող համակարգ: Զի

«Հմա չէ, մի ուրիշ փորձանք կար, որ Սոսի գլխին պիտի դար», աստված ինչ կամեցել ա, հակատին ինչ գրված ա, էն կրնի. թեկուզ երկաթե դուրս (արկղի) մեջ էլ դնեմ, որ նրա վրա գրված րլնի, կտանի» «Զէր գիտում խեղճը, թե աստված ա նրան գրկել», «Ետեղճ տղեն էս կես գիշերին քարոզված վեր կացավ գնաց, հումա բոս քախոր իմ դուշմանին մտահան շանի», «Համա խեղճ տղա, զուր ես քեզ տրորում, ինչ կարծի, էդ մի՞ կարծիք. աստված դրան րեկ համար չի ստեղծել... ինչ գրվել ա՞ էն ուտի րլնի. ճակատի գրքվածը չնշվիլ չի. հարյուր տարեն մեռած մարդի գլուխն էլ հողի տակիցը որ դուս ա գալի, ամեն բանը խարաք էլած ա րլնում. համա էն գիրը մնում ա. տրա ինչ կուգես: Լավ, հետո կուեսնենք»: «Էսենց խորհուրդ արին իրենց միջին, համա աստված իր բանը գիտի, մենք ասուց՝ զնանք»:

հայտնաբերված անհատի և միջավայրի կապը: Միֆակյան մտածողության շրջանակներում այլ են տարածության և ժամանակի ըմբռնումները: Լուսավորիչները, ընդհանրացնելով բնական և հասարակական գիտությունների նվաճումները, հանգեցին պատճառականության ուսմունքին, որի տեսանկյունից բնությունը և հասարակությունը զարգացման ինքնավար իրավունքներ ունեն: Արարչի դերը սահմանափակվում է՝ վերջինիս վերագրելով սկզբնական շարժումը: Լուսավորական իմացաբանությունը դեռևս չէր կարող զուտ գիտական գիտելիքներով բացատրել աշխարհը: Ավելին, լուսավորիչները ամբողջովին չհրաժարվեցին կրոնից, այլ վերջինիս հաղորդեցին պատմական առաջընթացին համապատասխան բովանդակություն, բանականացնելով կրոնական ուսմունքի շատ առարկելի գրույթներ: Ծիշտ է, նրանք հայտարարում էին, որ կարծիքներն են կառավարում աշխարհը և չհասան հասարակական հարաբերությունների առավել գիտական ըմբռնումների, սակայն նրանք բնական և հասարակական երևույթները արդեն ընկալում էին պատճառահետևանքային կապակցությունների մեջ: Բանականությունը (գաղափարներ, պատկերացումներ) դառնում է իր ածանցյալ երևույթների (բարոյակափություն, բարք, արարք, հոգեբանություն) գոյավորող: «Մի մարդու առաքինի կամ վատթար լինելու շարժառիթը գտնվում է նույն այդ մարդու» մեջ, թե՞ նորա շրջակա ընկերության մեջ. մի մարդ, որ այժմ առաքինի էր, կարող է՝ր դա վատթար մարդ լինել, և թե սնած ու աճած լինե՞ր մի վատթար շրջակայքի մեջ, կամ մի վատթար մարդ առաքինի լինե՞ր՝ գտնվելով առաքինի շրջակայքում...

Շատ փորձեր և օրինակներ ստորաբար պատասխանում են այս խնդրին, այո և իմ սեփական նկատողությունքը, որիչ շատ մարդերի նկատողութենների հետ, դրականապես հաստատում են այս բանը, թե մարդը ծնանելով չունի յուր մեջ առաքինության կամ վատթարության սկիզբն կամ տարր, և հոգու այդ ունակությունքը հետևանք են լավ կամ վատ շրջակայքի ազդեցությունից»¹⁹: Եթե լուսավորական փիլիսոփայությունը հայտնաբերված այս կապը հիմնականում շատ թույլ և անշուք էր ներկայացվում լուսավորական գրականության մեջ, չէր տրոհվում նախնադյանի բնորոշմամբ՝ «լոգիկաբար աճող կերպարների», այսինքն՝ թույլ էր կերպարի ինքնադարգացումը, ապա մեղավորը ոչ թե լուսավորիչներն էին, այլ անհատի պատմական դարգացման աստիճանը: Իսկ «շրջակայք» հասկացությունը ի վերջո հանգում է ժամանակաշրջանի գաղափարների և պատկերացումների ընդհանուր գումարին: Մարդու

բնավորությունը հիմնականում ձևավորվում է դաստիարակությամբ և կրթությամբ:

Նալբանդյանը պահանջում էր անհատի ձևավորումը և բնավորությունը դիտել պատմական տարածության և ժամանակի կոնկրետ հատվածում, պատմության ընթացքի լուսավորականորեն ընկալված օրինաչափություններին հատուկ պատճառականությամբ, իսկ գեղագիտական այս պահանջի ոլորտներում բնականությունը դառնում էր պատճառականության անհրաժեշտ նախապայման: Եվ պատահական չէ, որ այդքան բարձր է գնահատվում բնականությունը վիպում և հակառակը՝ մերժվում է անբնականը, երևակայականը, որոնք միֆական մտածողության բաղադրիչներն են:

Ճակատադրալությունը պետք է, որ հերոսների էությունից, ավելին՝ նաև նրանց արարքներից դուրս հայտնաբերեր գործի լուծումը: Հետևաբար, սիրապատումի ընթացքը և լուծումը չի զարգանում որոշակի պատճառակցական կապի ձևով: Մինչդեռ, ըստ լուսավորական պատկերացման, կյանքի, հարաբերությունների կնճռոտ խնդիրները և բախումները, գրականությամբ արտացոլվելիս, պետք է լուծվեն հետևյալ էերպ՝ «Անցքի կատաստրոֆը, որ ամեն իրավունքով պահանջում է հեղինակից ավելի հմտություն ու ճարտարություն, ուր պիտի որ գործի ամբողջ ընթացքի մեջ լարված թելերը ավելի ճարտարությամբ, ավելի նրարագիտությամբ և որ գլխավորն է ավելի բնականությամբ միանան, հավաքվին և կենտրոնանան, ինչպես արևի ճառագայթքը անցնելով մի ոսպնածե սպաիւոց, որ իսկույն կրակեն,— այդ կատոստրոֆը, եթե համեմատում ենք գործի ընդհանուր արժանավորության հետ, շատ թույլ է կերպարանագործված. և ոչ միայն այսչափ, այլև անբնական»²⁰: Ստացվում է, որ լուսավորական գեղագիտության մեջ ռեալիզմի և բնականության կարգերը որոշարկվում են առաջին հերթին միֆական մտածողության դեմ տարվող պայքարում: Լուսավորական երկում բախումը, առանցքը, կիզակետը կառուցվում են լուծում պահանջող որոշակի հասարակական, բնական, բարոյական խնդիրների շուրջ, որոնց մեջ առկա են զարգացում և պատճառակցական կապեր:

Միֆական շերտերի դիտարկման դիրքերից ուշագրավ է Պոռչյանի վեպի գլխավոր հերոսի՝ Սոսի, մասամբ նաև Վարդիթերի իդեալականացման փաստը, որը և կերպարը, երևույթը դուրս է բերում բնականի սահմաններից: Այս հատվածներում նույնպես ներկա են առասպելապոետիկական մտածողության լծակները: Առերևույթ կարող է թվալ, թե «Միֆում ամեն ինչ կարող է պատահել: Թվում է, որ նրանում իրադարձու-

թյունների զարգացումը չի ենթարկվում տրամաբանության ոչ մի կանոնի: Սուբյեկտը կարող է ունենալ ցանկացած հատկանիշ: Հնարավոր է ցանկացած մտածելի կապը»²¹: Սակայն, ըստ էության, միֆական մտածողությունը նույնպես իրացնում է որոշակի գործառնություն, որը և կազմակերպում է միֆական երկի առանձին բաղադրիչների համակարգվածությունը՝ նրա գեղարվեստականացման ընթացքին տալով որոշակի տրամաբանություն: Եվ իրոք, էպիկական հերոսի կերպարը ներկայացնում է տոհմական ավանդների յուրահատուկ խտացումը՝ «...ամբողջություն, որի շահախնդրությունների համար և որի հետաքրքրությունների տեսանկյունից գործում է նա: ...էպիկական հերոսին վերագրվում են այն արարքները, որոնք ընձեռում են հանդես բերել էությունիվ՝ պատկերացմամբ իդեալական և գովելի հատկանիշներ: Հարկ է նշել, որ իդեալ էպիկական հերոսի բարոյական տարերքը չի որոշվում մեր ժամանակների բարոյականության դիրքերի մարդասիրական հասկացություններով, էպիկական իդեալականացման հիմնական շափանիշներից մեկը տոհմային դեմոկրատիզմի սկզբունքների և նորմերի պահպանումն է»²²:

Սոսին ներկայացնող հիմնական հատկանիշները՝ ուժը, հզորություններ, քաջությունը, աշխատասիրությունը, ազնվությունը, բարությունը բովանդակում են տվյալ գավառի համընդհանուր հոգևրանությունը, համայնքի իդեալին բնորոշ պատկերացումներ և գույգորգումներ: Հերոսի իդեալականացումը կատարվում է տոհմական իդեալի սահմաններում: Նրա արարքները բխում են հիմնականում տոհմական էթիկայի սկզբունքներից: Եվ կերպարի նման ազգագրայնացումը հիմնականում ապահովում է վեպի հերոսների, ինչպես նաև Սոսի ռեալականությունը: Սակայն, պետք է նկատի ունենալ, որ Սոսը լիարժեք էպիկական կերպար չէ: Նրա մեջ ծնվել են անձնավորություն դառնալու սաղմերը: Այդ զգացողությունը իր առաջին փուլում հանդես է գալիս որպես հուզական ռեակցիա: Պատմական սոցիալական չի կարող բարոյական հենարան դառնալ և կամ դատողությամբ, օրենքով, բարոյական կամ իրավական նորմով հիմնավորել իր զգացողությունը, որը հակոտնյա էր տոհմական բարոյականությանը. «...մեր ազգի անումին խայտառակիչ մի ընդհանր, ազգիկ սիրելի ո՞րն ա. աստված օրը կտա բարին հետը՝ աշունքը կդա, որը զսմաթ կրլնի, էն կուզենք քեզ համար»: «Տեսնես Օսանի բերնին ո՞վ է մտիկ անում, ո՞վ է նրան բան հարցնում: Իմ աղջիկը չի՞, ձեռքը կբռնեմ, ում կուզենամ, նրան կտամ...» («Արություն և Մանվել»):

«Միջնադարյան մարդու կյանքը առաջին հերթին անմիջականորեն հասարակական էր, պաշտոնական, ավանդական նորմերի և սովորույթ-

ների հունով իրացվող: Նա գեռ իրենից չէր ներկայացնում մասնավոր, անձնական մարդկային ճակատագիր: Մարդն ապրում էր իր ավատական միավորումների, փեթակների մեկուսացված կեցությամբ: Մասնավոր էլանքը այդ կանոնակարգված աշխարհում հանդես էր գալիս սոսկ իբրև առանձին շեղում՝ անսպասելիորեն հակասություն հայտնաբերելով ավատական կեղևի և մարդու բնության խորքերի, նրա բնական ձգտումների և որակների միջև»²³:

Ուշտի, այն դրսևորվում է որպես անձնավորություն դառնալու ընթացքի հիմնականում իւացիոնալ փուլը, որը դրսևորվում է բուն զգացականությամբ: Պատահական չէ, որ Սոսը երգով է դրսևորում իր զգացողությունը: Սրանք ոչ ծիսական երգեր են, ոչ էլ միջնադարյան անհատի հոգու երկվոթյունը դրսևորող երգեր, այլ հիմնականում արտահայտում են անմառչելի, անհասանելի սիրո և բնութանրայես սիրո տառապանք՝ անհատական ցանկություններ: Աշուգական պոեզիան արվեն հարթել հարթում էր այդ ուղին: Սոսի երգերը զրվել են այդ պոեզիայի արդեն մշակված ձևերի սկզբունքներով:

Ինձ իբւմ ա էն սերը, որ գիշեր-ցերեկ վառ ա,
կերդ ու թորս խաշումա , վա՛յ, ես սարսաթի դառա,
Աստված սիրո՞ղբ, ջուր ածե՞ր, էս սերն էլավ իմ մահը,
Սիրեկանիս անունը ինձ արեց փարա-փարա (կտոր-կտոր):

Այս երգում սերը դիտվում է իբրև նախաահմանված ու կոնխորդված անհաղթահարելի ճակատագիր: Ժողովրդական մտածողության շրջանակներում անգամ, անհատի հոգերանական օտարումը իր բնական ցանկությունները ճնշող նորմերից, հիմնավորվում է, պատճառաբանվում է ի վերուստ արվածությամբ: Սոսը օծված է երգելու ձիրքով: Միջնադարյան էկզոտերիկ գրականության և զգացողության շրջանակներում այդ հատկությունը գնահատվում է և իդեալականացվում, որովհետև միայն վերջինիս միջոցով է դրսևորվում այն զգացողությունը, որը ըստ էության; իր լուծումը չհայտնաբերելով իրականության մեջ, ողբերգական վախճան է ունենում և՛ արվեստի (արևելյան սիրավեսեր) ոլորտներում, և՛ իրական կյանքում: Այս առումով, և՛ այդ սիրավեսերը, և՛ աշուգական պոեզիայի համապատասխան շերտերը պետք է դիտել որպես ռեակցիա պաշտոնական գաղափարաբանության (իմա՝ քաղաքացիական իրավունք ստացած գրված և չգրված օրենքների, նորմերի և հոգեբանության դեմ):

Տիպիկ էպիկական իդեալականացում է Սոսի երգելու կարողությունը ներկայացնելը: Այն ներկայանում է արտաքին դրսևորումների ձևով: «Մառ ու բոլ անկաջները բաց արին, որ լսեն էս հրեշտակի ձենը.

լիբունները ձորը լիքը, ծառերի վրա, առավոտյան հողի դեմ երգում էին հազար ու մեկ եղանակներով. հենց որ էս ձենը լսեցին, ամանշելուցն իրանց ձենը պահեցին, սուս կացան ու անկաջ էին գնում, որ նրա եղանակները սարվեն ու իրանց առաջին եղանակը շինեն. պետի խշշուցն ու ձորի դժժույցն, հենց իմանաս, մինը ձենը ընէր պահում, դամ քաշում, մեկին էլ թուփակի պես ածում, իրար քցում, որ Սոսն ավելի էշխով ասի. առավոտյան բարակ քաղցր քամին էլ, որ էլմով (լոխի) շվացնում չէր, հենց իմանաս, թե նրա ձենն ընի ուզում սարվիլ, որ ինքն էլ նրա նման կլկլացնի»:

Հեղինակը նկարագրում է ժողովրդական, բանահյուսական մտածողության պատկերավոր արտահայտություններով և դարձվածքներով: Ահա մի օրինակ բնության նրա նկարագրությունից՝ «Քշերս էլ ընենց ցուրտ ա, որ թքես, գետին չի ընկնիլ», կամ հերոսի դրության նկարագրությունը՝ «Սոսը, որ ընշանք ոտի վրա Վարդիթերենց դռանը շորացել էր, ալիւ աղցան էր դառել, տեղը մտավ թե չէ, էլ իրան չիմացավ. էսօր ես մեռել, թե էքուց»:

Իսկ շատ հաճախ, պատումը հասնում է բանաստեղծականության, արձակ պատմողականությանը ստանում է նույնիսկ հանգավորում. «Խեղճ Պարեաը թոնթորալով, համա իմանալով, որ բանի միջին բան կա, ճրագն անցրուց, մտավ տեղը մի քիչ միջի մատով քորեց բեղը, ասեց՝ ես կգտնեմ սրա ճար ու դեղը, երբ որ թաղա գինին կլցվի գեղը, կշորանա կանաչի ձեղը, կբշտվի ինչ կքցեմ նեղը, որ չի ալցենեն մեր Սոսի սրտի եղը»: Բացառված չէ, որ նման հատվածները ժողովրդական բանահյուսության նմուշներ լինեն, որոնք Պոռշյանը ուղղակի օգտագործած լինի:

Կամ, ահա թե ինչ զգացական հուզականության է ներկայացվում զլխավոր հերոսների ողբերգական վախճանը. «Միսս հալում ա, լիզուս կապ ու ընկնում, երբ որ ուզում եմ ասիլ, թե կրակված Վարդիթերն ի՞նչ էլավ» կամ «Թողե՛ր ինձ ըստեղ մի քիչ կանգ առնեմ. աշքերիս արտասուքը չեն թողնում առաջ էրթամ, ձեռներս դողում ա, գլուխըս սլտտվում ա, խելքս թռչում ա, երբ որ ուզում եմ ասիլ, թե իմ աղիղ ախպերը, իմ սիրով կրակված, շուեշու ընկած Սոսը...»:

Ստացվում է, որ առաջին պլանում վիպոգն է: Հեղինակը կարծես, իր ստեղծած վեպի հերոսներից է: Հասուն ռեալիզմին հատուկ բավարար օտարվածության պահը բացակայում է գրող և պատկերվող նյութի փոխարարներության մեջ: Պատումը ողողված է պատմողի զգացական հուզավառությամբ: Պատմողը ձուլվում է պատկերվող նյութին, կարծես,

ներկա է պատմվող դեպքերին, որ նույնպես խոսում է բանահյուսական մտածողության նստվածքների մասին:

Հեղինակի կողմից գործի վախճանի և հետագա իրադարձությունների կանխումը և միջարկումը ասացողների պես՝ առանձին արտահայտությունների ձևով, նույնպես կապվում է գեղարվեստական մտածողության անցյալի փորձին և զինանոցին: Այս հնարանի հոգեբանական պաշտոնը պահի զգացական խտացումը և լարվածությունը մեծացնելն է, ընթերցողի մեջ բարոյագուշակյալ կողմնորոշում ծնելը և պատմի բարոյականը փոխանցելը: Բանահյուսական մտածողություն՝ մարդկանց և երևույթների բինար (երկեզր) տարբերակումը (բարի և չար, լավ և վատ) դեռ գործուն է մինչև Պոռշյանի այս վեպը:

Այսպիսով Պոռշյանի գեղագիտական ելակետը շատ ընդհանուր է, վերացական, որը պայմանավորում է երկի բնականությունը (բարքերի պատկերման առումով) և չի տրոհվում որպես գեղարվեստական պատկերի մյուս կողմերի ձևավորման հիմք: Սիրապատումը և զլխավոր հերոսի էպիկականացումը ենթարկվում է չհաղթահարված բանահյուսական մտածողությանը, որն արդեն դրսևորվում է իր ոչ դասական ձևերով, իսկ սիրապատմի ավարտը հուշում է իրականության մեջ կատարված նյութապաշտական բնազդների ակտիվացումը, որին և ուղղված է Պոռշյանի երկի սենտիմենտալ պաթոսը: Այս առումով վեպն ունի անցումային շրջաններին հատուկ էկլեկտիկ բնույթ և հետագա շրջանի գրականության վրա ազդեցություն չունեցավ, որովհետև լիովին չէր բավարարում նոր ձևավորվող լուսավորական գեղագիտության պահանջները:

Գրականության մեջ իրավաբանությունն ընդունված է վեպի ծագումը կապել անձնավորություն դարձող պատմական անհատի հետ, որն արդեն հակասական կապի մեջ է իր ծնող հասարակարգի բարոյական և գաղափարական աշխարհի հետ, որտեղ խախտված է անհատի և հասարակության ներգաշակությունը: Այս առումով Սոսը և Վարդիթերը հայ լուսավորական ուսուցիչի անձնավորություն դարձող հերոսների առաջնեկներն են, ոչ միայն ժամանակագրական առումով, այլև անհատի պատմական զարգացման մակարդակի առումով: Եվ այդ, և հետագա ուսուցիչի կերտած կերպարները դատապարտված են կործանման:

Պոռշյանը այն լուծում է ճակատագրայնության սահմաններում, որովհետև նրա մոտ նույնպես պատմական այդ զգացողությունը դեռ չունի ինքնահաստատման բարոյական և իրավական կովաններ: Հեղինակը և իր հերոսները հավասար սենտիմենտալ հույականությամբ են ապրում այդ զգացողությունը: «Դժվար է ինձ պատմել այն տպավորու-

թյունը և այն հեղհեղուկ զգացմունքները, որ անդադար ներսումս միմյանց հետևում էին. մի րոպե արտասուք տրտմաթախիժ, մյուս վայրկենին՝ ուրախության արտասուք, երրորդ ակնթարթին՝ նստած տեղիցս անհեթեթ ոստոստումներ: Ես ի՞նչ գիտեմ, ընչե՞ր չէին պատահում ինձ. լավ էր, որ տանուտերս գնացել էր և մոտս ոչ ոք չկար, ապա թե ոչ, արժեր կապկպել և հիմարանոց տանել»²⁴:

Հետագա լուսավորական երկերը կառուցվում են հիմնականում դադափարական, բարոյական ըմբռնումների բախումների շուրջը և միտված են բացահայտել հերոսների արարքների և բարոյական ըմբռնումների գաղափարական հիմքերը: Եթե քննադատական ունալիզմի՝ իրականության սոցիալական վերլուծությանը հակամետ գեղագիտությունը հարաբերականորեն զգաստ հայացքով էր նայում իրականությանը, ապա լուսավորական վկայերում գրողի և իրականության մեջ մեծ է սուբյեկտի զգացական, հուզական աշխարհի կշիռը, որը և իր ընդգծված ներքին է դնում գեղարվեստական պատկերի կազմակերպման մեջ:

«Այս վեսլը գրելիս,— գրում է Աղայանը,— շարունակ հուզված վիճակի մեջ էի: Գործող անձինքներին լացի հետ լաց էի լինում, ծիծաղի հետ ծիծաղում, բարկացողի հետ բարկանում բնական կերպով: Այս զգացմունքով եթե բեմի վրա մի գերի մեջ լինեի, ում որ ուզում էի սպանել, փոխանակ սպանել ձեռքներով, ուղղակի կսպանեի»²⁵:

Գրողը և պատկերվող նյութը, սուբյեկտը և օբյեկտը բավարար տարբերակման չեն հասել, հեղինակը չի օտարվել իր պատկերած նյութից: Անկախ միջնորդավորող աշխարհաճանաչությունից, հեղինակի կապը իր պատկերած օբյեկտի հետ դեռ ամուր է: Սակայն, կաին, արդեն հսկառակ պրոցեսի սաղմերը՝ ծնվում էր գեղարվեստականացման կարգը:

«XVII դարում գաղափարաբանության բոլոր ոլորտներում տեղի է ունենում շատ կարևոր պրոցես. սկսում է կտրուկ ուժեղանալ այնպիսի պարագաների նշանակությունը, ինչպիսիք են ընդհանրացումը, փորձնական վերացարկումը, տիպականացումը: Այդ պարագաները ձեռք են բերում առաջատար նշանակություն աշխարհի նկարագրում: Պրոցեսն ավարտվում է XVIII դարում: Վերակառուցվում աշխարհի ինքնակամոդելը:

Ընդհանուրի կողքին առանձնակին մնում է, ստանալով իր նշանակությունը սոսկ որպես ընդհանուրի նմուշ, այսինքն իր տիպականության, ընդհանրացվածության «միջինայնության» չափով: Մյուս կողմից առանձնակին ձեռք է բերում ինչ-որ անվիճելի, անառարկելի նշանա-

կություն։ Այստեղից էլ հատկանշական է ձգտումը դեպի պարզունակ փաստագրություն։

Փաստագրությամբ հիմնված եղակի փաստը և նրանց կողքին ընդհանուրը, տիպականը սկսում են աշխարհայացքում էական դեր խաղալ։ Այն դրսևորվում է ողջ ուժով, գեղարվեստական գործունեության մեջ (հատկապես XVIII դարում), ստեղծելով լուսավորական ռևոլյուցիոն յուրահատուկ սահմանափակությունը»²⁶։

Վերոհիշյալ պրոցեսը, հավանաբար, մեծ շափով պայմանավորում է ոչ միայն վեպի ժանրի ծնունդը և յուրահատկությունը, այլև մտածողության նման ոլորտներում է միայն հնարավոր գեղագիտության գոյությունը։ Երևույթի գոյավորման էական նախադրյալներ են նաև հասարակական կյանքի և գիտական մտքի զարգացումը, ինչպես նաև հասարակական կյանքի տարբերակվածության աստիճանը։

Բախտինի նշած վերոհիշյալ կարգերը վերլուծական մտածողության բաղադրիչներ են։ Այս մտածողության առկայությունն է նշանավորում ամեն ինչ «բանականության ահեղ դաժաստանին» ենթարկելու հնարավորությունը։

Կյանքի բոլոր բնագավառները ներ են առնվում վերլուծական մտածողության ոլորտները։ Գեղարվեստական գրականությունը ձեռք է բերում բացատրելու և վերլուծելու հատկանիշներ։ Աստվածային նախաբանից և անքննելի իրերը դառնում են դրական ընդունելի, հետադրուշության առարկա։ Ճանաչողությունը մի քայլ առաջ է անցնում։ Երևույթները դրական հետազոտության ընթացքում տրոհվում են, մասնատվում և ընդհանրացվում։

Հեղինակի ստեղծագործական աշխարհը պատճառակցվում է գեղագիտորեն որոշված որոշակի կանխակալ հասարակական նպատակայնության։

Մեկում է գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտության կարգը, քանզի սրղեն ճանաչելի և զարգացման ենթակա դիտվող հասարակարգում գրականությունը ստանում է որոշակի նպատակային գործառնություն։

Վերլուծենք կերպավորման արվեստը այդ տեղաշարժի տեսանկյունից։

Լուսավորական վեպերում աչքի է զարնում մի յուրահատկություն։ Վեպերի մեծ մասի հերոսները իրական պատմական անհատներ են, կամ ունեն կոնկրետ նախատիպեր։ «Արություն և Մանվել» վեպը իմ ինքնա-

սիրութեան արդիւնքն է: Ինձ հարկավոր էր ժամանակակից մի հերոս. ծանոթներիս մէջ ինձանից լավը չգտա: Քան թէ պիտի երեւեակցի եւ խելքիս գոռ տայի, ավելի լավ համարեցի՝ ստուգապաշտում լինելու համար, բուն իրողութիւնը, իմ իսկապէս տեսածն ու յսածը վիպական ձեւի տակ ձգել»²⁷:

Ավելին, վեպը ինքնակենսագրական բնույթ ունի: Այն ներկայացնում է դրողի կյանքի եւ մտավոր ու հոգեւոր զարգացման ընթացքը: «Իմ մանկութիւնն ու պատանեկութիւնը ես մանրամասն նկարագրել եմ «Արութիւն եւ Սանվել» վեպիս մէջ: Այդ վեպի Արութիւնը ես ինքս եմ»²⁸

Վեպում պատկերված են իրսական պատմական գործիչների եւ անհատների կերպարներ: Որոշ կերպարներ ունեն կոնկրետ նախատիպեր: Մանվելը, հեղինակի ընկեր Միքայելն է, Ավետիքի՝ Արութիւնի հոր կերպարը՝ Կառուցվել է հեղինակի հոր Աղանց Ստեփանի բնավորութեան հիմքի վրա, Շամշուղա Ջուղի քահանա Տեր-Պետրոսը Աղայանի առաջին ուսուցիչն է Եղել: Վեպում նկարագրվում է ներսիսլան դպրոցի տեսուչ Շանշյանը: Տանից հեռանալը, աստանդական կյանք վարելը, Ռիֆիսում քրոջ տանը բնակվելը, իր եւ հոր գծաութիւնները, որոնք նկարագրված են վեպում, դուռ կենսագրական իրողութիւններ են:

Նալբանդյանի «Մեռելահարցուկ» վեպի հերոսը Կոմս էմմանուելը — Նալբանդյանն ինքն է: Իսկ ահա Նալբանդյանի մյուս՝ «Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարան» վեպի մասին ինչ ենք կարդում. «...սյուսի հիմքում ընկած է հեղինակի անձնական կյանքից մի իրական դեպք, բայց ողորդական ավարտով»²⁹:

«Մեռելահարցուկի» Հովնաթանյանը իր ժամանակի մեծահարուստ Հովնանյանն է կամ ուսական արտասանութեամբ Անանովը: Հնարավոր է ենթադրել մյուս կերպարների կոնկրետ նախատիպերը: «Անգամ այս պայմաններում, երբ մենք համարյա ոչ մի օժանդակ նյութ չունենք մեր ձեռքի տակ, հնարավոր է, կռահումների կարգով իհարկե, ցույց տալ վեպի որոշ նախատիպերի, մանավանդ որ դրանք քիչ են ենթարկված դրական մշակման»³⁰: Նույն երևույթը բնորոշ է այլ ժանրի երկերի: Այսպէս, «Սատանայի պաշտոնական մեծ հանդես»-ում, որը ազատ թարգմանութիւն է, տեղայնացված է եւ կան հեղինակի կողմից ավելացված հատվածներ, ըստ ծանոթագրութիւնների, երգիծվում են Մ. Մսերյանը, Գ. Այվաղովսկին, Ներսէս Կաթողիկոսը, Սարգիս վրդ. Զալալյանը, Ստեփան Ստեփանյանը, նույն ինքը հորեն Ստեփանն: Եթէ նկատի ունենանք, որ վերոհիշյալը մասամբ բնորոշ է Գ. Սունդուկյանի գրամատուրգիային, ապա երևույթը ավելի շատ բացատրելի է ստեղծագործա-

կան մեթոդի, քան ժանրի սահմաններում: Ավելին, կոնկրետ են նաև վեպի քննադատության օբյեկտները: Մանթուխյանցի և Շաքարյանցի դրույցից զգացվում է, որ հեղինակի հրապարակախոսական պոլեմիկան ուղղված է «Մեղու Հայաստանի» թերթի խմբագրի և նրա համախոհներին:

«Պարզվեց նաև, որ հանձին վեպի բացասական հերոս մոսյո Ֆասիդյանի՝ հեղինակը որպես նկատի է ունեցել հենց Անտոն Հասունյանին, որին թե՛ լուսավորչական և թե՛ կաթոլիկ առաջավոր մտածողները մկրտել են դավաճան մակդիրով», իսկ ֆասիդ, ֆեոստ՝ թուրքերեն նշանակում է դավաճան»³¹,

«Ինչ է պատճառը, որ «Տեր-Սարգիս» վեպը ընդհատվեց, չշարունակվեց վեպը, երբ հասել էր այն կետին, որ պետք է բեմ հանվեր Թիֆլիսի յուր ժամանակին նշանավոր քահանաներից միինի— Սահակ ավադ քահանա Սահառունու կրոնի դաստիարակության խայտառակ ձևը ներսիսյան դպրոցի բարձր դասարանում»³²,

Այս կապակցությամբ ուշագրավ են Քաջբերունու հետագա մտորումներն ու բացատրությունները իր վեպի շուրջ:

«Գուցե հետաքրքրական լինի, թե ինչի՞ նա յուր վեպը սկսեց ուղղակի հոգևորականությունից: Սորա պատճառն այն է, որ նա հենց մահուկ հասակից, գյուղական շրջանում, տեսել է այն, ինչ որ և նկարագրել է: Ներսես կաթողիկոսի օրով՝ Ղազարի գյուղական աղքատ ու տղես և մեծ մասամբ անգրագետ քահանաներն ահ ու սարսափի տակ էին լինում գործակալների ձեռքից: Հայտնի է, որ Ներսես կաթողիկոսը գյուղում հոգևոր տեսչությունը վարդապետներից վերցնելով հանձնել էր աշխարհականների և այնպիսի աշխարհականների, որոնք դուրս եկած կամ դուրս արված, խեղճ ժողովրդին կեղեքող, անպաշտոն շինողներն էին:

Պատանի ժամանակից հիշում եմ և այժմ, որ Վարշամեանցը գործակալ էր հիսնական թվականներում Ղազարի և Շամշադինու գավառներում: ...Ուներ միլիցիայի պրապորշիկի չին և այդ փոքրիկ չինը տալիս էր Վարշամեանցին այնպիսի մի նշանակություն այն ժամանակի գյուղական ժողովրդի աչքում, որ այդ մարդը կարող էր սարսափ ազդել, իսկ քահանայք... ոհ, նրանք գիտեին, որ Վարշամյանից դենը աստիճան չկա...

... պատվում էր գյուղերը կապույտ ձիով կամ միայնակ կամ յուր դրագրի հետ, որ նույնպես մեծ ազդեցություն ուներ քահանաների վերաբերմանը, երբ ներկայանում էին Վարշամյանցին, չէին վստահանում

նստել, այլ գլխաբաց շարքով կանգնում էին նրա հրամաններն ընդունելու վարչամյանցը ինքնիշխան պատիժներ էր նշանակում քահանային հերին, արգելում էր փիլոն ծածկել, արգելում էր ժամասացություն անել, հրամայում էր քահանային պատարագի ժամանակ կանգնել եկեղեցու դռան մոտ, ժողովրդի ներկայությամբ և սաղմոս քաղել, զրկում էր հասույթից ևն ևն:

...Ահա կյանքի այն պատկերները, որ տպավորված էին «Տեր-Սարգիս» վեպի հեղինակի երեակայության մեջ, ահա պատճառը թե ինչի էա սկսեց յուր վեպը ուղղակի Տեր Սարգսից»³³:

Ահա թե որքան կոնկրետ տպավորություններից կարող է բաղադրվել վիպական հյուսվածքը, մինչդեռ քննադատական ուսուցիչի ներկայացուցիչ Երվանդադեն «Փառսը» գրելիս, տասնյակից ավելի տարիներ հետազոտել է բուրժուական իրականությունը, այդ հասարակարգի և անհատի էության կապվածությունը և շարժող լծակները: Վեպի ժանրի ինքնահաստատումը ընթանում է նախապես կոնկրետ, ուսել իրողությունների գեղարվեստական յուրացումով, որը և թելադրում է դրսևորման համապատասխան ձևեր:

Քննադատական ուսուցիչը ընդունում է խավի, դասի և անհատի էության սոցիալական պատճառաբանվածությունը որից և ինքնաբերաբար որոշարկվում է այդ բոլորը տիպականացնելու, ընդհանրացնելու գեղագիտական կարգը:

Ինչո՞ւմ բացատրել այս իրողությունը: Ինչո՞ւ է այսքան թույլ գեղարվեստական վերացարկման հնարավորությունը: Չէ որ մի քանի տասնամյակ անց քննադատական ուսուցիչն ուներ սոցիալական տիպերի հավաքական կերպար ստեղծելու հնարավորություն: Պատճառաբանվածությունը հիմնականում հանգում է այն բանին, որ իրականության զարգացումը բավարար տարբերակման չէր հասցրել հասարակական կյանքը և պատմական անհատին: Չէին տրոհվել և տարբերակվել լարոյական ըմբռնումները և աշխարհի ճանաչողության կրոնական պատկերացումները: Վերջիններս հիմնականում միանշանակ՝ իմաստ ունեին հասարակության բոլոր խավերի համար: Չնայած, լուսավորական շարժմամբ հասարակական կյանքը երկփեղկվել էր, բայց հակադրությունը ուներ հիմնականում գաղափարական բնույթ: Մի եզրում մտավորականությունն էր, մյուսում՝ դարերի կենսագրություն ունեցող բարոյական արժեքները, ծեսերը, սովորույթները, կրոնական ըմբռնումներով աշխարհը բացատրող պատկերացումները և դրանցով կանոնավորվող, կարգավորվող մարդկային հարաբերությունները: Այդ հակադրությունը

պայմանավորեց լուսավորական արվեստը և դրսևորվեց նրանում: Ընդհանուր առմամբ, հեղինակը ներկայացնում է ծեսերը, սովորույթները, համոզմունքները և ըմբռնումները և երգիծում է կամ քննադատում՝ վերջիններիս բարեըրջությունը դիտելով որպես ազգի քաղաքակրթման և զոյատևման կենսական անհրաժեշտություն: Իսկ երբեմն քննադատության գուռահեռ, հեղինակը գիտական բացատրություններով ուսուցողական լուսավորվածություն է հաղորդում նահապետական միջաբանության բազմապիսի դրսևորումներին: Այդ կարգի քննադատությամբ, երգիծմամբ և ուսուցողական բացատրություններով հագեցված են հատկապես Մ. Նալբանդյանի վեպերը և Աղայանի «Արություն և Մանվելը», մասամբ նաև մյուս լուսավորական վեպերը: Սակայն, երբեմն հակադրությունը ստանում է պայքարի բնույթ: Այս առումով, լուսավորական դրականության ինքնահաստատման ընթացքը գեղարվեստական իրականություն է փոխանցում նաև հեղինակի կենսափորձի և պայքարի կոնկրետ տարրեր: Զարթոնքի մարտիկները, նոր մտածողության փորձարարի, երբեմն նաև անհատ դրոշակակիրները կոնկրետ պայքարի մեջ իրեն հնազաժ գաղափարախոսությունը ներկայացնող անհատ գործիչների հետ: Հեղինակի թիրախ են դառնում նման ղեպքերում ոչ միայն տգետ ու նախապաշարված ժողովուրդը, այլև մի կաթողիկոսը, կամ մի քաղաքագլուխը, մի պահպանողական թերթի խմբագիրը կամ վերջիններիս դործակալները:

Հերոսների կոնկրետ նախատիպ ունենալու համանման փաստերը ընդդոմ են գեղարվեստական իրականության մի կարևոր առանձնահատկությունը: Հեղինակի կերտած կերպարները մեծ մասամբ կոնկրետ, իրական անձնավորություններ են, Մ. Բախտինի ձևակերպումով «առանձնակիորեն ծանոթ իրերի և ծանոթ մարդկանց աշխարհն է»: Վերադարձման, ընդհանրացումների, տիպականացման և անհատականացման կարգերը դեռ այնքան դուրծուն չեն ունալիդմի այս փուլի համար:

Իսկ իրադարձությունները ծավալվում են նույնքան կոնկրետ, ունալ և «առանձնակիորեն ծանոթ» իրականության և տարածության մեջ:

Անձնական փորձառությունը, պայքարը և շահախնդրությունները, այդ պայքարի դիտակցված և չգիտակցված շերտերը հեղինակի հոգեկան աշխարհից փոխաձևվում են գեղարվեստական իրականության, որտեղ իրերը և երևույթները կանոնակարգվում են հեղինակի սուբյեկտիվ ցանկություններով, որպես նախորդ պայքարի օրգանական. շարունակություն:

«Երբ տեսնում եմ իմ արժանավորությունս ոտքի տակ ձգելիս, արամարհելի՛ս բողոքում եմ շարաշար և ասում. «Դուք ամենքդ իմ մի եղուն-

գը շարժեք, և այնքան ստոր եք ինձանից, որ միայն ոտքերս եք տեսնում»։ «Արություն և Մանվել» վեպը իմ ինքնասիրության արդյունքն է»³⁴։

Լուսավորական ոեալիզմի դրական և հատկապես բացասական հերոսների նախատիպերը կոնկրետ անհատներ են։ Այստեղ, իհարկե, թույլ է գեղարվեստական ընդհանրացման պահը, սակայն հարուստ է զգացական լիցքը, որովհետև այն իր ետնախորքում ունի նաև կոնկրետ պայքարի կամ իրադարձությունների հոգեբանություն։

Ահա մի պահ, երբ նալբանդյանը իր հերոսին ներկայացնելիս, չի կարողանում զսպել իր հրապարակախոսական կիրքը.

«Այսպիսի մի մարդ, ո՞հ, ցավելի ճշմարտություն, հարգ ունի խաժամուժ ամբոխի աչքում, այսպիսի մի մարդ, որ փորը հաստացրել էր և ընչացքը սրել, համարձակվում է պատիվ ու հարգանք պահանջել մեզանից, որովհետև նա հարուստ էր, իսկ մեք ոչ, նա կառքերով էր ման գալիս իսկ մեք ոտով։ Հեռի մեզանից, դու հանդուգն հիմար, կորի՞ր մեր աչքից, ստախոս և անպատիվ դու, մեք ճանաչում ենք քո խաբերայությունը, քո արհեստը ընթացք շունի մեր մեջ։ Ազգասե՞ր. որտեղից որտեղ. ինչո՞ւ փորասեր, արծաթասեր չես կոչում քեզ. ի՞նչ է, ականջիդ լա՞վ է եկել ուղգասիրի անունը, դու առանց պրկանքի կամիս առաքինի՞ լինել...»³⁵

Հեղինակը ենթագիտակցորեն իր պայքարի բարոյական հենարան է հայտնաբերում արվեստի ոլորտներում՝ ընթերցողի համակրանքն ուղղելով դեպի իր գաղափարները և իր իդեալը։ Նույն ոլորտներում, իդեալի լուսի տակ աղոտանում և գեղարվեստորեն արժեզրկվում է հակաիդեալը։

Եվ պատահական չէ, որ գեղարվեստական համադրույթը որոշարկվում է ոչ միայն ժամանակաշրջանի գաղափարական հակամարտություններից, այլև կոնկրետ օրերի իրադարձություններից և պայքարից՝ բաղադրելով իր հյուսվածքում այդ պայքարի առանձնակիությունը, հիւլինակի կոնկրետ զգացողությունների թանձրուքը և արձագանքը։ Գեղարվեստական պատկերի դոյավորման ընթացքում հեղինակի մտավոր աշխարհին հավասար գործում է նրա զգացական աշխարհի տրամաբանությունը։ Այս համամասնությունը հետագա ոեալիզմում խախտվում է և անհամեմատ մեծանում մտքի կշիռը։

Այդ առումով, այդ շրջանի արվեստը և՛ ուղղակիորեն (հեղինակի գաղափարներ), և՛ անուղղակի (հեղինակի հոգեբանություն) պայքարի գործառնություն ունի։ Այդ է պատճառը, որ երկն ունի գաղափարական կուռ ճարտարապետություն և բոլոր հատվածներն ու բաղադրիչները

կազմակերպվում են ամբողջականորեն մի գաղափարի և նպատակի շուրջ:

Այդքան առանձնակիորեն կոնկրետ պայքարը թելադրում է յուրահատուկ գեղարվեստականացում: Հեղինակը ոչ միայն չի հաղթահարում իր հերոսի առանձնակիությունը, այլև ամրապնդում իրադարձություն, անուն, բնավորություն և պայքարի միջավայր է նկարագրում, որը հիշեցնում և հուշում է, որ խոսքը այսինչ հասարական գործիչի կամ առանձնակիորեն ճանաչելի երևույթի մասին է:

Ահա թե ինչ ենք կատարում այս կապակցությամբ, Մ. Նալբանդյանի վեպի ծանոթագրություններում. «Ժամանակակից պահպանողական մամուլն այդ անվան տակ (խոսքը «Մեռելահարցուկ» վեպի հերոս Հովնաթանյանցի մասին է— Ա. Ա.) ճանաչեց նորնախիջևանցի, բայց մոսկովայաբնակ, հայտնի հայ վաճառական Հովնանյանին: Նալբանդյանը, - գրում է Ա. Ներիցյանը, - ատելություն ուներ պ. Խ...վաճառականի դեմ, և ահա այս պարոնը դառնում է Կոմս էմմանուելի հիշատակարանների ծաղրելու և հայհոյելու նյութը: Նույնը և հանգուցյալ Մսեր Մադիստրոսի վերաբերությամբ, նույնը պ. Ա... հարուստ ընտանիքի վերաբերությամբ և այլն»³⁰: Անկախ բնութագրման բնույթից, ակնհայտ է կոնկրետ նախատիպերի առանձնակիությունը չհաղթահարելու հանգամանքը:

Գրական ընդհանրացված կերպարի, գեղարվեստական տիպականացման համար այս դեպքում բացակայում է բավարար հիմքի նախապայմանը՝ նույնատիպ սոցիալական միավորումների անատությունը, բաղմունքներ, իսկ ավատական մարդու հոգեբանությունը տարրալուծված էր ամբողջությամբ ծեսերի և սովորույթների մեջ և չունեի անհատական դրսևորում:

Հետագա ուսուլիվը հաղթահարեց այդ առանձնահատկությունը: Այսպես, տարիներ անց Ղ. Աղայանը «Արություն և Մանվել» վեպի առիթով գրում է, որ իր կյանքի հետագա իրադարձությունները, որոնք շարադրված են «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» հուշագրության մեջ, նախագծել էր հետագայում գեղարվեստորեն շարադրել վեպում: «Փորձը ցույց տվավ սակայն, որ այս նախագիծն անիրագործելի է գեղարվեստական տեսակետից: Հայտնի անցքերի մեջ գործող անձը անհայտ մնալ կարող չէ, մինչև հեղինակը չչեղվի բնականից ու իրականից և չըստեղծե տիպերի և անցքերի մի խառնուրդ, իսկ ես չուզեցա անել, ազդային ստույգ պատմության օգնելու նպատակով»³¹:

Այն տասնամյակներում, երբ Ղ. Աղայանը գրում էր այս տողերը, նաև գեղագիտորեն արդեն որոշարկվել էր գրական կերպար ըմբռնումը։ Այդ հարցերը առավել ամրոզականորեն լուծեց 70-80-ական թվականների ուսուցիչը, որը լուսավորիչների, այսօրվա անձնականությանը [սուրյակտիվիզմին] հակադրում էր կյանքի ճանաչողության ղեկավար և հետադուր հայացք, որի շրջանակներում անհամեմատ գործում են «ընդհանրացում» և «վերացարկում» գեղագիտական կարգերը։

Բացարձակապես թույլ այն տպավորությունը չստեղծվի, թե լուսավորական երկերում առհասարակ բացակայում է գեղարվեստական վերացարկման, տիպականացման օրենքը։ Լուսավորական գրականությունն ունի գեղարվեստականացման իր օրինաչափությունները և յուրահատկությունը, պայքարի և ինքնահաստատման գեղարվեստական հնարավորությունների և միջոցների իր դինամոցը։ Այսպես՝ «Արություն և Մանվել» վեպը, ինչպես նշվել է, ինքնակենսագրական ատաղձ ունի։ Վեպում կատարվածը մեծ մասամբ կենսագրական իրողություններ են և հենց իր կենսագրությունը ներկայացնելու առաջադրույթը կանխել է Աղայանի երևակայությունը և հավաքագրել ավելի շատ ստուգապես եղած իրողությունների հիշողության վրա։ Սակայն, այդ հիշողություններն արդեն վերհիշվում են մի կետից, երբ դարգուցման ընթացքի վրա դրված էր ոսր՝ հեղինակը, ապրել է մտավոր հեղաշրջման մի փուլ, մտավոր և հոգևոր արմատական շրջադարձ։ Հենց այստեղից սկսվում է գեղարվեստական վերացույթը, երբ անցյալի վերհուշը պայքարի գործառնություն է ձևեր բերում և անցյալը որպես ապրած իրողություն վերարտադրվում է ներկա մտածական և հոգևոր աշխարհի պրոնկցիայով, ավելին, դեպի ապագան ունեցած ակնկալիքներով և խնդրագրությամբ։ Վերջին հաշվով լուսավորական մտածողությունը պատմության ընթացքը դնում է մամանակի երեք շափումների մեջ։ Ապագան դառնում է նպատակ «... որովհետև կյանքի հոսքը միայն մի ընթացք ունի— դեպի հառաջ»³⁸։

Այս առումով, հեղինակը վեպից դուրս է թողել մի կարևոր դիպված իր կյանքից. «Դրանում բաց եմ թողել միայն մի սովորականից դուրս պատահած դեպք, որ սակայն կենսագրական տեսակետից մեծ նշանակություն ունի։ Այդ դեպքը իմ մանկական սիրահարությունն է, որ մեծամեծ աղետների պատճառ դարձավ և սկիզբն դրավ այն հալածանքին, որին ենթարկեց ինձ հայրս»³⁹։ Հավանական է, Աղայանը ցանկացել է ավելի լուրջ հակամարտության տեսք տալ իր և հոր գոտությունը, այն տեղափոխելով պաշտարանական հակամարտության աշխարհ։ Աղայանը ցանկացել է, որ հակամարտությունը հոր և որդու միջև տեղի ունենա

ըմբռնումների հակադրության և պայքարի տեսքով: Սրանք հենց այն տար-
րերն են, որոնք պայմանավորում են գեղարվեստական վերացարկման
հնարավորությունը հայ լուսավորական արձակում:

Երկրորդ հետաքրքիր օրինաչափությունը այդ վկայում այն է, որ
Ղ. Աղալանը շնայած խոստովանում է, որ Արուսթյունը ինքն է, սակայն
փորձում է օտարվել իր հերոսից: Վկայում պատմող կերպարը իր վերլու-
ծություններում որոշակի ձևով գնահատում է Արուսթյունի վարքագիծը:
Այսինքն՝ կա իրադարձությունների իմաստավորման մի այլ շրջանակ,
սրն իր մեջ ընկզկում է Արուսթյունի գործունեությունը վերագնահատե-
լիս: «Բայց այսուամենայնիվ նա չզգաց, որ ինքը մի նոր միտք քարո-
ղելու կերպն ու ձևը չգիտե: Նա ոչ տեսել էր և ոչ լսել, թե ինչպես են
վարվում և ինչպիսի ոճով խոսում նոր միտք, նոր ուսմունք վարդապե-
տողները...»:

«Խելքի կառավարություն, տիրապետություն չկար նրա զգացմուր-
ների վրա»: «Արուսթյունը, որ դեռևս խորամանկությամբ իր կարծիքը
ծածկել չգիտեր, ծիծաղում էր նրանց վրա, հերքում նրանց ասածները»:
«Նա չէր զգում և չէր երեակայում, որ ինքն էս նրանց շափ մոլե-
ռանգ է, տարբերությունը պաշտելի առարկաների մեջն էր միայն»:

Հեղինակը պատճառականության (դետերմինիզմ) դիրքերից փոր-
ձում է ավելի բնական և ռեալ ուղիների վրա պատկերել իր հերոսի մտա-
վոր և հոգեկուր վարդապետն ուղիղ և ճակատագրի: Չէ որ կենսագրական
ատաղձը իմաստավորվում է հեղինակի հետագա ըմբռնումների լույսի
սակ: Այս կապակցությամբ Մ. Բախտինը գրում է. «Ինքնակենսագրական
վեպի մաքուր ձևեր, ըստ էության, երբեք գոյություն չեն ունեցել: Եղել է
վկայում հերոսի ձևավորման կենսագրական (ինքնակենսագրական) և
համապատասխանաբար վեպի այլ կողմերի ձևավորման սկզբունքը»⁴⁰:

Այս կարգի վեպերում կենսագրական միջավայրը, գեղարվեստական
իրականության շրջանակներում վերակադմակերպվում է, հավաքագրե-
վում և համակարգվում է՝ ըստ ներկա ըմբռնումների շահախնդրության:
Գոյանում է գեղարվեստականացման կարգը: Լուսավորական վեպերի
առանցքը հեղինակի ըմբռնումները և գաղափարները հասարակությանը
փոխանցելն է, այդ պատճառով բոլոր երկրորդական դեպքերը և դեմքերը
էական կապի մեջ են երկրի գլխավոր նպատակադրման հետ: Սյուժեն
հյուսվում է դեպքերի և իրադարձությունների որոշակի զուգորդմից,
որը կանոնակարգվում է ստեղծագործության մտահղացմամբ և հեղինա-
կի մտավոր և զգացական աշխարհով:

Այդ առումով, ուշագրավ են «Արություն և Մանվել» վեպի առաջին գրախոսության դիտարկումները, որի հեղինակը Ս. Մանգինյանն է։ Գրախոսության առաջադրումները արվում են լուսավորական փիլիսոփայության շրջանակներում։ Այն սկսվում է ճանաչողության կարևորության և անհրաժեշտության հիմնավորումով։ Վերջինիս բացակայությամբ է բացատրվում հասարակական կյանքի ողջ անհերքալից անկողությունները և անհավասարակշռությունները։ Քաղաքակրթության պատմությունը բանականության զարգացման ընթացք է։ «Քանի մարդս շատ է ճանաչում իրան, էնքան աշխարհումը նա վտանգներից ու փորձանքներից ազատ է, կույր բախտի ստրուկ չէ, իրա բանականութենով իշխում է բնության մեջ, կովում է, հաղթում է և սառնում է երջանիկ կյանք»⁴¹։

Սակայն, ո՞րն է գրականության պաշտոնը այս խնդրում։ Գրախոսի առաջադրումները դուրս լուսավորական են. «Ես էլ պետք է... իմ ցավս և հիվանդությունս տեսնեմ, որ հետո դյուրությամբ բժշկությունը դտնեմ և բժշկվեմ»։ Այստեղից «...գրականությունը ցույց կտա մեր այժմյան միջոցները և հնարքները, մեր տանջանքի, կարոտության, ցավերի, կսկիծների, ախտերի շոշափելի պատկերը, իսկ գիտությունը մեզ բժիշկ կլինի, որից խորհուրդներ կհարցնենք հարկավոր եղած ժամանակը։ Էսպես ուրեմն գրականության արդյունավոր նշանակությունը պարզ հրեում է, պարզ հրեում է նմանապես թե գրականության կոչումն ի՞նչ է.— նկարագրել պատկերներ և միայն պատկերներ, բայց և ստույգ, ճշմարիտ պատկերներ... Իսկ գրականության մեծ բաժինն է բոմանր, վեպը»⁴²։

Այս տեսանկյունից է արժեքավորվում Ղ. Աղայանի տնդրանիկ վեպը, որը, ըստ գրախոսի, բոլորովին նոր խնդիրներ է առաջադրում, որոնց շուրջ պետք է մտածել և լուծել։ Նույն դիտարկետից է նշվում նաև վեպի թերությունները։ Թերությունները ուշագրավ են ոչ միայն ժամանակաշրջանի զեղադիտական մաքի՝ գրականությանը տրվող առաջադրումների բնույթի տեսանկյունից, այլև վեպի կառուցվածքը և առանձնահատկությունները բացահայտելու կապակցությամբ։ «Պարզ դատողություն» գլխի առիթով, (այս վերնագիրը հաջորդ հրատարակության մեջ հեղինակի կողմից վերանվանվել է) հեղինակը գրում է. «Գլխի ճակատագիրը արդեն հայտնում է, որ մանուկները բոլորովին փոխվել են, և ճշմարիտ դրանց բնության մեջ մի մեծ հեղափոխություն է երևում, գիտակցությունը (сознание) սկսում է արմատ ձգել դրանց սրտերի մեջ, միտքը սկսում է ուղղություն ստանալ, ուղեղը— մի նոր կազմություն։ Բացի մանուկների տարիները թե ի՞նչն ունեցավ նրանց վրա էն հոր գորու-

թյունը, որ էղպես փոխարկվեցան մանուկները՝ ոչինչ չէ ասված վկայի մեջ, իսկ էղու տեղ պ. հեղինակը նկարագրում է մեզ պատրաստ փոխարկված մանուկներին, որոնք ճշմարտությունից զուրկ երկար ու բարակ դատողություններ են տնում և խելքին զոր են տալիս, առանց նպատակի փոխադրություններ անելով և գրքի առաջվա ազդեցությունը թուլացնում են»⁵։ Ո՞վ է աղբյուրություն ունեցել երևաաների վրա. Օվսեկի՞մը, վարժարա՞նը, որն ինչպես վկայում է ասվում՝ անկարգության մեջ էր, թե՞ «Վերք Հայաստանի» վկայը։ Նրեքն էլ ըստ գրախոսի, կասկածելի են։ Այս խնդիրը պարզված չէ, որը և դիտվում է վկայի թերություններից մեկը։

Նախ, նշենք, որ լուսավորական ունալիզմի բոլոր երկերում (նաև կատակերգություններում) թե՛ դրսեկան, թե՛ բացասական հերոսները հանդես են գալիս որպես ավարտուն բնավորություններ։ Ճիշտ է լուսավորիչները ընդունում էին անհատի հոգևոր և մտավոր աշխարհի բարեշրջությունից զաղափարը, այն ածանցելով պատկերացումների և բանականության զարգացմանը, սակայն, հերոսի ինքնազարգացման գեղադրական կարգը հատուկ չէ այդ շրջանի գրականությանը։ Այն գոչացավ անհատի էության փոխակերպությունները հանգամանքների պատճառաբանությանը բացատրող հետագա ունալիզմի գեղարվեստական համակարգում։

Լուսավորական վկայում չի տրվում հերոսի բնավորության ձևավորման ընթացքը, բանի որ լուսավորական երկերի գեղագիտական ելակետը ոչ թե հանգամանքներ— հոգեբանություն պատճառակցական կապի գեղարվեստական յուրացումն է, այլ նոր ըմբռնումների և պատկերացումների նվաճումը։ Լուսավորական գրականության գեղագիտության առաջինահերթ նպատակը գաղափարներ փոխանցելն է և ոչ թե հոգեբանական անցումներ պատկերելը, որը հետագայում դարձավ գեղագիտական նպատակադրում։

Սակայն, ինչպես տակավին Մ. Նալբանդյանն է նկատել, հայ իրականությունը դեռ պատրաստ չէր «լոգիկաբար աճող կերպարներ» տալու։

Պատմականորեն դեռ նոր էր ձևավորվում անձնավորությունը, որի պոչավորման ընթացքը գեղարվեստականացվեց լուսավորական գրականության մեջ։ Այն, ինչի բացակայությունը արդարացվում էր Նալբանդյանի գեղագիտության մեջ, Ս. Մանգինյանը դիտում է որպես թերություն, մինչդեռ յուրաքանչյուր գեղարվեստական համակարգ արվեստի ըմբռնումների և հասարակական խնդրադրության մի բարդ աշխարհ է

և հենց այդ աշխարհն էլ ստեղծում է տվյալ գեղարվեստական իրական-
նություն պոետիկական անկրկնելիությունը: Ինքնազարգացող հերոսներ
պատկերելը մարդուն հոգեբանական ասպեկտով արտացոլող գեղագի-
տության մենաշնորհ է և ծնվում է անձնավորության գոյացման հետ:
Ավելին, լուսավորական արվեստի հասարակական ինդրագրությունը
իր մեջ չի կրում նման նպատակայնություն: Բացի այդ, դժվար է որսալ
մտավոր անցումների հոգեբանությունը, այնքան աննկատ են գիտական
այս կամ այն ինֆորմացիայով պայմանավորված՝ հոգեբանության տե-
ղաշարժերը: Վիպական պատումի տեսանկյունից անհնար է ցույց տալ հո-
գեբանական այդ բարելավությունը, որովհետև այն չի ղգացվում, նկա-
տելի են սոսկ նրա արտաքին դրսևորումները, իսկ վերջին գեպքում, եթե
Աղայանը ցույց տար այն ողջ բնական և հասարակական գիտելիքները,
որոնք անցնում են իր հերոսին, ապա պատումը կծանրաբեռնվեր ոչ գե-
ղարվեստական ինֆորմացիայով, որը վնասին կհուշեր միանգամայն այլ
կողմնորոշում: Աղայանը բավարարվում է ընդհանուր ձևով ներկայաց-
նելով մտածողության բարելավության ընթացքը:

«Ազատ մտածելու առաջին քայլը երկմտելն է»: «Մարդ մինչև չիրկ-
մըտի, թե ուղի՞ղ է արդյոք իր այս կամ այն համոզմունքը, չի էլ կարող
նրա սուտն ու ճշմարիտն իմանալ, և ոչ ուրևմն ինքնաճանաչության
կգա: ...Երկմտությունը մի տարակուսություն, մի կասկած է հառաջ բե-
րում, հետո դառնում է մի համոզմունք, մի խոռվություն և ի վերջո մի
պատերազմ, որ անխնա քարոքանդ է անում դարերով սրբացած մի
մտավոր ու բարոյական աշխարհի բոլոր խախուտ շինքերը»: Նույն ձևով
նալբանդյանը սկսպտիցիվը համարում էր կենարար զգացողություն:
Հենց այս առանցքի վրա է դրված Աղայանի վեպի հերոսի զարգացման
պրոցեսը: Այս առումով, նախ ներկայացվում են ժամանակաշրջանի
իրական ըմբռնումները, բարոյական և հոգեոր արժեքները: Արությունի
վառ երևակայությունը կլանում է այդ բոլորը:

Առաջին գլխում նկարագրվում է ուխտակատարությունը: Հեղինակը
այս նյութին կապված է հիշողությամբ: Նկարագրության բնականու-
թյունը լիարժեք է: Հեղինակը հիշողությամբ վերականգնում է ուխտա-
կատարության մանրամասն ընթացքը: Նույնիսկ նկարագրությունը այն-
քան ճշգրտություն ունի («առանձնակիորեն ծանոթ իրերի և մարդկանց
աշխարհ»), որ առաջին հրատարակության մեջ հիշվում են անուններ,
որոնք հավանաբար, ուխտի մասնակից իրենց գյուղացիներն են («Աշըղ
Մավշույն իր աշակերտ Զուլայի հետ, ղուռնաչի Զականն, Արզումանը,

որ Ֆակտանի դամշին էր, դճուլի Մագոն և ալլին»): Եվ, եթե անգամ իրական չեն, ապա այնքան տեղայնություն են հաղորդում գործին, որ հեղինակը վեպը վերամշակելիս նապատակահարմար է գտել այս հատվածները գուրս թողնել:

Ուխտակատարության ուղղակի նկարագրությունից խուսափելու նպատակով, հեղինակն այն ներկայացնում է Արուսյունի և Մանվելի երկխոսության միջոցով: Նման գեղարվեստական հնարանքը ավելի վիզուալ տեսք է տալիս պատումին և միաժամանակ նպաստում երկի նպատակադրմանը, որի էությունը այն պատկերացումների և գաղափարների նկարագրությունն է, որոնց մեջ աճում ու հասունանում է իր հերոսի մտավոր և հոգեկան աշխարհը:

«Ռբայեսգի մեր խոսակցության թելը շատ շերկարանա խոսինք միայն այն անձանց վրա, որոնք որեիցե կերպով ազդեցություն են ունեցել Արուսյունի կյանքի վերա մինչև այն օրը, որ օրը որ պատահեցանք մենք նրան»: Վեպը ներկայացնում է Արուսյունի մտավոր զարգացման հաջորդական ընթացքը: Սա, նույնպես, գեղարվեստական վերացույթ է՝ կենսագրական իրողությունները համակարգվում են վեպում, քստ սրոշակի առաջադրույթի:

Այսպես, Արուսյունը Մանիշակի մոտ սովորում է գրաճանաչություն, այնուհետև սկսում է կարդալ ժամագիրք, այնուհետև Շամշուղա դշուղի բահանա Տեր Մարկոսի մոտ ծանոթանում է Հին ու Նոր կտակարաններին, շարականներին, քրիստոնեական վարդապետությանը, Չամչյանի բերականությանը, Հարանց վարքին և ժողովածուական շատ հրաշքների ու խոստակրոն ճգնավորների կյանքին:

«Այս բոլոր կարդացածները սիրով և հավատով տեղավորվում էին նորա սրտի և մտքի մեջ...»: Արուսյունը սովորում է նաև թալիսմաններ, դյուխություն, էֆիմերտե...

Այս շարադրանքին հաջորդում է հեղինակի գնահատող խոհածությունը, արդեն ուսումնառած լուսավորական աշխարհայացքի գիրքերից. «Արուսյունը տերտերի բոլոր փիլիսոփայությունը սովորեց, ...բայց ազգ, հալ, հայրենիք, Հալաստան բառերը նորա ականջին չը դիպան ոչ մի օր»:

Այնուհետև պատումը միջարկվում է «Օվակիմի փիլիսոփայությունը» հատվածով: Այս հատվածը երկակի նշանակություն ունի, նախ գիտական ինֆորմացիա է փոխանցում հասարակությանը՝ անջատելով այն միջոցիկան մտածողությունից, երկրորդը ներկայացնում է այն գիտական

միջավայրը, որից կննում է Աղայանի վեպի գեղարվեստականացումը:

Նրա փիլիսոփայությունը վերաբերում էր առօրյա կյանքի երևույթներին, բայց նա այդ երևույթները շատերի նման մի պատահական բան չէր համարում և ոչ մի աներևույթ ձեռքում խաղալիք, այլ նշմարում էր նրանց մեջ մի անխախտ օրենք, եղած դժբախտությունները համարում էր անհրաժեշտ շաբլիֆներ, որովհետև դրանք նույն օրենքի ազդեցությամբ էին կատարվում, ինչպես և բոլոր բարիքները նրանից էին հառաջ գալիս»: «Չկա, ասում էր նա, աշխարհիս երեսին ոչ մեղավոր և ոչ արդար մարդ»: Ասում էր՝ «Մեղավորը մեղավոր չէ, որ ինքը մեղավոր է, և ոչ արդարն է արդար, որ ինքն արդար է»:

Ով ինչպես կա՝ կա. նա ուրիշ կերպ լինել կարող չէ. ուրեմն «մեղադրել» և «գովել» բայերը պետք է իմ մտքի քերականությունիցը հեռանան: Պիտի ասեն՝ «Եթե մեղադրել կամ գովել կարելի չէ, էլ ի՞նչ ասել է ուրեմն դատաստան, դատապարտություն, վարձատրություն, չար և բարի, մոլուկություն և արդարություն, վերջապես դժոխք և արքայություն»...

«Ճշմարիտ է, մարդուս կյանքը կախում ունի ինչպես բնական, նույնպես և դրական օրենքից: Եթե մարդս իր ապրելու տեղը փոխել, լնկնի իր առաջվան բնական տեղին չնման մի տեղ, անհնարին է, որ այդ հանգամանքը նրա ապրելու կերպի մեջ մի փոփոխություն չձգե»... Բոլոր փոփոխությունները, որ պատահում են մի ժողովրդի մեջ, կախում ունին ժամանակից, նրա հասունությունից, պանազան արտաքին ու ներքին հանգամանքներից: Եթե այս բոլորն այսպես է, ուրեմն մարդս չի կարող չլինել այնպես՝ ինչպես նա կա:

...Ոչ ոք թող չպարծենա, թե՝ ես այս արի և այն չարի, որովհետև նա չէր կարող չանել, ինչ որ արավ, և անել՝ ինչ որ չարավ: Սրա պատճառը պետք է փնտրել նույն մարդի մտքումը, հոգումը, մարմնումը, նրա շրջապատի դրդող հանգամանքներումը. բայց այս դեռ բավական չէ, պետք է փնտրել նրա հոր մեջ, մոր մեջ, պապի, ապուպապի, տատի, առուտատի, և այլն, մինչև կհասնեն Ադամին ու Եվային, հետո էնտեղից ետ կգառնաս նոր մեկանց ու կամաց-կամաց, ուշի ուշով, մեծ հետաքրքրությունով ու նկատողությունով առաջ գալ, բնենլով նրանց եկած ճանապարհը...»:

Երևույթների գոյավորման պատճառակցությունը անվերջ շղթայի տեսք ունի ժամանակի անցյալ հատվածներում, որը մարդու բարոյական և այլ կարգի ներգործությունից արդեն դուրս է այնքանով, որ պատկանում է անցյալին: Իսկ այնքանով, որ երևույթի անցյալի պատճառական

շղթան կարգավորում է նրա ներկա գոյությունը, ալդբանով երևույթը պրկվում է ինքնակարգավորման ներքին ադատությունից: Պատճառականությունը ստանում է բնական անհրաժեշտության ուժ: Մարդը ազատ չէ, որովհետև ժամանակի յուրաքանչյուր հատվածում ենթարկված է անցյալի պատճառական կապի անհրաժեշտությանը, իսկ վերջինս դուրս է մարդու իշխանության ոլորտներից: Այստեղ պատճառականությունը բնդհանուր շատ եղբւր ունի ճակատագրալնություն հետ:

Հենվելով իր հիմքով մեխանիստական պատճառականության ուսմունքին, եվրոպական լուսավորիչների պես, հայ լուսավորիչները խարխուղեցին կրոնական հեղինակավոր և ազդեցիկ պատկերացումները, անմատչելի աստվածալին կամբի կամ նախախնամության հրաշապատում գրսերումները: Սակայն, Աղայանը փորը-ինչ պարզունակացում է անհրաժեշտության կարգը, նրան տալով ճակատագրական նշանակություն, անհատի էությունը անմնացորդ տարալուծելով պատմական և բնական պատճառականության մեջ: Սակայն, վերոհիշյալ պատկերացումները և դրանցից բխող զգացողությունն է, որ Աղայանի վկայում հիմք է դնում գեղարվեստականացման իրողությունը: Այսպես, իր հերոսի վարքագծի գնահատականը, իր հերոսից օգտվելու հանգամանքը հաստատում է պատկերողի և պատկերվողի միջև գոյացած միջնորդավորող զգացողությունը: Այս փիլիսոփայության մեջ է Աղայանը օտարվում միջական մտածողությունից և հակադրվում նրան:

Մարդկային պատմությունը դիտվում է ոչ թե սովորական իրադարձությունների և դեպքերի հաջորդականություն, այլ որոշակի օրինաչափություններով կանոնակարգվող և զարգացող ընթացք: Հայ իրականության մտավոր և բարոյական կյանքի բարեշրջությունը, ինչպես նաև ազգի գոյության հեռանկարը կապվում է եվրոպական կյանքի նվաճումներին հաղորդակցվելու հնարավորության և անհրաժեշտության հետ: Լուսավորական շարժումը հետամուտ էր կուլտուրայի, քաղաքակրթության մի ձևը մի այլ առավել զարգացած ձևով փոխարինելու, փիլիսոփայական և բարոյական հենարան փնտրելով համընդհանուր առաջընթացի հանգամանքի մեջ:

«Ապագան ծածկված է լոկ կարճատև աշքերի համար: Ապագան ներկայի ժառանգն է և եթե մարդը քննե ներկան, այն ժամանակ իսկույն կճեղքվի նորա առջև ապագայի կարծեցյալ վարադուրը»⁴⁴:

Այստեղից ծնվում է պատմողի կերպարը, որը անհատականացվում կամ գրսերվում է մի քանի տարբերակներով: Պատմողի կերպարը առաջնահերթ անհրաժեշտություն է լուսավորական վեպի կառույցում:

Հեղինակը գաղափարներ պետք է փոխանցի: Գրականությունը վերաշրջության մեծ դեր ունի, հետևաբար գաղափարները պետք է փոխանցվին ուղղագիծ, մերկապարանոց, ամբողջական: Այն ծրագրային նշանակություն ունի: Այս առումով առանձնանում են Մ. Նալբանդյանի վկայերը, որտեղ կոմպոզիցիոն կառույցը հեղինակի ինքնարտահայտման լայն տարածություն է բնօրինակում: Մի դեպքում Շահումյանցի և («Մինին խոսք, մյուսին հարսն») Թյուֆումճի-օղլու զրույցները հեղինակն օգտագործում է բարոյականության, խղճի, աստծո, մարդու կոշման և այլ հարցադրումների շուրջ գիտական պատկերացումներ հասարակությանը փոխանցելու համար, մյուս դեպքում Կոմս էմմանուելը հարաբերվում է գավառական կյանքի բավապիսի ոլորտներին և մարդկանց՝ երգիծելով, քննադատելով կամ ուսուցողական լուսավորվածություն հաղորդելով հրեույթներին: Ավելին, վկայի էջերում Նալբանդյանը գիտական բացատրության է ենթարկում բնության և հասարակության մի շարք երևույթներ, փաստագրական տեղեկություններ հաղորդում, որը և պայմանավորում է գրականագիտության կողմից արդեն հաստատված այդ վկայի սինկրետիկ բնույթը:

Վեպերը հարուստ են մենախոսություններով և երկխոսություններով, որտեղ մենախոսության, ներքին խոսքի մեջ հերոսը ի հայտ է բերում ոչ այնքան իր հոգեբանական կացությունը, որքան իր ճանաչողական ելակետերը, գաղափարները և պատկերացումները: Այսինքն հեղինակի ուշադրությունը ոչ թե միտված է հոգեբանական շերտի հայտնաբերման, այլ համապատասխան դրության կառուցման, ուր ավելի պարզորոշ կցուցադրվի իր հերոսի էությունը: Այս առումով, սյուժեի բոլոր տարրերը ենթարկվում են հեղինակի կանխակալ մտահղացման տրամաբանությանը:

«Մեռելահարցուկը» սկսվում է հեղինակի անունից: Իր հերոսներին ներկայացնելիս, հեղինակը ոչ միայն նկարագրում է նրանց նյութապաշտական մղումները, հետաքրքրությունները և պատկերացումները, այլև հրապարակախոսական բանակավորական հատվածներով պախարակում է այդ երևույթը, թթվեցնելով իր անմիջական հակակրանքը և դալորեցնելով: Գրավոր խոսքը իր մեջ է առնում հրապարակախոսական պայքարի անմիջականությունը: Հեղինակը ներքուստ հակված է ավելի շատ իր դատողությունների ուղղակի արտահայտմանը: Ինքնարտահայտման այս ձևը, այս անզուսպ պոլեմիկան, անկասկած, արդյունք է նաև այն բանի, որ հեղինակի թիրախն է «առանձնակիորեն ծանոթ իրերի

և մարդկանց» աշխարհը: Մարդիկ, որոնք ազգասերի հեղինակություն տակ, «բոլորովին մարմին դառնալով, պարարում են գիշեր ցերեկ յուրյանց փորը...»:

Մենախոսությունը, ներքին խոսքը հիմնականում ներկայացնում են հերոսի մտավոր և բարոյական պատկերացումները: Եթե քննադատական ռեալիզմում այն հնարանք է հերոսի՝ տվյալ պահի հոգեբանական վիճակը և ապրումները ավելի ամբողջականորեն ներկայացնելու, և որում գործում է հեղինակի ճանաչողությունը, պեղելու կարողությունը, ապա այստեղ հեղինակի ցանկությամբ հերոսը ներկայացնում է հեղինակի իդեալին հակոտնյա իր մտավոր և բարոյական ըմբռնումները: Մարկոսի և Շաբարյանի պատկերացմամբ՝ «Այդ փիլիսոփայությունքը և գիտությունքը խաբեբայությունք են»: Նրանց կարծիքով, լավ ապրելու համար մի քիչ պետք է անասնանալ, շնայած «ուսումնականքը» գոռում են, թե մարդը բանականություն ունի թե նա մի բարոյական էակ է: Վերջիններիս կարծիքով մարդու և անասունի միջև եղած տարբերությունը չատ է քիչ: Հեղինակը բազմաթիվ կոմպոզիցիոն վիճակներ է ստեղծում իր հերոսների էությունն ու գաղափարները ցուցադրելու և երգծելու համար: Թուսական կյանքով ապրող հասարակության նիստ ու կացը երգիծվեց նաև մի այլ վեպում:

50-60-ական թվականների հայ լուսավորական ռեալիստական արձակը հարստանում է ևս մի նոր՝ 1861 թ. «Հյուսիսափայլ» ամսագրում լույս տեսած Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիս» վեպով: Հեղինակն այդ վեպով էլ հայտնի է XIX դարի հայ գրականության մեջ, շնայած գրել է ևս երկու վեպ, որոնք, ցավոք, չեն տպագրվել և մինչև զրսանհայտ են:

«Տեր-Սարգիս» վեպը ուշագրավ է ոչ միայն իր ռեալիզմով, իր քրննադատական պաթոսով, այլև իր գեղարվեստական մի շարք առանձնահատկություններով, որոնք գրական-պատմական արժեք են ներկայացնում: 50—60-ական թվականների արձակի զարգացման հեռանկարների տեսակետից: Վեպի գեղարվեստական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ հեղինակի տենդենցը բոլորովին թաքնված է պատկերների տրամաբանության մեջ: «Ոչ թե հեղինակի սուբյեկտիվ հայացքներն են ուղղություն տալիս ընթերցողին, այլ կյանքի պատկերներն են ինքնին ծնում համապատասխան գաղափարներ, կողմնորոշում կյանքի փաստերի հանդեպ»⁴⁵:

Հայ լուսավորական վեպի հարցադրումների տիրապետող մասը ընտանիքի, բարոյականության, փոխադարձ սիրո ազատության պահանջ-

ջի դրսևորումն է: Հերոսների ներքին տարերքը դրսևորվում է որպես ազատության պահանջ: Դա անհատականություն դառնալու այն պատմական ուղին էր, որ նվաճում էր լուսավորիչների ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքը: Անհատականության գոյացումը պատմական զարգացման արդյունք է՝ սերտորեն շաղկապված հասարակական կյանքի մյուս օղակների փոխհամակցված զարգացմանը: Այդ զարգացման ընթացքում անհատը ձևավորվում է որպես առանձին հոգեբանական միավոր և նախկին հասարակական կապերն ու նորմերը հանդես են գալիս որպես նրա: ներքին ցանկություններին ու պատկերացումներին հակոտնյա ուժեր: Այդ ընթացքում տեղի է ունենում անհատի օտարումը իր բնական մղումները ճնշող հասարակական որակից, որի առաջին փուլը հանդես է գալիս զգացական օտարվածության տեսքով, իսկ այնուհետև այդ զգացողությունը ինքնադիտակցվում է, դառնում տիրապետող, հասարակական փորձով կեցություն է նվաճում և դառնում է անհատի ներաշխարհը իրացնող և մարդկային հարաբերությունները կանոնավորող նորմ, օրենք: Անհատականության ձևավորման համար առաջին հերթին հարկ է հասարակական կյանքի զարգացում և տարբերակվածություն: Անհատականությունը հատուկ չի պարզունակ հասարակական հարաբերություններ ունեցող հասարակարգերին, որտեղ անհատը հանդես է գալիս որպես սոցիալական կամ բնական միավորի մի շտաբերակված, ինքնուրույնություն ձեռք չբերած մաս: Նման պայմաններում, երբ անհատը որակապես տարրալուծված է սոցիալական միավորի մեջ, նրա մեջ դեռ չի կարող ծնվել անհատականություն, հետևապես և բարոյական և հոգևոր ազատության պահանջ: Նա իր պատմական կամ բնական գոյացության մի մասնիկն է:

Լուսավորիչների ժամանակաշրջանի քաղաքային կյանքում արդեն բավարար պայմաններ կային, ազատության և անհատականության պահանջի այն թույլ, կերկրյ հուզական խռովքի համար, որը և մասամբ կադմեց հայ լուսավորական վեպի և կատակերգության բովանդակությունը:

Սակայն, ստեղծագործական պրոցեսն իր ներքին օրինաչափություններն ու լծակներն ունի, որոնք չպետք է բացառել: Հասարակական կյանքում դեռ կեցություն չնվաճած զգացողությունը, որպեսզի ստեղծագործության, երկի հյուսվածքում հարցադրման հնչեղություն ապահովի, այն պետք է հետևողական ձևով հիմնավորվի և արդարացվի որոշակի ճանաչողական համակարգի շրջանակներում: Նշանակում է անհատի մեջ ձևավորված, բայց դեռ չդիտակցված զգացողությունը իր գեղարվեստա-

կան հաստատումը ոչևտը է ստանա միայն հեղինակի մտավոր և զգացական աշխարհին հարաբերվելիս:

Պատմական անհատի անձնավորությունը դառնալով՝ սեփական ճակատագիրը սեփական կամքով, ցանկություններով և նախասիրություններով տնօրինելու կենսական պահանջի բարոյականը առաջին զեղարվեստական արձագանքը ունեցավ լուսավորական վեպերում և կատակերգություններում:

Գեղարվեստական ակնհայտ արժանիքներով այդ տասնամյակների դրականության մեջ առանձնանում է «Ագապի» վեպը, որի հեղինակը, ինչպես հետագայում պարզվեց, ժամանակաշրջանի անվանի հասարակական գործիչ, հրապարակախոս Հովսեփ Վարդանյանն է: Վեպը լույս է տեսել 1851 թ. Կ. Պոլսում հայատառ մշտրերենով:

Գրականագիտության մեջ իրավացիորեն ընդունված է, որ «Ագապին» առաջին ռեալիստական վեպն է, որի գլխավոր հերոսը անձնավորությունը դարձող կամ դարձած մարդն է: Բախման ու պատմական բովանդակությունը՝ կենդանի իրական մարդու՝ և վերացական կրոնական մարդու ներքին հակասությունն է: Եթե վեպի հերոսները ցանկանում են ասլիկ իբրև միայն մարդ, ապա պետք է լիարժեքորեն օտարվեն կրոնական մարդուց, սակայն դրանով նրանք կմեծեն համայնքի շահերը, որը վերացականորեն արտահայտվում է համայնքի դավանած կրոնի միջոցով⁴⁶: Այդ վեպի մասին առանձնահատուկ հիացմունքով է խոսում Մ. Նալբանդյանը «Վրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» աշխատության մեջ: «Բնականությունը և արվեստը իրար հետ լծորդված են այդ գործի մեջ: ...Բնականության կողմից և հոգեբանական հարադատության մասին շատ բարձր է ելլողական ամենավեր լիպասանություններից»⁴⁷: «Բնականություն» Նալբանդյանը արձանագրում էր մինչև «Կրիտիկան» եղած բոլոր վեպերում, սակայն «Ագապու» մեջ բնականությունը լծորդված է արվեստին: Ինչո՞ւմ էր այդ վեպի արվեստը: Վերլուծենք վեպը հենց այդ տեսանկյունից: Վեպն սկսվում է հերոսներից մեկի՝ Ռուբենիկի մոտքով: Առաջին իսկ էջերում հեղինակը ներկայացնում է իր հերոսին, բացահայտելով նրա բնավորության որոշ կողմերը: Ռուբենիկը ձիով է: Նա բարձրանում է ամառանոց («երիտասարդը մի ակնարկ գցեց շրջապատի վրա, ստուգելու համար, թե արդյոք մարդիկ տեսնու՞մ են, որ ինքը ձիով է բարձրանալու», իսկ մի երկու պարբերություն անց՝ «Ճանաչած մարդկանցից ոմանց բարևելով, արժանիքով իրենից ցածրերին չտեսնել ձեռքներով, նա շարունակեց ճանապարհը»): Մի քանի նման

վրձնահարվածներով հեղինակը կերտում է իր հերոսի բնավորությունը։ Այնուհետև դերձակուհու հետ ունեցած զրույցը, իսկ նրանից հետո Հակոբի հետ ունեցած երկխոսությունը վեպի առաջին իսկ էջերից ամբողջացնում են հերոսի էությունը և կողմնորոշում ընթերցողի հոգեբանական արձագանքը։ Վեպի հետագա հատվածներում հեղինակը գեղարվեստորեն տարրալուծում և տրոհում է Ռուբենիկի իրաճիվածքը և բնավորությունը, որը ոչ միայն բարձրացնում է վեպի գեղարվեստականությունը, այլև կերպարի էության, բնավորության մեջ հայտնագործում է նոր նրբերանգներ, նոր գծեր, որոնք չէին կարող պատմողական կամ դատողական ձևերի մեջ ի հայտ գալ։ Սոսկ հերոսների դատողությունները միադիմ և միարժեք են վերջիններիս բնավորությունը ցուցադրելու համար։ Գաղափարակիր հերոսները աղքատիկ բնավորություններ են, որանք ուղղակիորեն արտացոլում են հեղինակի զրույթները։ Այսպես, Նալբանդյանի Շահումյանը («Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարսն») ոչ լիարժեք բնավորություն է։

Լիարժեք կերպարը գոյանում է բնավորության և հանգամանքների տրամաբանության դիալեկտիկական կապի հայտնաբերմամբ։ Անհատի բնավորությունը առավել լիարժեքորեն դրսևորվում է գործողությունների մեջ։ Այն ավելի առատ և հատկանշական բաղադրիչների միջավայր է դրսևորում կոնկրետ հանգամանքների տրամաբանությամբ, որովհետև հանգամանքին կամ իրադրությանը արձագանքում է անհատի էությունը ամբողջովին՝ իր գիտակցական և անգիտակցական աշխարհներով։ Հանգամանքով պայմանավորված հոգեբանական կացությունը իր մեջ կարող է ունենալ ենթագիտակցական աշխարհի տրամաբանությամբ ի հայտ եկած բաղադրիչներ, որոնք կարող են հարստացնել կերպարի անհատականությունը։ Այս առումով, պատմողական պատումին վարպետորեն միահյուսելով հերոսի բնավորության դրսևորումները, հեղինակը իր հերոսներին ներկայացնում է ավելի լիարյուն, անհատականացված, ընթերցողի կողմից ոչ միայն մտովի, այլև հոգեբանորեն ընկալելի բնավորություն։

Այն, ինչ Նալբանդյանի վեպում հանդես է գալիս, ոչ որպես տիրապետող ուղղություն, այլ անհամեմատ զարգացած քաղաքային կյանքի և հեղինակի դիտողականության արդյունք, հետագայում դառնալու էր քննադատական և հոգեբանական ունակի մի գեղագիտական նպատակ։ «Ագապին» այն իր մեջ պարունակում է սաղմնավորված ձևով, հիմնականն այստեղ լուսավորական ունակի մի պատկերաչին համապարգն է,

արովհետև վեպի գաղափարական և զգացական ելակետերը լուսավորական նպատակայնություն ունեն։ Այսպես, հեղինակը իր հերոսներին սլատկերում է այնպիսի իրադրություններում, որտեղ ավելի ցայտուն է գրեցողությունը նրանց բնավորության՝ հեղինակի իդեալին մոտեցող կամ հակոտնյա հատկանիշները։ Այդ տեսակետից, առանձնապես ուշագրավ են Ռուբենիկի հանդիպումները Ֆուլիկի հետ, նրա վարքագիծը իր հարսանիքի ժամանակ, Ֆուսիդյանի և Հակոբի հետ ունեցած զրույցները և իր հետապարձ մտորումները ներքին խոսքի գրական հնարանքով արտահայտված։ Ռուբենիկը թեթևասովի է, դատարկամիտ, դատարկաբան մի արարած, շաղակրատ, կնամեծար։ Նրա հետաքրքրությունները թղթախաղի, կանացի հագուստի շուրջ է միայն։ Հեղինակը մի բանի վերահասարակածներով ստեղծում է նրա բնավորությունը։ Ռուբենիկի կերպարին զուգահեռ ամբողջանում է վեպի գլխավոր կերպարներից Հակոբի բնավորությունը։ Նրանց զրույցներից երևում է, որ նրանք հակադիր խառնվածքի և բնավորության անհատականություններ են։ Ի տարբերություն Ռուբենիկի թեթևասովի, շաղակրատ բնավորության, Հակոբը լուրջ և խելացի հայացքով է գնահատում երևույթներն ու իրադրությունները։ Հոգեբանորեն համոզիչ հայտնաբերված ներքին խոսքը և սեփական զգացողության իր իսկ իմաստավորումը, ոչ միայն հարստացնում է կերպարը և առաջ տանում գործողությունը, այլև ծառայում է հեղինակի կոնկրետ նպատակադրմանը՝ հնարավորին չափ ավելի խտացնել հակադեմոկրատիկ էությունը՝ այն ներկայացնելով մարդկայնորեն ավելի բացասական ընկալելի դրություններում։

Հակադրության ճանապարհով հեղինակն ավելի ակնառու է դարձնում իդեալի և հակաիդեալի էությունը, այն ուղղելով դուրս դաստիարակչական, արվեստի միջոցով զգայական հուզավառությունների ճանապարհով մարդկանց մտավոր և բարոյական վերաշրջության լուսավորական իդեալին։ «Ագապի» վեպի գեղարվեստական արժանիքներից է նաև կերպարների հոգեբանական մշակվածության չափը, որը բացակայում է այդ տառամայակների մյուս վեպերի և կատակերգությունների սիրո հոգեբանությունից գեղարվեստականացման մեջ։ Այսպես, եթե Սոսը սոսկ երազում է սիրահարվում Վարդիթերին, ապա Ագապու և Հակոբի հանդիպումը և սիրո զգացողության ձևավորման ընթացքը հոգեբանորեն շատ նուրբ և խորն է ընկալված։

Եթե նախորդ գործերում և հետագա լուսավորական կատակերգություններում և վեպերում սիրո հոգեբանական ձևավորման հատվածը չի

արտացոլվում և այն լրացվում է հեղինակի ուսուցողական և պաթետիկ դրույթներով, ապա այս վեպում սերը տրվում է նախ որպես կենսաբանական և հոգեբանական մղում և ապա նոր լրացվում հայացքների ընդհանրությամբ:

«Ալեմ Իադիի մեծ տներից մեկի առջևով անցնելիս պատահանում տեսավ մի երիտասարդ աղջիկ: Միանգամից բուռն համակրություն զգաց նրա նկատմամբ: Նորից հետ դարձավ ու նայեց. այս անգամ աղջիկն էլ նրան էլ նայում. երկուսի ականարկները հանդիպեցին իրար: Հակոբի հետաքրքրությունն ավելի բորբոքվեց: Մինչ այդ ուրիշների նկատմամբ զգացել էր որոշ համակրություն, բայց կարևորություն չէր տվել: Այս անգամ կատարելապես ընկավ իր սրտում բորբոքված սիրո ազդեցություն: Ինչպես որոշ գիտնականներ կարծում են, սերը արդարև, կաժակի արագությունը խփում է իր զոհին ու նրան գցում խեղճ ու անճարակ վիճակի մեջ, որից նա չի կարող փրկվել, մինչև որ հասնի իր նպատակին: Բարձրյալն աստված, եթե ստեղծել է մարդ արարածին, միաժամանակ ստեղծել է նրա հոգու ընկերոջը: Եվ ասում են, որ այս երկու արարածները աշխարհում շարունակ փնտրում են միմյանց. և հենց առաջին հանդիպմանը, մի գաղտնի թելադրանքով ճանաչում են մեկ-մեկի, և այդ օրից վճռում են այլևս չբաժանվել: Ինչպես որ անձայրածիր անապատներում արևի անտանելի սաստիկության տակ անհույս ու տնկառանկար քաջուղ ճամփորդը ավազուտում հանդիպում է աստծո կողմից պարզված գարնանային եղանակի, տեսնում տերևակալած ծառեր և նրանց ստվերի տակ խոխոջող ջրերի ձայնը լսելով վազում է դեպի այդ ծառերը, այնպես էլ, մարդս, հանդիպելով ի սկզբանե իրեն բաժին ընկած էակին, ամեն կերպ ձգտում է տիրանալ նրան»: Հեղինակը սիրո զգացողության ձևավորման ողորմատիկական երանդներով հագեցած հոգեբանական միջավայր է ստեղծում: Այս զգացումը հախ դառնում է նախաստեղծ կենսաբանական երևույթ, որն իր մեջ պարունակում է առեղծվածների անքնին հարստություն և հենց այստեղ է, որ հետագա սիրապատումը շարադրվում է այդ զգացողության հոգեբանական յուրացումով, որը պայմանավորում է վեպի բարձր գեղարվեստայնությունը: Այնուհետև հեղինակը այն լրացնում է կոնկրետ հոգեբանական վերլուծություններով: «Խնդիրն այն է, որ կողմնակի հանգամանքները նույնպես նպաստում են այդ տպավորության ուժեղացմանը...», կարդում ենք վեպում:

Առավոտյան բնության դարձյալ, ջրերի և լճերի երաժշտությունը «Հակոբին հաղորդակից էին դարձնում բնության անըմբռնելի

գեղեցկություններին, նրան պատճառում թախծոտ մի զոհունակութուն»։
Հոգեկան այս վիճակում նա տեսնում է այդ հմայիչ աղջկան ու տարվում
նրանով։

«Արտակարգ գեղեցկությամբ օծոված այդ աղջկա դեմքին կաթնք
գծագրված էր ինչ-որ խորը վիշտ։ Ակնհայտ էր, որ նա անձնատուր էր
թախծալի մտածմունքների։ Նրա տարտամ ակնարկից երևում էր, որ
բուռն ցանկություն ունի իրեն մաշող մտքերը հայտնելու որևէ մոտերմի։
Ահա թե ինչու մեր նկարագրած երկու երիտասարդները հոգեկան կապ
տեսան իրենց միջև՝ ու լվաց, թե գտել են իրենց փնտրածը»։

Այն զգացողությունը, որը պայմանավորում է Պոռշյանի վեպի հե-
րոսների էությունը և ճակատագիրը, այստեղ հասել է բավարար տար-
բերակվածության։ Հեղինակը ընդգծված միտում է հանդես բերում այդ
զգացողությունն իր հոգեբանական նրբերանդներով հայտնաբերելու։
Հեղինակը անհատի բնական զգացումը դիտում է արարչաստեղծ երևույթ։
Վերջինս բացատրվում է դիվիմի շրջանակներում՝ անհատի մարդաբա-
նական ընկալման մակարդակներում։ Հետևելով Լվրոսյական լուսավորա-
կան փիլիսոփայության և գրականության մեջ մշակված պատկերացում-
ներին, Հ. Վարդանյանը նույնպես սերը դիտում է իրբն մարդկանց իրար
կապող լավագույն օղակ, որի դեպքում կարող են մարել անհատի հաս-
սիրական բնազդները։

«Արդարև՝ ամենակալ աստուծո կողմից մարդ արարածին պարգևված
բարիքների մեջ ամենապեղեցիկը մի՞թե սերը չէ։ ...Եթե սեր ու մտեր-
մություն չլիներ, ամեն մարդ միայն իր մասին մտածի, թշնամությունից,
անվստահությունից և անհանգստությունից բացի ի՞նչ կարող է լինել
մարդկանց միջև»։

«Սերը մի այնպիսի զգացում է, որ մարդու միջից կարող է վերաց-
նել անգթությունն ու Լուսավորությունը։ Ամենից ավելի վատությունների
ուռնակ, միայն իրենց մասին մտածող մարդիկ անգամ կարող են փոխվել
սիրո ազդեցությունք»։

Սակայն վեպի հերոսների ճակատագիրը դատապարտված է կոր-
ծանման, բանի որ նրանք պատկանում են տարրեր դավանանքների։ Ազա-
պին լուսավորչական է, իսկ Հակոբը՝ կաթոլիկ։

«Ազապի» վեպի հոգեբանական իրականության տարածքում կոր-
ծանվում է արվեստի միջավայրում վեհացված և իմաստավորված վեհը։
Եվ վեհի կործանման փաստը պայքարի զործառնություն է ստանում,
բանի որ այն կործանվում է մարդկայնորեն անընդունելի, մարդկային

Համընդհանուր բարոյականութեանը հակասող բացասական ձեւերով: Իսկ սերը սրբագործվում է, վեհացվում մարդկայնորեն բարոյական և ընդունելի ձեւերի մեջ: Ավելին, այն իմաստավորվում է ժամանակաշրջանի առաջադեմ մտածողությամբ, որը նաև լուսավորական գրականության միջոցով գաղափարներ փոխանցելու ձև է: Սիրո հոգեբանությունը կենսաբանական երևույթ է և մերձեցման ավելի մեծ կղերի է հայտնաբերում ընթերցողի հոգեկան աշխարհին և ընկալումներին, որը և մեծացնում է ողբերգական ավարտի ներգործական ազդեցությունը: Այսպես, հույն չափով չի անհատականանում Նալբանդյանի վեպի հերոսուհին՝ Լեանուշակը, որը որոշ առումով գրույթի մերկապարսոնոց կրող է: Նրա կերպարում բացակայում է գրույթի փոխաձեւությունը հոգեբանության: Վեպի հերոսների էությունը տրոհվում է մասամբ հեղինակի իդեալներից: Չնայած դրան, գլխավոր հերոսների հոգեբանությունը ունի իր անհատական բովանդակություն ունի, քանի որ պատմության ընթացքը գնալով մեծացնում էր անձնավորության ինքնահաստատման բարոյական և իրավական պահանջներին օրենքի ուժ տալու հնարավորության շրջանակները:

Հարություն Սվաճյանը «Մեղու» Լրգիծաթերթի 1964 թ. համարներից մեկում գրում է. «Կարդացեք «Ագապի հիբեայիսի» պատմական և ազգային կենսոց ճշգրիտ պատկերը եղող գրքին մեջ Ագապիի և Հակոբի վիճակը և չլլա որ թերահավատիք, անի վիպասանություն մը ըլլալուն համար, վասնզի անոնց չափ և քան զանոնք էլիլ ողբալի վիճակ ունեցող երիտասարդաց իրական պատմություններ ալ գիտեք դուք»¹⁸:

Վեպը հարուստ է կենցաղային կյանքի նկարագրություններով, հասարակական բարքերը և մտավոր մակարդակը ներկայացնող պատկերներով, որոնք ուղեկցվում են ուսուցողական և բանավիճային պարբերություններով: Ահա մի հատված վեպից, ուր նկարագրվում է Անտոն աղայի բնակարանը: Ռուբենիկը ծնողների հետ հյուր է գնում Անտոն աղայի տուն, որի դստեր՝ Յուլիկի նկատմամբ անտարբեր չէ. «Քանի դեռ նրանք ճանապարհին են, մենք մեր բարեկամ ընթերցողին ծանոթացնենք Անտոն աղայի բնակարանի հետ: ...Միջին հարկում է գտնվում ընդունարանը, սովորական մեծությամբ մի սենյակ՝ զուրկ նկարչական դարձերից: Եվ ի՞նչ կարիք կա գեղեցիկ նկարներով դեպոզիտային մարդկանց միտքը և կամ նշանավոր պատմական անձնավորությունների ու պորտրետների նկարներով մտքեր հուզել... «Դրանք բոլորը պատարկ բաներ են, փոր կշտացնելու որևէ բան կա՞, դրան նայենք, կասեն

ումանք»։ Ակամայից հիշում ես «Մեռելահարցուկի» հերոսներին։ Ահա Շաքարյանցի դատողություններից մի հատված. «Այդ փիլիսոփայութ-
թյունքը և գիտությունքը խաբեբայությունք են։ Գոնե, իմ կարծիքով,
վերին աստիճանի փիլիսոփայությունը այն է, որ մարդու փորը կուշտ
լինի, ըմպելիքը առատ, օրը ուրախ, սիրական կինը կողքումը»։ Եթե
դասական ոեալիզմում շրջապատի նկարագրությունը հերոսի բնավորու-
թյունը և նրա հոգեբանության տեղաշարժերը պատճառաբանող հանգա-
մանք է, ապա լուսավորական ոեալիզմում այն դառնում է մի ամբողջ
խաղի կամ նույնիսկ ժողովրդի մտավոր մակարդակը ներկայացնող
հնարանք, որի նկարագրությանն ուղեկցող հեղինակի բանավիճային
դատողությունները լուսավորական վերափոխումների գործոնի նշանա-
կություն ունեն։

Վեպում իրադարձությունների ժամանակային հաջորդականությունը
խախտված է։ Այստեղ արգեն կա սյուժե, որովհետև կա նաև նյութի գե-
ղարվեստականացում՝ ըստ որոշակի գաղափարական և գեղագիտական
դիրքորոշման։ Ֆաբուլայի ժամանակային խախտումները սյուժեն միտում
են երկի գաղափարական բովանդակության առավել գեղարվեստական և
ներգործուն գրսեորմանը։

Անցյալում կատարված իրողությունը շարադրվում է ներկայում
կատարվող իրադարձությունների այնպիսի կետում, որը կարող է մե-
ծացնել պատումի գաղափարական և հուզական հաղեցվածությունը։
Լուսավորական վեպերում կարելի է առանձնացնել այդ տեսակետից,
միջանկյալ հատվածները և պատմությունները, որոնք որպես ավարտուն
պատմություններ, զրվելով պատումի համապատասխան հատվածում,
իրացնում են գեղարվեստական որոշակի գործառնություն։

Այսպես՝ Օսանի և Ռուստամի պատմությունը («Արություն և Ման-
վել»), Ագապու մոր՝ Աննայի միջանկյալ պատմությունը («Աղապի») ալ-
բերկերում գեղարվեստականացման բաղադրիչներ են։ Աննայի միջանկ-
յալ պատմությունը մեծացնում է երկի հուզական լարվածությունը և մի-
ջավայրը։ Այն ավելի է ընդգծում երկու անապաշտպան հերոսների անօգ-
նական, թշվառ և սրտառուշ ճակատագիրը։ Այդ անօգնական էակները
կրում են երկի դրական և վեհ գաղափարը։ Ավելի ճիշտ, այնքանով, որ
նրանք կրողներն են այդ գաղափարի, այդքանով նրանք դատապարտ-
ված են այդ ճակատագրին։

Գեղարվեստական իրականության շրջանակներում հեղինակի գա-
ղափարները ինքնահաստատվելու, կեցություն նվաճելու ավելի իրական,

դործնական ուղիներ շունենալով, միտվում են ընթերցողի զգայական աշխարհ՝ բարոյական հենարան փնտրելով նրա կարեկցանքի և համակրանքի մեջ: Հենվելով գեղարվեստական իրականության հոգեբանական հույզերով հագեցված միջավայրին, հեղինակը հասնում է իր գաղափարների բարոյական հաղթանակի՝ վերջինիս շուրջ հավաքագրելով մարդկայնորեն բարոյական և դրական՝ իր հերոսներին սրբազործող հույզեր և զաւափարներ: Այս իմաստով, գեղարվեստական մտածողության այդ փուլը պետք է դիտել որպես իրականության արժեքների բաղադրիչ հոգեբանական հակադրվածություն՝ արվեստի ընձեռած միջոցներով:

Ազգայու և Հակուքի տառապանքներին և ողբերգութանը հաւորդում է Ռուբենիկի հարսանիքի պատմությունը: Այստեղ նորից գործում է հակադրության հնարանքը, որն առավել տարողունակ զգայականությամբ է կողմնորոշում ընթերցողի հոգեբանական արձագանքը:

Վհհի կործանմանը զուգընթաց, առավել նոդկալի է հնչում հակադեալի հաջողությունը:

Միջանկյալ շեղումը հատուկ է լուսավորական երկերին: Այն փառաւոր, երևույթը բարձրացնում է ընդհանրական աստիճանի և այդ սահմաններում գնահատում կամ լուծում առաջադրում: Բացի այդ, կենսական ուսու իրադրությունները, գեղարվեստական իրականության շրջանաւերներում հանդես են գալիս հեղինակի իդեալի հանդիպողութունը: Իդեալի լույսի տակ, ավելի պարզորոշ է դառնում ներկայացվող երևույթի էությունը: Հեղինակի նպատակը գեղարվեստական իրականության մեջ ժամանակաշրջանի բարբերը նվաստացնելն է: Այս իմաստով, վեպում ծնվում, գոյանում են միջանկյալ ուսուցողական հատվածներ կամ սյուրբերություններ:

Այսպես, հեղինակը գործ ունի Պոլսի բարբերի հետ: Նրա նպատակն է առաջադրել եւրոպական կենցաղավարություն: Այս կապակցությամբ, ստեղծվում է երկխոսություն, որտեղ խոսքը տարվում է հակադիր ըմբռնումներ ունեցող մարդկանց միջև: Հեղինակի պատկերացումները կրող կողմը առաջարկում է եւրոպական կենցաղավարություն, հակում դեպի նոր կենցաղ, հասարակական կեցության նոր ձևեր:

Հին պատկերացումներ կրողները դրա մեջ բարոյադրկման վտանգ են տեսնում:

— Հասկացանք, սակայն մեր ազգն էլ իր աշխարհի վիճակից երբեք չի կարող դուրս գալ, առաջադիմել առանց ժամանակակից քաղաքակրթության:

— Վաղ անցիր, եղբայր, բո այդ քաղաքակրթությունից: Նրանի այսքան էլ չբացվեր մեր աչքը: Լա՛վ եղավ: Գնալով վատանում է աշխարհը:

— Որքան էլ դուք դեմ եք մեր դավանած սկզբունքներին, միևնույն է, դրանք օրեցօր մեծ ընդունելություն են գտնում, լավ սկզբունքը շարունակ առաջ կգնա: Անհնար է, որ մենք ետ մնանք այն պայմաններում, երբ կյանքը շարունակ առաջադիմում է: Այն, ինչ որ ալտօր չես ցանկանում ճանաչել, վաղը անտարակույս ընդունելու ես:

Միջանկյալ պատումները, որոնցով առատ են լուսավորական վեպերը, վերստին հաստատում են, որ երկի կառուցվածքը որոշարկվում է հեղինակի հասարակությանը գաղափարների փոխանցելու բուռն ցանկությունից: Այս առումով, երբեմն գեղարվեստական պատկերը չի կրում հեղինակի ասելիքի ողջ բովանդակությունը: Հեղինակն այն երկրորդում է դատողությունների, ըմբռնումների ձևով:

Համանման կառուցումները «Ագապի» վեպում ելնում են հասարակությանը նոր ըմբռնումներ և պատկերացումներ փոխանցելու անհրաժեշտությունից: Վերոհիշյալ երկխոսությունը հեղինակի և ոմտնց միջև բարձրացնում է երևույթի ընդհանրական լինելու հանգամանքը:

Մ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Գ. Վ. Պլեխանով, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, հ. 2, եր., 1962, էջ 271:
2. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, եր., 1953, էջ 374:
3. E. M. Мелетинский, Мифологические истории XX века на Западе, «Вопросы философии», № 7, стр. 163.
4. Նույն տեղում, էջ 166:
5. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 492:
6. Նույն տեղում, էջ 491:
7. Նույն տեղում, էջ 505:
8. Նույն տեղում, էջ 481:
9. Նույն տեղում, էջ 483:
10. Гегель, Сочинения, т. 14, М., 1958, стр. 301.
11. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 481:
12. Նույն տեղում, էջ 482:
13. Նույն տեղում:
14. Նույն տեղում, էջ 114:
15. Պ. Պաշյան, երկերի ժողովածու, հ. 1, եր., 1962, էջ 6:
16. P. Опенгеймер, Наука и культура. В кн. «Наука и человечество», М., 1964, стр. 52.
17. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 491:

18. Նույն տեղում, էջ 351:
19. Նույն տեղում, էջ 153:
20. Նույն տեղում, էջ 493:
21. Клод Леви-Стросс, Структура миров, «Вопросы философии», 1970, № 7, стр. 153.
22. М. Ковалевский, Закон и обычай на Кавказе, т. 1, 1890, стр. 153, 154.
23. В. Кожиков, Происхождение романа, М., 1963, стр. 83.
24. Պ. Պողոսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Եր., 1964, էջ 182:
25. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1963, էջ 390:
26. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., 1965, стр. 127.
27. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 341:
28. Նույն տեղում, էջ 326:
29. Ս. Գաբունյան, Սիրայկի Նալբանդյան, Եր., 1979, էջ 153:
30. Մ. Նալբանդյան, Եկե, հ. 1, Եր., 1945, էջ 520:
31. Հովսեփ Վաղանյան, Ագապի, Եր., 1979, էջ 5:
32. Կ. Տեր-Հովհաննիսյան, Տեր-Սարգիս, Եր., 1938, էջ 11:
33. Փաշեղունի. Ստեփաննոս Նազարյանցի շուրջը վաթսուհական թվականներում, Ս. էջմիածին, 1917, էջ 13, 14:
34. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 341:
35. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր Երկեր, էջ 57:
36. Մ. Նալբանդյան, Եկե, հ. 1, Եր., 1945, էջ 521:
37. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 396:
38. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր Երկեր, էջ 404:
39. Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 326:
40. М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, М, 1979, стр. 195.
41. «Մեղու Հայաստանի», 1867, № 27, էջ 230:
42. Նույն տեղում:
43. Նույն տեղում, էջ 231:
44. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր Երկեր, էջ 458:
45. «Հայ Նոր գրականության պատմություն», 2, Եր., 1962, էջ 438:
46. ՏԼՄ 2. Մամիկոնյան, Մարդը և նրա կերպուրը գրականության մեջ, Եր., 1966, էջ 343:
47. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր Երկեր, էջ 480:
48. Հովսեփ Վաղանյան, Ագապի, էջ 3:

ԵՐԿՈՒ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾՈՒՄ

Հարցի դիտարկման ելակետը բնույթով երկպահանք է, բանի սր քննությունն առնվող երկու մեթոդների (ռոմանտիզմի և ռեալիզմի) սահմանադժի էությունը՝ որպես անցումային որակ, որպես հատկանիշների համակարգ, կտրուկ և միասեռ չէ։ Այդ իսկ պատճառով այն դիտելու ենք թե՛ որպես ծագումնաբանություն և թե՛ որպես փոխակերպման ընթացք և արդյունք։

Փխլիսոփայությանը, գեղագիտությանը հայտնի է իրար հաջորդող Լուկուցների անցման կամ փոխակերպման շրջանի սինկրետիզմի օրենքը, որ գործում է այնքան ժամանակ, մինչև նորը չի հասնում իր զարգացման, բյուրեղացման փերջակետին։ Օրինաչափությունը հավասարապես տարածվում է նաև դրական մեթոդների, տվյալ դեպքում՝ ռոմանտիզմից ռեալիզմի անցման շրջանի գրականության վրա։ Մեթոդների գրսեորման, անցման ու փոխակերպման իմաստով որոշակի տարբերություն կա արևելքի և արևմուտքի գրականությունների միջև։ Արևմտաեվրոպական գրականության մեջ, ուր հստակորեն գրսեորվում ու սահմանադժվում են գրական բոլոր հայտնի մեթոդները և հոսանքները, մեթոդից մեթոդի անցման շրջանը, ի տարբերություն արևելքի, տևական ներթափանցվածություն չունի։ Հայ գրականության մեջ խնդիրը փոքր-ինչ այլ ձևով է ներկայանում։ Մեր գրականությունն ու ընդհանրապես ողջ մշակույթը սինթեզում է արևելքի ու արևմուտքի մշակութային օրինաչափությունները, թեև իր զարգացման հեռանկարային միտմամբ առավելապես հակված է դեպի արևմտյան որակը։ Միտքն, ըստ էության, նորություն չէ, բայց այստեղ ուշադրություն պիտի դարձվի միտման հետ կապված խորքային տեղատվություններին, որոնց ուսումնասիրությունը չափազանց կարևոր, բայց և առանձին հարց է։ Մեղանում, որպես օրինք, գրսեորվել են համաշխարհային գրականության մեջ առկա իրենց սովորույթները կերպն ունեցող հայտնի բոլոր մեթոդները, ինչը և խոսում է հայ գրականության՝ դեպի արևմտյան որակն ունեցած հստակ կողմնորոշվա-

ծության մասին: Արևմտանվրոպական գրականության հետ ունեցած մե-
թոդների դրսևորման ժամանակային առիթմիան (սովորաբար ուշանում
է) բացատրվում է ոչ թե մեր գրականության ներքին պոտենցիայի պա-
կասով, այլ ազգի քաղաքական կյանքի ոչ նորմալ ընթացքով: Այս և այլ-
դպին գրականության բուն յուրահատկություններից եկող հանգամանք-
ներն էլ պատճառ են եղել, որ մեղանում անցումային նշանակություն
ունեցող գրական առանձին հոսանքներ, մասնավորապես սենտիմենտա-
լիզմը, հետագայում նատուրալիզմն ու սիմվոլիզմը, դրսևորվել են ոչ որ-
պես անխառն որակներ, այլ կոորդված կամ ներմուծված նորին:

Արևմտանվրոպական գրականության մեջ կլասիցիզմից ռոմանտիզ-
մի անցման օղակում հանդես է գալիս սենտիմենտալիզմը¹: Վերջինս
մեղանում հստակ սահմանագծավածություն չունի, թեև այն որոշ իմաս-
տով դրսևորվել է վաղ շրջանի հայ ռոմանտիկների գործերում, թեկուք
հենց Արևելյանի ստեղծագործությունների մեջ: Գրականագետ Դ. Կոն-
րադը արևելքի գրականության մեջ ռեալիզմի դրսևորման օրինաչափու-
թյուններին անդրադառնալիս ուշադրություն է դարձնում այսպիսի մի
երևույթի վրա. «Ռեալիստական գրականությունը, որոշ իմաստով, առ ծա-
մանակ շարունակում էր ռոմանտիզմը, շարունակելով նրան:— նաև հաղ-
թահարում, ետ էր հրվում նրանից» (ընդգծումը մերն է Զ. Ա.)²: Նկա-
տենք, որ սա խոսում է նաև արևելքի գրականության մեջ ռոմանտիզմի
տեղական աղղեցության մասին: Ինչը այդպես չէ արևմտանվրոպական
գրականության մեջ (նրանում ռոմանտիզմի մեջ էր ձևավորվում ռեալիզ-
մը, այլ ոչ թե ռեալիզմի մեջ շարունակում էր ապրել ռոմանտիզմը): Հայ
գրականության մեջ վերոհիշյալ երկու դրսևորումների հետ միասին, գո-
յակցում էր երրորդը՝ զուգահեռ մեթոդների առկայության պայմանը:

Ուշադրություն դարձնենք հետևյալին: Բաֆֆու ռոմանտիզմի մեջ
ձևավորվում էր ռեալիզմը (խնդրին կանդրադառնանք Բաֆֆու մեթոդի
յուրահատկությունը քննելիս), Պոռշյանի, Աղայանի ռեալիզմի մեջ շու-
րունակում էր ապրել ռոմանտիզմը, ռոմանտիկ Մերենցի կողքին ստեղ-
ծագործում էր ռեալիստ Հակոբ Պարոնյանը, Սրբուհի Տյուսաբի «Մալ-
տալի» կողքին ստեղծվում է Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին
աղջիկը» ռեալիստական երկը, զտարյուն ռեալիստներ Շիրվանզադեի,
Նար-Դոսի կողքին շարունակում էր ստեղծագործել նույնքան զտարյուն
ռոմանտիկ Մուրադյանը: Օրինաչափություն, որ չի կարելի տեսնել ոչ
արևելքի և ոչ արևմուտքի գրականության շղթայում: Արևմտանվրոպա-
կան գրականության մեջ, տվյալ դեպքում՝ ֆրանսիական, երկու զուգա-
հեռ մեթոդների առկայության միակ օրինակը Հյուգոյի և Բալզակի հան-

գիպումն է, թեև վերջին շրջանի ռուս և արևմտաեվրոպական գրականագիտության մեջ Բալզակը համարվում է ռոմանտիզմից ռեալիզմի անցման շրջանի հեղինակ։ Այս իմաստով ուշադրավ է Դ. Նալիվայկոյի կարծիքը. «Ինչպես այդ ժամանակաշրջանի մի շարք գրողների (Բալզակ, Պուշկին, Մանձոնի, Մերիմե), այդպես էլ Սկոտի պատմավեպերը ձեռք էին բերել ռոմանտիզմին լրիվորեն չմերվող գաղափարա-գեղագիտական դժեր և հատկանիշներ։ Այդ գործերը արվեն կրում էին անցումային բնույթ, որ հատուկ էր ռոմանտիզմից ռեալիզմի անցման շրջանին։ Ձի կարելի մոռանալ այն մասին, որ ռոմանտիկների պատմականությունը իր ձևն ու սահմանները ուներ։ Դրա համար էլ նրա ինտենսիվ զարգացումը Սկոտի, Պուշկինի, Բալզակի և ուրիշ գրողների գործերում, ըստ էության, ռոմանտիզմի ներսում ձևավորվում էր նոր մեթոդ և նոր ռեալիստական, գեղարվեստական համակարգ»³։

Ռոմանտիզմի ավարտին ռեալիզմի ձևավորման նույն օրինաչափությունը գործում է անգլիական գրականության մեջ։ Անգլիացի ռեալիստներ Ֆիլդինգի, Դիկկենսի, Թեկերեի ճանապարհը անցնում է Վոդսվորտի, Սկոտի, Բայրոնի, Շելլիի միջով։ Դասական ռոմանտիկ ճանաչված Սկոտն անգամ իր Ռոմ Ռոյով աղնվականության և բուրժուազիայի պայքարի գեղարվեստական արտացոլման միջոցով նախապատրաստում էր հետագա շրջանի ռեալիստական գրականության սոցիալ-հասարակական կոնցեպցիայի ըմբռնումը։ Հարցի կապակցությամբ համառոտ եզրակացությունն այն է, որ եթե արևմտաեվրոպական գրականության մեջ ռոմանտիզմից ռեալիզմի անցման շրջանը ինչ-որ տեղ ընդհատվում և նոր ձևավորվող մեթոդը ամբողջ ճակատով հաղթանակ է տանում, ապա հայ գրականության մեջ ռոմանտիզմը շարունակում է իր սեական կյանքը։ Ռոմանտիզմը մեզ համար դառնում է ուղեկցող մեթոդ, ինչը ուղղակիորեն կապվում է մեր ժողովրդի քաղաքական կյանքին։ Ընդգծում եմ՝ քաղաքական, որովհետև սոցիալական մակարդակով ռեալիստական մեթոդի սկզբնավորումն ու զարգացումը համեմատաբար համընկնում է եվրոպական իմաստով մեթոդի շարժման «օրինաչափ ընթացքին։ Հայ ռեալիստական գրականությունը, առանձնապես՝ վեպը սոցիալական ենթատեքստ ունի։ Վերը օգտագործած ուղեկցող մեթոդ հասկացությունը գեղագիտական չէ, այլ՝ պատճառահետևանքային։ Նկատի ունեմ նաև այն հանգամանքը, որ գրականագիտության մեջ չափից դուրս շարաշահվում է նրա տեսակավորումը։ Այս դեպքում տեղին է հիշել «Անգլիական ռոմանտիզմ» աշխատության հեղինակի այն ճիշտ կարծիքը թե՛ «Ռոմանտիզմի

մասին վեճերը հին պատմություն ունեն: Եթե 1836 թ. Ալֆրեդ Մյունսեն
գրում էր ռոմանտիզմի ուղղությունների մասին իր պարտիկ սահմա-
նումները, դժվար թե պատկերացներ, որ համարյա 150 տարի հետո գիտ-
նականները առանց հումորի պիտի ստեղծեն իրար հակասող տասնյակ
ընթերցումներ (Ֆերնանդոսի ուղեցույցի մեջ ռոմանտիզմի 28 տարբերա-
կում կա: Ըստ երևույթին,— շարունակում է աշխատության հեղինակը,—
այն հարկավոր է միավորել մի կոնկրետ ուղղության մեջ, և անշուշտ
Քշտելով սեփական հայացքը նրա բնույթի նկատմամբ, նրա կիրառման
պատմական սահմանագիծը նկատի ունենալով»⁴, նույնը կարելի է ասել
և ռեալիզմի մասին:

Նկատենք, որ դասական շրջանի հայ ռեալիստներից և ոչ մեկը չանդ-
րադարձավ պատմական թեմային (խոսքը մեծ կտավի ստեղծագործու-
թյունների մասին է): Ինչի՞րը նրանց մոտ հրապարակախոսական, կամ
երգիծական բնույթ էր կրում: Եթե անդրադառնային, ռոմանտիզմը պիտի
ներխուժեր նրանց մեթոդի մեջ, թեև ոճի և լեզվի իմաստով բոլորն էլ
կրկն են ռոմանտիզմի բարերար ազդեցությունը: Այդ ազդեցությունը
առավել մեծ եղավ սովետական բնագավառում: Հեռու չգնանք. հիշենք
դրական երևույթների մեջ խորաթափանց Դեմիտրիևսի օգտագործած
«ոճական ռոմանտիզմ» հասկացությունը, որ նա կիրառում է Թուման-
յանի կապակցությամբ: Այս ազդեցությունից ղերծ չմնացին անգամ սո-
վետական շրջանի որոշ բանաստեղծներ: Այստեղ հարկավոր է ներա-
նկատ լինել և ընդունել, որ ցանկացած մեթոդի մեջ ստեղծագործող հեղի-
նակը մնալով նույն մեթոդի սահմաններում, բերում է իր յուրահատկու-
թյունը: Մեթոդը աշխարհայացքային երևույթ է, ոճը՝ գեղարվեստական:
Կարելի է ասել, որ մեթոդը աշխարհայացք է, ոճը միջոց, մեթոդը դե-
կավարողի դերում է, ոճը արտացոլման միջոցի: Հետևաբար Դեմիտրիևս-
նի՝ Թումանյանի սովետական կապակցությամբ օգտագործած ոճական
ռոմանտիզմ հասկացությունը բնութագրում է նրա մտածողության գե-
ղարվեստական, այլ ոչ, հասկանալի է, աշխարհայացքային որակը:

Ուրիշ բան է, որ մեծ բանաստեղծը խորապես լզում էր իրականու-
թյան ռեալիզմը և փորձում էր խույս տալ նրանից՝ ստեղծելով կյանքի
մի երկրորդ, զգացմունքային աշխարհ: Իր աշխարհայացքով, փիլիսո-
փայական կոնցեպցիայով ընդունում էր կյանքի մատերիալիստական
կերպը, մինչդեռ բանաստեղծության մեջ, հատկապես պատկերային հա-
մակարգում, ստեղծում էր մի այլ ձևի աշխարհ: «Թուխը գեպի լավագույն
աշխարհները և ավելի ջինջ ու մաքուր մեթոդները»⁵: Մի ուրիշ ան-

դամ Թումանյանը նկատում է. «Գրականությունը հայելի չէ լոկ, և եթև հայելի էլ ասենք, ապա շատ սարօրինակ ու կախարդական հայելի է սա: Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ըերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մաքուր էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվի է նրան առաված, կաղմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»⁶: Ուրեմն, ռեալիզմի և ռոմանտիզմի հարաբերակցման ոլորտը քննելիս, միշտ պետք է նկատի ունենալ, որ ցանկացած մեթոդով ստեղծագործող դրող, կենսով նույն կյանքից, ստեղծում է աշխարհի իր պատկերացրած կերպը: Նա չի մնում կյանքի փակ-նաւորաւ շրջագծման մեջ, ղեղարվեստորեն հաղթահարում և դուրս է գալիս այդ շրջագծումից՝ ունենալով եւման կետի աշխարհայացք դարձած իր խորքային փիլիսոփայությունը: Ուրեմն նաև մեթոդների տարբերությունը արտացոլման սկզբունքի մեջ է, որն ամենեին չի կարելի հանգեցնել իրականության մատերիալիստական կամ իդեալիստական ուղղադիմ ընկալմանը: Այսինքն՝ ռեալիզմ-մատերիալիզմ, ռոմանտիզմ-իդեալիզմ: Քանի որ գեղարվեստում այս երկու մեթոդները իրար ոչ միայն չեն հակասում, այլև շարունակում են միմյանց, մինչդեռ փիլիսոփայության մեջ ճիշտ հակառակն է: Քանի որ խնդրո առարկա դարձած երկու մեթոդների արտացոլման հիմքում ընկած է նույն իրականությունը, ուստի նրանց տարբորոշման ելակետը մնում է իրականության արտացոլման տիպաբանությունը, առանց որի ուսումնասիրության հնարավոր չէ ճշտորոշել անցման շրջանի գրական երևութների առանձնահատկությունը:

Սկսենք նրանից, թե ինչ դիրք է գրավում ռոմանտիկ և ռեալիստ հեղինակը կենսական իրականությունը՝ ղեղարվեստական իրականության վերաճելիս: Այստեղ կարեւոր է հեղինակի դիրքային ակտիվությունը, այսինքն՝ կենսական իրականությունն է ղեկավարում գրողին, թե ընդհակառակը: Ո՞րն է գաղափարի տեսանկյունից իրականության արտացոլման ու հեռանկարի կազմակերպման հեղինակային աղատությանն ահմանը: Հարցի պատասխանը հալի և առաջ պետք է փնտրել գեղարվեստական երկի կերպարի շարժման, դարգացման շուրահատկության մեջ: Ռեալիստական ստեղծագործության ամենայուրահատուկ կողմը կերպարի ներքին ինքնազարգացումն է: Որպես օրինք ռոմանտիկ գրողը իր կոնցեպցիան պարտադրում է հերոսին (գաղափարակիր հերոսին): Հերոսը դառնում է հեղինակի կոնցեպցիայի կրողը, մինչդեռ ռեալիստական ստեղծագործության մեջ սեփական կոնցեպցիան հերոսին պարտա-

դրելը պայմանավորված է իրականության դոյաձևի կոնցեպցիայով, անկախ նրանից հեղինակը ընդունում է այն, թե՛ ոչ: Դա է պատճառը, որ ուսման տիպական ստեղծագործության մեջ հերոսը հնազանդված է զրոգին, մինչդեռ ռեալիստ գրողը հաճախ դժգոհում է, որ հերոսը իրեն չի ենթարկվում: Ռոմանտիկական ստեղծագործությունների մեջ (հատկապես անցումային շրջանի) զաղափարական հերոսը իր անկիբով, կեցվածքով տաբերվում է մյուս բոլոր հերոսներից, որոնք ֆոն են: Ռեալիստական ստեղծագործության մեջ կյանքի զաղափարական կոնցեպցիան բաշխվում է վիպական կոսմոսի մեջ ներառվող բոլոր երևույթների ու հերոսների վրա՝ ըստ նրանց ակտիվության, ըստ նրանց ցուցաբերած ներքին հնարավորությունների: Ռեալիստական ստեղծագործության մեջ հեղինակը չի առաջադրում նոր իրականություն ստեղծելու ծրագրային գաղափար: Նա կարող է այդ իրականությունը «խմբագրել», քննադատել, տեսնել նրա ձախն ու ծուրը, բայց չառաջադրել նրա երկրորդ, հեռանկարային կերպը: Իր քաղաքացիական, կոորդկ ակտիվությամբ ուսման տիպը այս իմաստով տարբերվում է ռեալիզմից: Անցումային շրջանի դրականության մեջ դրսևորվում է և մեկը, և մյուսը:

Մեկանում անցման շրջանը անցյալ դարի 70-ական թվականներն են, անցման շրջանի գրականության յուրահատկությունների դրսևորման ամենաբնորոշ հեղինակը՝ Բաֆֆին:

Ինչպիսի՞ն էր ժամանակը և ի՞նչ յուրահատկություններ էր բերում նա:

1870-ական թվականները մեզանում քաղաքական, սոցիալական, հետևաբար, և մշակութային հախուռն վերակառուցումների ու տեղատվությունների բարդ շրջան էր: Արդեն տեղի ունեցած արևմտաեվրոպական բուրժուական հեղափոխությունները, բալկանյան իրադարձությունները, ռուս-թուրքական պատերազմը, հողային ռեֆորմը, Արևմտահայաստանում աղաքային սահմանադրության պաշտոնական հրապարակումը, բուրժուական հարաբերությունների ձևավորումն ու զարգացումը ճշտում էր կյանքի բոլոր ոլորտները՝ ազգային ինքնավարակցությունը, մարդկային փոխհարաբերությունների բարոյական ու սոցիալական նորմերը, պատմության փիլիսոփայությունը, զարգացման նոր սկիզբ վերցրած մշակութային խնդիրները: Սրանք ճշտվում էին, զնում համազործակցության, որպեսզի ապահովեին նոր պայմաններում ազգի գոյատևման հեռանկարը: Բաֆֆին իր ժամանակի մի շարք գործիչների հետ միասին (Ալբերտին, Մատթևոս Մամուրյան, Ծերենց և ուրիշներ) դառնում էր այդ

իրադարձութիւններէ կենտրոնում, որպէս Հրապարակախոս ու զեղապետ ակտիվորէն արձագանքում և միջամտում աչդ իրադարձութիւններէ ընթացքին: Բաֆֆին, իհարկէ, գաղափարի գործիչ էր, գաղափար, որ պարտադրում էր իրականութեանը՝ որպէս կացութիւններէ բացատրութիւն, վերլուծութիւն, զեղարկեստական մարմնավորում, որպէս աչդ կացութիւններէ մեջ ճիշտ կողմնորոշվելու հեռանկարային ծրագիր: Բաֆֆին մի կողմից տեսնում, զգում էր անցման շրջափուլ ապրող աչդ հին ու նոր, իրականութիւնը, որ չէր խոսում ազգի օգտին, մշուս կողմից առաջադրում էր իր ծրագիրը որպէս վիճակից դուրս գալու ճանապարհ:

Հենց այստեղ, այս կետում պիտի բռնենք Բաֆֆու մեթոդի յորհափայտութիւնը, որն իր խորքային գաղափարաբանութեամբ առավելապէս մղված էր դեպի ազգային խնդիրը: Ինչպէ՞ս էր ներկայանում Բաֆֆուն 70—80-ական թվականների քաղաքական կացութիւնը, առավելապէս արեւելյան խնդիրը, որի լուծման հետ էր կապված հայկական հարցը: Սկսած անցյալ դարի 70-ական թվականներից արեւելքը դարձել էր ցարական Ռուսաստանի և արեւմտակիւրոսական երկրների ուշադրութեան առարկան: Նշելով իրենց տնտեսական և քաղաքական շահերից, ինչը առանձնապէս սրվեց կապիտալիզմի զարգացման շրջանում, այս երկրները ամեն կերպ ձգտում էին ներթափանցել արեւելք, ներքաշել նրան տնտեսական կախվածութեան ոլորտը: Արեւելքից իրենց մասն ունենալու հեռանկարի դաշնակցութիւնը արեւմտաւոր համար կարող էր հօդս ցնդել, եթէ այս պետութիւնները չկանխէին Ռուսաստանի մուտքն ու առաջխաղացումը արեւելք: Դիվանագիտական մատինացիաների այս ոլորտում արեւմտաւոր երկրների համար Հայաստանը դարձել էր Բուլքիային սիրաշահելու խաղալիք: Սա Թուրքերին համագործակցելու, ինչը զուգահեռ պում էր վերջինիս տնտեսական և քաղաքական շահերին, խորամանկ քաղաքականութիւն էր: Իրենց էքսպանսիվ նպատակները քղաքակելու համար բոլորն էլ պաշտպանում էին «քրիստոնչա հայերին», գործնականում առավել վթասիրտ գտնվելով Թուրքերի նկատմամբ: Դիվանագիտական այս մերկ խաղը իր գործնական դրսևորումը գտավ Բեռլինի կոնգրեսում: Այս բոլորից հետո հայ մտավոր, գաղափարական առանձին շրջաններում զեռ շարունակում էին սպասել, հավատալ արեւելյան հարցի վերջնական և արդարացի լուծմանը: «Դեռ կան մարդիկ,— գրում էր աչդ տարիներին Բաֆֆին,— որոնք ասում են, «թե երբ պիտի ավարտվի աչդ արեւելյան հարցը»: Արեւելյան հարցը ավարտ չունի, նա պիտի շարունակ-

վի տարբեր տեսքերով»⁷։ Հայկական հարցի լուծումը՝ կապված արևելյան հարցին, շարունակեց լինել այնպիսին, ինչպիսին տեսնում և կռահում էր Բաֆֆին, իսկ արևելյան հարցը նույն ոգով շարունակում է փոխել իր դրսևորման կերպն ու գոյաձևերը։ Իրականությունը խորքով, հեռանկարով տեսնող Բաֆֆին վիճակից դուրս գալու միակ ելքը փնտրում էր ժողովրդի հոգևոր միասնության և նրա ազատասիրական ոգու բարձրացման մեջ, որը և դարձավ նրա ստեղծագործական մեթոդի գաղափարական հիմքը։ Վիճակը և սրանից դուրս գալու ելքը Բաֆֆուն մղում էր գաղափարակիր հերոսների ստեղծմանը, որոնք գուցե և չկային իրականում, բայց նրանց պահանջը ժամանակը ենթադրում էր։ «Բանաստեղծը,— նկատում է «Կայծերի» հերոսը,— ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր համամարդկային իդեալներ։ — Եթե ներկայի մեջ չի գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մտնում է պատմության խորքը՝ և ժամանակի հնությունից դուրս է կանչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները, իրենց վսեմ գործերի նկարագրություններով՝ դնում է ներկա սերնդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն,⁸ նրանց նման լինեն։ Նա ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեն։ Նրա սուր աչքերը տեսնում է ներկայի մեջ չծնված տիպարների ամենափոքրիկ նշմարները միայն։ Նա մարգարեի հոգով նախատեսում է, թե տարիներից, գուցե դարերից հետո՝ որպես այդ նշմարները իրենց սաղմնական դրուֆյունից կաճեն, կվարգսնան, կկերպարանափոխվեն և կատարյալ ձև ու կալմություն կստանան և նրանց պատկերները կանխապես նկատում և դնում է իր ժամանակի հասարակության առջև։ Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան»⁸ (ընդգծումները մերն են — Զ. Ա.)։

Այստեղ մեզ ներկայանում է ժողովրդի քաղաքական ճակատագրով պայմանավորված Բաֆֆու հայացքը, որն, ինչպես նկատեցինք, պայմանավորված է նախ ռոմանտիզմի գեղագիտությամբ և ապա իր կանխակալ ծրագիրն ունեցող գրողի հայեցակետով։

Սրագիրը ծրագիր, բայց այստեղ Բաֆֆին միաժամանակ որոշակի նշանակություն է տալիս գեղարվեստի օրենքներով թելադրված հեղինակային անհրաժեշտ «չեղորությունը»։ Օրինակ բերելով Շալվադենի «Անտառապահի ընտանիքը», որը գեղարվեստական ստեղծագործություն չէնելով հանդերձ ունի «մշակների հարցի վերաբերյալ» իր ենթատեքս-

տալին ծրագիրը, վիսպասանը նկատում է. «Ամեն մի վիպ, որ բովանդա-
կում է իր մեջ սրուշ տենդենցիա, կարելի է փոխաբերական կարգով ծրու-
գիր կոչել, թեև այդ անունը շատ անհարմար է»⁹: Բայց գեղարվեստա-
կան երկը իր մեջ ծրագիր ունենալով հանդերձ, չպիտի դառնա սահմա-
նադրական հոգվածների ցանկ: Քանի որ «վեպի ձևով գրված ծրագիրը
ուրիշ, բուրբուլին ուրիշ կերպարանք ունի՝ նորա փոխարեն պարագրաֆ-
ների տեղը ծառայում է նույնիսկ կյանքը, իր բազմակողմանի երևույթ-
ներով...»¹⁰:

Կյանքի սրուշակի երևույթների ընտրությունը նրանց գեղարվեստու-
կան ստեղծագործության նյութ դարձնելը, առավել ևս այդ կենսափաս-
տերը հեղինակային տեսանկյունով գեղարվեստորեն վերացարկելը ար-
դեն իսկ խոսում է գրողի միտման, նրա գաղափարական ծրագրի մասին,
որը սակայն չի կարելի դարձնել մերկապարանոց պաղտփարհերի վար-
դապետարան: «Վիպասանություն կոչված բանը որևիցե վարդապետա-
րան չէ, այլ մի տեսարան, ուր հանդես են բերված դանազան անձինք՝
զանազան դեմքերով: Նոցա գաղափարներին կողմնակից չէ հեղինակը և
ոչ էլ նոցա գործերին ընկեր: Վիպասանության մեջ հեղինակի պաշտոնը
նկարչի պաշտոն է, որը նկարագրում է նա մի ազգի մի քանի անդամ-
ները, յուրյանց բարոյական, իմաստական և նյութական կերպարանքով,
նոցա նպատակների, նոցա դիտավորությանց մասին հեղինակը պատաս-
խանատու չէ»¹¹:

Դժվար չէ նկատել, որ Բաֆֆին իր կարծիքների մեջ երկվություն է
ապրում: Մի դեպքում կողմնակից է պարտադրել իր գաղափարները երկի
հերոսներին, մյուս դեպքում նրանց ինքնադրսեռման ազատություն է
առելիս: Այս երկվությունը, որ Բաֆֆու ռոմանտիզմի յուրահատկությունն
է, պարտադրված է անցման շրջանի երկվությամբ, անցման շրջանի
սինկրետիզմով, ինչը առանձնապես սոցիալական ենթատեքստ ունի:
Ֆեոդալական հարաբերություններից բուրժուական նոր տնտեսաձևին
անցման շրջանում առ ժամանակ կողք-կողքի գոյակցում են երկու տըն-
տեսաձևերի կենսատոճերը: Հինը շարունակում է դիմադրել, նորի համա-
տարած ֆոնի վրա այս հինը ձգտում է չկորցնել իր ավանդապաշտ հա-
վասարակչությունը: Մտեղծվում է բարբերի, մարդկային փոխհարա-
բերությունների, հոգեբանության, սոցիալական սիմվոլիկայի մի իռա-
տաբղետ պատկեր: Կյանքի սոցիալական ֆոնի այս խճտեղծված առավել
ցայտուն դարձավ 70-ական թվականներին: Պոռշյանի խոսքերով ասած

«այս վերափոխական տակնուվրայությունը» միանգամից ներխուժեց կյանքի սովորական հոսքի մեջ. «Գրականության երեսին քաշած խավար վարացույրը ետ քաշվեց և մարդիկ սկսեցին նրա մեջ տեսնել իրենց թշվառությունը, տգիտությունը, մեկ խոսքով իրենց սևփական պատկերը լուր՝ ալլանդակ դժերով»:

«Կյանքի մեջ որ կողմը նայում էիր,— շարունակում է Աղայանը,— մի նոր փոփոխություն էր նշմարվում»¹²:

Նոր հայացք, նոր մոտեցում ու գրականության պահանջ, նոր էկե-
յազ ու կեցվածք: Իկյա տարիներին, ինչպես նկատում է Բաֆֆին. «Պուր-
լիցիստիկան և բեկետրիստիկան ձեռք-ձեռքի տված էին ընթանում:
Վիսպասանը նկատում էր պատկերներ ժողովրդի կյանքից, ցույց տալով
նրանց տղեղ ալլանդակութունները: Տնտեսագետը հարվածում էր ան-
խիղճ վաշխառուի և հարստահարիչ կապիտալիստի հարաբերություննե-
րը մշակի դասի հետ: Մորալիստը խորտակում էր այն սև նախապաշար-
մունքները, որ ծանրացած էին ամբոխի հոգու վրա և մատուցանում էր
բարոյական նոր սերունդ: Առողջ խոսքը բխում էր կենդանի աղբյուրից և
տարածվում էր դեպի ամեն կողմ նոր մտքեր: Կրիտիկական ոգին գոր-
ծում էր իր անխնա անգթությամբ: Նա մտնում էր հեղինակի կաբինետը,
վաճառականի խանութը, ծառայողի առևանքը, արհեստավորի գործարա-
նը, գյուղացու խրճիթը, մեծատան սալոնը,— մի խոսքով կյանքի բոլոր
ծալքերում պատվում էր նա, և խալարի միջից, դուրս էր քաշում, ինչ որ
տնհրածեղտ էր»:¹³ Ի՞նչ է նշանակում սա: Մեր Շանաշաժ Բաֆֆի ողման-
տիկը արդյոք չի՞ խոսում ռեալիզմի, այն էլ՝ քննադատական ռեալիզմի
զիրքերից, մանավանդ որ անմիջապես առաջարկում է «Մի կողմ թողնել
երևակայության աշխարհը, նյութ ընտրել իրական կյանքը և նրա պե-
րերը»: Սակայն շտապենք: Բաֆֆին, իհարկե, ողմանտիկ է, անցման
շրջանի տիպիկ ողմանտիկ, ինչը և ժամանակին գրականագիտությանը
հնարավորություն էր տալիս վնասադերժել Բաֆֆուն մեթոդների
«խտրականությունից» և ապահովել նրա անվնաս տեղը «ամենազոր»
ռեալիզմի սահմաններում: Փորձենք այս ձևով տեղաշարժել Շիրվանյա-
դեհին, հո տանել նրան դեպի ողմանտիզմը: 'Իս խիստ տնհեթեթ կթվա,
հանի որ նա, նրա թեմատիկան ու ժամանակը և այս ժամանակով պաշ-
մանավորված նրա աշխարհայացքը հնարավորություն էր տվել լիպասա-
նին նվաճել ռեալիզմի ավարտուն և կլասիկ կերպը: Սա տաղանդի և ան-
հատականության հարց չէ, այլ ժամանակի պարտադրանք, որին ճշմա-
րիտ արվեստագետները ունկնդիր են: Իսկ Բաֆֆին և Շիրվանյադեհին
իրենց ժամանակների մեջ էին և յուրաքանչյուրը լսում էր իր ժամանակի

ձայնը: Ընդհանուր առմամբ, որ Բաֆֆուն վիճակվել էր գործել երկու ժամանակների հարակցման փուլում և անցման շրջանի երկձայնությունն ու երկաշխարհայնությունը ստիպում էր նրան համատեղել իրար մոտեցած ժամանակների ձայները: Նա տեսադաշտով ռեալիստ էր, գաղափարի և մեթոդի խորքային ծրագրայնությամբ ուղղված: Նվ ինչպես անցման շրջանի բոլոր մեծերը, այդպես էլ Բաֆֆին ծրագրի ունեւ, նա լրիվորեն սպարում էր այդ ծրագրի իրականացման հույսերով: Բաֆֆու մեթոդային երկվությունը («Ռոմանտիկական ռեալիզմ»)¹³, ինչպես արդեն նկատել ենք, զրսնորվել է հատկապես նրա սոցիալական վեպերում, ուր վիպական աշխարհներն ու կերպարները երկրորդ են, համատեղված գեղարվեստական երկի ամբողջության մեջ: Ինչպես իրականության մեջ գործող կերպարի կողքին, ապրում և գործում է ուղղակի Բաֆֆու գաղափարական ծրագրին իրականացնող ուղղակի հերոսը: Իրականության գեղարվեստական կերպավորման այս յուրահատկությունը ժամանակին ուշադրություն է դարձրել Ղ. Աղայանը: Նա նկատել է, որ Բաֆֆու գործերում կերպավորման երկվություն կա: Մի գեպում նա ստեղծում է կյանքի «նատուրալ» հերոսներ, որոնք իսկապես գոյություն ունեն, մի այլ գեպում գաղափարայնացված «...այսինքն» գյուցապետական անձնավորություններ են և ոչ հասարակ մահկանացու: Հեղինակը գրանց բացառիկ վիճակի մեջ է պահում՝ ինչպես երկնքից իջածների, իսկ բոլոր մշտնեւրին նկարագրում է բոլորովին այնպես, ինչպես, սովորություն ունի նկարագրելու ֆոտոգրաֆիայով, այսինքն՝ իրանից ավելի վատ»¹⁴:

Աղայանի նկատած երեւոյթը մենք ցույց կտանք Բաֆֆու սոցիալական հերոսների տիպաբանական վերլուծությանը անդրադառնալիս, բայց մինչ այդ կանգ առնենք իրականության արտացոլման՝ Բաֆֆու ևս մի առանձնահատկության վրա, որը մեզ կկողմնորոշի վիպասանի մեթոդի ճիշտ ըմբռնման մեջ: Այն, որ Բաֆֆին հատուկ նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության արդիականեւթյանը, դա հայտնի է: Իր ժամանակի սղգային, հասարակական, սոցիալական կյանքի անհանգիստ տեղատվություններին Բաֆֆին արձագանքում էր բարոմետրիկ զգոնությամբ¹⁵: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը, առավելապես վեպը՝ ըստ Բաֆֆու, ընդունակ է անմիջապես շոշափել կյանքի գարկերակը, ունկնդիր լինել ժամանակի ձայնին, հետեւել կյանքի այն խմորումներին, որոնք իրենց լինելության ընթացքի մեջ ծարավ են սողող նւատակ ու կերպարանք ունենալու: Հենց այստեղ է, որ գրողը պիտի ընթացք առա ու «ցաւացնի բոլոր երեւոյթները շրջապատող կյանքի»: Ժա-

մանակի գրական քննադատությունը սխալ մեկնաբանություն է տվել Բաֆֆու այս «ծալրահեղ» մղվածությանը՝ մեղադրելով նրան այն բանի մեջ, որ վիպասանը չունի իր սեփական համոզմունքը և կոտորեն հետևում է մամուլում, հատկապես «Մշակում» տեղ գտած փաստերին ու դադափարներին, առանց մտածելու, որ Բաֆֆին էր Արծրունու հետ միասին պարզացնում «Մշակի» դադափարական չիժը: Բաֆֆու կարծիքով գրողը կատարյալ իրավունք ունի բոլորից օգուտ քաղելու: «Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այս ամենը բոլորովին ուրիշ կերպարանք է ստանում: ...Եվ դրա մեջն է վիպասանի առավելությունը, որ նա լրագրի արտահայտած մերկ մտքից ստեղծում է կյանք, մարմին և հոգի է տալիս նրան, շոշափելի կերպով ներկայացնում է մեզ»¹⁶: Նկատի ունենալով հասարակական կյանքի, մամուլի ու գրականության փոխադարձ կապի խնդիրը, Բաֆֆին օրինակ է բերում հալ, ռուս և արևմտակալ-ըռպակոն գրականությունների փորձից: «Մի ժամանակ,— նկատում է Բաֆֆին,— Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկայում ամբողջ մամուլը պահված էր ստրուկների ազատության հարցով: Այդ հարցի առթիվ տպագրվում են հազարավոր բրոշյուրներ, այդ հարցի առթիվ քահանան եկեղեցու բեմից կարդում էր քարոզներ, իսկ տնտեսագետը գիտության ամբիոնից կարդում էր դասախոսություններ: Եկեղեցին, մամուլը, գիտությունը կատաղած կերպով վիճում էին միմյանց հետ և վիճաբանության առարկան ստրուկներն էին: Մտքերի այս կալի ժամանակ հայտնվում է մի կին, Բիչեր Ստու և օգուտ քաղելով ժամանակի մտածողություններից, գրում է մի վեպ ստրուկների կյանքից «Թոմաս աղբոր տնակը»: Այդ կնոջ համար ասում են, որ ստրուկների ազատիչը եղավ ոչ այնքան հյուսիսային ամերիկացիների ղենքը, որքան նրա վեպը»¹⁷:

Ըստ Բաֆֆու՝ գրողը այս ձևով է խլում շրջապատող մթնոլորտի մեջ տարածված մտքերը, պարզում, իր սեփական գույնն ու ոգին տալով՝ վերադարձնում է ընթերցողին: Թվում է, թե Բաֆֆին ինչ-որ տեղ ծայրահեղացնում է գրականության ներգործուն դերը հասարակական կյանքի վրա՝ շեշտը դնելով նրա օգտակարության վրա: Սա մի կողմից այսօր մանավորված է աղբին, հասարակությանը ահմեսացրող նվիրվելու Բաֆֆու տարերքով, մյուս կողմից էլ ժամանակի յուրահատկությամբ: Հայաց կյանքի լարվածությունը գրողին մղում էր դեպի կեցության «լուկա», արտագեղարվեստական ոլորտները, ինչի մասին Մուրացյանը հետագայում պիտի գրեր, թե ազգային կյանքի յուրահատկությունը հայ գրողին ստիպում է սահմանափակել իր զուտ գրողական ազատությունը, գեղարվեստի մեջ կորուստ տալով գնալ դեպի կյանքի գործնական խնդիրների

չլուծումը: Սակայն այս ամենի հետ միասին, Բաֆֆին որքան ուշադրությամբ էր դարձնում վեպի «կրիտիկական» ոգուն, նրա այն ընդունակությամբ, որ ի վիճակի է սովորեցնել ազգին «ամառնելու յուր պետքերի և թերութիւնների վրա», բոլոր դեպքերում «ստեղծագործութեան էմանացանակաւ ողին պետք է միացված լինի գեղեցիկ ձևի, արվեստի հետ»: Ինչպէս ժամանակաշրջանի կյանքը, այնպէս էլ այդ կյանքով պայմանաւորված գրականութիւնը, պիտի ունենա հասարակութեան տարբեր խաւերի ձայները, որոնք ներկայանում են «հասարակաց տիպերի» միջոցով: Նման դեպքերում, ինչպէս նկատում է Բաֆֆին, գրողը չպիտի միջամտի հերոսների «ինքնանկախ գործունեութեանը», «ամառնողութիւններին»: «Պետք է հերոսին խոսել տալ այնպէս, որպէս ինքը՝ հերոսն է ամառում, կամ զգում, որովհետեւ վեպի մեջ լինում են միմյանց հակառակ տիպեր՝ յնավորութեամբ թե պարզացումով, լինում են հետադիմականներ և առաջադիմականներ, խավարամիտներ և ազատամիտներ, խելագարներ և հիմարներ»¹⁸: Ուստի եթէ հնարավոր չէ փոխել պատմական իրականութեան տարբեր խավերի ու շերտերի ձայները, նույնքան սխալ է այս ամենը գրականութեան մեջ ներկայացնել հեղինակային «բունի միջամտութեան» ձևով: Ուրեմն, գեղարվեստական ստեղծագործութեան մեջ հերոսների ձայների միջև որոշակի տարբերութիւն պիտի լինի: Իսկ եթէ հեղինակը իր ձայնի իրավունքը «մատուցանում է հերոսին», նշանակում է, որ հեղինակը և հերոսը, գուցէ նույն անձինքը չեն, բայց նույն հայացքներն ու գաղափարներն են կրում»:

«Իմ վեպերից մի բանիսը այդպէս է գրված,— նկատում է վիպասանը,— որ ամբողջ վեպը սկզբից մինչև վերջ պատմում է գործող անձինքներից մեկը: Բայց այստեղ հեղինակը հայտնի է: Նա միայն յուր խոսքը յուր ստեղծած տիպի բերանն է դնում և յուր վիպասանութեան վերաբերութեամբ՝ բոլոր պարտականութիւնը յուր վրա է առնում»¹⁹:

Հայկունու հետ ունեցած հայտնի բանավեճի ընթացքում վիպասանը շեշտում է նաև այն հանգամանքը, որ վեպում հանդես եկող հերոսները ունենալով ընդհանրապէս ժամանակը «գաղափարներով սնուցանելու» կարողութիւն, միևնույն ժամանակ պիտի լինեն կոնկրետ ժամանակի և տարածութեան մեջ: Վեպում արտացոլվող իրականութեան պատմականութիւնը գրողը պարզապէս իրավունք չունի անսեռելու: Ցանկացած վեպ, որքան էլ այն ընդունակ լինի իր հեռագնա գաղափարներով երկար ժամանակների մեջ ապրել, պետք է կրի իր ստեղծման ժամանակի կնիքը: Բաֆֆու այս գատողութիւնների մէջ հստակութեն ընդգծված է կեր-

պարի ըմբռնման երկու որակ՝ ժամանակի մեջ և «ժամանակից դուրս», այսինքն՝ ինչպես «Կայծերում» է նկատում: «Եթե գրողը իր ժամանակի մեջ չի գտնում այդ կերպարները, իր գաղափարատիպերը, դիմում է սլատմությանը, ժամանակին և այնտեղից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները՝ իրենց վսեմ գործերի նկարագրություններով դնում է ներկա սերնդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն»:

Պատմությունից և ժամանակներից «դուրս կոչած» հերոսներից են Բաֆթու պատմավեպերի, «Կայծերի» և մյուս գործերի մեջ հանդես կհոշ լսողը դրական հերոսները, որոնց կերպավորման ողջ սկզբունքը զալիս է յուսմանտիզմի գեղապիտոթյունից: Բայց ահա ուշադրություն դարձնենք Բաֆթու սոցիալական տիպերին, որոնք առևտրավաշխատական դասի տիպիկ ներկայացուցիչներն են և որոնց հանդիպում ենք Պարոնյանի, Սունդուկյանի և այս շրջանի ուրիշ հեղինակների մոտ, ու ոչնչով չեն տարբերվում Բաֆթու նշված հերոսներից, ավելին՝ ինչպես Բաֆթին է նկատում. «Մեզանից-առաջ դեռ ոչ մի վիպասան ուշադրություն չէր դարձրել մի մռայլ դասակարգի վրա, որ խավարի մեջ կեղեքում էր յուր զոհերին, և անհագ վամպիրի նման ծծում էր նրանց արյունը: Դա էր հարստահարիչ վաճառականների հառարակությունը, որը ոսկու փայլով անգուցել էր յուր դեմքը, և մեծ հարգանք էր վայելում: Մենք պատենքինք նրա ոսկեղեն դիմակը, մենք ցույց տվինք նրա ալյանդակությունը»²⁰:

Սակայն խնդրի հորժնական ապացույցը պիտի փորձենք բխեցնել յանցման շրջանի ուսմանտիզմի և ավարտուն ռեալիզմի տիպաբանական դուգմահաններից, քանի որ սրանց տեսագաշտի նույնությունը և վերջինիս մերացարկման դիրքային տարբերությունը այդ հնարավորությունը տալիս է: Կողք-կողքի դնենք Բաֆթու «Ոսկի աքաղաղը», Շիրվանզադեի «Քառսը» և Թումանյանի «Դիբորը», որոնք ըստ էության իրարից հեռու գործեր են՝ որպես գեղարվեստական լուծումներ, բայց նրանց հիմքում ընկած կենսական իրականության ուժեղ առանձին գրվածքներում համարյա թե նույնությամբ կրկնվում է:

Բաֆթին իր «Ոսկի աքաղաղի» մեջ արդեն խոսի տեսնում և կուսում է նոր տեսեսական հարաբերությունների առկայությունը՝ կապիտալիստական հարաբերությունների սաղմնավորման և զարգացման պրոցեսը, փողի կուտակման առևտրավաշխատական ձևից արդյունաբերական կապիտալի տեսման շոշափելի նշանները և դրանց անխուսափելի անհրաժեշտությունը: Բաֆթին անմիջապես առաջարկում է տեսեսական նոր հարա-

բերությունների անցման իր կողմնորոշիչ կոնցեպցիան: Նրա իդեոկրպարը ուսումնասիրում է «ֆինանսական և բանվորական զործերը», փորձում է հաշտարերել այն «հումքի բերքերը, որոնք արդյունաբերվում են այլևայլ երկրներում», ծանոթանում «գործնական արհեստագործության» հետ: Եվ այն էլ այնպիսի բաղադրում, չոր իսպառ չէր թոթափել իրանից պարսկական փոշին», որ «հայն էլ թուրք է, թուրքը ավելի թուրք»: Տնտեսական այս հակադիր (ֆեոդալական և բուրժուական) հարաբերությունների մեջ անցման շրջանի ուսմանտիկների ստեղծագործություններում դադափարատիպերի առկայությունը (Կալո, Ստեփան) պարտադիր է: Պարտադիր է ոչ միայն այն պատճառով, որ Բաֆֆին կռահում էր այդպիսի անհատների անհրաժեշտությունը, այլ ևնթագրում էր ինքը՝ ժամանակը, որոնց կենդանի դրսևորումը արևմտանվորուական երկրներում արդեն վաղուց տեղի էր ունեցել: Անցման շրջանի հասարակական-տեևտեսական հարաբերությունների ոլորտում կողք-կողքի գոյակցում են կենդանի հինը և սաղմնային նորը: Դրողը այս խայտաբղետ մոլայիկայում նախընտրում է նորի գաղափարը, դարձնում նրան գաղափարատիպ: Քանի որ այս սլայմաններում գաղափարը ավելի ակտիվ էր, քան ռեալիստորեն գոյություն ունեցող արտացոլման օբյեկտը, գաղափարը ավելի կրքոտ ու հասունացած էր, քան նրա դրսևորման նյութական հիմքը: Իրականություն, հատկապես, գեղարվեստական վերացարկման մեջ գաղափարը մշտում էր օբյեկտիվ իրականությունը, որը մշտապես ետ է մնում նրա իդեալական ընթացքը կանխորոշող գաղափարից: Գաղափարը հակադրվում է ռեալ իրականությանը, ինչը գրողը արտահայտում է կերպարների միջոցով: Եվ այս դեպքում հասկանալի է, որ Բաֆֆու գործերում ռեալորեն գոյություն ունեցող տիպի կողքին ապրում է նորի գաղափարը կրող հերոսը, որ տիպիկ ուսմանտիկական հերոս է և նրանք այնքան էլ իդեալական չեն, որպիսին սլատկերացնում է Բաֆֆին, ինչպիսին մի քիչ ավելի ուշ տեսնում է Շիրվանզադեն:

Իր ստեղծագործության մեջ Բաֆֆին ինտենսիֆիկացնում էր ռեալիստական տիպի կողքին գործող և նրան հակադրված գաղափարակիր հերոսին, և դա էլ ևղայանին տարօրինակ էր թվում, թեև ինքը՝ Աղայանը նաև Պոռչյանը իրենց հերթին չկարողացան զերծ մնալ այս «ֆուտուրաֆիկ» և «դույացանական» կերպարների համատեղությունից «սխալից»: Հաղարանց թաթոսների, մովրովների, միկիտան սաքոների հետ կողք-կողքի ապրում էին արվումանները, հունոները, արդարադատ քննիչները:

Նման դեպքերում, իսկապես գաղափարը իրականությունից տուաջ է ընկնում, դրական կերպարներին վերագրվում է շատ բաներ, որոնք ըստ էության դեռ չունենին: Դեմիրճյանն իր հոգվածներից մեկում դա նկատել է: «Մենք կարծում ենք, որ բազմաթիվ այլ պատճառներից մեկն էլ այն է, որ դրողը չխնայելով իր բացասական հերոսին, նրան սալիս է ունայնստական գույներով: Իսկ դրական հերոսին «խնայելով» աշխատում է կերպավորել շատ լավ և դուրս է բերում նրան օժտված նաև շատ վերացական պծերով: Սա հաճախ դրկում է դրական հերոսին մարդկային հատկություններից»: Քիչ հետո շարունակում է. «Գրողները ուղում են, որ դրական հերոսների մեջ տեսնեն ոչ միայն այսօրվա մարդուն, այլև ապագա մարդուն: Դրա համար էլ նրանց մոտ պահանջի չափը դրական մարդու վերաբերմամբ մեծ է, նրանք այդ դեպքում չափ չեն ուղում ճանաչել... որ նա շրջապատված լինի բոլոր դրական կողմերով, որպեսզի կարողանա դեպի ապագան էլ գնա»²¹: Երևույթը ընդգծել է նաև Շիրվանզադեն, նկատելով, որ մեր գրականությունը տենդենցիոզ է, «կենդանի պրական կերպարներ չունենք», որքան էլ ընդհանրական, կարծիքները շատ ավելի վերաբերում են անցման շրջանի գրականությանը, որտեղ իդեոկերպարները, որոնք խտացնում են հեղինակի ռոմանտիկական կոնցեպցիան, պարտադիր հակադրված են իրականության ունի կերպը տնօրինող և այդ իրականության մեջ իրենց կյանքի կենդանի ոճը ստեղծած հերոսներին, եթե անգամ դրանք հստակատես են (Բաֆֆու «Ոսկի աքաղաղում» Մասիսյանց-Ստեփան, «Ով է մեղավոր»-ում Միքայել Բաբոսյանը և իր հայրը): Կոնֆլիկտի այս իրավիճակը խորթ չէ նաև ունիստական գրականությանը (Սունդուկյանի «էլի մեկ գոհ»», Շիրվանզադեի «Քաոս»): Սակայն ունիստական ստեղծագործություններում այդ հակադրվածությունը, որպես լուծում, բոլորովին այլ ընթացք է ստանում. նրանք կամ պարտվում են, ինչպես Սունդուկյանի «էլի մեկ գոհում», կամ համակերպվում, ինչպես Շիրվանզադեի «Քաոսում»: Մինչդեռ ռոմանտիկական երկերում իդեոկերպարները մինչև վերջ մնում են կոնֆլիկտի հակաբեկում, ինչպես Ստեփանը «Ոսկի աքաղաղում», կամ էլ գաղափարատիպը վիճակը տնօրինելուց հետո դառնում է իր իդեալների գործնական իրականացնողը, ինչպես նույն Ստեփանի օգնությամբ անում է Միքայելը: Ընդ որում, անցման շրջանի ռոմանտիկական երկերում հանդես բերվող սոցիալական իրականությունը տնօրինող հերոսները ոչնչով չեն տարբերվում ունիստական գրականության նույնատիպ հերոսներից (տիպական հանգամանքների տիպական կերպար օրենքը հավասարապես տարածվում

է բոլորի վրա)։ Րաֆֆու մասիսւանցները, թաթոսները, ճանճոր իվանիչները ոչնչով չեն տարբերվում ալիմյաններից, զամրախոսներից, զիմզիմոսներից, դերասին լակուլիչներից։ Ընդ որում, բացառությամբ Ալիմյանի, այս հերոսները ներքաշված են կոմիվմի ոլորտները, ինչը յուրահատուկ է անցման շրջանի այս բնութի սոցիալական տիպերին, որոնք մի ոտով վաշխառու են, մյուսով փորձում են մտնել նոր հարաբերությունների ոլորտը, բայց բանավիճելով, հակասությունների, կոմիկական, ծիծաղելի վիճակների մեջ քնկնելով։ Այդ երկդիմի վիճակները դրսևորվում են նաև նրանց առօրեական կենսատճի մեջ, սոցիալական սիմվոլիկայի աշխարհում՝ բնակարան, կահավարասիք, նիստ ու կաց, խոհանոցային կենցաղ, հագուստ, հարդարանք և այլն։ Սրանք մի կողմից ապրում են կուտակման շրջանի վերջին պրոցեսները (նրանք նաև ժլատ են, փողամոլ), մյուս կողմից ալ էլք չգտնելով հակվում են նոր հարաբերությունների ոլորտը։ Ռեալիստական ստեղծագործությունների մեջ սրանք աչնուամենայնիվ նվաճում են նոր հարաբերություններով պայմանավորված կենսատճը, ինչպես «Քոտոսում» Ալիմյանը, «Պատվի համարում» էլիզբարովը։ Սոցիալական այս տիպերը հենց որ նվաճում են բուրժուական նոր հարաբերություններով պայմանավորված կենսատճը, անմիջապես լրջանում են, դադարում են կոմիկական կերպար լինելուց։ Ստեղծում են կենսատճի ադապտացված կայունություն, որ ամենեին էլ ծիծաղելի չէ. ասենք՝ նույն Ալիմյանն ու էլիզբարովը։ Կայունացված կենսատճի ցանկացած խախտում հերոսին անմիջապես դնում է տրագիկոմիկ վիճակի մեջ։ Հիշենք Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին»։ Երևութը հետաքրքիր դրսևորումներ ունի, որ ուսումնասիրության առանձին խնդիր է։

Բայց մենք կրկին վերադառնանք այն օրինաչափությանը, որ անցման շրջանում հասարակական հարաբերությունների դարդացումը ավելի է խորացնում հնի ու նորի հակասությունը։ Այս շրջանի ռոմանտիկները դեռ այստրաստ չէին ճշտորոշել հասարակական հարաբերությունների դարդացման ընթացքը և հինը գրանցելով որպես այդպիսին, ստեղծում էին նորի ոգեղեն, իդեալական որակը, որը պարտադիր կերպով հակադրված էր այդ հնին։ Նման դեպքերում գեղարվեստական երկի աշխարհը երկփակվելով է, առաջանում է երկաշխարհայնություն, որպես ռեալական, արտաքին աշխարհի և այդ աշխարհին հակադրված բարձր գաղտնարի գոյաձև։ Հեգելի ուրիշ առիթով ասած միտքը կարծես բռնում է վիճակների այս հարաբերակցմանը։ Մի կողմից ինքն իր մեջ ավարտված ոգու թագավորությունը, մյուս կողմից որպես այդպիսին մեր աչքի առաջ է արտաքին աշխարհի թագավորությունը ոգու հետ ունեցած ամուր

միասնությունից աղատագրված: Արտաքինը դառնում է իրականություն, բայց որի կերպարը չի շոշափում ոգին»²²: Ռոմանտիկական և ռեալիստական ստեղծագործություններում արտաքին, իրական աշխարհի և գաղափարի փոխհարաբերության յուրահատկությունը տեսնելու համար շարունակենք ուշադրություն դարձնել «Ոսկի աքաղաղի», «Քառսի» և «Գիբորի» տիպաբանությանը: Հիշյալ գործերի հիմքում ընկած կենսական իրականությունները գեղարվեստական վերացարկման մակարդակներում տրամագծորեն հակառակ լուծումներ են ստանում, թեև, ինչպես արդեն նկատել ենք, այդ իրականությունները տառացիորեն նույնն են, որպես ճակատագրեր, իրավիճակներ: Բաֆֆու և Շիրվանզադեի հերոսները՝ Ստեփանը և Սմբատը վնասվում գաղափարապես հակադրված են իրենց հարուստ հայրերին՝ Մասիսյանցին և Ալիմյանին: Ռոմանտիկ Բաֆֆու հերոսը «կարդալով զանազան գրքեր շատ վաղ ընկավ գողափարի մոլորության մեջ»: Շիրվանզադեի հերոսը նույնպես «իր իղեալները որոնել էր օտար շրջաններում»: Երկուսն էլ հրաժարվել են իրենց հայրերի հարստությունից: «Ես թքել եմ հարստության վրա» -այսպես է ձևակերպում իր դիրքորոշումը Բաֆֆու հերոսը. թերևս նույն դիրքորոշումն ունի Սմբատը «Քառսում»: Բայց վիպական ղեկների հետագա դարգացման ընթացքում, երբ իրենց ծնողներին կորցնելուց հետո պիտի դառնալին նրանց հարստության ժառանգորդը, երկու հերոսների ճանապարհները բաժանվում են: Բաֆֆու ռոմանտիկական իղեալը տնօրինող հերոսը կտրականապես հրաժարվում է հոր հարստությունից, որովհետև. «Ես պատրաստվում եմ գնալ արտասահման, ինձ կանչում է այնտեղ մի ավելի մեծ պարտականություն, քան թե իմ հոր գործերը», քանի որ «ողինչ նշանակություն չունի իմ մոր կանչը, երբ որ լսում եմ հաղաթուր մայրերի ձայները, որոնք Թուրքիայից մեղ ձևք են մեկնում և օգնություն են խնդրում»: Մինչդեռ կյանքի ռեալիզմին ենթարկված Շիրվանզադեի հերոսը փոխվում է. «Դեռ մի շաբաթ առաջ նա կարծում էր, թե ամբիշտ անջատվել էր մերձավորներից և երբեք, երբեք չպիտի վերադառնա ծնողների հարկի տակ: Հայրն անիծել էր նրան և զզվանքով հեռացրել իրենից և ինքն էլ կարծում էր, որ արդեն մոռացել էր նրան: Իսկ երբ ստացավ ծերունու մահամերձ լինելու հեռագիրը, մի վայրկյանում ամեն ինչ տալիս ու վրա եղավ նրա մեջ, սառած որդիական զգացումները՝ որպես ուժեղ ձեռքով արձակված մի քար նիրհած լինեք, և նա նորեն իր հոգու խորքում զգաց ջերմություն դեպի անցյալը»: Ռոմանտիկ Բաֆֆու հերոսին կառավարողը դառնում է իղեալը, իսկ ռեալիստ Շիրվանզադեի հերոսին՝ կյանքը: Բայց Բաֆֆուն ազգայինից բացի սոցիալական իղեալ

էլ ունի: Իր ուսուցչի՝ Նալբանդյանի դավանանքը նրան հուշում էր, որ ազգի լիարժեք ազատութիւնը սոցիալական և ազգային հարցի համատեղ լուծման մեջ է: Բաֆֆու Կալոն՝ Միքայելը, որ իր ճակատագրով Թումանյանի Դիքորի երկվորյակն է, «Ոսկի աքաղաղում» դառնում է հեղինակի ողորմատիկական իդեալի իրականացնողը: Դյուղացի Ավետը ստիպւած էր Կալոյին տանել Ե. քաղաք մի տեղ գործի տար, որ մարդ դառնար: Մինչդեռ Շուշան տասը դժգոհում էր. «տարեցիք երեսիս կորցրիր, ասաց նա, երբ լսեց Ավետի խոսքերը»: Մտովի հիշենք «Դիքորի» հայտնի սկիզբը, որ համարյա նույնութեամբ կրկնվում է: Երկու հերոսներն էլ գնում են քաղաք և գործի անցնում հարուստ վաճառականների մոտ: Կալոն դժվար է տանում քաղաքի մթնոլորտը, ինչպես և Դիքորը: Երբ Կալոն հանդիպում է իր համագյուղացիներին, խոր հուզմունքով է հիշում իրենց դյուղը, տունը՝ «մեր շունը», մեր գառները»: «—էստեղ լավ չէ Թոնի ջան, սիրտս տրաքում է»: Ճիշտ նույն Դիքորի վիճակն է, երբ նա քաղաքում հանդիպում է իր համագյուղացիներին: «—Իմ մերը ո՞նց ա... մեր էրեխեքը ո՞նց են... Իմ հերը ինչի՞ չեկալ .. մեր կովը ծնել ա թե չէ»: Եվ ապա Դիքորը շարունակում է. «Ուզում եմ ես էլ զամ ձեզ հետ: Համ մեր պեղին, համ մերոնց կարոտել եմ, համ էլ...»:

Կալոն նույնպես «պութանի աշկերտ էր դառել, շորերը փոխվել, դեմքը գեղեցկացել, գյուղացու գծերը փոխվել ...»: «Դիքորում». «—Այ տղա, էս կարգին մարդ ա դառել... հալա սրա շորերին, սրա շնորհքին...— Դիանում են գյուղացիները»: Նույնն են այս երկու հերոսները իրենց բարի միամտութեամբ: Երբ աղան գյուղացիներին խաբելու համար Կալոյին ասում է թե գնա էն լավը բեր, նա միամտաբար գյուղացիների ներկայութեամբ հայտարարում է. «աղա էդ հո վատիցն է...»: Դիքորը Բազալ Արամի տանը հյուրերի ներկայութեամբ, երբ աղջիկ պարոնը հայտնում է, թե ինչու բալ չես բերել, հայտարարում է. «—Աղջիկ պարոն, խաղենն ասում էր՝ բալը թանգ ա, հարկաւոր չի...»: Իրավիճակների ինչպիսի նմանություն: Բայց քանի որ ողորմատիկական երկում կերպարը վիճակի կրողը չէ միայն, այլև պարտագրված գաղափարի իրականացնողը, այդ պատճառով էլ նա պիտի հաղթահարի կյանքի դժվարութիւնները, նա պիտի գոյատևի, հաղթի կյանքին, որովհետև գործ ունի անելու: Այս կեսում կրկին ողորմատիկ և ուալիստ հերոսների ճանապարհները բաժանվում են, որովհետև ողորմատիկ հերոսին կառավարող հեղինակի իդեալն է, իսկ ուալիստինը՝ կյանքը: Կալոյի համար գործելու ասպարեզը բացվում է ողորմատիկմի հատուկ, խորհրդավոր լուծումների ձևով: Մասիսյանցի տղան հրաժարվում է հարստութեանից, մեծ աղջիկը կախ-

վում է (նա բարակացավով հիվանդ էր), փոքր աղջիկը անպայման պիտի ամուսնանար Կալոյի հետ, մանավանդ որ վերջինս փրկել էր աղջկան փետում խեղդվելուց: Մինչդեռ այնքան մարդասեր ռեալիստ Թումանյանը իվիճակի չէր Դիքորին փրկել. նա պիտի կործանվեր:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Б. Г. Реизов, Между классицизмом и романтизмом, Л., 1962.
2. «Проблемы реализма в мировой литературе», «Реализм в литературе Востока», М., 1957, с. 397.
3. Д. Наливайко, Романтизм как эстетическая система, «Вопросы литературы», М., 1982, № 11, с. 189.
4. Н. Я. Дьякова, Английский романтизм, М., 1978, с. 4.
5. Հ. Թումանյան, Երկ. ժող. հ. 6, Ե. 1959, էջ 106:
6. Հ. Թումանյան, Երկ. ժող. հ. 4, Ե. 1951, էջ 240:
7. Բաֆֆի, Երկ. ժող., հ. 9, Ե. 1964, էջ 49:
8. Նույն տեղում:
9. «Բաֆֆին գրականության մասին», Ե. 1958, էջ 215:
10. Նույն տեղում, էջ 216:
11. Նույն տեղում:
12. Վ. Աղայան, Երկ. ժող. հ. Ե. 1953, էջ 278:
13. Երևույթի բնորոշման մասին խոսում է Դ. Նալիվալկոն, իրր անդրադառնում է չափացի գրականագետ Ու. Սոսկոյի «Թումանտիկական ռեալիզմ» աշխատությանը:
14. Վ. Աղայան, Երկ. ժող. հ. 3, էջ 161:
15. «Մեկիբ Հակոբյանը (Բաֆֆին) շատ դյուրաթեք էր վարակման, բավական էր մի փոքրիկ հատիկ, որ նրանից նա բան աճեցներ» (Վ. Աղայան, էջ 430): Նույն միտքը դարգացնում է Շիրվանզադեն. «Բաֆֆին ինքը խնդիր չէր հորինում, այլ ձգտում էր հրապարակի վրա նոր պարթնած և մտքեր հուղող խնդիրներին - լուծում տալ: Նա ժողովրդի բարոյական և մտավոր հետաքրքրության չեքմալափն էր և պատասխանում էր այն հարցերին, որ ծագում էին և տարածվում նրա մեջ» (Շիրվանզադե, Երկ. ժող., հ. 8, Ե., 1961, էջ 475):
16. «Բաֆֆին գրականության մասին», էջ 277:
17. Նույն տեղում, էջ 276:
18. Նույն տեղում, էջ 221:
19. Բաֆֆի, Երկ. ժող., հ. 10, Ե. 1964, էջ 387:
20. Նույն տեղում, էջ 160:
21. Դ. Կեմիրեյան, Երկ. ժող., հ. 8, Ե., 1963, էջ 258—259:
22. Георг Вильгельм Фридрих Гегель, Эстетика, в 4-х томах, т. 2, М., 1969, с. 241 .

ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱԿՈՐ
ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԵՐԳԻԾԱՆՔՈՒՄ

28

1

Հակոբ Պարոնյանը իրավամբ համարվում է ռեալիստական ուղղության առաջին և մեծագույն ներկայացուցիչը արևմտահայ գրականության մեջ, ուղղության, որը շնորհիվ մեծ գրող-երգիծաբանի գործունեության ձեռք բերեց վառ արտահայտված մերկացնող բնույթ։

Հեղափոխական-դեմոկրատական գեղագիտության հայտնի գրույթն այն մասին, որ ժողովրդի կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլող ժամանակակից արվեստագետը, անխուսափելիորեն հանգում է կյանքի արատների մերկացման, մեծապես կիրառելի է Հակոբ Պարոնյանի նկատմամբ։ Իրոք, գրականություն մտնելով 1860-ական թվականների սկզբում, Պարոնյանը հնարավորություն ուներ տեսնելու և հասկանալու թուրքական սուլթանիզմի «լիբերալ» քաղաքականության իսկական էությունը, հանաչլու կյանքը ներսից, հայրենակիցների կացության ամբողջ ծանրությունը, սթափ գնահատելու գովաբանված «ազգային ջոջերի» և բուրժուադեմոկրատիայի իսկական արժեքը։ Պարոնյանի ստեղծագործության երգիծական խթանը ուղղված էր հասարակական չարիքի բուն արմատների դեմ։ Նրա օրինակով մի անգամ ևս հաստատվում է ռուս մեծ երգիծաբան Սալտիկով-Շչեդրինի այն միտքը, թե «երգիծանքի համար միակ արգասաբեր հիմքը ժողովրդականն է»¹։

60-ական թթ. ազգային ինքնագիտակցության վերելքի ժամանակներ էին։ Օրակարգի հարցեր էին դարձել ազգի լինելիության, ազգային սուլտադատական պայքարի, ժողովրդի լուսավորության խնդիրները, նրա նշույթական և բարոյական վիճակի բարելավումը։ Այդ պատճառով շարժանք կարևոր և միաժամանակ օրինաչափ էր ազգի հոգևոր այնպիսի առաջնորդների երևան գալը, ինչպիսիք Հարություն Սվաճյանն էր, իսկ հետո և Հակոբ Պարոնյանը, որոնք ճշմարիտ դեմոկրատիզմի դիրքերից

իրենց ձայնը բարձրացրին՝ մարտնչելով հանուն ազգի առաջադիմության: Պարոնյանի գեղագիտական իդեալի ժողովրդայնությունը և դեմոկրատիզմը պայմանավորեցին նրա երգիծական մերկացումների ոգին, որն ուղղված էր ոչ թե մասնակի կենցաղային թերությունների դեմ, այլ «իշխանություն ունեցողների, հարուստ խաբեբանների», ինչպես կասեր Գոգոլը, «հասարակության ուղիղ ճանապարհից շեղվելու» դեմ, այսինքն՝ ժամանակակից կյանքի բացասական երևույթների դեմ, լինի դա քաղաքական կեղծիք, դատական անարդարություն, կղերական երեսպաշտություն, թե հաշվենկատ ամուսնություն:

Պարոնյանին առավելագույն չափով հատուկ էր «շահասիրական դարի» անտրամաբանականության զգացողությունը, ժամանակակից կյանքի սոցիալական անարդարության սրված ընկալումը: Արսեն Տերտերյանը իրավացիորեն գրել է. «Պարոնյանից է սկսվում հայ սոցիալական երգիծանքը»²: Իր գրական գործունեության առաջին իսկ քայլից ղիմելով սովորական ընտանեկան կենցաղին, Պարոնյանը կարողացավ շոշափել պատկերվող կյանքի սովորական հոսանքի սոցիալական կիզակետը, բարձրանալ կենցաղից դեպի դարի համալգային և հասարակական խնդիրները, ավելի ճիշտ, գտնել կենցաղային հարցադրման միակ ճիշտ դիտանկյունը, որը անհրաժեշտ որոշակիությամբ կբացահայտեր ժամանակի սոցիալական ջիղերը:

Որպեսզի գրող-երգիծաբանի մոտ բավարար ակնհայտությամբ և հետևողականորեն հանդես գան սոցիալական շեշտադրումները, անհրաժեշտ է հեղինակային դիրքորոշման, նրա քաղաքացիական համակրանքների ու հակակրանքների հատուկ հստակություն: Ճիշտ էր Սալտիկով-Շչեդրինը, գտնելով թև «որպեսզի երգիծանքը լինի իրոք երգիծանք և մասնի իր նպատակին, պետք է նախ՝ զգացնել տա ընթերցողին աչն իդեալը, որից ելնում է նրա ստեղծողը, և երկրորդ, որ նա լրիվ գիտակցի այն առարկան, որի դեմ ուղղված է նրա խայթը»³:

Պարոնյանի երգիծանքի հասարակական իմաստը միանգամայն համապատասխանում է այդ բարձր չափանիշին: Ավելին, այնքան նշանակալից էին հայ երգիծաբանի կողմից բարձրացվող խնդիրները և այնքան տաղանդավոր էր նրանց գեղարվեստական մարմնավորումը, որ ազգային խնդիրները ձեռք էին բերում համամարդկային ուժ և նշանակություն:

Առաջին հարցը, որ ծագում է երգիծաբան-գրողի ստեղծագործությանը անդրադառնալիս, հետևյալն է. չի՞ հակասում արդյոք երգիծա-

իման պատկերման սլաշմանականությունը (հիպերբոլիզմ, երևույթների բնական ձևերի շրջում և տեղաշարժեր, ընդհանրացումների հատուկ խտացվածություն) ունալիստական վերակերտման՝ «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքին: Եվ այստեղ մենք բնականաբար մոտենում ենք արվեստում ճշմարտացիության խնդրին, որը չի նույնանում կյանքի նմանակմանը, առավել ևս պատճենահանմանը, այլ մշակվում, դուրս է բերվում երևույթների և փաստերի ճիշտ ըմբռնված էությունից: Երգիծական պատկերման ժամանակ խախտվում է ոչ թե կյանքի վերստեղծման ճշմարտությունը, այլ երևույթների կենցաղային վավերականությունը:

Պարոնյանին, իբրև հայ գրականության մեջ ունալիստական երգիծանքի հիմնադրի, պետք է դիտել այնպիսի հանճարեղ երգիծաբանների շարքում, ինչպիսիք են Մուխեդն ու Գոգոլը, որոնք ավելի հազվադեպ, քան Սվիֆտը, Ռաբլեն, Սալտիկով-Շչեդրինը, դիմել են մաքուր գրոտեսկի: Սա չի նշանակում, անշուշտ, որ, օրինակ, Շչեդրինի երգիծանքը, ուր լայնորեն ռդտագործվել է գրոտեսկային երանգալնակը, հեռացել է ունալիզմից: Ահալորության չափ արտասովոր, ֆանտաստիկ քաղաքապետների ու պոմպադուրների կերպարանքներում, առավել քան ճշմարտացիորեն անարգանքի սյունին է գամվում բուրժուա-կավածատիրական Ռուսաստանը իշխանության իր այլանդակ հաստատություններով: Եունը կարելի է ասել Գոգոլի «Քիթ» և «Խելագարի հիշատակարանը» վիպակների գրոտեսկային լուծումների մասին: Գրոտեսկի և մյուս վառ արտահայտված սլայմանական, ֆանտաստիկ ձևերի հետ ռեալիզմի համատեղելիության խնդիրը բազմիցս քննվել է գրականագիտության կողմից: Ռեալիստական գրոտեսկը, որը ռուս գրականություն բերեց Գոյոլը, իրավամբ իր տեղը գրավեց XIX դարի ռեալիստական գրականության մեջ, հանդիս գալով իբրև իրականության ոչ նորմալ բախումների սուր-խտացված մերկացման միջոց: Այդ իմաստով գրոտեսկային փայլարձակում ունի և Պարոնյանի ստեղծագործությունը, որը ժողովրդի առաջ անաչառորեն ցուցադրում և ծաղրի էր ենթարկում ժամանակակից կյանքի անտրամաբանական ու արատավոր ընթացքը, սահմանված կարգի անկանոնությունը, նրա անհամատեղելիությունը մարդասիրական ըմբռնումների հետ:

Ռեալիզմի և երգիծանքի համատեղելիության խնդրի կապակցությամբ ծագում է նաև տիպականի՝ իբրև պատմական հանդամանքների սոցիալական և հոգեբանական փոխսլայմանավորվածության կոնկրետ արտահայտման, յուրահատուկության հարցը:

Կողմնորոշումը դեպի դեմոկրատական, մարդասիրական իդեալը, ժամանակակից հասարակության օրենքների խոր ճանաչողությունը պայմանավորել են ռեալիստական պատկերման լրիվությունը: Պարոնյանի երգիծանքը արդյունք է ոչ թե ինքն իրեն ծագող քննադատական գիտակցության, այլ նրա ժամանակի հասարակական հարաբերությունների խոր հետազոտության և արտացոլման: Իրականության, ժամանակակից հասարակական և մարդկային հարաբերությունների դրամատիզմի և զավեշտի մանրակրկիտ ուսումնասիրումը ռեալիստ-երգիծաբան գրողի դիրքերից, կանխանշել են նաև սոցիալական և հոգեբանական դետերմինացված պատկերման ձևերը, այսինքն՝ երևույթների և կերպարների տիպականացումը, ինչպես նաև մարդկային բնավորությունների նշանակալիությունը հասարակական շահանիշներով գնահատելը:

Դետերմինիզմի գաղափարը՝ մարդու գիտակցության և վարքագծի կախումը նրան շրջապատող սոցիալական և քաղաքական պայմաններից, օբյեկտիվ կենսական օրինաչափություններից, հետևաբար և բնավորությունների ու հանդամանքների փոխալպամանավորվածությունը՝ օրգանապես կապված տիպականի, իբրև հասարակության ազգայնապատմական կյանքի էության մեջ ներթափանցման խնդրի հետ, ըստ էության կապում են ռեալիստական մեթոդի էությունը: Այդ իսկ պատճառով հետաքրքիր և սկզբունքորեն կարևոր է, դիմելով ականավոր երգիծաբանի ստեղծագործությանը, գտնել ասվածի հաստատումը նրա գեղարվեստական գործերում, հայտնաբերել ռեալիստական մեթոդի, տիպականացման եղանակների ինքնատիպությունը ծիծաղի մեծ վարպետի գեղարվեստական համակարգում, վերջինիս տիպաբանական հարաբերակցությունը հայկական ռեալիզմի մյուս տեսակների, ինչպես նաև ուրիշ ազգային միջավայրերում ռեալիստ գրողների երգիծական արվեստի հետ:

Պարոնյանի պոետիկական մենք կդիտարկենք՝ ելնելով նրա ռեալիստական երգիծանքի երկու հիմնական ոլորտներից՝ սոցիալական-կենցաղային և քաղաքական:

Պարոնյանի սոցիալական երգիծանքում հիմնական տեղը պատկանում է նրա կատակերգություններին, որոնք ոչ միայն պարզում են նրա լուրճօրինակ կատակերգական արվեստի առանձնահատկությունները, այլև հնարավորություն են տալիս հետևելու գրողի գաղափարական-գեղարվեստական զարգացմանը՝ ժողովրդի կյանքի արտացոլման, ազգային բնավորության և սոցիալական ու բարոյական բախումների գեղար-

վեստական վերստեղծման: առաջին փորձերից («Երկու տիրոջ ծառա մը», «Մետամորֆոզիսն արեւելյան», «Շողոքորթ») մինչև մասշտաբային, իրականութեան ճշմարտացի մարմնավորում, ազգի տարբեր հասարակական շերտերի կյանքի բաղմակողմանի վերակերտում, աշխարհիկ և հոգևոր իշխանությունների անխնա երգիծում («Պաղտասար աղբար»):

Ռեալիստական կատակերգության ստեղծման առաջին իսկ փորձից Պարոնյանը իբրև արվեստագետ հայտ ներկայացրեց, որ ինքը դեմ է մասնավոր կյանքի արատների դատապարտումից՝ վերև չբարձրացող, ինտրիգի կատակերգությանը, ֆարսային զվարճացնող պիեսի ավանդույթին: Պարոնյանի գեղագիտական նշանաբանը կարող են համարվել այն խոսքերը, որ նա ասել է մի առիթով. թատրոնին ինքը դիմում է «ազգին վերքերն քիչ մ'ալ թատերաբեմերու վրա մատնանիշ ընելու փափագով (X, 421)*:

Թատերական արվեստի նպատակների ու խնդիրների մասին Պարոնյանի, ինչպես նաև հայ մեծ թատերգակ Գաբրիել Սունդուկյանի, պատկերացումները պայմանավորված էին դարի ընդհանուր լուսավորական ձգտումներով: Հիշենք բեմի ըմբռնման, թատերական դործողության էության սահմանումը Միքայել Նալբանդյանի կողմից. «Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից, թատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, որի արդարությունը և հանցանքը, առանց տշառույթան, ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը»¹:

Սակայն հայ կատակերգակների ստեղծագործական փորձը, որոնք 60-ական թվականներին դրեցին ազգային ռեալիստական թատրոնի ամուր հիմքերը, լուսավորական ծրագրերից ավելի լայն ու նշանակալի եղավ, դուրս եկավ «բարքերն ուղղելու» սահմաններից: Պարոնյանն ու Սունդուկյանը ստեղծեցին սոցիալական երգիծական կատակերգություն, հիմք դնելով ռեալիստական, ինքնուրույն ազգային խաղացանկի:

2

Ամենից առաջ մեզ հետաքրքրում է, ինչպե՞ս Պարոնյանն իր կատակերգություններում ինչպես է դնում և լուծում տիպականի խնդիրը: Տիպականացման ընթացքը սկսվում է, ինչպես հայտնի է, պատկերման առար-

* Մեջբերումները Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործություններից՝ ըստ նրա երկերի ժողովածուի (տասը հատորով, Երևան, 1962—1979), նշելով համապատասխան հատորն ու էջը:

կայի ընտրութեան պահից: Գլոթեն ասում էր. «Հետազոտութեան առարկայի ընտրութիւնը միշտ ցուց է տալիս, թե ինչ մարդ է հիւրինակը և ինչպիսի ոգու զավակ է նա»⁵:

Այդ իմաստով Պարոնյանի սոցիալական հակումները միանգամայն որոշակի են: Իր գրական ուղու սկզբից եւթ նպատակադրվելով ստեղծել բնավորութիւնների կատակերգութիւն, նա գերադասում է լայնորեն տարածված հաջողակ հայ բուրժուալի տիպը, որը պիեսի գործողութեան ընթացքում (ինչպես նաև արձակում՝ «Մեծապատիւ մուրացկանները») բացահայտում է իր՝ իբրև անհատի «արժեքների» ողջ ծավալը: Նրա ինքնաբացահայտմանը նպաստում է ճշգրիտ ընտրված տիպական իրավիճակը: Այդպիսին է, օրինակ, այսպես կոչված խաբեութեան իրավիճակը, բնորոշ և՛ արևմտասեփրոպական թատրոնին (Մոլիեր, Գոլդոնի), և՛ ռուսականին (Գոգոլ, Օստրովսկի, Սուխով-Կորեիլին), և արեւելահային (Սունդուկյան): Խաբեութեան վրա են կառուցված Գոգոլի «Մեռած հողիները», «Խաղամոլները», «Ռեկզորի» սյուժեները, խաբեութեանն է մտնում Սուխով-Կորեիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսի գործողութիւնը, խաբեութեանն է ընկած Սունդուկյանի «Խաթաբալայի», «Պեպոյի», «Քանդած օջախի» ֆաբուլայի հիմքում, խաբեութեան իրավիճակն է ծավալվում նաև Պարոնյանի «Նրկու տիրոջ ժառա մը», «Ատամնաբուժի տրեւելան» և «Պաղտասար աղբար» պիեսներում:

Գեղարվեստական որոնումների այս ընդհանրութիւնը պայմանավորվում է կատակերգական արվեստի յուրահատկութեամբ, ուր երգիչական տպավորութիւնն ստեղծվում է երևութականի և իրականի անհամապատասխանութիւնից, պայմանավորված է բացասական երևութներն ու կերպարները իրենց տիպական էութեան մեջ ցուց տալու ձգտումով: Իսկ ո՞րն էր գրողի կողմից ընտրված բնավորութեան տիպական էութիւնը, եթե ոչ իբրև հարստանալու միջոց օգտագործվող խաբեութեանն ու կեղծիքը: Այսպիսով, ընտանեկան կենցաղի ոլորտում, որին առավելապես դիմում են հայ կատակերգակները, նրանք գտնում են հետադոտով միջավայրի տիպական ներկայացուցիչներ հանդիսացող գործող անձանց, ստիպելով նրանց բացահայտվելու ամբողջապես, իրենց բոլոր առանձնահատկութիւններով: Դա փողի շահն է, իբրև «բուրժուական հասարակութեան կենսական սկզբունքի ամենախիտ մարմնավորում»⁶: Եվ ընտանեկան կենցաղից ուրվագծվում են մեծ հասարակական նշանակութեան սոցիալական բախումներ: Այստեղ տեղին է հիշել Բելինսկու խոսքերը. «Ով ցանկանում է ճանաչել որևէ ժողովրդի,

պետք է ամենից առաջ ուսումնասիրի նրան տնային, ընտանեկան կենցաղում»⁷։ Երգիծական ծաղրի առարկա է դառնում կարևորը՝ մարդկային հարաբերությունների անոմալիան, շեղումը այն ոլորտում, ուր մարդը, լիվում է, պետք է դրսևորվի ամենաթնական, հետևաբար և մարդկային զգացմունքներով ու մղումներով։ Ուշադրություն դարձնենք թատերագիրների կողմից առաջարկվող կենսական բախումներին։ Արտակարգ ոչինչ չկա այն բանում, օրինակ, որ Սունդուկյանի Զամբախովը ցանկանում է խաբուսկյամբ ամուսնացնել դստերը իրրե չծախվող ապրանք, կամ որ Թափառնիկոսը զավաճանում է Մարթային, քանի որ իր ժամանակին նա ամուսնացել է «ստակի» համար։ Այսպիսով, ակնհայտ է տիպականությունը, այսինքն՝ ոչ միայն բնորոշությունը, այլև թատերգականների կողմից ընտրված կատակերգական իրավիճակների տարածվածությունը, հետևաբար և տիպականի խնդրին նրանց մոտեցման ընդհանրությունը։

Այլ հարց է տիպական բնավորությունը։ Նրա ստեղծման սկզբունքները մեծ չափով տարբեր են Պարոնյանի և Սունդուկյանի մոտ, և սա բացատրվում է նրանց ռեալիստական գեղագիտության առանձնահատկություններով։ Անդրադառնալով սունդուկյանական տիպերի հարուստ պատկերաշարին, ակամա հիշում ես կատակերգության գոգոլյան սահմանումը. «Ի՞նչ է կատակերգությունը. հասարակական ճիշտ ցուցակը... Նրա կերպար-տիպերը միաժամանակ նաև անհատական կենդանի բնավորություններ են, հմտորեն դուրս կորզված կյանքի բազմաղանջությունից»։ Սակայն Սունդուկյանին հետաքրքրում էին ամենից առաջ ընտրված տիպերի բնորոշ դասային և ազգային գծերը, պատկերված միջավայրի սոցիալական որոշակիությունը։ Այդ պատճառով դասային-տիպականը երբևման գերակշռում է անհատականին։ Այսպես, Սարգիսը «էլի մեկ զոհից» ինչ-որ չափով միօրինակ է, սակայն դա կերպարի կլասիցիստական կանխանշվածություն չէ։ Այստեղ ավելի շուտ կարելի է դիտել լուսավորական ռեալիզմի կանոնները, որոնց դիրքերից կանխամտածված կերպով իշխող է դառնում գործող անձի վարքագծի հիմնական կողմը, որի համար միակ կիրքը, ապրումների և դատողությունների միակ թևման, բարոյական չափանիշը՝ փողն է։ Հարկ է նշել, որ Սունդուկյանի «Պեպոյում» հաղթահարվում է այդ միագծությունը, Պեպոյի և Զիմզիմովի կերպարները տրված են սոցիալ-հոգեբանական դարգացման մեջ և լծված են զգացմունքների ու ապրումների հարուստ նրբերանգներով։ Սակայն մենք կցանկանայինք ուշադրություն դարձնել կերպար-տիպի գեղարվեստական դոմինանտի հայտնաբերման առանձնահատկություններին։

Լավ հայտնի է Պուշկինի դիտողությունը Մոլիերի մասին. «Մոլիերի ժլատը միայն ժլատ է»⁸, և նրա հակադրությունը բնավորության շեքսպիրյան բաղմակողմանի պատկերման հետ: Նույնն էր գրում և Լեսսինգը. «Մոլիերը, իսկ նրանից առաջ Պլավտուսը սխալվում էին՝ ժլատ մարդու դիմանկարի փոխարեն նրանք մեզ տվել են ժլատության՝ իբրև կրքի, տարօրինակ ու տհաճ պատկերումը»⁹: Այդ իմաստով բավական կտրուկ է արտահայտվել Մոլիերի ուսումնասիրող Վ. Դրիբը. «Տիպական գիծը կերել է մարդուն»¹⁰: Այլ կերպ ասած, խոսքը վերաբերում է կերպարի դիդակտիկ կառուցման կլասիցիստական ավանդույթի հայտնի թերություններին և կերպարի ռեալիստական բաղմակողմանի բնութագրումների առավելություններին:

Այլ դիրքերից էր դնահատում Մոլիերի վարպետությունը Գոգոլը. «Օ՞, Մոլիեր, մեծ Մոլիեր, դու, որ այդպես լայնածավալ և այդպիսի լիակատարությամբ ես զարգացրել քո բնավորությունները, այդքան խորն ես նկատել նրանց բոլոր ստվերները»¹¹: Նա մոլիերյան բնավորություններին մոտենում էր առավելապես իբրև երգիծաբան գրող, իբրև կատակերգությունների հեղինակ, որի համար կարևոր է ոչ թե կերպարների կառուցման դիդակտիկ ելակետը, այլ կերպարի երգիծական էություն հիպերբոլային խտացումը, վարքագծի հիմնական ուղղության ընդհանրացումը: Եվ իրոք: Երգիծական տիպականացման հիմքում հաճախ ընկած է չափազանցությունը՝ հիպերբոլան, որը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու կերպարի բացասական հատկանիշները՝ նրանց առավելագույն չափերով: Եվ դա բնական է: Որպեսզի երգիծանքի օբյեկտը հարկ է դած ձևով ըմբռնվի և դատապարտվի, անհրաժեշտ է սրել, առանձնացնել նրա բնավորության այն գիծը, որը հանդիսանում է ծաղրի առարկան: Այդ սկզբունքով է կառուցված, օրինակ, Տարտյուֆի կերպարը, որպես կեղծիքի խտացված, առավելագույն արտահայտություն և շողոքորթի կերպարը Գոլդոնիի նույնանուն կատակերգության մեջ:

Պարոնյան-երգիծաբանի գեղարվեստական որոնումների ուղղություններից մեկը կապված է հենց այդ ավանդույթի հետ: Այդպես էր մտահղացված շողոքորթի (Պապիկ) կերպարը համանուն կատակերգությունում: Պարոնյանի այդ պիեսն անավարտ է և մենք չենք կարող տալ վերջնական գնահատականներ, սակայն կերպարի գեղարվեստական դոմինանտի խտացման միտումը ակնհայտ է: Այդ կերպարը կարող էր վերածվել հարմարվողի և շողոքորթի, իսկ ըստ էության և բուրժուա-քաղքեհիական միջավայրի ծնունդ անհատի անկման, երգիծական մերկացման: Սակայն, ցավոք սրտի, մնում են անհայտ Պապիկի նման վարքագծի

ազդակներն ու մղումները: Նրա երեսպաշտությունը թողնում է ինչ-որ ինքնահիացման էքստազի տպավորություն՝ երկերեսանություն հանուն երկերեսանության: Պիեսը չի ավարտված և դժվար է հետևել մտահղացմանը իր ամբողջ ծավալով: Սակայն ոչ բարդ կանխանշված կատակերգական իրադրությունը (հին ամուրի Թադևի սերը Սոֆիի նկատմամբ, որին հավանել է նաև նրա դարմիկ Արշակը), ամեն քալափոխի ծագող զվարճալի, անհնթիվ լիճակները, Պապիկի անզուսպ շոգոքորթությունը, կրկնում ենք, մնում է ռեալիստորեն չպատճառաբանված, և դրանից որոշ չափով միադիժ է ներկայանում հավանաբար իբրև հռչակավոր Տարտյուֆի հայկական տարբերակ մտահղացված կերպարը:

Քննելով Պարոնյանի թատերգությունը, ինչպես և նրա ստեղծագործությունն ամբողջության մեջ, կարելի է հաստատ ասել, որ հայ երգիծաբանը, ինչպես և ուրիշ դրականության մեջ Գոգոլը, հաղթահարել է կլասիցիստական ավանդույթի ձողական ազդեցությունը և իրականացրել է գեղարվեստական համակարգում տիպականի իր ըմբռնումը: Պարզ է, որ նրա ռեալիզմը առավել լայն է նրա երգիծանքից, և Պարոնյանը գնացել է էկրպարի պատկերման բազմապարփակ ուղիով, որը չի բացառում կերպարի երգիծական էություն գերակշռումը, բայց և չի սահմանափակում այն: Բավական է վերլուծաբար մոտենալ Թափառնիկոսի («Առամնարույծն արեկյան»), Պաղտասար աղբարի կերպարների բնութագրին, որպեսզի հաստատվի այս մտքի իրավացիությունը:

Հակառակ մեկ կիրք ու մեկ արատ ունեցող հերոսների պատկերման ավանդույթին, որը գալիս էր «Դեկ արտե» կատակերգությունից, Պարոնյանն իր առաջին՝ «Երկու տերով ծառա մը» անավարտ կատակերգությունում յուրովի է մեկնաբանում «գրասյոսո»՝ ճարպիկ ծառայի կերպարը, որը Գոլգոնիի մոտ հնարամտորեն խաբում է իր տերերին: Այդ պիեսը լուրջ հայտ եղավ իբրև ինքնուրույն ռեալիստական թատերգություն, արդեն այն պատճառով, որ Պարոնյանը չգայթակղվեց վարպետորեն խաղարկվող ինտրիգով, դործող անձանց զվարճալի մոլորություններով և բուֆոնագով:

Ինչպես հայտնի է, Կարլո Գոլգոնիի «Երկու տերով ծառան» պիեսի Տրուֆալդինոն վճռել է ծառայել երկու տերերին, որպեսզի ավելի շատ վաստակի: Նա և՛ ծանրաշարժ է, և միաժամանակ ճարպիկ: Մառայելով Ֆլորինդոյին և նրա սիրուհի Բեատրիչին, նա այնպես է խճճում ինտրիգի հանգույցը, որ հավատացնում է իր երկու տերերին էլ, թե նրանք շուտով պիտի մեռնեն: Կատակերգության վերջում, իհարկե, ամեն ինչ բարեհաջող է լուծվում և ինքը՝ Տրուֆալդինոն իր տերերի աջակցությամբ

ամուսնանում է իր ընտրած սպասուհու հետ: Կատակերգությունը լի է Տրուֆալդինոյի երկակի խաղի հետ կապված զավեշտական իրավիճակներով, ուր ծառան բացահայտվում է իբրև իսկական կատակերգական գործող անձ՝ մերթ ուշիմ ու հնարամիտ, մերթ հիմարավուն, մերթ սանձարձակ ու հանդուգն:

Պարոնյանի պիեսում ծառա Կոմիկը ունի իր իտալացի նախորդի փայլուն շարժվածակից, ավելի շուտ, կա որոշակի նմանություն ևուրի դե վեգայի համանման գործող անձանց հետ, որոնք բնում տեղի ունեցածը արժեքավորում են ժողովրդի տեսանկյունից: Կոմիկը նույնպես «ինտրիգներ է հյուսում», փորձելով գծեցնել իր տերերին և կնոթյան առնել Թերեզին: Բայց որքան անվարժ է նա այդ անում և ինչպիսի անմիտքար վիճակների մեջ է ընկնում: Եվ սա, անշուշտ, ոչ թե հեղինակի ինտրիգ ստեղծելու անկարողությունն է, այլ Կոմիկի սկզբունքային տարանջատումը նրա գրական նախորդներից: Գոլդոնիի ծառան սկզբում անցողակի բացատրում է իր խաբեությունը հնարավորին չափ շատ վատ տակելու ցանկությունը: Բայց հետո ազդակն այլևս չի հիշատակվում և անցնում է հետին պլան, այնինչ Տրուֆալդինոն մոլեգնորեն մտնում է Լրկակի խաղի մեջ: Պարոնյանի Կոմիկը կատակելու տրամադրություն չունի ողջ կատակերգության ընթացքում: Երկու տիրոջ ծառա դառնալու շարժառիթը նույնն է, բայց այդ առիթը լրջորեն պատճառաբանված է: Կոմիկի խաղը տառապազին է, որովհետև սովի ուրվականն է տարուբերվում նրա և ծեր մոր առջև: Տիրոջ դստեր հետ ամուսնանալու համար նրա ծրագրած ինտրիգում որևէ մոլուցք և հնարագիտություն չկա, դա ինչ-որ տխուր հեղինակ է իր և մոր հանդեպ, որին նա իր հերթին ամուսին է խոստանում... Թերեզի ենթադրյալ փեսացուին: Նրա մտադրությունը հենց սկզբից դատապարտված է ձախողման և հեղինակը դա զգացնել է տալիս: Դա անհիմն պատրանք է, զուտ հայկական տխուր երազանք անխրականալի, անհնարին մի բանի մասին, և այդ պատճառով խաղով ու խաբեությամբ քողարկված այդ երազանքի անհեթեթությունը ոչ այնքան ծիծաղ է առաջացնում, որքան ցավակցություն ազդատ հայի ճակատագրի հանդեպ: Կատակերգական ինտրիգը հետ է մղվում մարդկային դրամայով, որ պիես է եկել կյանքից:

Պարոնյանի առաջին իսկ պիեսում զգացվում է, թե որքան լրջախոհ է վերաբերվում նա գրող-ռեալիստի իր կոշմանը, արվեստի ազգային սուանձնահատկության խնդրին: Այստեղ ազգայինը ոչ թե գործողության արտաքին մանրամասներն են, այլ, ամենից առաջ, հերոսի բնավորությունը: Դրա հետ միասին պիեսում դեռ շատ է զգացվում մեխանիկական

նմանակումը մեծ հեղինակություններին, ճարպիկ ինտրիգ սարքելու փորձերը չեն հաջողվում ոչ միայն հերոսի բնավորության սկզբունքորեն նոր-մեկնաբանման պատճառով, այլև արդյունք են դուռ մասնագիտական վրիպումների: Կոմիկի մեղադրանքները Ռերեզի փեսացուի հասցեին, աղջկա հոր աչքում նրան վարկաբեկելու ձգտումը ակնհայտորեն սարքովի են: Բյուրիմացությունը արագ պարզվում է, չհասցնելով վերաճել ինտրիգի, որը կատակերգության մեջ, բայց էություն, բացակայում է:

Իր հաջորդ «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգության մեջ Հ. Պարոնյանը հանդես է բերում խաբված ամուսնու և կնոջ «հավերժական» ինտրիգը՝ կապելով այն երկու ընտանեկան գույգերի հետ: Ստեղծելով ծիծաղաշարժ վիճակների երկար շարք, երգիծաբանը ոչ միայն զվարթ ու անկաշկանդ ծիծաղում է, այլև կծու ծաղրի է ենթարկում իր հերոսներին: Այստեղ արդեն Պարոնյանը դրսևորել է կատակերգական միջոցներով ռեալիստական բնավորությունների կերտելու ունակություն: Հետաքրքրաշարժ ֆաբուլան նպաստում է ատամնաբույժ Թափառնիկոսի և նրա կնոջ՝ Մարթայի կենդանի և հնարամիտ էություն բացահայտմանը՝ յուրաքանչյուր նրանց ամուսնական անհամաձայնության սոցիալական աստատու: Պիեսում ամբողջ սրտակիրությամբ գծագրվում է մի այնպիսի կենսական կոնֆլիկտ, որը հիմք է դառնում հերոսների էության ինքնագրասկզբում համար: Այդ կոնֆլիկտի հիմքում դրամական շահն է: Թափառնիկոսը փողի համար ամուսնացել է իրենից տարիքով շատ մեծ Մարթայի հետ և, վերջին հաշվով, ոչ թե հերոսների թեթևամտությունը, այլ հենց փողն է մեղավոր անբարեհաջող ընտանիքների, բնավորությունների աղավաղման, մարդկային հարաբերությունների մեջ տիրող ստի ու կեղծիքի համար: Ամուսնական գույգի երկխոսություններում և մենախոսություններում համառ հետևողականությամբ հնչում է այդ թեման՝ մեկ Մարթայի կշտամբանքներում («Իմ փողերով մարդ դարձաք»), մեկ Թափառնիկոսի մտորումների մեջ: Եվ և՛ թե երկրորդ գույգը՝ Թովմասն ու Սոֆին, ներկայանում են իբրև դիմակներ, պայմանական ֆիգուրներ, ապա Թափառնիկոսի և Մարթայի միջև կոնֆլիկտը կրում է ավելի լուրջ բնույթ:

Ռեալիստորեն է պծագրվում նաև տնային ծառա Նիկոյի կերպարը, որն ռժտված է բազմազան հատկանիշներով: Նա և՛ շողոքորթում է իր տիրոջը, և՛ ծիծաղում նրա վրա, ունի իր սևփական դատողությունները կատարվող ղեպերի մասին և որ գլխավորն է, բավական ողջամիտ ու գիտակցված պատկերացում սոցիալական անհավասարության մասին: Ահա մի օրինակ:

Նիկո. «Պարահանդեսի մեջ ամենն ալ պիտի վախցնեմ. ես ալ ասանկ առիթի մը կ'սպասեի, ոչ ոք կը վախնա ինձմե, վասնզի աղքատ եմ. հարուստները հարստության դիմակով կը վախցնեն, աղքատներն ալ արջի դիմակով թող վախցնեն հարուստները» (I, 177):

3

2. Պարոնյանի ռեալիզմի յուրահատկությունը բացահայտելու համար հետաքրքիր նյութ կարող է տալ նրա կատակերգությունների համեմատությունը Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործության որոշ կողմերի հետ:

Այդ տեսակետից դիմենք Պարոնյանի լավագույն կատակերգությանը՝ «Պաղտասար աղբարին»: Ամենից առաջ նշենք, որ Սունդուկյանի կատակերգություններում մշտապես ներկա է նաև դրական հերոսը, որի շնորհիվ կատարվում է կերպարների բեկեռացում և տեղի է ունենում վաճառականի ոչ միայն ինքնամերկացում, այլև դիմակադերժում հակադիր կողմի միջոցով: Զամբախովը, Զիմդիմովը կամ Փարսիղը դատապարտման և ծաղրի առարկա են: Նվ դա զուտ կատակերգական կառուցվածքի առանձնահատկություն չէ, այլ, ամենից առաջ, որոշակի զաղասիրական-ստեղծագործական մտադրությի գեղարվեստական արտահայտություն: Սունդուկյանի և Պարոնյանի բացասական կերպարները հանդիսանալով նույն սեփականատիրական հարաբերությունների ծնունդ, մեծամիտ են, ինքնավստահ, գիտեն փողի ուժը, նրանք ահավոր են, երբ ի հայտ են բերում իրենց զիշատիչ խառնվածքը, սակայն, իբրև կոմիկական կերպարներ, նրանք ինչ-որ տեղ խոցելի են ու ծիծաղելի: «Ինձ Գարասիմ Յակովիչ կոսեն»,— գոռողաբար իրեն ներկայացնում է Զամբախովը, իսկ նրա հետևում զիշատիչների մի ամբողջ պատկերասրահ է՝ ընդհուպ մինչև Փարսիղի մռայլ կերպարանքը: Պարոնյանի Պաղտասարը նույնպես փորձում է իրեն ներկայացնել. «Ինձի Պաղտիկ կըսեն»,— սակայն կատակերգության ենթատեքստում այդ հավակնությունները իրականում անհիմն ու սնանկ են, դառնում են ծիծաղի աղբյուր:

Պարոնյանի կատակերգությունը կառուցված է այնպես, որ հերոսի ունչությունը ի հայտ բերող երգիծական իրադրությունը դրանով չի սպառվում: Ընտանեկան-կենցաղային կոնֆլիկտը վերաճում է սոցիալականի՝ բացահայտելով բուրժուական բարքերի անմաքրությունն ու անաղնվությունը, մարդկային հարաբերությունների ցինիդմը, անարդարությունը: Ծաղրելով իր բուրժուա-հերոսին, ներկայացնելով նրան խղճալի, ստորա-

ցած վիճակում, Պարոնյանը թվում է, թե գնում է սոցիալական շարիքի նվաղեցման ուղիով: Սակայն իրականում հակառակն է. Պաղտասարի խղճալի կերպարի հստակում գծագրվում են դատաստանական խորհրդի անդամների իսկապես չարագույշ կերպարանքները, որոնք ոտնահարում են մարդկային շահիրը, ձեականորեն ու թեթևամիտ են վերաբերվում իրենց հասարակական պարտականությունների կատարմանը: Այստեղից էլ առաջանում է Սունդուկյանի և Պարոնյանի՝ իրենց հերոսների հանդեպ դեղարվեստական մոտեցման տարբերությունը: Առաջինն իր գործող անձանց մոտենում է ավելի ավանդականորեն, թեև Սունդուկյանի մոտևս վավեշտական իրավիճակը չի սպառում պիեսի երգիծական լիցքը: Երգիծանքի գործունակությունը կայանում է նրանում, որ, անկախ այն բանից՝ բեմում արատը պատժվում է թե ոչ, ինքնաբերաբար բացահայտվում է հասարակական շարիքի վտանգավորությունը, իսկ հեռանկարում մատնանշվում է նրա պարտության անխուսափելիությունը:

Պարոնյանը իր հերոսների պատկերների միջոցով ուրվագծվող, ենթադրվող հասարակական շարիքը բարձրացնում է բեմահարթակ, դարձնում է բացահայտ: Դրանում է նրա կատակերգության հիմնական սոցիալական նշանակությունը: Այստեղից էլ Պաղտասարի կերպարի բարդությունը: Լինելով դատական խորհրդի և Անուշ-Վիպար սիրային զույգի ծաղրածանակի առարկան, անարդար դատի զոհ, նա պետք է որ մեր մեջ խղճահարություն առաջացնի: Բայց Պարոնյանի մտահղացման ինքնատիպությունը հենց այն է, որ այդ զոհը այնքան չնչին է իբրև մարդկային անհատականություն, այնքան անսրող է երևում բուրժուա-սեփականատերը, հսակենտրոն մարդը նրա մեջ, որ նա որևէ լուրջ համակրանք առաջացնել չի կարող:

Պարոնյան-ռեալիստի համարձակությունն ու նորարարությունն այն էր, որ նա, ինչպես և Գոգոլը, վճռել էր բավարարվել առանց դրական հերոսի: Պաղտասարի կերպարի համեմատությունը Մոլիերի Ժորժ Դանդենի հետ՝ բավականաչափ համոզիչ ցույց է տալիս Պարոնյանի դեղարվեստական որոնումների ուղղությունը, նրա կողմնորոշումը դեպի սոցիալապես նշանակալի կերպարը: Մոլիերի մոտ խաբված ամուսինը այդպես էլ մինչև պիեսի վերջը չի կարողանում ապացուցել իր արդարացի լինելը և ազատվել սանձարձակ կնոջից: «Դու ա՞յդ էիր ուղում, Ժորժ Դանդեն» նշանավոր արտահայտությունը փաստորեն ցուցադրում է պիեսում փայլուն կերպով մարմնավորված միտքը անհավասար ամուսնության հետևանքների մասին: Մոլիերի պիեսում հարուստ գյուղացի Դանդենի ղլխին եկած փորձանքները առաջացել են նրա՝ ազնվականու-

հու հետ ամուսնանալուց: «Ինչպիսի դատ է,— ասում է Դանդենը դեռևս պիեսի ամենասկզբում,— իմ ամուսնությունը բոլոր գեղջուկներին, որոնք ինձ նման կցանկանային բարձրանալ վեր իրենց կոշումից և բարեկամանալ պարոնների հետ»¹²: Այդ պատճառով Դանդենի կերպարը հանդես է գալիս լուրջ ոլորտում՝ նա պայքարում է դասային նախապաշարմունքների դեմ և պարտություն կրում: Դա կլասիցիստական կատակերգության տիպիկ հերոս է, որը հանդես է գալիս լուրջ իբրև անհավասար ամուսնության դոս:

«Պաղտասար աղբարում» կոնֆլիկտի այդ դրդիչ մոտիվը բավական խլացված է. Անույշը բողոքում է, որ ամուսինը եղել է բավական անտաշ, պարել, հագնվել չի իմացել, և միայն իրեն է պարտական քաղաքավարության դասերի համար: Սակայն Պարոնյանի մոտ բախման հիմքում, չնայած սյուժետային համարյա նույն սխեմային, ընկած է շատ ավելի խոր խնդիր՝ տիրող պայմաններում ճշմարտության և արդարության հասնելու դժվարություն, հաճախ նաև բացարձակ անհնարինության գաղափարը:

Պարոնյանի Պաղտասարը իսկական ռեալիստական բաղմակողմանի կերպար է: Նա կենդանի մարդ է, և ոչ թե լայնորեն հայտնի հիմար ամուսնու տիպած: Ահա թե ինչու, Կիպարի, Անույշի և Սողոմեի կողմից վարպետորեն սարքված զավեշտական վիճակների մեջ ընկնող Պաղտասարը իր մեջ կրում է նաև ողբերգականության որոշ երանգներ: Վերջին հաշիվով՝ նա ավելի «մարդկային» է, քան պիեսի բոլոր մյուս գործող անձինք: Բոլոր իրավիճակներում Պաղտասարը պահպանում է առողջ դատողությունը և ժողովրդական կռահող միտքը: Նա տեսնում է դատական խորհրդի գործունեության իսկական գինը, իր փաստաբանի հրեշափոր աղահույթունը. «Բարի մարդ է, շիտակ մարդ է, բայց բոլոր խոսքերը 50 ոսկիով կը վերջանան» (I, 395), հրաշալի հասկանում է, թե ինչպիսի անազնիվ խաղ են խաղում իր շուրջը Կիպարն ու իր խումբը: Այդ էն վկայում նրա պերճախոս ռեպլիկները:

Հետաքրքիր է քննել, թե ինչպես է «ներգործում» ճշգրիտ ընտրված կատակերգական իրադրությունը հերոսի սոցիալական և հոգեբանական բնութագրի վրա, նրան տալիս կատակերգական կոնֆլիկտի սահմաններին դուրս եկող մասշտաբայնություն: Պիեսում ակնհայտորեն շրջված է իրավիճակը, կաշառված դատավորները պատրաստ են անհավատարմության մեջ մեղադրելու ոչ թե մեղավոր Անույշին, այլ Պաղտասարին: Սակայն հերոսի բողոքն ու դժանից առաջացած հակադարձ հետևանքը փաստորեն ակնարկում են կյանքի անիրավությունն ու անարդարությունն

ընդհանրապես. «Եթե արդարությունն վերցված չէ աշխարհես, անպատ-
ճառ պիտի հայտնվի իմ անմեղությունս...» (I, 376), — Պաղտասարի այս
խոսքերը դուրս են գալիս կենցաղային կոնֆլիկտի շրջանակներից և
հնչում են իբրև դառը հեղինակի հասարակական կյանքի անարդարության
նկատմամբ:

Ավելի անխնա է Պարոնյանի երգիծանքը բուրժուական նոր սերնդի
նկատմամբ՝ հանձին Կիպարի, պսակաղերծում է նրա կարծեցյալ նշա-
նակալիությունը, որ նա աշխատում է ստեղծել իր փքուռույց, բայց
սնամեջ խոսքերով: Այսպես, երբ բեմի վրա բացահայտվում է Անուշի
ամուսնական անհավատարմությունը, Կիպարը փորձում է Պաղտասարի
զուլսը մտցնել, որ բանն այստեղ չամենևին կնոջ դավաճանության մեջ
չէ, այլ սկզբունքների բախման. «...Թող սկզբունքները կռվին...» —
ասում է նա, մեղադրելով Պաղտասարին հետամնացության և «Ժամա-
նակի հառաքողիմության», «դարուս ոգին» չըմբռնելու մեջ: «Այո՞, պետք
է, Պաղտասար աղբար, անհրաժեշտ պետք է ժամանակիս հառաքողիմու-
թյան հոսանքին մեջ նետվիլ, եթե կ'ուզենք հանդիստ ապրիլ: Տասնինե-
կուրդ դարն ողջ-ողջ կրակի մեջ նետվելու չդատապարտեր այն երիտա-
սարդն, որ յուր մտերիմ բարեկամին կինը սիրելու կը դատապարտվի բնու-
թենե: Դարուս քաղաքակրթություն կ'որոնե այն պատճառներն, որոնց
համար երիտասարդն ստիպված է յուր բարեկամին կինը սիրելու...»
(I, 389): Եվ այդպես նույն ոգով: Ե՛վ Կիպարի դատողությունները, և՛ դա-
տավորների համոզվածությունը, թե իրենք կատարում են իրենց ազգա-
յին-հայրենասիրական պարտքը, — այդ ամենը խաչթող հեղինակ է կեղծ-
հասարակական գործունեության նկատմամբ, որ կատակերգության մեջ
մտցնում է հզոր երգիծական մի հոսք:

Այսպիսով, մենք հնարավորություն ունենք համոզվելու ինչպես Պաղ-
տասարի կերպարի բաղմակողմանիության և հոգեբանական բաղմանշա-
նակության, այնպես էլ կատակերգության ընդգրկման մասշտաբայնու-
թյան մեջ: Սակայն այդ բոլորը չի վերացնում կերպարի զավեշտական
գոմինանտը, որը ողջ կատակերգության ընթացքում շեշտում է Պարոն-
յանը՝ տիպականացնելով կերպարը ամենից առաջ այդ ուղղությամբ: Չէ
որ Պաղտասարի պարզամտության և հիմարության վրա է կառուցվում,
վերջ ի վերջո, ողջ կատակերգությունը: Այլ հարց է, որ դատական խոր-
հրդի վարքագիծը բնորոշող իրական ազդակը հանդիսանում է փողը, կա-
շառքը, որի մասին շատ թափանցիկ ակնարկում է Կիպարը, այսինքն՝
կոնֆլիկտի զարգացումն ու լուծումը ենթարկվում են նյութական շահին:
Սակայն կատակերգությունը մնում է կատակերգություն, և կոմիկական

տպավորությունն ստացվում է երևութականի և իրականի հակադրությունից, որն օգնում է թափանցելու միևնույն կերպարների սոցիալական և հոգեբանական խորքերը:

Այսպիսով, Պաղտասարի կերպարի կոմիկական և երգիծական տիպականացումն ընթանում է նրա բնավորության սոցիալական և հոգեբանական դոմինանտի խորացման ուղղությամբ. ինքնագոհություն ու հիմարություն, որը Ձերնիշևսկին իրավացիորեն որակում է իբրև «Կատակերգականի գլխավոր աղբյուր»: Այդ հիման վրա էլ տեղի է ունենում Պաղտասարի բնավորության ինքնաբացահայտումը: Բոլոր կատակերգական իրավիճակները որոշակի աստիճանում ծնունդ են պիեսի հերոսի պարծենկոտության և ինքնագոհության: Նա համոզված է իր խորաթափանցության մեջ, թե իրեն խաբել հնարավոր չէ: Այնինչ անվերջ ընկնում է հիմար վիճակների մեջ: Կատակերգական էֆեկտը Պարոնյանի, ինչպես և Դոգուլի մոտ արտաբերվում է բեմական զարգացման անսպասելիությունից, անհավանականությունից: Անսպասելիորեն խլեստակովը դառնում է ռեկվոր: Անսպասելիորեն Պաղտասարը մեղադրվում է իբրև անհավատարիմ ամուսին:

Անակնկալի էֆեկտի վրա է կառուցվում կոմիկական վիճակների մի ուղջ շարան: Դրանցից ամենավառը այն պահն է, երբ Պաղտասարը իբրև ահավոր գաղտնիք Կիպարին (կնոջ սիրեկանին) հայտնում է, որ իր կինը սիրեկան ունի: Այդ իրավիճակի կոմիզմը երգիծական խոր տպավորություն է թողնում շնորհիվ Պաղտասարի անսովոր «խորաթափանցության» մասին մեր արդեն ունեցած տվյալների:

«Նա ամեն մարդու գաղտնիք չեմ բանար, թեպետև դրսեն կոշտ ու ապուշ մեկը կ'երևամ, բայց առաջ աստված, թշնամիս ալ կը ճանշնամ, բարեկամս ալ, ինձի Պաղտիկ կըսեն, գործս գիտեմ ես» (I, 305): Կամ Կիպարը հարցնում է Պաղտասարին, թե վաղո՞ւց է արդյոք, որ կինը սիրեկան ունի: «Քանի մը շաբաթի ի վեր, կարծեմ. թող կուտա՞մ, որ երկար ժամանակ սիրական մ' ունենա կինս, անմիջապես կիմանամ ես, դուն աղեկ նայե՛ ինձի... Ի՞նչ, ուրիշ էրիկներու պես ապու՞ւշ գիտեիր զիս, կը կարծեիր որ անառակին մեկը կինս պիտի սիրեր ու ես պիտի չիմանայի՞, խեղճ սիրեմ...» (I, 306):

Իրոք, կոմիզմը պարունակվում է ծայր հակադրությունում: Պարոնյանը կերպարի գերակշռող հատկանիշը հասցնում է ծայրահեղ դրսևորման, բայց դրանով չի հեռանում ճշմարտությունից, այլ արտահայտում է այն առավել մեծ գեղարվեստական արտահայտչականությամբ, ի հայտ բերելով կերպարի կոմիկական բոլոր հնարավորությունները:

Դատական խորհրդի անդամների ցուցադրման տեսարանում տիպականացումն ընթանում է երգիծական դոմինանտի ուժեղացման ուղիով: Այդ «ազգային գործիչներին» անպետքությունը, անգործունեությունը, անբարոյականությունը և շահամոլությունը զուգակցվում են նրանց այն համոզմունքի հետ, թե իրենք լավագույն ձևով են կատարում ժողովրդի առաջադիմությանը աջակցող անձնագործ գործիչների դերը: Եվ դա դառնում է կոմիկական հակադրության հիմքը, լիարժեք ծիծաղի աղբյուր: Պարոնյանի երգիծական կերպարներին հատուկ է և հոգեբանական պատճառաբանվածությունը, հերոսների գերիշխող հատկանիշներն ու մղումները դրսևորվում են նաև նրանց ներքին հոգեբանական շարժման մեջ: Պաղտասարի կերպարի ինքնաբացահայտումը հիմնավորված է ոչ միայն սոցիալապես, այլև հոգեբանորեն: Մեր առջև սևփական, թեև ոչ նշանակալի, աշխարհընկալմամբ «ժողոված մի անհատ է՝ վարքագծի որոշակի հոգեբանական նկարագրով: Այդ ենթկայում ներքին մեծախոսությունները, մեկուսի ասված ռեպլիկները, ուր արտահայտվում են Պաղտասարի բազմազան զգացմունքները՝ զայրույթը կնոջ անամոթ վարքագծի նկատմամբ, գանգատները փաստաբանի ազահույնության, բայց և միամիտ հավատը փաստաբան Օգսենի, նույնիսկ Կիպարի հավատարմության վերաբերյալ և այլն: Ահա թե որքան միամտորեն է Պաղտասարը բնութագրում Կիպարին. «Մարդ մ՝ որ ինձի համար հոգին կուտա, բարի, պարկեշտ, ազնիվ ու վստահիլի անձ մ՝ որը նմանն գտնելը խիստ դժվար է ժամանակիս մեջ...» (I, 308): Սակայն պիեսների գործող անձինք հոգեբանորեն որոշակի և հաստատուն են այն իմաստով, որ նրանց խորթ է, այսպես կոչված, զարգացման դինամիկան, «կերպարի հոսունությունը», նրա աստիճանական զարգացումը ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ: Այստեղ իր դերն ունի և դիմակի մոտիվը, որը դեռ ուժեղ է Պարոնյանի ստեղծագործություններում: Բավական է հիշել Սոֆիի և Թովմասի կերպարները («Ատամնաբույժն արևելյան»):

4

Հոգեբանական խնդիրը երգիծական գրականության մեջ բազմիցս վիճարկվել է, հայտնվել է այն միտքը, թե երգիծանքն ու հոգեբանականի ձևերը անհամատեղելի են: Սակայն երգիծանքի ժամանակակից տեսաբանները (Յա. Էլսերսդ, Յու. Բորե), ինչպես նաև Գոգոլի, Սալտիկով-Շչեդրինի ստեղծագործության հետազոտողները, հակված են այն մտքին, որ երգիծանքում հոգեբանական վերլուծությունն առկա է, բայց այն յուրահատուկ բնույթ ունի, երբեմն էլ հանդես է գալիս ոչ այն ծավալով,

172

ինչպես գրականության մյուս տեսակներում: Այսպես, Ա. Բուշմինը մատնանշում է երգիծանքի մեջ հոգեբանական վերլուծության ոչ բավարար դրսևորման երկու հիմնական պատճառ: Նախ, հենց իրենց՝ երգիծական երկերում հանդես եկող կերպարների ներքին հոգեկան աշխարհի աղբատությունը: Այս կապակցությամբ գրականագետը վկայակոչում է Ն. Գ. Չերնիշևսկու մի միտքը. «Ինչպե՞ս այդպիսի դեմքը սկսեց է ձեռնառնել զարգացնի իր բնավորությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, երբ չի զարգացնում այն իրականության մեջ»¹³: Երկրորդ պատճառն այն է, որ երգիծանքի խնդիրները պահանջում են ոչ այնքան հետադադում, որքան կտրուկ գնահատումներ: «Երգիծական մեթոդն ընդհանրապես և Շչեդրինի մեթոդը մասնավորապես,— գրում է Ա. Բուշմինը,— ոչ միայն չի խորշում հոգեբանական վերլուծությունից, այլև վերջինս ներառնում է իր մեջ՝ անհրաժեշտ և կարևոր մի տարրի իրավունքով: Եվ Գոգոլի, և Շչեդրինի մոտ մենք հանդիպում ենք ոչ փոքրաթիվ երգիծական կերպարների՝ կերտված մեծ հոգեբանական խորությամբ»¹⁴: Ինքը՝ Շչեդրինը գրում էր «Պարոնայք Գոլովլյովներին» մասին. «Նրա բովանդակությունը համարյա ամբողջովին հոգեբանական է»¹⁵: Իրոք, հոգեբանական վերլուծությունն այդ վեպում հանդիսանում է կերպարների բնութագրման և տիպականացման գլխավոր գեղարվեստական միջոցը, և այդ ստեղծագործության հիմնական երգիծական մոտիվը՝ հերոսների սեամեջությունը բացահայտվում է հենց հոգեբանական վերլուծության օգնությամբ: Այո, որքան էլ սա առաջին հայացքից հակասական թվա, կարելի է ասել այսպես. հոգեբանական վերլուծության արվեստը, որն ընդհանրապես մշակվել է գրական ստեղծագործության մեջ մարդկային հոգու ներքին հարստությունը բացահայտելու համար, երգիծական ստեղծագործության մեջ երևան է հանում հերոսների հոգեկան դատարկությունը: Օրինակ, ինչի՞ մասին է մտածում Պարոնյանի Աբխսողոմ աղան մենակ մնալով. իր ստամոքսի զուտ ֆիզիոլոգիական հագեցման և այն մասին, թե ինչպես ձեռք բերել հարուստ հարսնացու: Այդ զուտ նյութական մղումները, ինչպես նաև բազմաթիվ կալվածքների ու ծառաների տիրոջ փառասիրությունը, թերևս, և կազմում են այդ հերոսի ինչպես և պարոնյանական շատ այլ կերպարների հոգեկան «հարստությունը»:

Հոգեբանականության բնույթը կախված է գրողների ռեալիստական ուղղությունից, գաղափարագեղարվեստական կանխադրույթից, տիպականացման խնդիրներից ու սկզբունքներից, ստեղծագործական անհատականությունից և այլն: Այդպես, Տուրգենևը ներկայացրել է իր հերոս-

ների հոգեբանության բարձրակետերը, Տոլստոյը խորանում էր նրա ընթացքի մեջ, հետադուստելով, Ջերնիշևսկու խոսքերով ասած, «հոգու դիակետիկան»: Սալտիկով-Շչեդրինը տվել է հոգեբանական վարպետության փայլուն նմուշներ՝ հասարակության սոցիալական շերտերի աստիճանական անկման պատկերմամբ, ներկայացնելով տարբեր խմբերի ու դասակարգերի հասարակական և հոգեբանական միտումները: Եվ այստեղ հարկ է ընդգծել շչեդրինյան երգիծական տիպականացման առանձնահատկությունները՝ պայմանավորված գրողի առավելագույն ուշադրությամբ դեպի հետադուստելի միջավայրը:

Անգրագառնալով Պարոնյանի գեղարվեստական լաբորատորիային, դժվար չէ գալ այն եզրահանգման, որ մաքուր գեղարվեստական գործերում՝ կատակերգություններում և վիպակներում, հայ երգիծաբանը վառ կերպով անհատականացնում է կերպարները և միմյանց հետ փոխադամանավորված մարդ-միջավայր, հերոս-հանգամանքներ երկմիասնության մեջ շեշտը դնում է անհատական տիպականացման վրա: Իսկ քաղաքական սատիրայում, ինչպես նաև սոցիալական երգիծանքի այնպիսի ժանրային տարատեսակներում, ինչպես երգիծական տեսությունը (մենք նկատի ունենք ամենից առաջ «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» ակնարկաշարը), մեր առջև ծավալվում է աղգություն հասարակական դիմանկարը, նրա կյանքի համայնապատկերը՝ իր սոցիալական հոգեբանության բաղմազան դրսևորումներով: Առանձին հասարակական շերտերի (արհեստավորական, քաղքենիական, մտավորական) կյանքը, սոցիալական և բարոյական միկրոկլիմայի բնութագրման դադափարագեղարվեստական կանխադրույթը պայմանավորել են հենց երգիծական տեսության ժանրային ձևը, ուր գլխավորը ոչ թե առանձին անհատների դիմագիծն է, այլ որոշակի սոցիալական և քաղաքական խմբավորումների ընդհանրացված, նույնիսկ անհատական գծերից զտված ներկայացուցիչները:

Այսպես, «Պտույտում» առանձին դեմքերի (որոնք, ի դեպ, անուններ չունեն, այլ հանդես են գալիս պարզապես իբրև ուսուցիչ, կրոնավոր, տվյալ թաղի տղամարդիկ, կանայք) աշխարհընկալումը, պահվածքը, կենսահայեցողությունը պատճառաբանվում են ոչ թե բնավորության անհատական առանձնահատկություններով, այլ քաղաքի տվյալ թաղում ապրելով, տվյալ արհեստին, մասնագիտությանը պատկանելով: Այսպիսով, առաջին հայացքից ակնհայտ է տիպականացումը համարյա ըստ աշխարհագրական սկզբունքի, իսկ իրականում՝ ըստ այս կամ այն հասարակական շերտին պատկանելու հանգամանքի: Այդ ակնարկաշարում

Հաստակ արտահայտվել են Պարոնյանի դեմոկրատական համոզմունքները, նրա գեղագիտական իդեալի ժողովրդայնությունը և ռեալիստական գաղափարադրույթների միասնությունը: Եթե նկարագրվող թաղում չկա դպրոց, կամ այն նման է Խիռոփ, հեղինակը եղբակացնում է. «Վարժարանն անոր համար աղբատ է, որովհետև թաղին մեջ հարուստներ կան» (III, 108): Եվ ինչքան նրանք ծանրակշիռ են իրենց պահում, այնքան թեթևամիտ է նրանց սեփական պահվածքը: Պարոնյանն իբրև իսկական երգիծաբան տիպականացնում է թեթևամտության, պարապության, ճղճիմության դասակարգային որակը, հասցնելով այն մինչև վերջնակետ, մինչև ծայրահեղ իմաստազրկություն. «Իժժախտաբար մեր ազգին մեջ շատերու բարձրանալուն գաղտնիքը բնական օրենքով միայն կը լուծվի: Ծանրերը միշտ գետնաքարշ կը մնան և թեթևները վեր կ'ելնեն: Այս գյուղիս մեջ կան երիտասարդներ՝ որոնց գլուխն եթե չվան մը անցունենք՝ կրնանք դանոնք թոռցիկի պես բարձրացունել ... օգին մեջ» (III, 110): Այստեղ սիրում են դրոսանք ու պար և «եթև տան մը մեջ պարն սկսի՝ առնվազն վեց օրեն կը վերջանա. իսկ երբ ազգային խնդրո մը վրա խոսք բացվի՝ կես ժամեն ավելի չտևեր» (III, 111): Եվ ընդհանրապես ազգային գործերի և մեծ քաղաքականության մասին այդ գործիչները խոսում են միայն գինետան սեղանի շուրջը. «Դաս մը կա, որ միայն գիվանդիտական խնդիրներով կ'դբաղի, — արձանագրողի շինծու հանգստությամբ հեգնում է Պարոնյանը: — Այս դասն երբ գինետուն մտնե և յուր առջև ունենա օղիի շիշը՝ կը փափազի գիտնալ, թե Կլաուսթըն ի՞նչ խոսած է Արևելյան խնդրու վրա, թե Պիսմարը ի՞նչ ընթացք պիտի բռնե... և մինչև որ ասոնց զոհացուցիչ պասոսխանները չառնե՝ գինետունեն դուրս չելներ» (III, 108): Փոխարենը, երբ իշխանություն ունեցողներն են մտնում եկեղեցի, «ժամկոչ եղբայրները իրար կ'անցնին աթոռ մը գտնելու և հյուրին քովը դնելու համար. իսկ երբ այցելուն աղբատ է՝ հրաման կ'ընդունի գետնի վրա աղոթելու» (III, 106): Տղամարդկանցից հետ չեն մնում և նրանց տիկիները, որոնք «երբ զավակ մը բերեն աշխարհ՝ իսկույն ստնսուփ մը կը հանձնեն զայն, վասնզի ազնվականության դեմ է, որ կին մը յուր զավակին կաթ տա»: Եվ ասպ ինքն իրեն հավատարիմ Պարոնյանը շարունակում է «փոխարինման» այդ գաղափարը, հասցնելով տրամաբանական արսուրդի. «Արդյոք պիտի գա՞ այն օրն, ուր սպասուհիներն բերեն իրենց տիկիներուն բերելիք զավակներն ալ, որպեսզի փափկասուն տիկիներն ծննդաբերության ծանր պործեն ալ խալսին...» (III, 110): Նրանց նույնպես հաճախ մտահոգում

են աղգային գործերը և նրանք «կ'խորհին աղգին վրա ... բրինձի փոշին ետքը» (III, 245):

Երգիծաբար սրելով խմբավորումների տիպականացված պատկերը, Պարոնյանը դիմում է ոչ միայն իր նախախտիրած հեղնանքին, սարկաղմին, այլև գրոտեսկային երանգապնակին: Այսպես, Ննի Քաբուի բնակիչների մասին նա: վկայում է, որ նրանց «գլուխն ամբողջ մարմինն ծանր է», և ավելի է ծանրանում «Սահմանադրության վրայոք վեճերեն» (III, 232):

Ինչպես «Պաղտասար աղբարում», այստեղ էլ Պարոնյանը ծաղրում է ամեն տեսակի ընկերությունները, որոնք իբր վբաղված են աղգային խնդիրներով, ինչպես, օրինակ, ժողովրդին սիրողների ընկերությունը, որ իրականում շահ սիրողների ընկերություն է, քանի որ ոսկին, որ հավարվել էր աղգի կարիքների համար, անհետանում է կաղմակերպիչ «հայրենասերների» ստամոքսում:

Կարևոր է և ուշագրավ հեղինակային դիրքորոշման տարբերակումը: Հանձն առնելով անաչառ արձանագրողի դերը, Պարոնյանը հազվադեպ է դուրս գալիս բեմի առաջամասը՝ անմիջական դիմակադերժամբ: Բայց երբ այն տեղի է ունենում, այդ մերկացումը հնչում է իբրև շառաշուն, անխնայ մեղադրանք: Մեր աչքի առջև, ինչպես և հեղինակ-պատմողի աչքի առջև, անցնում են մարդկանց շարքերը՝ ամիրաներից մինչև լիբերալ ձևացող աղգային գործիչները, որոնք ինչպես մկներն ամբարում, խժուում են ժողովրդական բարիքը, նյութական և բարոյական վնաս պատճառելով աղգին, ընդ որում բարոյականը, ավելի ահավոր է, բնդդծում է Պարոնյանը և հեղնանքով հարցնում. արդյոք «իրավունք ունի» «Հայրենիք» պոռալու նա, ով որ «Հայրենիք մը չէ կարող ապրեցյունել»:

Հաճախ պատկերելով նկարագրվող միջավայրում բարքերի անկման հերթական մի դրվագ, Պարոնյանը ներկայանում է որպես դեպքի ակա-նատես ու վկա. «Ահա այս դասին մեկ գործն, որու ականատես ելլալու պատիվն ունիմ» (III, 186): Խոսքը խաբեբայության և դրամաշորթու-թյան մասին է:

Աղգային շահի հոգսը այստեղ սոսկ առերևույթ է, քանզի իշխանա-վորներին իրականում մի բան է միայն հուզում՝ լրագրում տպագրված տեսնել իրենց անունը (այլ կերպ ասած, աղգային գործչի համբավը), և, անշուշտ, փողը, նույն նյութական շահը: Զարբաստիկ սահմանադրու-թյան՝ քաղաքական առումով ծանրակշիռ ու նշանակալի լինելը նույն-պես միայն երևութական է, և Պարոնյանը բաղմիցս ծաղրում է այն,

պլուխներից մեկում հայտնելով, որ հիմա սահմանադրությունը ողջունում են ազգային հիմարանոցի դիմաց («Պեյքոզ»):

Պարոնյանի աշխարհընկալման առանձնահատկությունների և նրա ռեալիստական կոնցեպցիայի բնութագրման համար, մեր կարծիքով «Պտույտի» մեջ խիստ կարևոր է ժողովրդի ցածր խավերի քննադատությունը: Գրողի ողջ ստեղծագործությունը ներթափանցված է այդ մարդկանց նկատմամբ կարեկցանքի և նրանց կոչման հանդեպ հպարտության զգացումով: Սակայն ազգի պասսիվության, անգործունեության, պայքարի անկարողության քննադատությունը վկայում է Պարոնյանի քաղաքական հայացքների հասունության և այն մասին, որ հեղինակը գիտակցում է տիրող իրականության դեմ ակտիվորեն պայքարելու անհրաժեշտությունը: Ուստի բնական ու հասկանալի է գրողի դառնությունը, երբ նա ականատես է լինում հասարակական շահերի նկատմամբ հետաքրքրության իսպառ բացակայության. «Արհեստավոր մասն յուր պարապ ժամերն թաղին սրճարաններու մեջ նարտով և թուղթով կապանեն: Հոս ընդհանրապես իբի յուզ կը խաղան և այս խաղին մեջ այնքան համբավ հանած են, որ եթե ուրիշ գեղերու մեջ իբի յուղի վրայոք վեճ մը ծագի՝ հոս կուզան վճիռ ընդունելու» (III, 232): Իսկ կան թաղեր,— շարունակում է ծաղրել, գրողը,— որտեղ նույնիսկ աղարտ խաղերում աղարտ չկա. «Ոչ նարտ կը խաղան և ոչ թուղթ. գիշերները դրոսանքի կամ մարմնամարդության համար երբեմն իրենց կիները կը ծեծեն» (III 210):

Պարոնյանն անընդհատ շեշտում է քաղաքական, հասարակական կյանքի քարացած, մեռած վիճակը, որն այնքան հարմար ու ձևոնտու է իշխանավորներին: «Այդ երկրին մեջ ուր գետինը կը շարժվի՝ մարդերը պարտավոր են շարժվիլ» (III, 217):

Նվ կենդանի կյանքի քարացածության այդ երգիծական մանրատիպարը (մոդել) տիպաբանորեն զուգահից էր ռուսական երգիծական դրպորոցին: Միաժամանակ այն հարստացնում էր ռեալիզմի հայկական ազգային ավանդույթը, որը նշանակալի պտուղներ տվեց սովետահայ արձակում (նկատի ունենք նախ և առաջ Չարենցի «Երկիր Նաիրին» և Բակունցի «Կյորեսը»): «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» գրքում առկա են նաև ազգային գիտակցության ակտիվացման հետ կապված պարզորոշ մոտիվներ, խորհրդանշական պատկերներ, որոնք վկայում են ժողովրդի կյանքի բարոյական առողջ ակունքների, այդ կյանքի ընդերքում հասունացող սոցիալական բողոքի մասին: «Սամաթիա» գլխի սկզբից ևևթ նկատվում է ժխտում, հակադրություն այն բոլորին, ինչ տեղի է ունենում թաղում: Կանանց մասին խոսելիս Պարոնյանն ընդգծում է թա-

ղի մարդկանց կենդանի առօրյան, այն, ինչով նրանք տարբերվում են շրջապատի նիրհող իրականությունից: «Ամենևին դորժ չունին հոս այն կիներն, որք ամեն քայլափոխին կես մեջքեն կը կոտորովին թղթյա կիներուն պես...» (III, 200):

Հեղինակը շեշտում է թաղի մարդկանց անկախ բնավորությունը, խելախությունը, որը, ճիշտն ասած, առաջժամ ավելի շատ արտահայտվում է կովաղանությանը, բարձր խոսակու սովորությանը, ամեն տեսակի ընկերությունները ծաղրելով: Թաղի օդը մաքուր է, մարդ այստեղ ազատ է շնչում: Այսպիսով, տրվում է բարոյական առումով առողջ կյանքի խորհրդանշական մի պատկեր, թեև դրա իդեալական դառնալուն խանգարում է տեղի բնակիչների հակումը դեպի ոգեկից խմիչքները: Եվ նույնիսկ արհեստավորների դրոշի վրա, Ֆրանսիական հեղափոխության վսեմ լողունգների կողքին՝ Աղատություն, Հավասարություն, Նդբայրություն, կարող է խցկվել այդ կոչերին այնքան անհարիր «օղի» բառը:

Այդ նույն խորհրդանշական հունով է ընկալվում «Ենի Մայալի Սամաթիո» փոքրիկ գլուխը, որտեղ հեղինակը մեզ ծանոթացնում է «Սամաթիայից» ասես ընձյուղված մի թաղի հետ, որը հանդիսանում է նրա ավանդույթների շարունակողը. «Թաղիս այրերն ու կիներն ազգային դպացում ունին, միջին դասեն ըլլալով՝ շողոքորթություն չեն գիտեր և ճշմարտությունը բարձրաձայն կը խոստովանին» (III, 239): Եվ կրկին մեղրի տակառի մեջ մի պզտի ձուլ է լցվում, որպես երգիծող արվեստագետ՝ Պարոնյանը հավատարիմ է մնում ինքն իրեն. «Օդը լավ է, բայց թաղեցին օգնե ավելի դրամը կը սիրե» (III, 239): Հիրավի, չկա երջանկություն ու ներդաշնակություն այս աշխարհում, ուր դրամի իշխանությունն է տիրում: Եվ այսուհանդերձ, այն «մյուս իրականությունը», հանուն որի երգիծական գրականության մեջ ծխտվում է առկա կյանքը, բավական պարզորոշ գծագրվում է նկարագրվող արատավորության միջից՝ վիայելով հեղինակի սոցիալական ու բարոյական իդեալների վեհությունը, նրա հասարակական դիրքորոշման դեմոկրատական բովանդակությունը:

Բարոյական բարձր իդեալն ու «հանուն հաստատման ծխտելու» մերկացնող ուժն ավելի որոշակի է հնչում հուշակավոր «Աղգային ջոջերում»: Դրողի ազատ վերաբերմունքը ձևի հետ ծնունդ է տվել ժանրային առումով յուրօրինակ այս ստեղծագործությանը, որը, մեր կարծիքով, երգիծական տեսության մի յուրօրինակ ձևափոխության արդյունք է: Նթև «Պրտուլտ...»-ը սոցիալական ու քաղաքական բարքերի տեսություն է, որը հաստատում է որոշակի քաղաքական խավի սոցիալական տիպը, շան-

հատականացնելով բնավորությունները, ապա «Ազգային ջոջերը» բարձրատիճան մարդկանց հասարակական կշռի և արժեքի բնութագրություն է, երգիծական դիմանկարների հավաքածու: Բացառված չէ, որ Պարոնյանն օգտագործել է երգիծական դիմանկարի ավանդույթը, որը, ամենայն հավանականությամբ, նրան ծանոթ էր Մոստենի «Փորձերից»: Չի բացառվում նաև, որ հայ երգիծաբանի համար ուսանելի օրինակ է եղել Ֆիլիդինգի «Երգիծական բառարանի» փորձը:

«Ազգային ջոջերի» առաջաբանում Պարոնյանը հռչակում է ռեալիստական պատկերման իր հստակ դիրքորոշումը. «Մենք այս հրատարակությամբ աշխատած ենք մեր ազգին մեջ գտնված երևելի անձերուն կենսագրություններն ընելով՝ անոնց թերություններն ցույց տալ այն անաչառությամբ, որ կենսագրե մը կը պահանջվի՝ առանց սակայն դուրս ելնելու հեղաբանության սահմանեն ... ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են, և ոչ թե ինչպես որ կուզեն իրենք...» (II, 7): Այս գրքում երգիծական տիպականացման առանձնահատկություններից մեկը կենսագրական փաստացիության ու հավաստիության սկզբունքն է, որն արտաքինապես ըստ ամենայնի պահպանվում է: Պատմող-հեղինակը ձևացնում է, թե ինքը ջանում է կետ առ կետ վերարտադրել իր հերթական «հերոսի» ծննդյան տարեթիվը, տեղն ու հանգամանքները: Իբրև արդյունք գոյանում է երգիծական մի գրեկառճ, որի շնորհիվ հրեույթների պայմանական տեղաշարժը, գրոտեսկային, ֆանտաստիկ տարրը իրական փաստի հավաստիություն են ձեռք բերում, մտցվում են սովորական, արժանահավատ կոնտեքստի մեջ: Այսպես, մենք իմանում ենք, որ Խորեն Դավթյանը ծնվել է 1841 թ. Կոնստանդնուպոլիս քաղաքի Սամաթիա թաղում, և տեղնուտեղը բացահայտվում է նրա լույս աշխարհ գալու երգիծական բաղմանշանակ մի մանրամասն. «Մնած դիշերը երեք տեղ հրդեհ պատահեցավ. Արնավուտ-գեղ, Ախրգաբու և Դասըմփաշա» (II, 9):

Յուրաքանչյուր դիմանկար-գլխի նման կառուցվածք, երբ պատումն սկսվում է հերոսի ծննդյան հետ կապված շարագուշակ հանգամանքներով, հատկանշական է գրեթե բոլոր երգիծական կենսագրություններին: Երգիծական գրեկառճի մեկ այլ ձև է հաճախ օգտագործվող սուր, սարկաստիկ հակադրությունը: Դարձվածքի սկիզբն իր մեջ պարունակում է մի բովանդակություն, որն անսպասելիորեն ի չիք է դրվում կամ բողոքարկվում է եզրափակիչ մասում, այսինքն՝ տեղի է ունենում պատումի ընթացքի կոմիկական խղում: Այսպես, մենաստանի վանահայրը անվայել վարքի համար պատժում է Խորենին, ձեռնադրելով նրան վարդա-

պետւ Կամ «Հիշյալ երեք քաղաքներն կը սլարծին այսօր ~ խորենն իրենց առաջնորդ շունենալուն վրա» (II—14): Կամ «... կրնանք մխիթարվիլ յուր հրատարակած գործերով, որոնք քիչ բացառութեամբ, արժանիք ունենին ... մոխիր դառնալու» (II, 16—17):

Իր հերոսի երկերեսանությունը և անսկզբունքայնութիւնն ասպացուցելու համար կենսագիրը վկայում է, որ նա իր անունը փոխում է ինը տարին մեկ, իսկ համոզմունքները՝ ինը օրը մեկ անգամ: Եվ այստեղից՝ երկերեսանութեան, փարիսեցիութեան հակումը. «Սիրի հայրդ ու մայրդ... եթէ հարուստ են» (II, 17): Հռետորական արվեստը Պարոնյանը երգիծական հիպերբոլի ուժով վերածում է բնավորութեան գծի, որը հերավի դարմանալի արդյունքներ է տալիս: Դամբանական ճառ արտասանելիս Գալֆայանն այնքան է զովաբանում աստծո թաղավորութիւնը, որ «ներկա գտնվողները մեռնելու փափաք կ'ըզգային» (II, 17): Սակայն վարդապետի ճարտասանութիւնն, անշուշտ, թելադրված է անձնական շահով: Զուր չէ, որ նրա պատվիրաններին մեկն է «Սուտ մի խոսիր..., եթէ շահ չունիս»: Հեղինակն աստիճանաբար խտացնում է գույները. մեկ ոտկէ դրսոյի դիմաց հանգուցալը հորջորջվում է «բարեսիրտ մարդ» երկուսի դիմաց՝ դառնում է բարեսիրտ և «քիչ մ'ալ ազգասեր», երեքի դիմաց՝ «աղնիվ սրտով և վսեմ զգացումներով», հինգի դիմաց՝ «հայրենյաց բարերար», մինչև որ նրա առաքինութիւններն այնքան են ծանրացնում դագաղը, որ ութ մարդ զժվարութեամբ են բարձրացնում այն: Մնում է ավելացնել, որ տնվճարունակներին միայն մեռնելու իրավունք էր վերապահվում: Գալֆայանի դիմանկարը լրացվում է նրա ոտանավորներ գրելու կրքի ու կնամոլութեան մասին արված ակնարկներով, որոնք երգիծական շատ ուժեղ տպավորութիւն են առաջացնում:

Դիմանկարներին յուրաքանչյուրում Պարոնյանը ձգտում է տալ տըվյալ անձնավորութեան բաղմակողմանի և ըստ հնարավորին լիակատար պատկերը, չափազանցութեան օգնութեամբ տիպականացնելով բնավորութեան ու կենսագրութեան այն գծերը, որոնք առանձնապէս բնորոշ են տվյալ անհատին:

Խորեն Գալֆայանի համար դա շահույթի խելահեղ տենչն է, փարիսեցիութիւնը, երկերեսանութիւնը և մեծախոսութիւնը, դատավոր Տիգրան Յուսուֆյանի համար՝ ծախվածութիւնն է, քաղաքացիական պարտքի ու ազգային շահերի անտեսումը, եկեղեցական գործիչ Անտոն Հասունյանի համար՝ մերկանդամ պաշտոնամոլութիւնն է, իր անձնական շահամոլական նպատակներին հասնելու համար միջոցների մեջ խտրութիւն չդնելը, ուսուցիչ Քրիստոսատուր Ղազարոսյանի համար՝ կեղծավորութիւնն ու

տգիտությունը, Ստեփան Փափազյանի համար ժողովրդասիրության սպեկուլյացիան, Ներսես Վարժապետյանի համար՝ դրամաշորթությունը, և այլն:

Պարտոնների այս անհատական բազմաղանության հետ միասին, կամ, ավելի ճիշտ, իրենց պաշտոնի, մասնագիտության կամ անձնավորության համեմատ դրսևորած անհատական հատկությունների մեջ ընդհանուրը «ջոջերի» քամահրանքն է իրենց քաղաքացիական սլարտերի հանդեպ: Պարոնյանը անխնա է իր ընտրած «հերոսների» թերությունների նկատմամբ, և իղուր չէ, որ մի առիթով նա ասում է, թե ինքը «մոլորություններու առջև սրտես և հեռատես... ըլլալու սովորությունն ունի» (II, 215):

Պարոնյանի հերոսներին բնորոշ հատկություններով կարելի է դատել իրենց ժամանակակից կյանքի մասին («այս անձն ազգային ժամանակակից կենդանի պատմություն մ' է», — նրանցից մեկի մասին գրել է երգի-ծաբանը): Եվ դա առանձնապես գնահատելի է, եթե հիշենք, որ այդ անձնավորությունները ոչ թե մտացածին դեմքեր են, այլ իրական, պատմական գործիչներ: Եվ կոնկրետ դեմքը, շնորհիվ գեղարվեստական ընդհանրացման, բարձրացվում է սոցիալական տիպի աստիճանի:

Ստեփանոս Փափազյանի դիմապատկերի մեջ գրողը զարգացնում է երգիծական հիպերբոլը, որպեսզի ծաղրի հնթարկի միայն իր փառքի և շահի համար «ժողովրդականություն» ձևը բերած հերոսին: «Ժողովրդականություն» կոչքին հայտնվում է Կուրությունը, որին առաջ է քաշում դատավորը՝ անտեսելու համար Արդարությունը, Ստությունը, որն անբաժան է վաճառականից, և այսպես անվերջ: Եվ միակ բանը, որ ընդհանրացնում է այս տարրեր տրամաշափերի երևույթների հավաքածուն, շահույթն է՝ բոլոր «ջոջերին» ծնող ու միաձուլող ամենազոր ուժը:

Շահամոլությունը՝ լինի դա պաշտոնի, փառքի թե հարստության ձգտում, «ազգային բարերար» հուլովվելու տենչանք, — այսպես կամ այնպես անցնում է բոլոր «ջոջերի» բնավորության և վարքագծի միջով, մղում է նրանց ոտնահարելու ճշմարտության, խղճի և պատվի տարրական ըմբռնումները: Պատահական չէ, որ Պարոնյանի մի այլաբանական երկխոսության մեջ «ճշմարտությունը» մեռնում է սովից, իսկ «խիղճը» հեռանում է այդ վայրերից: Շահույթի գաղափարը մարմնավորված է, օրինակ, այն նկարագրության մեջ, թե ինչ ձևով է Հասունյանը աշխատում գլուխ բերել իր հերթական առաջխաղացումը կեղեցական իշխանության աստիճաններով. «Ահա՛ առաջարկության ձև մը, որուն մեջեն, եթե նախագահություն բառին տեղ Բաակ բառը դնենք, ճիշտ այն ձևը կունենանք, որով առաջարկություն կընեն մեզ քանի մը զինված մարդեր, երբ լեռնե-

բու մեջ հանդիպին մեղի» (II, 110): Այս և մի քանի այլ դիմանկարներում առանձնակի պարզությամբ է գծագրվում շարիքի վտանգը, որը խաղաղամոլի նման բռնում է կոկորդից: Այս իմաստով «Աղգային ջոջերը» առանձնակի տեղ է գրավում իր երգիծական ներկայակերպ խտացվածությամբ: «Աղգի գաղափարախոսների» կերպարային բնութագրերի մեջ շատ են գրոտեսկային տարրերը, պայմանական տեղագրումները: Այդ և՛ Փափազյանի լեզուն է, որը ծնել է «Ժողովրդականություն» անունը կրող երեսփոխին, և՛ անգլիական նավը, որը նավարկում է ստախոսների թափած արյունքի ծովով, և՛ տարերային աղետները, որոնք ուղեկցում են Հասունյանին պատրիարքի գահին բարձրանալու ժամանակ: Բերենք Պարոնյանի խոսքերը. «Հով, անձրե, կարկուտ, փոթորիկ անմիջապես հասան, շատ մը տուներու ապակիներն փշովեցան, մեծ ծառեր արմատախիլ եղան, քանի մը տուներ կործանեցան» (II, 109):

Բայց երգիծական ինչ հնարանքի էլ որ դիմում է գրողը, լինի դա ծայրահեղ պայմանական, թե, ընդհակառակը, լիովին հավաստի պատկեր ոտնոցող պատրանք, նա հասնում է երգիծական մերկացման փայլուն տպավորության, միշտ մնալով ունալիստ, քանի որ հեռանալով կյանքի ճշմարտամասնությունից նա կարողանում է իր հիպերբոլիկ կերպարների մեջ խտացնել երևույթների էությունը: Եվ կերտվում է մի կենդանի դեմք, տվյալ քաղաքական խմբավորման մի ներկայացուցիչ, որի վարքագիծը պայմանավորվում է իր սոցիալական միջավայրով: Այսպես, հասարակական հայելում երևում է աղգային կյանքի հակառակ կողմը՝ իր ողջ բարդությամբ, պաշքարով, ստոր կրքերով ու արասներով: Աղգպիսի չափի և ընդգրկման երգիծանքը հանգեցնում է բուրժուակերական իրավապահի ամբողջ համակարգի նկատմամբ ամենատուր և հեռահայաց եզրահանգումների: Դիրքը շնչում է ազգի ճակատագրի նկատմամբ ունեցած տագնապով, այն խփում է իր նպատակին՝ շարիքի կոնկրետ նշանակետին, ցույց տալով բարոյական բարձր սկզբունքների ու կապերի խեղաթյուրումը, մարդկայինի անկումը մարդու մեջ:

Մենք փորձեցինք հետևել Հակոբ Պարոնյանի ունալիստական երգիծանքի արտահայտության մի քանի հիմնական ուղիներին և չորահատկություններին: Լինի ժամանակակից կյանքի սոցիալական, քաղաքական թե ընտանեկան համայնապատկեր, Պարոնյանը վերակերտում է այն՝ լինելով ունալիստական գեղագիտության սկզբունքներից: Վերարտադրելով աղգային կյանքի ճշմարտացի պատկերը, նա իր մերկացումների օբյեկտիվ բովանդակությամբ ցույց էր տալիս, որ այդ կյանքը կարիք ունի արմատական վերափոխման:

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՈՒԹՍՈՒՆԱԿԱՆՆԵՐԻ ՌԵԱԼԻԶՄԸ

1

«Ութսունականների ռեալիստական շարժում» հասկացությունը հայ գրականագիտության մեջ սովորաբար ընկալվում է վաղուց ի վեր հաստատված և այսօր, թվում է, անվիճարկելի մի բովանդակությամբ: Ամեն անգամ, Արփիարյանի, Զոհրապի, Բաշալյանի, Կամսարականի և այլոց քննադատական ու գեղարվեստական ժառանգությանն անդրադառնալիս, խնդիրը հիմնականում հանդեցվում է հետևյալ պարզ տրամաբանությանը. սկզբունքորեն մերժելով արտացոլման ռոմանտիկական մեթոդը՝ արևմտահայ ութսունականները, տեսակետորեն և գործնականում, պաշտպանում էին իրականության «ինչպես որ է» պատկերման սկզբունքը, պահանջում էին սոցիալական, բարոյական, հոգեբանական իրավիճակների լիակատար համապատասխանություն՝ կյանքում և գրականության մեջ, հետևաբար և նրանց ստեղծագործությունը պետք է ղիտել ու մեկնաբանել ռեալիստական ուղղության շրջանակներում:

Իրականում, սակայն, խնդիրն ավելի բարդ է, և այսպիսի ուղղագիծ տրամաբանությունը, որքան էլ անառարկելի թվա առաջին հայացքից, հաղիվ թե ի վիճակի լինի լուծելու բոլոր այն հարցականները, որոնք կալող են ծագել, եթե երևույթը դիտելու լինենք ըստ էության և գեղարվեստական զարգացման ընթացքի մեջ: Հիշենք թեկուզ մի հանրահայտ փաստ: Գաղտնիք չէ, որ արևմտահայ ութսունականների գեղարվեստական ժառանգության մի զգալի մասը կյանքի եղելությունները, դեպքերն ու դեմքերը արտապատկերում է լուսանկարչական ճշգրտությամբ՝ հաճախ կանխակալ հետևողականությամբ գրեթե բացառելով ստեղծագործական երևակայության գործոնը: Դա նույնիսկ խրախուսվում էր: Արփիարյանն, օրինակ, գավառացի բժիշկ Փաշայանի «Վառո» վեպի մասին գրում է. «Առաջին տողեն մինչև վերջինը հանդիսատես ենք իրարու ետև

եկող ղեպքերու, որոնց ամեն մին իրական աշխարհին մեջ պատահած է և կը պատահի դեռ ամեն օր: Պատմողն իր կողմն գրեթե բան մը ավելցուցած չէ, ալ նոթադրում է խառն արկածները: Զուտ առարկայական ուսումնասիրութիւն մը, որուն մեջ հեղինակ չէ դրած իր հսը, իր անձնական զգացումները...»¹: Եւ այս անպաճուց՝ պատմութիւնը, քննադատի համոզմամբ, «ամբողջութեան մեջ կը պարունակէ... ճշմարտապէս գեղեցիկը»: Ի՞նչ որակում պետք է տալ, ուրեմն, այդ տիպի գրականութեանը: Արդո՞ք դա ռեալիզմի ձեւաւորման նախնական փուլի համար անխուսափելի անցողիկ երեւոյթ էր, որ գրականութեան մեջ բնորոշվում է պատրաստի մի բացատրութեամբ՝ «նախ ռեալիզմ», թե դրա ետեւում զործում էր գեղարվեստական աշխարհայեցողութեան առաւել բարդ մի համակարգ: Սա սկզբունքային հարց է, որին պատասխանելու համար նախ պետք է պարզել շարժման ընդհանուր բնույթը:

Արեւմտահայ ութսունականների շարժումը իր բովանդակութեամբ շատ ավելի հասարակական-գաղափարական էր, քան բուն իմաստով գեղագիտական. ռեալիստական վերակառուցման պահանջը հավասարապէս վերաբերում էր ժողովրդի հասարակական և հոգեոր կեցութեան բոլոր բնագավառներին: 80-ականների երկրորդ կեսին տիրապետող դարձած այդ մտայնութիւնն իր ետեւում ունի մի ամբողջ տասնամյա նախապատրաստական շրջան: 1876-ին Արփիարշանի նախաձեռնութեամբ հիմնադրվում է «Արարատյան ընկերութիւնը», որն հետապնդում էր գլխավորապէս լուսավորական-կրթական նպատակներ: Այդ ընկերութեան շուրջն համախմբված երիտասարդների ջանքերով էլ հետագայում իրականացվում է «Արեւելքի» հրատարակութիւնը: Դեռ այն ժամանակ Արփիարշանն զգում էր, որ արեւմտահայ կյանքը վերահաս պատմական շրջադարձի նախօրյակին է, շրջադարձ, որ նոր ուղղութիւն պիտի թելադրէր նաև «հասարակաց մտածողութեանը»: Ակնհայտ էր, որ արեւմտահայ հասարակական-գրական կյանքը այլևս չէր կարող ընթանալ նախկին ճանապարհներով: Նոր սերունդը նոր ուղիներ էր որոնում: «Արեւելքի» հրատարակութեամբ շարունակվում ու զարգացվում էին հայ «մտավորական վերածննդի» այն գաղափարները, որոնք ձեւավորվել էին «Արարատյան ընկերութեան» գործունեութեան շրջանում: Այդ ակնկալվող վերածնութեան լայն ծրագրերում նոր տիպի գրականութեան ստեղծումը ամենևին էլ միակն ու գլխավորը չէր:

Հանդես գալով որպէս վիպասան, նովելիստ, ակնարկագիր, քննադատ կամ հրապարակախոս՝ ութսունականների սերունդն իր գործունեու-

թյունը չէր դիտում իբրև զուտ արվեստի բնագավառի երևույթ. գրողն ամենից առաջ հասարակական գործիչ էր, բարքերի քննադատ ու կադմակերպիչ: Տարիներ անց, վերհիշելով այդ ժամանակները, Արփիարյանը վկայում է, թե ինչպես «Արևելք-Մասիսի» խմբագիրները «վիպասանությունն ալ առաջնորդող խմբագրականի մը դերը տալ կ'ուզեն: «Օգտակարություն» վարդապետությունը իրենց մտքին վրա բացարձակորեն կ'իշխե, և գրող երիտասարդությունն ալ այդ իշխանության հպատակեցնել կը միտեն»²: «Կյանքն ինչպես որ է», «Գրականությունը ժողովրդյան կյանքեն պիտի քաղվի ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար», «Թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը» հանրահայտ առաջադրությունները նշանակում էին ոչ միայն գրել, այլև ապրել նոր ձևով: Նոր գրականության ոգին թելադրում էր զգաստ, վերլուծական հայացք կեցություն հանդիպ: Այս հիմնական նպատակին պետք է ծառայեր նաև գրականությունը, ընդ որում այդ հասկացության մեջ ամփոփվում էր ոչ միայն գեղարվեստական մշակույթը, այլև հրապարակախոսությունը, մամուլը, հայագիտությունն առհասարակ: Հասարակության մտավոր գործունեության բոլոր արդյունքները գնահատվում էին մի ընդհանուր շափանիշով, որ բխում էր «ընկերային հեղափոխություն» ծրագրերից:

Արևմտահայ ութսունականների դադափարաբանության ոլորտում ռեալիզմը գիտակցվում էր ոչ այնքան որպես իրականության գեղարվեստական արտացոլման մեթոդ, որքան որպես մտածողության ընդհանուր ուղղություն, աշխարհայացք: Արփիարյանի կարծիքով, օրինակ, «իրապաշտական դպրոցը» հասարակության մտավոր առաջընթացի արտահայտություն է և «կրոնքի, ընկերական իմաստասիրության, ամեն մարդասիրական ձեռնարկումներու մաս կը կազմեն»³: Այդ նոր աշխարհայացքի հիմքը դրական գիտելիքներն են՝ կյանքի, բնության, մարդու մասին, ինչպես գրականության մեջ, այնպես էլ հոգևոր գործունեության բոլոր բնագավառներում: Մասնավորապես «ճշմարիտ վիպասան մը նույնքան դրական դիտուն մ'է իր ճշուղին մեջ, որքան բժիշկ մը կամ երկրաչափ մը»⁴: Աշխարհայեցողության այս տիպը հասարակական ու գեղարվեստական գիտակցության մեջ հաստատվում էր՝ մտածողության ռոմանտիկական կերպը սկզբունքորեն մերժելու ճանապարհով:

Սակայն ընդհանուր աշխարհայացքային պլանում վճռականորեն սահմանադատվելով նախորդ դպրոցից՝ արևմտահայ ութսունականները ամենևին էլ չէին հրաժարվում ռոմանտիզմից՝ որպես արտացոլման մե-

Թող: Ռոմանտիկական գրականության այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են մարտնչող բաղադրացիականությունը, հետևողական ծրագրայնությունը, հասարակական ակտիվությունը, յուրացվում էին նոր սերնդի կողմից՝ իբրև կենսունակ ավանդույթ: Քննադատությունը բաղմիցս հիշեցնում էր, որ «կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքը ռեալիստական պատկերի կառուցվածքում չպետք է բացառի սուր բեռնացումները, բռն բախումները, հոգեվիճակների դրամատիկ լարվածությունը, վերջապես, իդեալի և իրականության հակադրությունը, որոնք ամենից ավելի բնորոշ են ռոմանտիկական արվեստին: Եթե, ասենք, Արփիարյանը, կիրառելով գրականության հասարակական օգտակարության բարձրագույն շահանիշը, նույն գծի վրա էր դիտում մի կողմից՝ Սոնդուկյանի, Պոռչյանի, Շիրվանդադեի, մյուս կողմից՝ Մերենցի, Բաֆֆու, Պատկանյանի, Մուրացանի ստեղծագործությունները, ապա դա չէր նշանակում միայն, թե քննադատը պարզապես սլաքաձև հայացքով արժեքավորում է անցած դարիցի գրական հուշարձանները: Արփիարյանի դիտողությունը այլ խմաստ ուներ, այն է, թե հայ իրականության յուրահատուկ պայմաններում դարձյալ, մեթոդի, ուղղության խնդիրները դառնում են երկրորդական, երբ գրականությունը գործնականում ծառայում է իր հիմնական կազմունք՝ «ներգործել ընկերական կյանքի վրա, բարեփոխել դաս, ստեղծել նոր բարքեր, ներշնչել ուղիղ գաղափարներ»⁵: Ակնհայտ էր, սակայն, որ գրականությունը ամենից ավելի արգելափակելու կարող է ներգործել կյանքի վրա, եթե ներկայացնի բարքերի ճշգրիտ պատկերը: Ռեալիզմի պահանջն, այսպիսով, ծագում էր ամենից առաջ գրականության հասարակական դերի նոր բմբուխումից, միջոց էր և ոչ թե նպատակ: Ռեալիստականների արևմտահայ ռեալիզմը դժգոհ լուսավորական հրանդամորում ուներ, քանի որ տարածվում էր հասարակական և մտավորական կյանքի բոլոր բնագավառների վրա, բացի դրանից նկատելիորեն հակված էր դեպի սինթետիկ որակը: «Հայրենիքն» իր առաջնորդողներից մեկում, ընդգծելով վեպի, այսինքն՝ ընդհանրապես գեղարվեստական տրձակի, առաջնալին նշանակությունը «մեր ընկերական, եկեղեցական, կրթական կյանքի մեջ» բարեփոխումներ մտցնելու գործում, ուղղակի պրոպոն է. «Եվ այս նպատակին մեջ հաջողելու համար պետք չէ որ բացարձակապես ելլու պական վիպական դարձյալներու հետևինք. մեզի համար խառն վեպ մը լավագույն պիտի ըլլա: Վարդապետական վեպը, իբական վեպը, իտեական վեպը հավասարապես պետք է որ մեր առաջնորդներն ըլլան»⁶:

Իրավացի չէր լինի, սակայն, պնդել, թե արևմտահայ ութսունական-ների գեղագիտության համար առավել բնորոշը հենց այդ էկլեկտիզմն է։ Ընդհակառակը, նրանց գեղարվեստական դադափարաբանությունը ներկայացնում է ամբողջական ու ներդաշնակ համակարգ, ուր յուրաքանչյուր դրույթ հաստատվում է հետևողական տեսական հիմնավորմամբ։ Այս առումով Արփիարյանի, Զոհրապի, Բաշլալանի, Կամսարակյանի քննադատական ժառանգությունը հայ գրական-տեսական մտքի ամենահետաքրքիր արտահայտություններից է։

Ութսունականների գեղագիտության հիմքն ու ելակետը նրանց ընդհանուր հասարակաշինական ծրագրերն են, այսինքն՝ այդ գաղափարաբանությունը ձևավորվել է ազգային հողի վրա, հայ հասարակական ու դրական կյանքի պարզացման օրինաչափ հետևանքն է, և եթե նոր սերունդն իր գաղափարների համար տեսական ու գործնական արդարացում էր որոնում Ի. Տենի պոզիտիվիստական ուսմունքի և նատուրալիստական ուղղության մեջ, ապա դա չէր նշանակում կույր հետևողություն, ինչի մեջ մեղադրվում էր նա հին մտայնության կողմից։ Հայ միտքը միանգամայն ստեղծագործաբար էր մոտենում օտար մշակույթի փորձին։

Արևմտահայ ութսունականների ռեալիզմը, ինչպես տեսության մեջ, այնպես էլ գեղարվեստական պրակտիկայում, իրոք, շատ ընդհանրություններ ունի նատուրալիստական ուղղության հետ։ Մանավանդ քրննադատության մեջ ամենուրեք կարելի է ցույց տալ բացահայտ նմանություններ՝ հատկապես Տենի ձևակերպումների, մտքերի ու գաղափարների հետ։ Էականն այն է, սակայն, որ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում հայ քննադատը այդ մտքերի ու գաղափարների մեջ դնում է նոր իմաստ՝ կապելով դրանք ազգային կյանքի ու դրականության կենսական խնդիրների հետ։ Ահա մի բնորոշ օրինակ։ Խոսելով Ռուբենսի դարաշրջանի մասին՝ Ի. Տենն այսպես է ձևակերպում իր ուսմունքի հիմնային դրույթներից մեկը. «Որևէ ժողովրդի հանճարը, որքան էլ ենթարկվի օտար ազդեցության, վերստին գլուխ է բարձրացնում, որովհետև ազդեցությունը ժամանակավոր է, իսկ հանճարը՝ հավիտենական. նա կապված է մսի և արյան, օդի և հողի, զգայարանների և ուղեղի կառուցվածքի գործունեության հետ։ Սրանք երկարակյաց ուժեր են, որոնք անդադաբ վերանորոգվում են, ամենուրեք գոյություն ունեն և որոնց ոչ կործանել, ոչ էլ աղավաղել կարող է բարձրագույն քաղաքակրթության անցողակի հրապուրանքը»⁷։ Այստեղ իրենց արտահայտությունն են դտել ցեղի, միջավայրի, ազգային հոգեբանության վերաբերյալ ֆրանսիացի տեսաբանի գաղափարները, որոնք անժանոթ չէին հայ մտավորականու-

խյանը: Բայց եթե արվեստի ազգային անկրկնելիության հատկությունը Տենի համակարգում վերջիվերջո հանգում էր անփոփոխ միատիկական ուժի նշանակության, ապա արևմտահայ ութսունականները դրա տակ տեսնում էին միանգամայն իրական գործոնների այն հանրազումարը, որի վրա պետք է բարձրանար ու ձևավորվեր գրականության ազգային նկարագիրը: Արփիարյանն, օրինակ, բնաշխարհից դուրս ստեղծված գրականության հիմնական թուլությունն համարելով ազգային կյանքի, հոգեբանության, ոգու պակասը՝ առաջադրում է տոհմիկ գրականության մի տեսություն, ուր Տենի զաղափարները բեկվել են ինքնուրույն ուղղությամբ: «Ժառ ու ծաղիկ, կենդանի, բնության տեսարաններ, հիշատակ, ավանդություն, ո՞ր մեկը թվել, բազմաթիվ դարերի ի վեր մեր հրկրին մեջ ամբարձած են պատկերներու զաղափարներ, որոնք մեր մատենադրության մշտանորոգ գեղադարձումին երկար ատեն պիտի բավեն: Բայց այդ հապնակույտ հարստությունը որպեսզի հեղինակին օգտակարապես սատարի, պետք է որ գրագետն ալ հայրենի կյանքին վաղուց ընտելացալ մը հղած ըլլա. ու ան ատեն է, որ գրիչը ձեռքն առած պահուն՝ ազգային կյանքն պատկերն ալ հիշողությանը բջիջներեն դուրս կը ցատկի, սրտին ալքերեն վեր կը սուրա: Պոլսեցի, Իզմիրցի գրողը իր «Կատուշտ երկինքն ու ծովը» գլխի, «Բուրումնավետ վարդը, քաղցրախոտիկ սոխակը, մեղմաշունչ ղեփյուռը», հայրենի ավանդություններն իրեն հասած ժառանգության բաժինը կտոր բրդուճ լսածներն են միայն. ուստի է իրեն համար ալ հաղվաղեալ բարեբախտություն մըն է, եթե հայրենավանդ ուժեղ կամ գրգանուշ պատկերի նորությունը հաջողի ընթերցողը հմայել»⁸:

Ութսունականների գրական ծրագրերում ռեալիզմի և նատուրալիզմի հարաբերության խնդիրը նոր չէ, որ զրվում է գրականագիտության մեջ: Ամենատարածված տեսակետն այն է, թե, հատկապես քննադատության մեջ, համահարկվում էին հրկու մեթոդների տարբերությունները: Այսպիսի պնդումն, իհարկե, մոտ է ճշմարտությանը, թեև ժամանակի քննադատությունը տալիս է նաև ռեալիզմի և նատուրալիզմի բավականին հստակ տարբերակման օրինակներ: «Ո՞րն է իրական վեպն» հոդվածում Տ. Կամսարականը, զուգահեռ անցկացնելով մի կողմից՝ ռեալիստական, մյուս կողմից՝ նատուրալիստական, մի երրորդ կողմից՝ ումանտիկական վեպի մի քանի էական հատկանիշների միջև, հանգում է այն եզրակացությանը, թե՝ «ուրեմն կա տեսական վեպ, կա իրական վեպ, կա նյութապաշտ վեպ: Մեկը մյուսը չէ»⁹:

Այսպիսի տարբերակման սակավաթիվ փորձերը, սակայն, միայն մասամբ էին արտացոլում շարժման բովանդակությունը, որը շատ ավելի բարդ էր ու բազմադան: Գրական այն ուղղությունը, որ պաշտպանում ու դարձացնում էին արևմտահայ ութսունականները, ինչպես տեսականորեն, այնպես էլ գործնականում աստիճանաբար ձևոք էր բերում մի այնպիսի յուրահատուկ բնույթ, որը մանավանդ այսօր, սլատմական հեռավորությունից, պարզապես անիմաստ է դարձնում այդ ուղղության ներսում ռեալիզմի և նատուրալիզմի որակական հատկանիշների հարաբերակցության վերաբերյալ հարցադրումը: Բանն այն է, որ ռեալիզմ հասկացությունը ութսունականների գիտակցության մեջ ամենից առաջ կապվում էր իրականության օբյեկտիվ ու նույնական արտացոլման սկզբունքի հետ: Այս տեսակետից, իրոք, ոչ մի տարբերություն չկա, ասենք, բալզակյան ռեալիզմի և Զոլայի ուղղության միջև, և իրավացի է Արփիարյանը, երբ ամեն անգամ իրապաշտական դպրոցի մասին խոսելիս՝ նույն դժի վրա է դիտում Բալզակի, Ֆլյուբերի, Զոլայի և Դոդեի ստեղծագործությունները: Վերջին հաշվով, սլատմական չէ, որ մանավանդ վերջին տարիների գրականագիտական հետադոտություններում ավելի ու ավելի հաճախ է հայտնվում այն տեսակետը, թե նատուրալիստական դպրոցը դասական ռեալիզմից բոլորովին տարբեր և վերջինիս հակադրվող ինչ-որ բան չէ, այլ ռեալիզմի սկզբունքների շարունակություն, որոշ իմաստով նաև դարձացում՝ մի ուրիշ պատմական իրադրության մեջ: Եվ իսկապես, նատուրալիստական մեթոդի կիրառումը հնարավորություն էր տալիս զբաղանդություն բերել կյանքի այնպիսի բնագավառներ, հասարակական այնպիսի: խավեր, որոնք բոլորովին անծանոթ էին ռեալիզմի դարպացման նախորդ շրջանին: Թեև սխալ չի լինի, եթե ասենք, որ նատուրալիստական դպրոցը ընդարձակում էր ռեալիստական արտացոլման հնարավորություններն ու շրջանակները: Իհարկե, ցեղի, միջավայրի կենսաբանական գործոնների բացարձակացումով նատուրալիստական ուղղությունը լրջորեն խտտորվում էր ռեալիզմի հունից: Պետք է նկատի ունենալ, սակայն, որ ամենևին էլ այս սահմանափակություններով չէ, որ նատուրալիստական դպրոցը մի ամբողջ դարաշրջան է կաղմում ռեալիզմի պատմության մեջ:

Արևմտահայ ութսունականների գեղագիտության մեջ Զոլայի ուղղությունն ընկալվում և պաշտպանվում էր հենց այսպիսի բովանդակությամբ: Արփիարյանն, օրինակ, տարբերակում էր արտացոլման միայն երկու հիմնական սկզբունք՝ «մտատիպարական կամ խտեական» և «իրապաշտական կամ բնապաշտական»: Առաջինը «կը ջանա զբոսցնել

ընթերցողը և միանգամայն կրթել ու ազնվացնել ղնա, պարզելով անոր աչքին առջև այնպիսի տեսարաններ, որք կը գգվին զգայարաններն հաճելի անուշությամբ: Այդ դպրոցին հեղինակները կստեղծեն այնպիսի տիպարներ, որք կատարելապես գոյութիւն չունին կյանքին մեջ, բայց պիտի ըլլան հատեկու գեղեցիկ օրինակներ: Անոնց գիրքերուն մեջ բարին կը հաղթի չարին, առաքինութիւնը պարզերես կ'ելլէ, մոլութիւնը կը խայտառակվի»: Դրան հակառակ, «իրապաշտական կամ բնապաշտական» դպրոցը ձգտում է՝ «ներկայացնել մարդկային ընկերութիւնը ճիշտ այնպէս, ինչպէս որ է, բարին՝ բարի, չարը՝ չար, ճշմարտութիւնը իր բոլոր մերկութեան մեջ երևան հանել»: Այնուհետև՝ «իրապաշտական դպրոցն ընդհանրապէս հրապարակ կը հանի ընկերական բարքերու տխրազօղեցիկ տեսարանները, վասն զի անոնց մեջ կարելի է տեսնել ընկերական կյանքի չարիքները և հետեւեալ հնարավոր կերպով մտածել այդ չարիքներու դարմանը». և վերջապէս՝ «իրապաշտական գրագետները կը մտածեն, թէ իրենք բժիշկներն են և ժողովուրդն ալ հիվանդին տերն է, որուն պետք է ամեն բան բացահայտ ըսել, որպէսզի խտաբվի և առանց սխալելու դարման ընեն»¹⁰: Հայ քննադատի այս գիտողութիւնները որքան նման են, օրինակ, Մեղանյան խմբի (Ֆրանսիացի գրողների այս խումբը ծայրահեղութեան էր հասցնում նատուրալիստական մեթոդի հատկապէս այն կողմերը, որոնցով վերջինս հեռանում և հակադրվում էր դասական ոեալիզմին) հայտնի պարադոքսներէից մեկի՝ Հյուսիսմասի, մի բնորոշ խոստովանութեանը. «Հասարակութիւնը երկու դեմք ունի: Մենք ցուցադրում ենք այդ երկու դեմքը՝ օգտվելով երանգապնակի բոլոր գույներէից... Մենք առաքինութիւնը չենք գերադասում արատից, ոչ էլ՝ ամոթխածութիւնը ցոփութիւնից: Մենք համասարապէս ողջունում ենք ինչպէս կոպիտ և դառը, այնպէս էլ նուրբ և քաղցր վեպը, միայն թի նրանցում լինի դիտողականութիւն, կյանք: Մենք դանում ենք, որ զրոյը պետք է պատկանի իր ժամանակին, մենք ծարավ ենք արդիականութեան Ուսումնասիրելով տղամարդուն և կնոջը՝ մենք ստիպում ենք նրանց գործել այնպիսի միջավայրում, որ դիտված ու արտացոլված է բժախնդիր մանրամասներով: Մենք ցանկանում ենք վերլուծել նրանց առաքինութիւնների և արատների, տալ սիրտ, ատելութեան և անտարբերութեան անատոմիան»¹¹:

Այս ամենն այնուամենայնիվ հիմք չի տալիս պնդելու, թէ արեւմտահայ ութսունականների գեղագիտութիւնը նատուրալիստական էր: Հարցի էութիւնը չի փոխվի, եթէ ասենք էլ, թէ այդ գեղագիտութիւնը

պարունակում է ակնհայտ նատուրալիստական տարրեր: Ինչպես ամեն մի «ուշացած» գրական երևույթ, այնպես էլ ութսունականների շարժումը ռեալիզմն ընդունում և կիրառում էր ընդարձակ բովանդակությամբ՝ այդ մեթոդի բնորոշ հատկանիշ գիտելով իրականության օբյեկտիվ արտացոլման բոլոր այն եղանակները, որոնք ելնում էին «ֆեոդոն», «նատուրալիզմ» հարադատ մնալու սկզբունքից: Այդ սկզբունքը յուրահատուկ նշանակությամբ գործում էր դասական ռեալիզմի արվեստում, գործում էր նաև նատուրալիստական և իմպրեսիոնիստական, նույնիսկ սիմվոլիստական համակարգերում, ամեն անգամ հանդես գալով որոշակիորեն տարբերակված իմաստներով: Արևմտահայ ութսունականները պարզապես չունեին այդպիսի տարբերակման գիտակցությունը: Նրանց ռեալիզմի բնույթն այնպիսին էր, որ իր մեջ անհրաժեշտաբար պետք է ներառներ բոլոր, այսպես կոչված՝ «օբյեկտիվ» ուղղությունների փորձը: Ա. Տերտերյանի «սինթետիկական ռեալիզմ» բնորոշումը, թվում է, բավականին ճիշտ է արտացոլում երևույթի էությունը:

Որպես միասնական հասարակական-գաղափարական հոսանք, ութսունականների շարժումը ռեալիզմի գեղագիտությունը ևս նախապես ընդունում և յուրացնում էր տեսականորեն. ոչ թե տեսությունն էր բխեցվում գեղարվեստական փորձից, այլ այս վերջինը ինքն էր որոշակի տեսական կանխագծումների հետևանք: Այս տեսակետից ութսունականների շարժումը դրսևորում է նաև մի ուրիշ կարևոր առանձնահատկություն: Գրականության և արվեստների պատմության մեջ հաճախ ականատես ենք լինում մի հետաքրքիր օրինաչափության. եթե տեսությունը մշակվել է նախապես, ապա միշտ չէ, որ ամբողջապես իրագործվում է պրակտիկայում, իսկ եթե այն հաջորդում է ստեղծագործական փորձին, ապա ոչ բոլոր դեպքերում է արտացոլում վերջինիս ողջ հարստությունը: Արևմտահայ ութսունականների շարժման փորձով ուղղակի հերքվում է այս օրինաչափությունը. այս դեպքում գործ ունենք տեսական նախադրյալների և գեղարվեստական փորձի բացառիկ ու լիակատար համապատասխանության փաստի հետ: Թվում է՝ ծայրահեղություն չի լինի, եթե ասենք, որ շարժման գրեթե բոլոր ականավոր ներկայացուցիչների լավագույն գործերն իսկ ստեղծվել են՝ հաստատելու համար առաջադրված այս կամ այն սկզբունքը, ինչպես դուռ գեղագիտական, այնպես էլ հասարակական իմաստով: Հենց այս տեսակետից է Արփիարյանը արժեքավորում Զոհրապի գրեթե բոլոր գործերը, որոնք ստեղծվել են 1884—1890 թթ. ընթացքում: «Ներսեսը» նորավեպի մասին, օրինակ, գրում է. «Ներսեսը» Ազգային հիվանդանոցին վարչությանը դեմ

ճակատամարտներու առաջին հրացանաձգություններն է»¹², Ուրիշ պարագաներում այս ամենը կարող էր դիտվել որպես գեղարվեստական կառույցի թուլություն: Սակայն արևմտահայ միջավայրի յուրահատուկ պայմաններում դա գրականության իրական ուժն էր: Նոր գաղափարները ծնում էին նոր գրականություն, վերջինս իր հերթին դառնում էր գաղափարների դպրոց, հրկուսը միասին ձգտում էին իրագործել մի բարձրագույն նպատակ՝ «ընկերական հեղափոխություն»: Այս տեսակետից՝ հայ գրականության պատմության թերևս ոչ մի շրջանում գրականությունն ու քննադատությունը այնքան ներդաշնակ չեն եղել, որքան ուխտունականների արևմտահայ գրական կյանքում:

2

Արևմտահայ ուխտունականների ռեալիզմի ամենաբնորոշ գիծը հասարակության մեջ տիրող սոցիալական հակասությունների բացահայտումն է: Այս տեսակետից հայ գրականության երկու հատվածներում ռեալիզմի վարդապետն ընթանում էր միևնույն օրինաչափությունների հոռնով՝ շարունակելով այդ դպրոցի դասական ավանդույթները, որոնք հաստատվել էին ամբողջ XIX դարի ընթացքում: Պռուշյանի վաշխառուները և գլխավորական ցեղերը, Սունդուկյանի առետրականները, Շիրվանզադեի ալիմյաններն ու էլիզբարովները, մարութխանյաններն ու սաղաթենները, «ոսկի երիտասարդության» ասպետները, Նար-Դոսի թուսյաններն ու ջափինյանները՝ մի կողմից, մյուս կողմից՝ պեպոնները, միքայելները, անանիները, մարգարիտներն ու լևոնները, պատրիկյաններն ու սառանները, — բոլորն էլ իրենց գործող երկվորյակներն ունեն արևմտահայ ուխտունականների ստեղծագործություններում: Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վնասում Հակոբ Նահապետյանը գրեթե նույնությամբ կրում է Մարկոս Ալիմյանի սոցիալական հոգեբանությունն ու ճակատագիրը: Նրա որդին՝ Արամը, Սուրեն էլիզբարյանի նման, բոլորովին չի ավստում ցոփության ու շվապության մեջ հայրական հարստությունը վատնելու համար: Թորոս պեյը մի այլ միջավայրում կարող էր դառնալ իսկական Մարութխանյան կամ Սաղաթել: Արփարյանի «Մինչև երբ» պատմվածքի ճարտարապետ Գասպար էֆենդին վաղը կարող է իսկական պատուհաս դառնալ իր գործավորների գլխին, ինչպես Պռուշյանի ցեղերը: «Ոսկի ապարանջան» վիպակում տպարանատեր էֆենդին ղեկավարվում է նույն շահի բնազդներով: Զոհրապի «Մեղա՛, տեր» նովելի հերոսը՝ Մարտիրոս աղան, հարստություն կուտակելու ճիշտ նույն ճանապարհի վրա է, որով անցել են Պռուշյանի,

Սունդուկյանի, Շիրվանղաղեի հերոսները: «Կանանց բժիշկը» պատմը-վածքում երիտասարդ բժիշկ Տիլպերյանը այն բախտախնդիրներից է, որոնց համար լայն ասպարեզ էր բացում քաղքենիական միջավայրը և որոնց բնորոշ տիպերին տասնյակներով կարելի է հանդիպել հայ ռեալիստական արձակի էջերում:

Հայ գրականության արևելահայ հատվածում ռեալիզմն արդեն տը-վել էր սոցիալական տիպերի մի ամբողջ պատկերասրահ: Միկիտան Սաքոն, Զիմզիմովը, Մարկոս Ալիմյանը, Անդրեաս Էլիզբարովը և շատ ուրիշներ իրենց գեղարվեստական ամբողջականությամբ մերձենում են դասականության այն աստիճանին, ուր իբրև բարձրագույն չափանիշ կանգնած են բալզակյան հերոսները: Արևմտահայ հատվածում այս մասշտաբի և տարողության սոցիալական բնավորություններ, իհարկե, չկան, բացառությամբ, թերևս, Պարոնյանի երգիծական տիպերի: Դրա պատճառն, անշուշտ, միայն գրողների ստեղծագործական օժտվածու-թյան մակարդակների տարբերությունը չէ: Հասարակական այն խավը, որ ներկայացնում էին Պոռչյանի, Սունդուկյանի, Շիրվանղաղեի տի-պերը, արևելահայ իրականության մեջ լիովին ձևավորված էր, ուներ իր ընդհանուր դասային և յուրահատուկ ազգային բնավորության որո-շակի գծերը: Արևմտահայ կյանքում իրագործությունն այդպիսին էր 60-ական թվականներին, երբ ամիրայությունն ու էսնաֆությունը որոշակիո-րեն սահմանազատվում էին իրենց դասային էությունը սոցիալական դեմքով: Վիճակն այլ էր 80—90-ական թվականներին, երբ նախորդ շրջանի դասային որոշությունները կազմալուծվել էին, իսկ նորերը գեռևս վերջնականորեն չէին ձևավորվել: Արևմտահայ ութսունականների ար-ձակում ներկայացված առևտրականները, վաշխառուները, այլ կարգի դրամատերերը չունեն ո՛չ Զիմզիմովի, ո՛չ էլ, մանավանդ, Սմբատ Ալիմյանի և Բագրատ Էլիզբարովի դասային-սոցիալական գիտակցու-թյունը: Նրանք ներկայացնում են հասարակական մի խավ, որ դեռ չի հասել իր սոցիալական դիմագծի ամբողջականությանն ու որոշակիու-թյանը: Այս տեսակետից բոլորովին անիմաստ չէր քննադատության մեջ երբեմն հանդիպող հայտնի տեսակետը, թե արևմտահայ կյանքը նյութ չի տալիս իսկական վեպի համար: Ութսունականների սերունդն այս տեսակետն հերքեց «Կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքի յուրօրինակ կի-րառմամբ:

Սա, իհարկե, չէր նշանակում, թե արևմտահայ ութսունականնե-րըն անգիտանում էին կյանքում գործող այն իրական ուժերի գոյու-թյունը, որոնք ներկայացնում էին հասարակական կառուցվածքի հա-

կադիր բեռները Աշքի առաջ ունենալով արեւելահայ, ինչպէս նաեւ ռուսական ռեալիզմի փորձը, նրանք ձգտում էին բնորոշ կերպարների միջոցով ճանաչել ու ներկայացնել ամիրայութեանը փոխարինելու եկած արեւմտահայ բուրժուազիայի նոր սերնդի սոցիալական ու բարոյական նկարագիրը: Իրենց արմատական դեմոկրատական աշխարհայացքով արեւմտահայ ուխտւոյնները սուր քննադատական վերաբերմունք ունեին այդ նոր հասարակական խափի նկատմամբ: Նրանց ռեալիզմի ուժն այն է, որ պատմականորեն ճիշտ է ներկայացնում արեւմտահայ բուրժուազիայի նոր սերնդի սոցիալական բնավորութեանն ու հասարակական հոգեբանութեանը: Վերջինիս ամենատիպական հատկանիշը սեփական դասային նկարագրի աստիճանական կորուստն է: Եթէ «Քառսում»՝ Սմբատը, «Պատվի համարում»՝ Բագրատը ավելի խորացնում ու կայունացնում են հալերից ժառանգած սոցիալական հոգեբանութեանը, գիտակցութեանն ու աշխարհըմբռնումը, ապա, սահնք, «Վարժապետին աղջիկը» վեպում Արամը և Թորոս պէյը ներկայացնում են ապադասակարգայնացող այն տիպերը, որի մասին հեղինակն ինքը նկատում է, թե՛ «Աստված իմ, ընկերության մեծ մարմնույն մեջ կրծիչ, մահասիյուս թոքախտ մ'ալ ինք չէ»¹³: Հակոբ Նահապետյանը կուտակող է, որդին՝ անաշխատ շուաչող, առաջինը ամբողջական դասային նկարագիր է, ունի կայուն, թեկ իրենց բովանդակությամբ եսասիրական սկզբունքներ, բարոյական չափանիշներ, որոշակի կենսափիլիսոփայութեան, երկրորդը իր բնավորությամբ, ապրելակերպով ու վարքագծով հերքում է դրանք, հորից որդուն անցած միակ գիծը անհուն եռասիրութեանն է, որ զործում է աներկմիտ ու մերկապարանոց ուղղագծութեամբ: Հակադրութեանը սրելու նպատակով Կամսարականը դիմում է հայ ռեալիստների նախասիրած հնարանքին՝ Արամին հակակշիռ ստեղծելով առաքինի և հասարակականորեն օգտակար առևտրականի՝ Գարեգինի կերպարը: Որքան վերջինս ամբողջական ու միաձույլ է, թեկ տեղ-տեղ անհամողիչ, նույնքան հեղհեղուկ է Արամը, ներքնապես չի ներկայացնում թեկուզեւ բացասական, բայց և այնպէս հաստատուն արժեք: Սա է նրա սոցիալական նկարագրի հիմքը, որ պատմականորեն և գեղարվեստական առումով ճիշտ է ներկայացնում հասարակական այդ խափի էությունը:

Արեւմտահայ ուխտւոյնների ստեղծագործության մեջ, որ իրենից ներկայացնում է մի ամփոփ գեղարվեստական աշխարհ, ապրում ու գործում են բազմաթիւ այլ նույնաբնույթ կերպարներ: Արփիարյանի «Կատակ մը» պատմվածքում Վահրամը Արամի և Թորոս պէյի երկվորյակն է: Նա հարուստ ընտանիքի զավակ է, նրա հոգեբանության ու վար-

քազծի հիմնական շարժիչը այն գիտակցությունն է, թե իր սոցիալական դիրքը թույլատրելի է դարձնում ամեն ինչ: Նա անկեղծորեն համոզված է, որ ոչ մի դատապարտելի բան չկա, եթե միայն թեթև կատակի համար հրապուրում ես մի աղքատ աղջկա: Սիրո խոստովմենք, գգվանքներ ու համբույրներ նրա համար լոկ վայրկյանի հաճույք են. «է՛հ, անոնք կատակ էին, մենք անանկ կատակներ շատ կ'ընենք, Մաքրի-կըս»¹³, — ցինիկ անտարբերությամբ նետում է նա ցավից համրացած աղջկա երեսին: Այդ պերճախոս «մենք»-ը հերոսի դասային գիտակցության որոշիչն է: Նույն Արփիարյանի «Հաճույքի համար» պատմվածքի հերոսը՝ էտուարտը, որ բամբասանք բնավորության համար իր միջավայրում հայտնի է «տուտու» մականունով, իր հոգեբանությամբ, կենցաղով ու վարքագծով ներկայացնում է արևմտահայ նորագույն բուրժուազիայի սոցիալական ու բարոյական այլասերվածության մի այլ տիպի փաստ: Նրա կյանքը կենսականորեն նշանակալից որևէ հեռանկար չունի: Նյութական ապահովվածությունը նրա նմաններին մղում է ոչ թե հանրագուտ գործունեության, այլ սրճարաններում և կասկածելի հասարակական վայրերում ժամանակի անիմաստ վատնումի: էտուարտը սեփական հոգու, սեփական գոյության պարապը լցնում է անակնկալ լուրեր հավաքելով ու տարածելով: Այդ զբաղմունքը միայն «Հաճույքի համար» է, ինչ փուլթ, թե կարող է կործանել մարդկային մի նորահաստատ երջանկություն:

Գեղարվեստորեն ավելի լիարժեք են Զոհրապի նովելներում գործող հերոսները, որոնք ներկայացնում են մայրաքաղաքի հայ համայնքի վերնախավը: «Փոստալ» նորավեպում փոքր ծավալի մեջ հեղինակը կարողացել է ստեղծել երեք ամբողջական բնավորություններ՝ Ղազար էֆենդին, Սուրբիկ հանրմը և նրանց որդին, որոնցից յուրաքանչյուրը իր անհատականությանը բնորոշ գծերով հանդերձ կրում է նաև այն տիպական դասային հոգեբանությունը, որ միավորում է բոլորին: Զոհրապը հաճախ մի քանի, թվում է, հարեանցի ուրվագծերով կերտում է հերոսի կենդանագիր պատկերը, որ անմիջապես տպավորվում է, քանի որ հիմնվում է կենսափորձով ստուգված ճշմարտության վրա:

Այս ամենով հանդերձ արևմտահայ ութսունականների գեղարվեստական փորձը հայ ռեալիզմի զարգացման ընդհանուր համապատկերի մեջ դրսևորում է որոշակիորեն տեսանելի մի առանձնահատկություն:

Սունգուկյանի, Պոռոյանի, Շիրվանզադեի ստեղծագործություններում գեղարվեստական իրականության գլխավոր շարժիչը բուն սոցիալական չլոնֆլիկտն է՝ իր հակադիր բևեռներով: Վիպական կամ դրամատիկա-

կան կառուցի բոլոր բաղադրիչները, լինեն դրանք միջավայրի, բարքերի, կենցաղի մանրամասներ, տարբեր բնավորությունների փոխադարձ շփումներ, թե հոգեբանական իրադրություններ, ենթարկվում են այդ հիմնական կոնֆլիկտի ներքին տրամաբանությանը: Հեղինակի գլխավոր նպատակն է բացահայտել միմյանց բացասող սոցիալական ուժերի բխման դիալեկտիկան: Առօրյա կյանքում, կեցության տեսանկի ընթացքի, մարդկային գոյության շարունակվող անհրաժեշտության մեջ այդ բխման հետևանքների ցուցադրումը հեղինակային զաղափարի ոլորտն է մտնում՝ իբրև ածանցյալ իրողություն: Սունդուկյանի «Պեպոյում» հիմնականը, գլխավորը ոչ թե երիտասարդ մարդու հույսերի փլուզումն է՝ հանձին կեկեկի, Պեպոյի ընտանիքի դրաման կամ Զիմզիմովի ընտանիկան բարքերի ցուցադրումը, այլ Զիմզիմով-Պեպո բախման գծի անընդհատ խորացումը՝ մինչև այդ բախման սոցիալական էություն հիմքերը: Պոռչյանի «Հացի խնդրում» խեղանի գերդաստանի կործանման և կրկին վերականգնման պատմությունը հարակից թեմա է. որոշ իմաստով համանման նշանակություն ունի նաև գյուղացիության սոցիալական վիճակի բավականին ընդարձակ պատկերը: Վեպի իսկական դեղարվեստական հայտնությունը հասարակության սոցիալական օրգանիզմի վերլուծությունն է և դրա հիման վրա՝ Միկիտան Սաբոչի խտացված տիպի դուտը: Իրողությունն ավելի ակնբախ է Շիրվանդադեի «Քառսում»: Թերևս մեր ոչ մի վեպում ժամանակի հասարակական բարքերի պատկերը այնքան ընդարձակ պլանով չի ներկայացված, որքան այստեղ: Անուամենայնիվ հեղինակային հղացման մեկը դա չէ, ոչ էլ այն, թե տիրապետող դասի ներքին կյանքը բնութագրող քառսը ինչպես է անդրադառնում հասարակության ճնշող մեծամասնության՝ հասարակ մաքուր կեցության ու ճակատագրի վրա, թեև վեպում քիչ չեն նաև այդպիսի պատկերներ: Վեպի գեղարվեստական կոնցեպցիան հանդու է մի գլխավոր նպատակի՝ լուծել հալ բուրժուազիայի ծագումնաբանության, նրա առաջացման և հասարակական գոյության պատմական իմաստի, նրա սոցիալական կենսագրության, նրա դասային կեցության, բարոյական վարքագծի ու ճակատագրի խճճված հանգույցները: Նույնիսկ վիպական կոնֆլիկտն այս դեպքում ծավալվում է ոչ թե հակադիր հասարակական ուժերի միջև, այլ միևնույն դասային օրգանիզմի ներսում: Այստեղից էլ՝ արևելահայ ռեալիստների մոտ սոցիալական հարցադրումների մասշտաբայնությունը, տիպերի լայն տարողությունը:

Արևմտահայ ութսունականների ստեղծագործություններում ևս գեղարվեստական իրականությունը շարժման մեջ է դրվում սոցիալական

սուր հարցադրումների միջոցով: Բայց այս դեպքում հեղինակային գաղափարի ծանրության կենտրոնը հաստատվում է ոչ այնքան պատճառների, որքան դրանց հասարակական ու բարոյական հետևանքների վրա: Դա, եթե կարելի է ասել, բարձրի ռեալիզմ է: Վերջինիս համակարգում սոցիալական տիպի կատեգորիան յուրահատուկ բովանդակություն ունի: Եթե, ասենք, Միկիտան Սաբոն կամ Մարկոս Ալիմյանը խտացված տիպական գծերով ներկայացնում են մի ամբողջ հասարակական խավի սոցիալական, հոգեբանական նկարագիրը՝ պատմական լինելության լայն տարածքի վրա, պատճառ-հետևանքային կապերի ճշմարտացիությունը ու բաղմադանությունը, ապա Հակոբ Նահապետյանը կամ նրա որդին՝ Արամը, Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վիպում, Ղազար էֆենդին՝ Զոհրապի «Փոստալ» կամ Մարտիրոս աղան՝ «Մեղա՛, տեր» նովելներում, ինչպես նաև Արփիարյանի և Բաշալյանի մի քանի համանման հայանցիկ կերպարներ, որոնց թիվն, ի դեպ, այնքան էլ մեծ չէ, յուրաքանչյուրն առանձին ներկայացնում է իր սոցիալական դասի ու միջավայրի այս կամ այն մասնավոր գիծը՝ առանց հավակնելու պատմա-հասարակական ու գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների: Հարցը չի սպառվի, եթե ասենք, թե դրանք գեղարվեստորեն ավելի անկատար են, քան իրենց արևելահայ երկվորյակները: Առավել էական տարբերությունը դրանց բնույթի և այն դերի մեջ է, որ կատարում են հեղինակային հղացման ընդհանուր շրջանակներում: Սոցիալական այն իրողությունը, որի հանդեպ արևմտահայ ուխտունականները բացասող քննադատական վերաբերմունք ունեն, այդ կերպարները ներկայացնում են ստատիկ վիճակում, որպես առկա փաստ: Այդ փաստի ընդարձակ սոցիալական վերլուծությունը՝ պատմական ու գեղարվեստական ընդհանրացված ճշմարտության հասնելու համար, սովորաբար դուրս է մնում հեղինակի ստեղծագործական տեսագիտության: Այդ կերպարների հասարակական և անձնական կենսագրությունը չի խտացնում իրենց ամբողջ դասի սոցիալական ու պատմական կենսագրությունը: Ահա թե ինչու դրանց ներկայացրած հասարակական իրողությունները, հենց դրանք իրենք ոչ այնքան բացատրվում են, որքան պարզապես երգիծվում: Պատահական չէ, որ գրականագիտությունը ամեն անգամ, արևմտահայ ուխտունականների մասին խոսելիս, հատուկ ընդգծում է նրանց ստեղծագործության երգիծական բնույթը:

Այսպես, ուրեմն, հասարակության ներսում տիրող սուր հակասությունները արևմտահայ ուխտունականների ստեղծագործություններում ընդհանրապես չեն դառնում կամ շատ քիչ դեպքերում են դառնում

գեղարվեստական իրականության գլխավոր կաղմակերպիչ գործոն: Դրա փոխարեն առաջին պլան են մղվում այն հետևանքները, որոնք կյանքում գրսեւորվում են որպես որոշակի հասարակական նիստուկաց, որպես մարդկային գոյավիճակ, հոգեոր ու բարոյական կեցություն, որպես կոնկրետ մարդկային ճակատագիր:

Այս առանձնահատկության շնորհիվ ութսունականների արեւմտահայ ռեալիզմը հասնում էր իրականության լայն ոլորտների ընդգրկման, ձեռք էր բերում հսկայական ներգործուն ուժ: Հետևողականորեն կիրառելով «կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքը՝ նրանք հասարակական բարքերի ընդարձակ շրջադրության մեջ ներկայացնում էին իրական կյանքի, մարդկային իրական ճակատագրերի խորապես ցնցող պատկերներ, որոնք իրոք «հռչակում էին սրտերը, բայց հեղափոխում էին բարքերը»: Գրականության գլխավոր հոգսը դառնում է հասարակ մարդու կյանքի և ծանր առօրյաչի պատկերումը: Դրողը խորապես գիտակցում է, որ «ընկերական կյանքի շարիքները» ծագում են հասարակական օրգանիզմի շերտավորված կառուցվածքից. փոքրամասնության ձեռքին է կուտակված հասարակության ստեղծած նյութական արժեքների գերակշիռ մասը, որը նրան ուժ է տալիս տնօրինելու մեծամասնության ճակատագիրը: Սակայն գրողի հիմնական գեղարվեստական խնդիրը այդ փոքրամասնության դասային էության խտացումը չէ՝ լայն տարողությամբ ունեցող սոցիալական տիպերի մեջ, այլ նյութապես ու բարոյապես դատապարտված մեծամասնության իրական վիճակի ցուցադրումը՝ «ընկերական բարքերու տխրազգեցիկ տեսարանների» միջոցով: Հրանդը իր ակնարկները հրապարակում էր «Պանդուխտի կյանքին» ընդհանուր խորագրով, Արփիարյանն իր լավագույն վիպակներն ու պատմվածքները հանրությանն է ներկայացնում «կյանքի պատկերներ» բնութագրությամբ, ավելի պերճախոս են Զոհրապի նովելաշարերի խորագրերը՝ «Լուռ ցավեր», «Խղճմտանքի ձայներ», «Կյանքն ինչպես որ է»: Իսկ սա նշանակում է, որ արեւմտահայ ութսունականները իրենց համար ատելի սոցիալական իրականությունը դատապարտում էին այն ամենօրյա ողբերգությունների ճշմարտացի պատկերմամբ, որոնցով բնութագրվում էր հասարակ մարդու իրական կացությունը: Հենց այստեղ է, որ արեւմտահայ ութսունականների ստեղծագործական մեթոդը ընդունում էր արտացոլման նատուրալիստական կերպը՝ գիտակցելով այն որպես ռեալիզմի մի առանձին որակ: Սրանով էլ, ինչպես կտեսնենք, պայմանավորված են գեղարվեստական պատկերի բովանդակային ու պոետիկական մի շարք յու-

րահատկություններ, որոնք առանձնապես ցայտուն են երևում Զոհրապի նովելներում:

Իսկ մինչ այդ՝ մեկ երկու օրինակ, թե ինչպես էր այս ամենը իրագործվում բուն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Կամսարականի վեպում գործողությունները դարգանում են մի քանի պլանով: Հակոբ Նահապետյանը ներկայացնում է հայ առևտրական բուրժուազիայի հին սերնդին. այս գծի վրա ծավալվում է նրա ընտանիքի ներքին հակասությունների ու քայքայման պատմությունը, ինչպես «Քառսում»: Արամ Նահապետյանի ու Թորոս պեյի կերպարներով վիպական իրականությունը շարժման մեջ է դրվում մի այլ ուղղությամբ: Նրանք իրենց հայրերից ժառանգել են միայն հարստություն, իսկ հասարակական, բարոյական, անձնական վարքագծի բոլոր նորմերով հակադրվում են նրանց: Այդ կերպարների միջոցով ցուցադրվում է մի ամբողջ հասարակական խավի ապագասակարգայնացման պրոցեսը: Անդրանիկ Ֆեներճյանը արևմտահայ հին մտավորականության ներկայացուցիչն է, մի տիպ, որ ծանոթ էր դեռևս Պարոնյանի ստեղծագործություններից: Նրա կերպարը միաժամանակ և՛ երգիծական է, և՛ ողբերգական: Այստեղ իրենց արտացոլումն են գտել հեղինակային հղացման երկու կարևոր մոմենտ. մի կողմից՝ արևմտահայ մտավորականության հին և նոր սերունդների վեճը, որ սկզբունքային նշանակություն ուներ ութսունականների շարժման համար առհասարակ, մյուս կողմից՝ վեպի գեղարվեստական գաղափարի հիմնական միտումը՝ հասարակ աշխատավորական ընտանիքի կործանման միջոցով բարոյական դատաստան տեսնել սոցիալական իրականության հետ: Հենց այս կետով էլ անցնում է վեպի առանցքը՝ վիպական հյուսվածքի բոլոր թելերը հանգուցելով գլխավոր հերոսուհու Ասողիկի շուրջը: Վերջինս հեղինակային գաղափարի հիմնական կրողն է, և այս տեսակետից վեպի «Վարժապետին աղջիկը» խորագիրը բոլորովին էլ պատահական չէ: Իհարկե, վեպի բոլոր էջերով անցնում է այն դիտակցությունը, թե հասարակական շարիքի հիմնական ակունքը անարդար ճանապարհով կուտակված հարստությունն է. Հակոբ Նահապետյանի անցյալ կյանքի համառոտ պատմությամբ հեղինակը նույնիսկ ներկայացնում է այդ կուտակման բնորոշ ուղիներն ու միջոցները, որ ծանոթ են հայ դասական ռեալիզմի բազմաթիվ էջերից: Բայց հեղինակային այս գիտակցությունը միայն ելակետ է՝ ներկայացնելու համար բուն հետևանքները, որպես կենդանի, շարժուն, առօրյա կյանք: Կերպարներից ոչ մեկը չի բարձրանում գեղարվեստական տիպի աստիճանի: Հեղինակը տրան չի էլ ձգտում. նրա նպատակն է ներկայացնել իրականության

ընդհանուր համայնապատկերը, ուր դեմքերն ու դեպքերը, բարոյական ապականութեան տեսարանները, մարդկային ողբերգութիւնները իրենց սովորական առօրեականութեամբ ռեալութեան պատրանք են առաջացնում: Վեպի ավարտին Գարգինի «մեղուցին» ռեպլիկը հեղինակային գաղափարի ամփոփումն է: Այսպէս էր Կամսարականն իրագործում «կյանքն ինչպէս որ է» սկզբունքը, այսպէս էր գրողը ներկայացնում Կամսարական հիվանդ օրգանիզմի ախտաբանական պատկերը՝ անկեղծութեամբ կատարելով բժշկի իր բարձրագույն առաքելութիւնը:

Ութսունականների ռեալիզմի նշված առանձնահատկութիւնը առավել ցայտուն երևում է նաև Զոհրապի հատկապէս այն նովելներում, որոնք անմիջականորեն շոշափում են սոցիալական թեմաներ: «Փոստալ» հանրահայտ նովելում հեղինակին հետաքրքրում է ոչ այնքան Ղազար էֆենդու և Սուրբիկ հանմի բարձրաշխարհիկ միջավայրի պատկերը, թեև վերջինս գծագրված է ռեալիստական բարձր արվեստով, որքան այդ միջավայրի ղոհի՝ Տիգրանուհու ճակատագիրը: Սուրբիկ հանմների միջավայրի արտաքին փայլը կյանքի կեղծ երեսն է, իրականը տիգրանուհիների կործանման պատմութիւնն է, որ շեն ուղում նկատել հասարակական բարոյականութեան կեղծ կրողները և որի ճշմարտացի ցուցադրումը ժողովրդի շահերով ապրող գրողի պարտքն է: Գեղարվեստական նույն խնդիրն է լուծում հեղինակը նաև «Այրին» և «Ճիտին պարտքը» նովելներում: Ինչպէս պանդխտութեան, այնպէս էլ մասն առևտրականութեան քայքայման հասարակական պատճառների մասին գրողը լուծում է. այդ պատճառները ենթադրվում են արտատեսքատային իրականութեան մեջ: Նովելների բուն գեղարվեստական իրականութիւնը ներկայացնում է ողբերգական հետեանքները՝ Մարտիրոսի, Զարգարի, Հուսեփ աղայի իրական ողբերգութիւնը, որ տեսանելի, առօրեական փաստ է:

3

Արեւմտահայ ութսունականների գեղարվեստական պրակտիկայում «կյանքն ինչպէս որ է» սկզբունքը, արտացոլման նրանց մեթոդի ներքին անհրաժեշտութեամբ, գիտակցվում է որպէս համարժեք՝ «փաստն ինչպէս որ է» առաջադրութեան, այսինքն՝ իրական փաստի ճշգրիտ վերարտադրութիւնն ինքնին ձեռք է բերում էսթետիկական արժեք և փոխարինում գեղարվեստական մոդելավորման առավել բարդ իրողութեանը: Կյանք հասկացութեան հետեւում նրանք տեսնում էին ոչ թե մի ինչ-որ միասնական, անտրոհելի իրողութիւն, այլ՝ դեպքերի, իրադարձութիւն-

ների, երևույթների շարք, որոնք հասարակության ներսում մարդու իրական կացութիւնը ցուցադրում են կոնկրետ, շոշափելի, առօրյա դրսևորումների մեջ: Արփիարյանն իր վիպականերում ու պատմվածքներում, իր իսկ բնութագրմամբ, ներկայացնում է ոչ թե հասարակական կեցութեան այս կամ այն բնագավառի ամբողջութիւնը՝ գեղարվեստորեն վերստեղծված լայնապարփակ իրականութեան մեջ, այլ միայն «պատկերներ», որոնք թեև բնորոշ են, տիպական, բայց և այնպես ընկալւում են որպէս կեցութեան անջատ-անջատ իրողութիւններ: Հրանդն իր ականարկները խորագրում է ոչ թե «Պանդուխտի կյանքը», այլ՝ «Պանդուխտի կյանքեն»: Ընդհանրապէս արեւմտահայ ութսունականները, իրենց լավագույն ստեղծագործութիւններում իսկ, ձգտում էին հասնել այնպիսի տպավորութեան, թե պատկերվող փաստը կենսականորեն հավաստի է, իրոք տեղի է ունեցել: Այդ տպավորութիւնն ուժեղացնելու նպատակով նրանք դիմում են բազմաթիւ հնարանների: Արփիարյանի համար, օրինակ, սովորական բան է ամեն անգամ նշել նկարագրվող դեպքի ամիսը, օրը, նույնիսկ ժամը, Զոհրապի, Բաշալյանի նովելներում ու պատմվածքներում պատմող-հեղինակը սովորաբար հանդես է գալիս որպէս ականատես կամ ներկայացնում է ականատեսից լսածը: «Փոստալում», Ղադար էֆենդու տանը Տիգրանուհու դրաման ներկայացնելուց հետո, Զոհրապն ավելացնում է. «Վրայեն շորս տարի անցեր էր, երբ այս պատմութիւնը իմացա ես բարեկամ տունի մը մեջ ուր Տիգրանուհին կ'աշխատեր իբրև սպասուհի»: «Ճեյրանում» հեղինակը, իբրև փաստաբան, վարում է իր հերոսի գործը, ականատեսի հավաստիութեամբ ներկայացնելով նրա կյանքի հերոսական ու ողբերգական պատմութիւնը: Բաշալյանը իր «Փափուկ մարդիկ» նովելը, ուր ներկայացվում է պանդուխտի կյանքի իրոք ցնցող մի պատկեր, ենթավերնագրել է՝ «Իրական պատմութիւն»: Այս ամենը հիմք են տալիս հավաստելու, որ արեւմտահայ ութսունականների ստեղծագործութիւններում, որպէս նրանց ռեալիզմի առանձնահատկութիւն, փաստի օբյեկտիւ նկարագրութիւնը, տվյալ իրադրութեան մեջ պատճառ-հետեանքային կապերի անկողմնակալ վերլուծութիւնը՝ մինչև իսկ հեղինակային ուղղակի միջամտութիւններով, իրոք, գրեթե տեղ չի թողնում երևակայութեան խաղի, հորինումի, հնարանքի համար: Նատուրալիստական արտացոլման այս եղանակը առավել նպատակահարմարն էր՝ իրագործելու համար նոր սերնդի ընդհանուր հասարակական ու գեղագիտական ծրագրերը:

Հենց այս կետում էլ ծագում է անխուսափելի հարցը, թե ինչպէ՞ս պէտք է բնութագրել ռեալիզմի այդ որակը: Որ այս դեպքում գործ ունենք

արտացոլման նատուրալիստական կերպի ուղղակի արտահայտության հետ, կասկածից վեր է: Բանն այն է, սակայն, որ, ինչպես արդեն նկատել ենք, արևմտահայ ութսունականների տեսության մեջ և գեղարվեստական փորձում իրականության նույնական արտապատկերման նշանակը, ծագումնաբանորեն խսկապես կապված լինելով նատուրալիստական ուղղության հետ, իր բովանդակությամբ ու նշանակությամբ գործնականում դուրս է գալիս նատուրալիզմի շրջանակներից՝ ոչ միայն հասարակական-գաղափարական, այլև գեղարվեստական իմաստով: Նատուրալիստներն համոզված էին, որ գեղարվեստական արտացոլման հիմքում դնելով կյանքի մասին լուրջ գիտելիքներն ու անմիջական տպավորությունները, իրենք մի քայլ առաջ են անցնում դասական ռեալիզմից, որի համապարփակ սոցիալական տիպերին և խոր փիլիսոփայական ընդհանրացումներին վերագրվում էր ոչ թե իրական-կյանքային, այլ երևակայական, կանխադիր-գաղափարական սկիզբ: Արևմտահայ ութսունականների գեղարվեստական գիտակցության մեջ, մանավանդ բուն ստեղծագործական փորձում, այդպիսի տարբերակում, հիթե շասենք հակադրություն, գոյություն չունի. նրանց համար հավասարապես ընդունելի էին ինչպես Բալզակի սոցիալ-փիլիսոփայական ընդհանրացումները, այնպես էլ Ջուլյի անմիջական կենսական ընկալումները: 80-ական թվականներին ռեալիզմը արևմտահայ հասարակական ու գեղարվեստական գիտակցության մեջ նոր էր արմատավորվում ու ծաղկավում. նշված տարբերակման համար այն պարզապես չունի իր նախորդ փուլը:

Ութսունականների արևմտահայ ռեալիզմի բնույթն ու բովանդակությունը չեն սպառում նաև «փաստագրական», «լուսանկարչական», «նախ» և նման բնութագրումները: Հիշենք, որ այդ ռեալիզմը հենց այսպիսի տեսանկյունով էր քննադատվում հատկապես արևելահայ իրականության մեջ: Շիրվանզադեն, օրինակ, գրում էր. «...պլեսնցիները վիպագրության վերաբերմամբ «ռեալականություն» կամ, ինչպես իրենք են ասում, իրապաշտություն ասած բանի մասին առաջիմ շատ անորոշ գաղափար ունին: Իրականություն ասելով վիպագրությունը չպիտի պարտալի կյանքի մեջ ամեն մի երևույթ յուր շուր ու ցամաք փաստերով պատկերացնելով: Զուրան ժամանակակից տաղանդավոր վիպասան է, բայց անխտիր սգևորվիլ նրա բոլոր գրվածքներով և քարոզիկ, որ հայ գրողները անպայման հետևեն նրա ուղղության (ինչպես անում են բմանք), այդ ևս անժամանակ է մեզ համար»¹⁵: Հայ խոշորագույն ռեա-

լիստը հարցին մոտենում էր դասական ռեալիզմի չափանիշներով, և այս տեսակետից նա անպայման իրավացի էր: Պետք է նկատի ունենալ, սակայն, որ «փաստագրական» պատկերը ութսունականների արևմտահայ ռեալիզմի համակարգում հատուկ դեր էր կատարում, գեղարվեստական կառույցի ուժի և ոչ թե թուլության վկայությունն էր: Նախորդ շրջանի ռոմանտիկական պասսիվ հայեցողությունը նվազագույնի էր հասցնում գրականության ճանաչողական նշանակությունը՝ գեղարվեստական գաղափարի մեջ առավելագույնս սրելով բարոյական սկիզբը: «Վեպն ինչու» է, որպեսզի մարդը մխիթարվի իրականութենէն»¹⁶, — ասում էր Գր. Օտյանը: Ռեալիստական շարժման բուռն վերելքի օրերին Գր. Ջիլինկիրյանը «Արևելյան մամուլում» տպագրում է «Ուղեորություն ի Պոլիս» ընդարձակ նոթերը, ուր Բոսֆորի գեղածիծաղ ափերի ու կանաչ պարտեզների, բարձրաշխարհիկ միջավայրի բանաստեղծական նկարագրությունների մեջ բացառվում է իրական կյանքի, հասարակ մարդու իրական կեցողության որևէ նշույլ: Ահա այս մտայնությունն էր հեգնում Արփիարյանը Գր. Օտյանի դեմ ուղղված հայտնի հոդվածում. «Եթե արդի երիտասարդությունը օր մը իր վիպասանները ունենա, որոնք ուսումնասիրեն մեր ամեն խավերու ցավերն ու վշտերը, տխրերանգ վրձինով մեր աչքերուն առաջ պատկերացնեն տարաբախտությանց նկարները, մեզի վկա ընեն մինչև իսկ ժանտատեսիլ տեսարաններու և մեզի ըսեն.

— Ահա շարիքը, մենք քննեցինք հիվանդությունը, արինք հայ ընկերության սրտին ախտադնեությունը, առաջ թող գան անոնք, որ հիվանդությանը դարմանելուն վրա պիտի խորհին.

Պիտի կրնա՞նք անոնց ըսել.

— Է՞ր զմեզ իճևմ կը հանեք ցավոց և տառապանաց հանդիսավայրերը: Մեզի ծաղկանց բուրաստանները միայն առաջնորդեցեք, երթանք Ոսփորի պուրակները, թռչուններու դայլայլիկները լսենք, ծաղիկներու բուրումներովը զմայլինք: Մենք ինչ գործ ունինք այն մութ ու խոնավ հարկերը, ուր խշտիներու վրա ղարիպն է հոգեվարք: Գարշահոտություն կա հոն, և մեր բյուզանդական ռունգները շատ փափկասուն են»¹⁷:

«Մեր ամեն խավերու ցավերի ու վշտերի», «տարաբախտությանց», «ժանտատեսիլ տեսարաններու», «մութ ու խոնավ հարկերի», «խշտիներու վրա հոգեվարք ղարիպի» պատկերները հասարակության աչքի առաջ բաց էին անում մոռացված ու անծանոթ մի աշխարհ, որ անակրկալ ու միաժամանակ երկյուղալի էր հենց նույն հասարակության համար: Այդ աշխարհը նորություն էր նաև գրականության մեջ, որը

միասնգամից ձևեր էր բերում հասարակական ներգործության հսկայական ուժ: Նոր սերնդի ոչ մի ելույթ՝ գեղարվեստական, քննադատական, թե հրապարակախոսական, անարձագանք չէր մնում: Արևմտահայ կյանքի անշարժ, միապաղաղ առօրյան ալեկոծվում է: Արթնանում և բախման մեջ են մտնում հակադիր դասային շահեր, տարբեր բարոյական սկզբունքներ: Հասարակությունը ճանաչում է ինքն իրեն և սարսափում ինքն իրենից: Տիրապետող վերնախավի շրջանում այդ սարսափն արտահայտվում է նոր սերնդի հանդեպ բացահայտ թշնամական վերաբերմունքով: Ժողովրդի մեծամասնությունը, սակայն, այս ամենն ընդունում է համոզմունքով ու համակրանքով: Հնչում են տագնապի ձայներ, որոնք կոչ են անում հասարակական ողջախոհությանը՝ ընդհանուր փլուզումը կանխելու համար. չէ՞ որ այն, ինչ համարձակորեն ցուցադրում էին երիտասարդ գրողները, հասարակության այլասերման, հասարակական կյանքի անկման ակնառու նշաններ էին: Նոր սերունդը զգում էր, որ իր արձակած նետը դիպել է ճիշտ նշանակետին: Իրականության պատկերներում դաժան, մերկ, անղարդ ճշմարտացիության, ուղղակի փաստագրականության կիրքը, որ նախապես ուղղված էր ռոմանտիկական հայեցողականության, գրական աշխատանքը հաճելի ղեռսանք դիտելու հին մտայնության դեմ, ութսունականների գեղարվեստական պրակտիկայում աստիճանաբար վերաճում է մեթոդ ձևավորող սկզբունքի: Այս կետում նրանց գրական-գեղագիտական հետաքրքրությունները խաչվում էին՝ բնորդին, նատուրալիստ հավատարիմ մնալու այն գեղարվեստական մտայնությանը, որի հիման վրա Ֆրանսիայում ձևավորվել էր ռեալիզմի պատմության մեջ մի ամբողջ դարաշրջան կազմող ուղղություն: Սա էր այն օրյակտիվ նախադրյալը, որ հնարավոր էր դարձնում Զուլայի դպրոցի իրոք հսկայական ազդեցությունը ժամանակի արևմտահայ գեղարվեստական շարժման վրա: Ուրեմն ի դեմս ութսունականների ստեղծագործություններում տիրապետող փաստագրական պատկերների գործ ունենք ոչ թե ռեալիզմի ինչ-որ անկատար որակի, գրողի ստեղծագործական հնարավորությունների ինչ-որ սահմանափակության փաստի, այլ դիտակցաբար ու հետևողականորեն կիրառվող գեղարվեստական սկզբունքի հետ:

Իհարկե, «փաստագրական հավաստիություն», «իրականի նույնական վերարտադրություն» և նման բնութագրումները վերաբերում են առավելապես արևմտահայ ութսունականների արտացոլման մեթոդի ընդհանուր ոգուն: Բուն գեղարվեստական երկի վերաբերյալ այդ բնութագրումները պետք է կիրառել որոշակի վերապահումներով, քանի որ

և թե Գործ ունենք գիտակցված գեղարվեստական մեթոդի հետ, ապա իրական փաստից գրողի ստեղծագործական վերացման իրողությունն անխուսափելի է: Չխտվի ստեղծագործության ժամանակակից հետազոտողներից մեկը այսպես է բնորոշում իրականության գեղարվեստական մոդելավորման նրա մեթոդի էությունը. «Չխտվը նվազագույնի է հասցնում հեղինակային գնահատականը և հրաժարվում պատրաստի դատավճռից, որ ձևավորվում է ստեղծագործությունից դուրս ինչ-որ տեղ: Հակառակ դեպքում ընթերցողը ամենից հաճախ անգիտակցաբար կընգուներ հեղինակային տեսակետը և կկորցներ ինքնուրույնությունը, մի բան, որ Չխտվը ամենից ավելի էր գնահատում մարդու մեջ: Նրա համար կարևոր է ոչ թե ընթերցողին ներշնչել ինչ-որ միտք, այլ ցույց տալ այդ մտքի ճշմարտացիությունը՝ ստեղծագործության անմիջական փորձի մեջ, որպեսզի ընթերցողը ինքնուրույնաբար անցնի իմացություն ամբողջ ուղին՝ իրադարձությունից դեպի ղգացմունքը, և ղգացմունքից դեպի միտքը: Այդ պատճառով էլ Չխտվի մոտ միտքը վերժամանակային կատեգորիա չէ, այլ խորապես կոնկրետ այսրոպեական պրոցես, որ տեղի է ունենում ընթերցողի աչքի առաջ: Նա պատմում է այն մասին, ինչ կատարվում է հիմա, տվյալ պահին, այնպես որ բառի դերն հանգում է ոչ թե ընդհանրացման և գնահատման, այլ ամենից առաջ հաղորդման և արձանագրման, բառի և իրադարձության միջև եղած տարածությունը դառնում է նվազագույն»¹⁸: Այս բնութագիրը գրեթե նույնությամբ կարող է վերագրվել նաև արևմտահայ ութսունականների, մասնավորապես Ջոհրապի ստեղծագործության լավագույն էջերին, միայն այն տարբերությամբ, որ վերջիններին մոտ հեղինակային ուղղորդող գաղափարը, միտքը երբեմն ուղղակիորեն արտահայտվում է ստեղծագործության բուն տեքստի մեջ՝ որպես դատողություն, ելրակացություն կամ ընդհանուր արամադրություն՝ բոլոր դեպքերում, սակայն, չփարատելով հեղեղության ռեալության, փաստացի հավաստիության և ճշգրիտ վերարտադրության պատրանքը:

«Ճիտին պարտքը» Ջոհրապի ստեղծագործության ընտիր էջերից է, իր տեսակի մեջ գրեթե անթերի գեղարվեստական մի պատկեր: Եղելու-թյունն ամբողջապես ներկայացվում է երրորդ դեմքով, պատմող-հեղինակի անունից. միայն մեկ-երկու դիպվածային տեսարաններում երևում են Հուսեփ սղայի սղջիկները՝ կարճ ռեպլիկներով. «Գործերը ինչպե՞ս են, հայրիկ», «Այսչափ ուշ մի մնար», «Վաղը կանուխ եկու և մեզ պտտցնելու տար», «Երեկվան պես միսը չմոռնաս. քիչ մըն ալ պտուղ բերես. պանիր ալ»: Այս ռեպլիկները, սակայն, նպատակ չունեն բացե-

լու որեւէ թաքուն գաղափար, դժւար կռահելի հոգեբանական վիճակ։ Այս դեպքում, իրոք, բառի և իրադարձության միջև ոչ մի անցման տարածություն չկա։ Այդ ուսուցիչները միայն ընդգծում են դրության առօրեականությունը, սովորականությունը, այն, ինչ բնութագրում է մարդու կացությունը հենց այս վայրկյանին։ Նույնիւմ Զոհրապը չի դիմում իր նախասիրած հնարանքին՝ նշելությունը պատմել ականատեսի անունից, կամենալով, կարծես, հասկացնել, որ նման եղելությունների ամենօր ականատես կարող է լինել յուրաքանչյուր ոք։

Նովիլի ընդհանրացնող գաղափարը, հասարակական ենթիմաստն, իհարկե պարզ է. գրողը ներկայացնում է մանր առեւտրականության քայքայման սոցիալական իրողությունը՝ իր անխուսափելի հետեանքներով, հասարակականորեն նշանակալից և պատմականորեն ռեալ մի փաստ, առանց որի ժամանակի իրականության պատկերը թերի կլինէր։ Բայց այս ամենը նովիլի բուն ստեղծագործության թեմա է դարձնում հենց այդ իրականությունը՝ երեան բերելով ընդհանրացված սոցիալական տիպեր, բնորոշ հանդամանքներում ծագող ու լուծվող կոնֆլիկտներ, ներկայացնելով ոչ միայն առանձին անհատներին, այլև հասարակախմբերին, դասերին ու խավերին՝ պատմականորեն ձևավորված կեցության շարժումը։ Զոհրապի նովելում, ինչպես առհասարակ արեւմտահայ ութսունականների ստեղծագործության մեջ, գեղարվեստական պատկերի հիմք է դառնում ոչ թե հասարակական-պատմական երևույթը, այլ դրա հետևմանը՝ որպես կյանքի փաստ, մարդկային ճակատագիր, առօրյա կենցաղ, մասնավոր կեցության ձև, որոնք, կարծես, օտարվում են իրենց սոցիալական ակունքից։ Հուսեփ աղայի կերպարը բացահայտվում է նույն ու խոր հոգեբանական ղենումների, նրա ներքին ու արտաքին պահվածքի ճշգրիտ պատկերման միջոցով։ Սակայն այս ամենը նրա կերպարին չի տալիս որեւէ դասային գիծ, որեւէ հասարակական շեշտ։ Նա ամբողջապես խորասուզված է իր անձնական կյանքի, իր հոգսերի ու կարիքի մեջ։ Տարիներ շարունակ նրան հալածող ու մաշող կարիքի խորհրդանիշը՝ դատարկ պայուսակը, որ յուրաքանչյուր հոգեբանական իրադրության մեջ հանդես է գալիս նոր, գրեթե անձնավորված, կենդանի մարդկային դեմքով, իսկական գեղարվեստական գլուխ է։ Հուսեփ աղայի ամբողջ կյանքը, նրա հետաքրքրությունները, մտքերն ու ապրումները, նեղանալով ու նեղանալով, վերջապես ամփոփվում են այդ պայուսակի մեջ։ Նրա համար դրանից դուրս այլ աշխարհ գոյություն չունի. «Այս

մարդուն բոլոր հոգնաջան վաստակը ու քրտնաթոր գործունեությունը անոր մեջն էր, դանայան տակառ, զոր կը լեցնեն շարունակ երեսուն տարիներն ի վեր առանց հաջողելու: Իր կյանքի պայքարը հոն էր ամբողջ, ապրուստի: խնդիր, օրական հացի խնդիր, որուն արհամիրքովը լեցուն էր միշտ այդ կաշիե պահարանը իր մշտնջենական պարասությունամբը. իր ուրախությունները ու ցավերն ալ հոն էին, իր հիշատակներն ալ: Աղեկ օրեր ու գեշ օրեր ուներ այդ տոպրակը. տիրոջը պես ճակատագիր մը հարափոփոխ, և անոր պես հոգի մըն ալ ուներ կարծես: Ո՞վ էր տերը այս երկուքին մեջ. երեսուն տարի վերջը, երբ ձախորդությունը իր երկակթի շրջապատույտ օղակներով ղինքը կը պաշարեր, այս մարդը կը հասկնար որ այդ անզգա տոպրակը իր տերը եղած էր միշտ: Այսպես է մարդը աննկատելիորեն դուրս մղվում կյանքի միասնական շարժման ընդարձակ հունից, կորցնում գոյության ոեալ իմաստի զգացողությունը: Հուսեփ աղայի համար ժամանակը կորցրել է իր նյութական նշանակությունը, անցյալը, ներկան ու ապագան քարանում են մի կետում: Դա հերոսի անելանելի կացության այն դրամադիկ պահն է, որ նույնիսկ ներկայացվում է ոչ թե որպես անցյալ, այլ որպես հենց հիմա աչքի առաջ կատարվող իրողություն:

Ութսունականների գեղարվեստական փորձում «փաստագրական» պատկերների միակ նպատակը չէր անտարբերությամբ «քննել հիվանդությունը», անել «հայ ընկերության սրտին ակտադնությունը» ճշգրտորեն ներկայացված կենսական իրողությունների նկատմամբ նրանք ձգտում էին առաջ բերել որոշակի հասարակական վերաբերմունք: Զոհրայի նովելաշարերի «Լուռ ցավեր» և «Խղճմտանքի ձայներ» խորագրերը դրա ամենապերճախոս վկայություններից են: Այս միտումը եթե ուղղակիորեն չի էլ դրսևորվում բուն գեղարվեստական տեքստում, թեև երբեմն հանդիպում են նաև հակառակն ապացուցող փաստեր, ապա որոշակիորեն հրեան է գալիս բնորոշ սենտիմենտալ սրամադրություն մեջ, որ ութսունականների աբստացուման մեթոդի ամենաբնութագրական հատկանիշներից է: Իդուր չէ, որ թշվառության հանդեպ կարեկցանքը Արփիարյանը առաջադրում է որպես գրական նոր շարժման հիմնական սկզբունքներից մեկը:

Կարեկցանքի սենտիմենտալ բարոյաբանությունը գեղարվեստական գաղափարի գլխավոր ուղղորդող գործոններից է, օրինակ, Կամսարականի վեպում: Ֆեներճյան ընտանիքի ողբերգության, մասնավորապես

Աստղիկի հոգեկան տվյալանքների ծավալուն նկարագրություններում հեղինակն առանձին ջանադրությամբ էջ առ էջ խորացնում է հատկապես այս դիժը: Աստղիկը, նրա ծնողները, Գարեգինը՝ բոլորն էլ գիտակցում են, որ չարիքի պատճառը սոցիալական սանդուղքի վերին և ստորին աստիճանների միջև գոյություն ունեցող անանցանելի անդունդն է: Սակայն այդ գիտակցությունը նրանց չի մղում չարիքի հանդեպ որևէ ակտիվ, թեկուզև միայն բարոյական նախաձեռնություն: Պատրիարքարանում Աստղիկը մի թույլ փորձ է անում պաշտպանելու իր իրավունքը, սակայն զգալով, որ պարտությունը անխուսափելի է, հաջորդ պահին համակերպությամբ հանձնվում է ճակատագրին, Գարեգինը պարզապես հրաժարվում է մասնակցել գործը քննող վարչության նիստին: Իհարկե, Աստղիկի պարտությունը վիպական հանգույցի միակ ճիշտ լուծումն է: Սակայն զեղարվեստական փաստարկների համույիշ տրամաբանությունը հեղինակային զաղափարի դեռևս մի կողմն է. մյուս, առավել կարևոր կողմը կատարյալ փաստի հանդեպ հասարակական վերաբերմունքի մշակումն է: Պաշտոնական դատաստանի մեջ անողոր մերկությունը երևան է գալիս իշխող վերնախավի դասային գիտակցությունը: Աստղիկը սոցիալական կեցության հերթական զոհերից է, նրա բարոյական հաղթանակը՝ մինչև վերջ հավատարիմ մնալ իր սիրուն, ողբերգական հաղթանակ է: Նրա նմաններն են կրում մարդկային այն արժեքները, որոնք այս կամ այն չափով պահպանում են կյանքի հավասարակշռությունը: Նրանց կործանմամբ ավելի ու ավելի կխարխլվեն հասարակության բարոյական հիմքերը, եթե հասարակական «խղճմտանքի ձայնը» նրանց ճակատագրի հանդեպ զեթ ակտիվ կարեկցանքով չարձագանքի այդ արժեքների կորստին: Բարոյական քարոզն այս դեպքում կթուլացնի զեղարվեստական խոսքի ներգործությունը: Մնում էր հատուկ նպատակով սրված զգայացունց տեսարաններով «թունդ հանել» հասարակության խիղճը: «Գիրքի մը բարոյական աղղեցությունը կախում ունի ոչ թե տված խրատներեն, այլ հոն գծված կյանքի պատկերեն»¹⁹, — գրում էր Արփիարյանը: Կամսարականն իր վեպում իրագործում էր հենց այս պահանջը:

Մարդկային կարեկցանքի, խղճահարության սկիզբը զեղարվեստական զաղափարի հիմք է դառնում նաև Բաշալյանի պատմվածքներում: Նա անմիջականորեն կյանքից ընտրում է այնպիսի փաստեր ու եղելություններ, որոնք ինքնին պարունակում են ընթերցողական ընկալման մեջ հատկապես զգացական մոմենտը լարող լիցքեր: «Նոր զգեստը»

պատմվածքը ներկայացնում է իրոք զգայացունց մի պատկեր: Իրկաթագործ Հակոբջան աղայի միակ զավակը զոհ է գնում կարմրուկի համաճարակին՝ այնպես էլ չհագնելով իր այնքան երազած նոր զգեստը, որ ծնողները վերջապես ձեռք էին բերել հազար ու մի զրկանքով: Այս է ամբողջ եղելությունը: Նման պարագաներում սովորաբար ասվում է, թե հեղինակը անշշան փաստի միջոցով կատարում է լայն ընդհանրացում: Տվյալ դեպքում, սակայն, գործ ունենք այլ կարգի երևույթի հետ: Փոքրիկ Սեդրակը չի ուզում դպրոց գնալ, քանի որ «ամենքը նոր նոր հագվեր են», ինքը «միևնակ ծըվիկ ծըվիկ լաթերով» է: Դա մեծ վիշտ է երեխայի համար, առավել մեծ՝ աղքատ ծնողների համար: Փաստն իրոք կարող էր հիմ գառնալ՝ պատկերին սոցիալական սրություն և ընդհանրացման ուժ հաղորդելու: Սակայն հեղինակը միայն արձանագրում, հավաստում է փաստը՝ ձգտելով հասնել առավելագույն ճշգրտության: Դա արհեստավորական ընտանիքի կյանքում սովորական, առօրյա, մասնավոր միջադեպ է, որ զգացվում է նաև ամուսինների երկխոսություններից: Նրանց խոսքը խիստ ընդգծված առօրեական է, առատորեն լի թուրքերեն բառերով ու արտահայտություններով, որ միանգամայն բնորոշ է միջավայրի խոսակցական լեզվի համար: Այդ խոսակցությունների մեջ ո՛չ երկաթագործը, ո՛չ էլ նրա կինը չեն դրսևորում իրենց սոցիալական վիճակի շատ թե քիչ զգալի գիտակցություն կամ դրամատիկ ապրումներ, պարզապես Հակոբջան աղայի «սիրտն այնչափ լեցված էր, որ աչվրները թրջվեցան»: Հետո ամեն ինչ մտնում է իր սովորական հունի մեջ. «էրիկ կնիկ զլուխ գլխի տվին, և որոշեցին հայթայթել այդ գումարը, Հակոբջան աղան քիչ մը ավելի աշխատելով և էլլախ հանրմը քիչ ավելի խնայողություն ընելով: Պակասած մեկ երկու մեծիտն ալ երկաթագործը տեղե մը փոխ պիտի առներ...»: Իրողությունն ինքնին կարեկցության արժանի է և ընթերցողի մոտ անպայման գտնում է համապատասխան արձագանք: Հեղինակային զաղափարը խորանում է ոչ թե փաստի սոցիալական էություն բացահայտման և ընդհանրացման, այլ հենց տրամադրության սենտիմենտալ երանգները խոացնելու ուղղությամբ: Հետագա դեպքերը ծավալվում են կտրուկ ու սրընթաց: Ժլատ ու դիպուկ մանրագծերով Բաշալյանը ներկայացնում է Հակոբջան աղայի ներքին աշխարհի նուրբ, մեղմ, աննկատելի շարժումը՝ նրա զսպված ուրախությունը՝ նոր զգեստ ձեռք բերելուց հետո, անակնկալ հիասթափությունն ու տագնապը՝ հիվանդ որդու անկողնու դեմ, նրա խամրող աչքերի դիմաց նոր զգեստի հուսալիր ցուցադրումները, վերջապես, փոքրիկի մահվան խոր, անդարմանելի վիշտը:

«Թշվառության վրա արտասունք թափելը ապացուցանել է թե ար-
յուն շունինք թափելու»,— ժամանակին Պարոնյանը այսպես էր մեկ-
նաբանում 70—80-ական թվականների ռոմանտիկ բանաստեղծության
մեջ տիրապետող սենտիմենտալ բարոյաբանության իմաստը, բարոյա-
բանություն, որ կյանքի իրական որոշությունը լուծում էր շարի ու բարու
վերադարձական կատեգորիաների մեջ: Հետաքրքիր է, որ պարոնյանա-
կան մոտեցմանը համարժեք մի մտայնություն նկատելի է նաև Արփիար-
յանի գեղարվեստական գործերում: «Երազի մը գինը» պատմվածքի հա-
մար իբրև բնաբան բերված է Թ. Թերզյանի հայտնի քառատողը.

Ո՛վ Վոսփորդ իմ անուշ,
Վարդենյացդ ի թուփ
Ի՞նչ անուշ գեղգեղեն
Սիրողքն ու պլպլուք:

Այնուհետև պատմվածքի բուն տեքստում երկու անգամ մեջ է բերվում
նույն բանաստեղծության մի այլ քառատող.

Եթեր անդ կապուտակ,
Եվ ի Վոսփորին,
Մեղմահոս պլպլան
Նոսպար լուսնեկին:

Պատմվածքի առաջին տեսարանում այս քառատողը երիտասարդ
հերոսի՝ Հրանտի ականջին հնչում է «քաղցր ու դաշնավոր» ձայնով,
որովհետև նա բռնված էր առաջին սիրո այն հանկարծահաս «տխրու-
թյամբ, որո վրա այնքան կը գուրգուրան բանաստեղծք»: Դժվար չէ
կռահել հեղինակի կարեկցախառն հեղեանքը՝ այսպիսի բանաստեղծու-
թյամբ և «ֆրանսերենն թարգմանված՝ վեպերով» դաստիարակված հե-
րոսի պատանեկան խանդավառության հանդեպ: Նա դեռ չգիտի, որ կյան-
քի անողոր օրենքը դաժանորեն հերքում է բանաստեղծական պատրանքը:
Պատմվածքի վերջին ողբերգական տեսարանում նույն տողերն արդեն
արցունքոտ հիշատակներ են արթնացնում լքված ու արհամարհված պա-
տանու հոգում: Ցնորք են Բոսփորի գեղեցիկ տեսիլները, երջանկությու-
նը պատրանք է միայն, հասարակ մարդու համար կյանքը արցունքի
հովիտ է, ողբերգության բև: Պատմվածքի ավարտին իրար են հանդի-
պում Սոֆիի հարսանիքի հանդեսը և Հրանտի թաղման թափորը: Ահա
այսպիսին է իրականությունը: Դառն ու արցունքոտ է նաև այդ իրա-
կանության հրգը, բայց կարեկցանքն այստեղ շաղախված է հասարա-

կական ակտիվ շահագրգռությամբ, զգացմունքային համակրանքը բովանդակավորվում է օգտակար լինելու գործնական հոգեբանությամբ: Անօգուտ կարեկցանքը, մխիթարությունը «վերջին ապավենն է անոնց, որոնք իրենց ցավերուն այլևս դարման չեն կրնար հուսալ»:

Այս տեսակետից բնորոշ է մի այլ դրվագ Արփիարյանի «Ոսկե ապարանջան» վիպակից: Արմիկի, այդ «խնդամոլիկ աղջկա» ողբերգական վախճանին ականատես Տեմիրճիպաշյանը՝ «սրտին հուզումն ու խոռովքը թուղթին վրա նետեց, ընդարձակ բանաստեղծությամբ մը»:

Հեզ գեղեցիկ աղջիկ ... տերեք անկանին,

երկամունսդ հաժին ստվերք դամբանին:

Նիրհդ է խոռով հուշժ, և իբր երազ մարդկությունդ,

Մեն մի ճաճանչ արփվույն, ըմպե վարդ արյունդ:

Արփիարյանի հեգնանքն այստեղ ավելի բացահայտ է: Թշվառության վրա այսպես թափված արցունքը իրոք անարյուն է: Ղուկաս ազան էլ է կարդում այս բանաստեղծությունը, և՛ «Սիրտը շատ ելավ, «բայց ուզածս աս չէր, ըսավ. ինձի ալ, ան սեֆիրն ալ, եղածը ալ եղած է, բայց սա մեր զավալը գրաշարներուն համար բան մը մտածեին, որ ամենքն ալ մեզի պես չըլլան»: Ահա հենց այս է արևմտահայ ութսունականների ռեալիզմում սկզբունքային նշանակությամբ հանդես եկող սենտիմենտալ ըզգացմունքայնության ու կարեկցության բարոյականի իրական հասարակական ենթիմաստը, գործնական բովանդակությունը, մի բան, որ եթե Զոհրապի, Կամսարականի, Բաշալյանի ստեղծագործության մեջ մեծ մասամբ ենթատեքստում անուղղակիորեն կռահելով իրողություն է, ապա Արփիարյանի մոտ հանդես է գալիս ուղղակի հեղինակային եղրակացության ձևով:

4

Արևմտահայ ութսունականների ստեղծագործություններում մեծ մասշտաբի, հասաբական-պատմական իմաստով համապարփակ հարցադրումներ, իրականության ընդարձակ ոլորտներ ընդգրկող բախումներ չկան: Ստեղծագործության հիմքում մեծ մասամբ ընկած է լինում աննշան դեպքը, փոքր իրադարձությունը, որոնք կյանքի առօրյա հոսքի մեջ սովորաբար աննկատելի են: Հատկապես Զոհրապի նովելներում այս իրողությունը կարևոր գեղարվեստական դեր է կատարում և վաղուց արդեն նկատվել է գրականագիտության մեջ, ուր երևույթը, որպես կանոն, մեկնաբանվում է այն իմաստով, թե դրողի համար կյանքում մեծ

ու փոքր իրադարձություններ չկան, թե ամենաաննշան դեպքն անգամ նրան հիմք է տալիս լաջն ընդհանրացումների համար: Բանն այն է, սակայն, որ ինչպես առհասարակ արևմտահայ ութսունականների, այնպես էլ մանավանդ Զոհրապի ստեղծագործության վերաբերմամբ շատ հաճախ «ընդհանրացում» հասկացությունը պետք է կիրառել որոշակի վերապահումներով: Նար-Դոսի «Նեղ օրերից մեկը» պատմվածքի, ամբողջ «Մեր թաղը» շարքի գեղարվեստական իրականությունը ևս կառուցված է աննշան, փոքր եղելությունների վրա: Բայց այստեղ ուսումնասիրողը, իրոք, լիիրավ է խոսելու գեղարվեստական ընդհանրացման՝ որպես կոնկրետ ստեղծագործական ակտի մասին: Ընտրված փաստերն իսկ, որքան էլ աննշան, հենց կյանքային մակարդակում ունեն ղգալի ընդհանրացնող լիցքեր, քանի որ ներկայացնում են օրինաչափորեն կրկնվող երևույթներ: Հեղինակը նկարագրում է հայ մտավորականի կյանքի մեկ օրը, իսկ իրականության մեջ համանման օրերի շարանն անվերջ է, «Մեր թաղը» պատմվածքաշարի կիսազավեշտական-կիսաողբերգական դեպքերը տեղի են ունենում ոչ թե այլուր, այլ հենց մեծ քաղաքի ծայրամասում ընկած աշխատավորական թաղամասում, ներկայացնում են մի հայտնի հասարակական խավի կեցության բնորոշ էվոլյուցիան: Յուրաքանչյուր կերպար, մանրամասն, ռեպլիկ, հոգեբանական զննություն ծառայում է մի գլխավոր նպատակի՝ մասնավորի մեջ ընդգծել ընդհանուրը, հայտնաբերել օրինաչափը, տիպականը, այսինքն՝ ընդհանրացման գեղարվեստական արարողությունը կատարվում է ընթերցողի աչքի առաջ, ստեղծագործության տեքստում: Ութսունականների ստեղծագործական պրակտիկայում ընդհանրացման գեղարվեստական իրողությունը վերաբերում է առավելապես արտատեքստային իրականությանը: Այս դեպքում պարտադիր չէ, որ կենսական փաստն ինքնին ներկայացնի կրկնվող փաստերի բնորոշ միջինը: Ստեղծագործողի տեսադաշտում հաճախ բացառվեն է, եզակին, անհավանականը: Վերջիններս, տեղափոխվելով գեղարվեստական իրականություն, այստեղ էլ չեն փոխում իրենց բնույթը, այսինքն՝ գրողը տեսանելի ջանք չի թափում եզակիի մեջ հայտնաբերելու ընդհանուրը, պատահականի մեջ՝ օրինաչափը, չի ձգտում ընդարձակել պատկերի գեղարվեստական տարողության շրջանակները: Որպես կենսական փաստ փոքր դեպքը «փոքր» էլ մնում է՝ իբրև գեղարվեստական փաստ: Հեղինակի համար կարևորը այդ փաստի ինքնին ճշմարտության հայտնաբերումն է, որ ընթերցողի համար ոչ թե կենսական ճանաչողության պատրաստի դաս է, այլ միայն այդպիսի ճա-

նաշողության խթան: Դեղարվեստական ընդհանրացումը նաև վերացություն է կոնկրետ փաստից: Արևմտահայ ութսունականների մոտ դա ոչ թե բուն տեքստում իրացվող ստեղծագործական մտքի տեսանելի շարժում է, այլ ընթերցողական ակտիվ ընկալման իրողություն: «Կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքը հետևողականորեն գործում է նաև այս դեպքում:

Դրան հակառակ՝ պատահական դիպվածի, փոքր իրադարձության ինքնին ճշմարտությունը բացահայտվում է բուն գեղարվեստական տեքստում: Յուրաքանչյուր առանձին դեպքում գրողի գեղարվեստական հարցադրումը հիմնված է այն ենթադրության վրա, թե առանց պատճառի չկա հետևանք: Լայն հասարակական-պատմական բնույթի՝ են այդ պատճառները, մասնավոր հոգեբանական, թե բնախոսական,— միևնույն է՝ դրանց անսխալ բացահայտումը երևան է բերում կենսափորձով ստուգված ճշմարտություններ, որոնք անջատ-անջատ են հանդես գալիս, թե միավորվում են հետևողական շղթայի մեջ, բոլոր դեպքերում օգնում են հասկանալու կեցության իմաստը, մարդու հասարակական և կենսաբանական բնույթը: Այս տեսակետից ընդհանրացնող սոցիալական բնույթի ճշմարտություններին միանգամայն հավասարաթեք են դուռ հոգեբանական, բնախոսական, կենցաղային բնույթի ճշմարտությունները: Գրողի հայացքն այս դեպքում ի վիճակի է ընդգրկելու կյանքի լայնածավալ բնագավառներ, սակայն այդ հայացքն ավելի վերլուծական է, քան համադրական, հետամուտ է ոչ թե ամբողջի համապարփակ խորհրդին, այլ մասերի տարրալուծված էություններին: Դա էլ աշխարհի գեղարվեստական ընկալման մեկնակետ է, որ, ուրիշ անհամար մեկնակետերին հավասար գոյության իրավունքով, ձգտում է արվեստի բարձրագույն նպատակին՝ ճանաչել և ճշմարտացիորեն վերստեղծել կյանքի իրական պատկերը: Զոհրապը արտացոլման այդ մեկնակետի էությունը, ելնելով իր ստեղծագործական փորձից, ներկայացնում է այսպես. «Այս կյանքին բոլոր հորինվածքները կը քայքայեն մեկիկ մեկիկ, ջիղերը կը զննեն, երակները կը բանամ ու, ինչ որ անհնար կը թվի ձեզի, իր հոգին կը գտնեմ ու կը վերլուծեմ: Տեսակ մը հետադարձիկ վիրահատություն անգոյին որ զիս կը հետաքրքրե, կյանքի ու մահվան հարց՝ իրարու խառնելված որ քուն չի քնացնել ինձի մինչև որ լուծումը չգտնեմ ու ճշգրիտ եզրակացության մը չհասնեմ՝ տխուր ամեն ճշմարտությանց պես»²⁰: Հենց այդ «տխուր ճշմարտություններից» է գոյանում կյանքի շարժումը: Պարտադիր չէ ամեն անգամ դրանց հետևում փնտրել պատճառ-հետևանքային կապերի՝ հեռուն գնացող այնպիսի շղթա, ուր երևան է գալիս

կյանքի համաժառիւլ ամբողջութիւնը այս կամ այն տեսակետից կարգաւորող որեւէ ընդհանրական օրենք: Ինչպէս բնության հանդեպ հաւասար են բոլոր արարածները՝ միջատից մինչև մարդը, այնպէս էլ կյանքի լայնահուն ընթացքի մեջ ամեն մի աննշան դիպւած ունի իր տեղն ու նշանակութիւնը, ինչ-որ կողմից լուսավորում է գոյի շարժման մթին խորհուրդը, արթնացնում է ինչ-որ նիրհած խիղճ, խախտում է ինչ-որ ցավի լուծիւն: Կյանքի մեծ ու փոքր դիպւածների մեջ անտեսանելի ճշմարտութիւններն են կառավարում մարդու ճակատագիրը, իրողութիւն, որ շատ հաճախ ցավով ու փստոսանքով կարող է հայտնաբերել միայն հետադարձ հայացքը, «հետադարձիկ վիրահատութիւնն անգոյին»:

Զոհրապի «Թեֆարիկը» փաստական իմաստով շոշափում է մի թեմա, որ արծարծւում էր նաև «Փոստալ» և «Այրին» նորավեպերում: Բայց եթե վերջիններիս մեջ կարևորն ու վճռականը ընդհանրացման գեղարվեստական սկիզբն է, այսինքն՝ գրողը բարձրացնելով հասարակականորեն նշանակալից և սոցիալապէս որոշ մի երևույթ, հենց բուն գեղարվեստական տեքստում ձգտում է ներկայացնել այն բնութագրական, կյանքում օրինաշափուրեն կրկնվող իրավիճակների և բնորոշ մարդկային ճակատագրերի միջոցով, ապա «Թեֆարիկում» կենսական փաստը հեղինակին բարոյական ճշմարտության է հանգեցնում հենց իր բացառիկութեամբ, եղակիութեամբ, «անհավանականութեամբ»: Իհարկէ, այստեղ էլ որոշակի են գրողի աշխարհայացքի դեմոկրատական էութեանից բխող համակրանքներն ու հակակրանքները, այստեղ էլ գործում է կարեկցանքի բարոյականը: Աշխն-Մարիամը այն հաղարավոր գեղջկուհիներից է, որոնք կարիքից մղված, եկել են մայրաքաղաք և դարձել աղախին: Նրա անցյալ ու ներկա կյանքը ոչնչով չի տարբերվում իր նմանների ճակատագրից: «...անցյալին բոլոր դառնութիւնը, սուգը կու գար, կարգաւ, մեկ մեկու ետեւ, համրելի մը հատիկներու պէս. իր ամուսնութիւնը հազիվ երկու տարի տեւած, էրկանը հիվանդութիւնը, ունեցած շունեցածնուն սպառիլը հիվանդութեան ծախքերուն մեջ, գյուղը մնացած զավակը և վերջապէս օտարի դուռ իշնալը, ինչպէս կ'ըսեր ինքը. այս ամենը կը տեսնվեր իր տխուր նայվածքին մեջ, կը գծագրվեր իր դեմքին թափանցիկ, արտահայտող մորթին վրա, իրարու ետեւ, ամբողջ կառախումբ մը ցաւերու, կսկիծներու...».

ահա և ներկան. «Ոչ իսկ կը հարգեին իր անունը. օտարականներ՝ անփուշ անզգա կ'արտաքսեին զինքը իր ետեւ դուրս. խոսելու նոր ձեւեր, հագվելու նոր տարազներ կ'առաջարկեին իրեն, ապսպրելով իրեն թողուլ ինչ որ գյուղէն բերած էր

հետք, անունին սկսելով մինչև կոշիկները»։ Այս ամենը այնքան ծանոթ է, այնքան սովորական, որ հեղինակը հաղորդում է կարծեք ի միջի այլոց, դիպվածաբար։ Պատկերի կառուցվածքը պայմանավորող բուն հոգեբանական իրադրության վրա այս մանրամասները կամ չեն ազդում, կամ էլ ազդում են կողմնակիորեն։ Նոր միջավայրում այրի գեղջկուհու առաջին օրերի պահվածքը միանգամայն բնորոշ է և հոգեբանորեն արդարացված. տգեղ երևալու ձգտումը, լուռ ամփոփվածությունն իր սգի մեջ, անտրտունջ աշխատասիրությունը,— այս ամենը անմիջականորեն բխում է երիտասարդ գեղջկուհու վիճակից։

Սակայն նովելի հղացման առանցքը հերոսուհու կյանքի իրական դրամայի հասարակական էություն գեղարվեստական բացահայտումը, այսինքն՝ ընդհանրացման և տիպականացման միջոցով կենսական փաստի ետևում որոշակի սոցիալական օրինաչափության հայտնաբերումը չէ՝ նթև գեղջկուհի սպասուհու անցյալ կյանքը հասարակականորեն միանգամայն բնորոշ է և ինքնին լիցքավորված ընդհանրացման մեծ հնարավորություններով, ապա նրա, թվում է՝ աննկատելիորեն կատարված հոգեկան վերափոխությունը, որքան էլ գրեթե բծախնդրաբար հիմնավորված է նրբորեն նկատված հոգեբանական մանրամասներով, այնուամենայնիվ որևէ կերպ չի կապվում նրա իրական-առարկայական կացության հետ։ Ավելին՝ կյանքի բոլոր դառնությունները ճաշակած սպասուհու հոգում հանկարծակի արթնացած ջերմ, ինքնամոռաց ղգացմունքը՝ իր երիտասարդ տիրոջ նկատմամբ, սովալ իրադրության պայմաններում կարող է նույնիսկ անհավանական թվալ։ Բաց հենց այս անակնկալ հանգուցի ներսում է ծավալվում նովելի հիմնական գեղարվեստական դադափարը։ Մարդկային բնության անսպասելի այդ շրջվածքը, որպես կյանքի փաստ, կարող է լինել միանգամայն անկրկնելի, աննկատելի՝ կյանքի ամբողջությունը չափող լայն հայացքի համար։ Զոհրապ-ստեղծագործողի աչքն անվրեպ է հենց այսպիսի փաստերի հանդեպ։ Դա որոշ չափով պայմանավորված է նովելի ժանրային բնույթով։ Ավելի էականը, սակայն, անակնկալի առաջ բերած ղգացմունքային հակազդեցությունն է, որի ամենաշլացուցիչ բունման պահին էլ ձևակերպվում է հեղինակի բարոյական եղրակացությունը։ Այս տեսակետից Զոհրապի նովելներն ինչ-որ տեղ կառուցված են քնարական բանաստեղծության սկզբունքով։

«Թեֆարիկում» եղելության գեղարվեստական համարժեքը գոյանում է ոչ թե փաստի ընդհանրացման, այլ վերջինիս շուրջը ղգացմունքային հոծ լարումներ կուտակելու ճանապարհով։ Եղելությունը որպես այդպի-

սին կարծեք թե լուծվում է տարաբնույթ մարդկային արժեքների հակադրության մեջ: «Ի՞նչ կուզեք որ ձեզի ըսեմ ասկե ավելի. կ'ուզե՞ք անպատճառ լսել վերջին բառը այս միամիտ սիրո պատմության», — գրում է հեղինակը՝ ողբերգական ավարտին անցնելուց առաջ: Այսինքն թե՛ հերոսուհու կյանքի հետագա մանրամասներն այլևս անկարևոր են բարոյական այն արժեքները ըմբռնելու տեսակետից, որոնց հետ հեղինակն ուղում է հաղորդակցել ընթերցողին: Այդ արժեքները ցույցնում են մարդկային բնության երկու հակադիր բևեռները. մի կողմից՝ «Իր սիրը դողահար ու շփոթող բան մըն էր, անձնուրացում մը ամբողջ, կատարյալ անձնուրացում մը որ չէ բարբառեր ու քեզի համար ըրած ղոհողությունները հրեսիզ չի դարձնում ասպնախոտությունդ ցույց տալու համար. ոչ, գրեթե դադարի ու ծածուկ զգացում մը որ իր սաստկությունը համար կ'ամչնա, կը պահվտի, երկրաշարժ մը որ հրաբուխի բոլոր սաստկությունը ունի առանց անոր աղմկալից ու բոցավառ արտահայտությունները ունենալու». մյուս կողմից՝ «Զէր գիտեր խեղճը, որ մեղի խարերա գգվանքներ, կեղծ հրապույրներ պետք են, խենթեցնելու համար մեզ սիրով. չէր հասկանար որ իր անմեղ անձնվիրությունը ձանձրության պատճառ է»:

Հոգեբանական կերտվածքի, մարդկանց միջև զգացմունքային հաղորդակցության այս երկու տիպերը, իհարկե, վերջին հաշվով ականարկում են որոշակի սոցիալական միջավայրեր, որոնցից առաջինի հետ կապվում է հեղինակի հասարակական իդեալը: Բայց նովելի տեքստային իրականությունն մեջ դա առավելապես ենթադրվող իրողություն է. հիմնական գաղափարի ծավալման ուղղությունը վերաբերում է ընդհանուր մարդկային արժեքների ոլորտին, ինչ-որ բանով հիշեցնում է չարի և բարու հակադրության ծանոթ իրադրությունը: Կենսական փաստի մասշտաբները, բնորոշությունը, իրական կեցության մեջ համանման փաստերի կրկնման հաճախականությունը այս դեպքում այնքան էլ էական չէ. կարևորն այն է, որ փաստը լինի ազդեցիկ, առաջ բերի մտքի և զգացմունքի այնպիսի լարումներ, որոնք հանգեցնում են կենսափորձով հավաստի, թեև կյանքի մակերեսին հազվադեպ երևացող բարոյական ճշմարտությունների հայտնագործման:

Արևմտահայ ութսունականների արձակը հայ ռեալիզմի գեղարվեստական փորձը հարստացնում էր նաև կերպարների, տիպերի, մարդկային բնավորությունների մի ամբողջ ինքնատիպ շարքով, որ նմանը չունեիր հայ ռեալիզմի զարգացման նախորդ շրջանում և ըստ էության անկրկնելի պիտի մնար հետագա շրջաններում: «Արեւիլքի», «Մասիսի»,

«Հայրենիքի» սերունդը գրականություն էր բերում իրականության մինչ այդ անծանոթ բնագավառներ, ուր կյանքի շարժումը ներկայացնում է այնպիսի դիպվածների ու եղելությունների շարք, որոնք թեև հաճախ դրամատիկ են, ողբերգական, բայց և այնպես չեն առաջացնում մեծ մասշտաբի ցնցումներ, գրեթե ոչնչով չեն խախտում գորշ առօրյայի միապաղաղ ուրիշը: Բաշալյանի «Փափուկ մարդիկ» նովելում երկու պանդուխտներ մի քանի օրվա ընթացքում կորցնում են գավառից նոր եկած իրենց հարազատին, մեկը՝ եղբորը, մյուսը՝ եղբորորդուն: Վախվորած, սուսուփուս, նրանք մտնում են հիվանդանոց, լսում իրենց Պոդոսի մահվան լուրը, որ հայտնում են նրանց անմարդկային սառնասրբությունով: Եվ ոչ մի բուռն արձագանք, վշտի ոչ մի բարձրաձայն պոռթկում. «Ձայն ձուն չհանեցին երկուքն ալ: Կամացուկ մը հագան իրենց տրեխները, գետնեն բարե մը տվին և դուրս ելան գողի պես: Ու ետ դարձան խորդուբորդ ճամփեն, ալ ավելի ուժով սեղմած իրարու ձեռքեն»: Պանդուխտի կյանքում սովորական դեպք, որ նույն պահին էլ մոռացվում է, քանի որ դա է պահանջում գոյության անհրաժեշտությունը: Ահավոր ողբերգությունը կարծես թե սեղմվում, փոքրանում է իր նշանակությամբ, որովհետև ամենօրյա հոգսերի ճնշման տակ նեղացել, փոքրացել են նաև այդ ողբերգությունն ընկալող մարդկանց զգացմունքների աշխարհը: Եղելությունները և մարդիկ իրենց ծավալներով ներդաշնակվում են:

Ութսունականների ստեղծագործություններում գործող այդ «փոքր» հերոսները հաճախ չեն էլ ներկայացնում որևէ որոշակի հասարակական խավ, իսկ եթե ներկայացնում էլ են, ապա՝ մեծ մասամբ այնպիսի խավեր, որոնք գործնականորեն գրեթե չեն ազդում կեցության ընթացքի վրա: Կյանքի շարժմանը ուղղություն են տալիս այն ուժերը, որոնք հասարակության անհավասար կառուցվածքի բերմամբ տիրապետում են կեցության բարձունքներին, իսկ այդ «փոքրիկ» մարդիկ իրենք են կենթակա կյանքի շրջապատյալին՝ դուրկ լինելով սեփական ճակատագրի վրա ազդելու որևէ հնարավորությունից: Դրանք անորոշ զբաղմունքի տեր պանդուխտներ են, սպասուհիներ, ծառաներ, պաշտոնանկ ուսուցիչներ, կյանքի ուրիշից դուրս մնացած միջանակ անհատներ, որոնց առօրյան, թվում է, ոչնչով չի կապված միջավայրի սոցիալական ու բարոյական հիմքերի հետ: Նրանց հետաքրքրությունների, հոգսերի, զգացմունքների ու մտորումների աշխարհը արտաքինապես խիստ նեղ է, անձնական կյանքի սահմաններից դուրս ծավալվող աշխարհը նրանց համար գրեթե գոյություն չունի: Նրանք ապրում են կյանքի մեջ, բայց

իրենց մասնավոր կեցութեամբ դուրս են աշտ կյանքից, քանի որ ժամանակների տիրապետող բարոյականը չէր ընդունում նրանց՝ անգիտակցաբար հաստատած արժեքները: Ահա թե ինչու աշտ հերոսները գրեթե չեն խոսում, չեն փորձում խորանալ կյանքի հակասությունների մեջ, դատողություններ չեն անում իրականության կառուցվածքի այս կամ այն կողմի վերաբերյալ: Նրանց կյանքով, հոգու կերտվածքով ու գործնական վարքագծով հաստատվող բարոյական արժեքների մասին այդպիսի դատողություններ անում է հեղինակը: Սրանով է պայմանավորված հատկապես Զոհրապի նովելների ճնշող մեծամասնության կառուցվածքը, ուր հեղինակի խոհերը, մտորումները, բարոյական ու ընդհանուր փիլիսոփայական եզրակացությունները դառնում են անհրաժեշտ՝ սյուժեի դինամիկ զարգացման համար: Հեղինակն ինքն է բացահայտում իր հերոսների հոգեկան կերտվածքի, վարքագծի, մարդկային նկարագրի բարոյական նշանակությունն ու արժեքը, հերոսներ, որոնք մեծ մասամբ անգիտակից են դրան:

Զոհրապի նովելներում այդպիսի հերոսները եղակի չեն: «Փոստալում» Տիգրանուհին զարմանալի հետևողականությամբ իրեն դուրս է դնում առօրյա անցուղարձերի անհասկանալի շրջապատույթից՝ մեռած զավակի հետ այլաշխարհային մի կեցութեամբ ապրելու համար: «Անդրբլիթի մեր» նովելի անանուն հերոսը սիրահարվում է մեռած կնոջը և այդ սերը ապրում է որպես իրականություն: Ռեալ կեցությունը դառնում է պատրանք, պատրանքը վերածվում է նյութական իրողության: «Մամայիդ բարե ըրե» նովելում երիտասարդ Զարեհը, իսկապես տաբօրինակ համառությամբ, իրականությունը տեսնում է ոչ թե այնպես, ինչպես որ կա, այլ այնպես, ինչպես ինքն է տեսնում իր հոգու աչքերով: Ինչ-որ մի պահի, այնուամենայնիվ, նրա համար պարզ է դառնում Սերվինաչի, այդ ծախու կնոջ իսկական էությունը: Փորձելով վրեժ լուծել իր փլուզված երազների համար՝ նա ընկնում է մի ուրիշ պատրանքի մեջ՝ հավատալով, թե իր հրաժարումը մեծ վիշտ կարող է պատճառել սիրած կնոջը: «Հակոբիկ» նովելի համանուն հերոսը «ընկերության պայմանադրական կեղծիքի» դեմ դիմադրության այլ ելք չունենալով՝ բացի իր բանաստեղծական էության խոլական ձգտումներից, վերջիվերջո անձնատուր է լինում այդ կեղծիքին՝ գիտակցաբար մեռնելով հոգեպես և բարոյապես:

Գրական հերոսի այս տիպը հայ ունալիստական արձակում առաջին անգամ մշակել են արևմտահայ ութսունականները, հատկապես Զոհրապը: Այդ հերոսները շատ բանով հիշեցնում են գրականության մեջ տա-

րածված «փոքր» մարդու հայտնի տիպը, բայց սկզբունքորեն տարբերվում են դրանից: Ուսումնասիրողները ռուսական ռեալիզմի պատմության մեջ տարբերակում են այդպիսի տիպի երկու տարատեսակ. «Ձեխովի վաղ պատմվածքներում «փոքր» մարդը պատկերված է ոչ թե ստորին սոցիալական ծագման իմաստով, ինչպես Գոգոլի, Պուշկինի, Դոստոևսկու մոտ, այլ որպես մարդ, որ բացարձակապես կապված չէ պատմության ու մշակույթի մեծ աշխարհի հետ, մարդ, որ ամբողջովին խորասուղված է մասնավոր կեցության մթնոլորտի մեջ: Համընդհանուրի հետ նրա ցանկացած հարաբերությունը կամ կապը կարող է լինել միայն կոմիկականորեն չնչին ու ծիծաղելի»²¹: Զոհրապի «մանր» հերոսները ևս մեծ մասամբ ծագում են սոցիալական ցածր խավերից, բայց զգալի չափով կրում են նաև չեխովյան տիպերին բնորոշ հատկանիշներ: Էական տարբերությունն այն է, որ զոհրապյան «տարօրինակ» տիպերը, ամբողջապես մասնավոր կեցության ոլորտում իրենց ներփակվածությամբ, իրենց վարքագծի պաթոլոգիական զարուկություններով հանդերձ, այնուամենայնիվ, դիտակցաբար թե անգիտակցաբար, հայտնաբերում են մարդկային հարաբերությունների, աշխարհի նկատմամբ մարդկային հայացքի այնպիսի անակնկալ ուղղություններ, ուր գոյանում են կյանքի բոլոր դրական ու մնացուցիկ արժեքները:

«Կատակ» նովելի հերոսը՝ երաժշտության ուսուցիչ Սեֆերյանը, սովորական իմաստով ինքն իր մեջ ամփոփված միայնակ մարդ է: Նա բոլորովին անհաղորդ է շուրջը եռացող աշխարհի իրական անցողաբանության, նրա մասնավոր գոյությունը ոչ մի թելով չի կապվում մարդկային հարաբերությունների առօրեական շղթային: Մեկուսի և ինքնամփոփ այդ մարդը գրեթե աննկատելի է շրջապատի համար, քանի որ լուրջ ու գործնական միջավայրի տեսակետից այդպիսի մարդիկ, իրոք աննշան են, չէ՞ որ նրանց գոյությունը չի լցնում կյանքի մեջ ոչ մի դատարկ անկյուն, ինչպես և չգոյությունը որևէ տեղ որևէ նկատելի պարապություն չի կարող առաջացնել: Ահա թե ինչու «գթացողներ ու ծիծաղողներ կային իր շուրջը». զգոն բանականության ձայնը հուշում էր, որ՝ «պակաս էր քիչ մը խեղճ տղան»: Տարօրինակն այն է, որ միջավայրի այս ընդգծված վերաբերմունքն իսկ չի հասնում նրա գիտակցությանը. «Ինքը՝ բնավ մտքեն չէր անցնեն որ կրնան ծաղրել դիմքը. ամենն անակնկալ ու անհավատալի լուրն անգամ չէր կրնար մերժվիլ իր սլարզ ու դուրախաբ սրտեն»: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ «կոշտ ու ստորին բառերով հասկացուցին իրեն որ այսպիսի աղբիկ մը չէր կրնար իրեն հետ ամուսնանալ, խելքը գլուխը կանչելու էր, ասանկ այլանդակ առաջարկություն

մը ընելիս առաջ», մազաչափ անգամ չի երերում հավատը, թե Զարուհին խնեթացած է իր համար: Այդ համառ հավատը վերջիվերջո ախտաբանական բնույթ է ստանում, վերածվում է սեկոուն գաղափարի: Տարիներ շարունակ կաշուն հետևողականությամբ «այդ ծաղրելի սիրո» հալածանքը մահվան դուռն է հասցնում ողջկան: Դեպքերի այս ողբերգական շրջադարձը ես չի սթափեցնում Սեֆերյանին. դրա մեջ նա տեսնում է միայն սիրո մի նոր ապացույց: Հավատը մարդկային այն արժեքներից է, որ կանգուն է պահում անհատին՝ կյանքի բոլոր փորձությունների դեմ: Բայց այս դեպքում այն դառնում է կործանարար ուժ, որին բախվելով խորտակվում են մարդկային երկու ճակատագրեր:

Այս ամենը հասկանալի ու բացատրելի է իրական կենսափորձի, առողջ տրամաբանության տեսակետից: Բայց Զոհրապի հերոսի աշխարհը բոլորովին ենթակա չէ այդ օրենքներին: Ռեալ իրականության մեջ Սեֆերյանը երևում է միայն իր չնչին ֆիզիկական գոյության մեջ: Նրա մնացած ամբողջ կյանքը վերաբերում է մի այլ աշխարհի, որ ստեղծել է ինքը: Այդ աշխարհն, իհարկե, պատրանք է, բայց այնպիսի պատրանք, որ հերոսի գիտակցության մեջ որևէ կերպ չի հակադրվում իրական աշխարհին. բնագիտական չհենց այդ իրական աշխարհն է, որ նա տեսնում է բոլորովին այլ կերպ, քան ուրիշները: Յուրովի վերակերտված այդ աշխարհում չկան հակասություններ, մարդկային հարաբերությունները երևան են գալիս միայն իրենց ուղղակի նշանակությամբ: Հերոսի դրաման, որ ինքը այնպես էլ չի գիտակցում, նրա վարքագծի բոլոր պարագոյաները, տխուր իրադարձությունների բոլոր զավեշտական շրջվածքները ծագում են նրանից, որ նա այդ աշխարհի միակ բնակիչն է:

Իսկ ո՞րն է հեղինակի գեղարվեստական հարցադրման իմաստը, բարոյական ի՞նչ արժեքներ է հաստատում նա, ի՞նչն է մեխքում:

Ակնհայտ է, որ այստեղ ես, ինչպես իր նովելների մեծ մասում, Զոհրապը դատապարտում է քաղցրեկական միջավայրի պայմանականությունները, թեթև բարքերը: Սա ընդհանրապես արևմտահայ ութսունականների շարժման հիմնական նպատակներից էր: Ուրեմն բնական է ենթադրել, որ հեղինակն այդ միջավայրին պետք է հակադրեր մի այլ միջավայր, որի հետ կապվում էին իր դրական իդեալները, այսինքն Սեֆերյանը պետք է այս կամ այն կերպ կրեր հեղինակի հաստատած բարոյականը: Իրականում, սակայն, այդպիսի անհատների հետ չէ, որ Զոհրապը կապում էր կյանքի հաստատուն արժեքների հարատևող սկիզբը: Հենց այդպիսի անհատների մասին է, որ նովելի ստեղծման իսկ օրերին, նա, բոլորովին ուրիշ առիթով և այլ կապակցությամբ գրում էր,

թե՛ «առջի քայլին դասալիք՝ կյանքի պայքարին մեջ, ո՛չ իրենց և ո՛չ մարդկության օգուտ ունին ..., վերջապես քաղաքակրթության հաշիվնե-
 րուն մեջ որևէ թվանշան կամ քանակություն չեն ներկայացնիր»²²։ Բուն նովելում հեղինակի վերաբերմունքը իր հերոսի նկատմամբ բնորոշվում է նրբորեն քողարկված հեգնանքով և բացահայտ կարեկցանքով։ Այդ կարեկցանքը հավասարապես վերաբերում է նաև Զարուհուն, որ դասային հոգեբանությամբ և մարդկային նկարագրով իր պատրանախաբ սիրա-
 հարի հակապատկերն է։ Երկուսն էլ զոհեր են՝ մեկը իր հիվանդագին հավատի, մյուսը այդ հավատի անվերջ ու անդադրում հալածանքի։ «Զին-
 քը սպանող հիվանդությունը անուն չունի. բարոյական և քաղաքական տառապանք մըն է ավելի քան թե մարմնական ցավ մը, տառապանք՝ որ ամենևն սաստիկ խոնջևերեն շուտ քանդած է իր առողջությունը։ Իր երբեմնի դասատուին անընդհատ հալածանքն է որ կը սպաննե լինքը, հոգ, այդ անկողնին մեջ. այդ ծաղրելի սերն է որուն ենթակա եղած է այսքան տարիս ի վեր՝ առանց փրկություն մը գտնելու»։ Սեֆերյանի պատրանքը «այն մշուշ շենքերեն չէր որ արշալույսի առաջին նշույլին առջև ծվիկ ծվիկ կը բղկտին, կ'անհետին», դրա համար էլ նա մինչև վերջ մնում է «առջի երջանիկ ու երանյալ մարդը»։ Զարուհին նյութա-
 կան աշխարհի մարդ է, իրական հիմքից զուրկ ամեն մի պատրանք նրա համար միայն զավեշտ է, անցողիկ հոգեկան իրողություն։ Եվ երբ այդ սովորական իրողության ետևում հանկարծ երևան է գալիս մի նոր, անակնկալ իմաստ, հերոսուհին կանգնում է անլուծելի առեղծվածի առջև, որի լուծումը վեր է նրա հնարավորություններից, հետևաբար՝ և տան-
 ջալի։ Զոհրապը, ինչպես բաղմամբիվ այլ հոգեբանական իրողություն-
 ներում, ամբողջովին չի բացում իր հերոսուհու ներքին աշխարհը՝ մեծ ասպարեղ թողնելով ընթերցողի մտքի ու երևակայության ակտիվ աշ-
 խատանքի համար։ Իսկապես, ի՞նչն է տանջում Զարուհուն. խղճի խա՞ց-
 թը, անպտուղ անցած երիտասարդությունը, թե այն գիտակցությունը, որ կյանքում ինչ-որ կարևոր ու խորհրդավոր բան անհասկանալի ու անհասանելի է մնացել իրեն։ Հավանաբար՝ այս բոլորը միասին։ Էա-
 կանն այն է, սակայն, որ հեղինակի տեսակետից, որը վերջիվերջո հա-
 մոզում է նաև ընթերցողին, և Սեֆերյանը, և Զարուհին իրենց գոյու-
 թյան ռեալությամբ չեն վավերացնում որևէ մնացուն մարդկային ար-
 ժեք, այնպիսի արժեք, որ կեցության իրական փաստ է։ Եվ չուրաքանչ-
 յուրը յուրովի՝ անձամբ պատասխանատու չէ դրա համար։ Ահա թե ին-
 չու ինչպես «դրական» հերոս Սեֆերյանը, այնպես էլ «բացասական»
 հերոսուհի Զարուհին «փոքր» մարդիկ են, հավասարապես արժանի կա-

քեկցության: Ժամանակին ճիշտ է նկատել Արփիարյանը, թե Զոհրապը «աւելի կարեկցող մըն է քան թե ատող մը»²³:

Ո՞րն է, ուրեմն, գրողի հայտնաբերած ճշմարտությունը: Այն, որ իրականութիւնը դեռևս չի կարող ծնել այնպիսի անհատներ, որոնք ոչ միայն կրնն կյանքի բարձրագոյն արժեքները, այլև կարողանային գործագրել դրանք՝ իբրև կեցութեան սկզբունք: Տիգրանուհիները, աշխնները, զարդարները, հակոբիկները, վերջապէս, սեփերյանները հասարակութեան անարմնի զգալուն կենսաբանական կետիքն են, որ գրգռում են ժամանակ առ ժամանակ, բայց ի վիճակի չեն արմատապէս փոխելու ամբողջ օրգանիզմի կենսագործունեութեան ուղղութիւնը: Նրանք հաճախ չեն էլ գիտակցում, թե ինչպիսի ծանրութիւն են վերցնում իրենց վտիտ ուսերին՝ դառնալով փրկութեան խարխալ մի ամբողջ քայքայվող հասարակութեան համար: Սեփերյանի պատրանքը, իբրև անձնական վարքագծի նորմատիվ, իրոք, ծիծաղելի է, բայց իբրև հասարակական կեցութեան հեռանկար՝ հինց այն է, ինչ կազմում է գրողի գեղարվեստական գաղափարի բովանդակութիւնը. «...իր աչքը դարձա՞ծ էր երբեք իրական կյանքի վրա, անջատվելով այն հորիզոններէն ուր սեւեռած էր միշտ. իր գոյութիւնը մշտնջենական պատրանք մը կա՞ծ չէ՞ր. սիրո, անձնվիրութեան, առաքինութեան, ամեն կերպ ազնիւ զգացումներու գիրկընդխառնում մը չէ՞ր կյանքը, վստմ նվազներու վտփուրի մը. գրեթե աշտպէս ըմբռնած էր ինք կյանքը և չէր զղջացեր»: Չէր զղջում նաև գրողը, որ իր «փոքր» հերոսների ողբերգական ճակատագրի միջով ընթերցողի հայացքն ուղղում էր այն հեռավոր հորիզոններին, ուր կյանքը պետք է դառնար «սիրո, անձնվիրութեան, առաքինութեան, ամեն կերպ ազնիւ զգացումներու գիրկընդխառնում մը»:

Կենսական փաստի ընտրութեան այս եղանակը, որ գրողի հայացքը ուղղում է կյանքի հատկապէս մասն, աննշան դեպքերի և իրադարձութիւնների վրա, որոշում է նաև արեւմտահայ ութսունականների արձակի ժանրային կազմը՝ նախընտրելի դարձնելով արձակի փոքրածաւալ ձևերը՝ նովելը, պատմվածքը, ակնարկը, պատկերը, հոգեբանական էտյուդը, քրոնիկը, քիչ դեպքերում՝ վիպակը: Ժանրային այս տարատեսակների կառուցվածքի և ձևային այլ հատկանիշների առանձին մանրամասն քննութիւնը դուրս է այս հոգվածի նպատակներից: Նշենք միայն, որ եթե արեւմտահայ ութսունականների ժառանգութեան նույնիսկ լավագոյն մասը դիտելու լինենք ամբողջութեան մեջ, ապա այն կարող է թողնել կյանքի առանձին պատառիկներից կազմված շղթայի տպավորութիւն, որ կարելի է շարունակել ինչպէս սկզբից, այնպէս էլ վերջից. դրանք,

ևթի կարելի է ասել, միմյանց հաջորդող անշարժ պատկերներ են ավելի, քան հետևողական շարժման մեջ դրված կինոժապավեն: Արփիարյանի պատմվածքների ժողովածուի «Կյանքի պատկերներ» ընդհանուր խորագիրը հավաստում է հենց այդ ներքին հետևողականության բացակայության փաստը:

Բանը մի փոքր այլ է Զոհրապի նովելաշարերում: Այդ շարքերի հայտնի խորագրերը բացահայտորեն ակնարկում են գրողի ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնող մի հետևողական գծի մասին, որն ընկած է հեղինակային մտահղացման հիմքում՝ ներկայացնել կյանքն ինչպես որ է, այսինքն՝ հրապարակ հանել մարդկային գոյության լուռ ցավերը և դրանց հանդեպ բարձրացնել հասարակական խղճմտանքի ձայնը: Այս տեսակետից Զոհրապի երեք ժողովածուները, անկասկած, օրգանական միասնություն են կազմում: Այդպիսի միասնություն է ներկայացնում նաև ժողովածուներից յուրաքանչյուրը՝ առանձին վերցրած:

Արևմտահայ ութսունականների նովելներն ու պատմվածքները, նույնիսկ սակավաթիվ վիպակները առանձին-առանձին ներկայացնում են իմպրեսիոնիստական անմիջականությանը ստեղծված պատկերներ, որոնք սկսվում են իրականության շարժման մի, թվում է՝ պատահական կետից և ավարտվում նույնքան պատահական մի այլ կետում: Պատմվածքը կամ նովելը սովորական իմաստով նախադրություն չունի, սկսվում է իբրև ժամանակի մի անցյալ հատվածում սկիզբ առած պատմություն: Ընթերցողը, ինչպես նաև ինքը՝ հեղինակը, ներկա են լինում այդ պատմության ինչ-որ մի պահի, որոշակի ընթացքում հետևում են իրադարձությունների ծավալմանը, իսկ երբ վերջինս հանգում է մի կետի, ուր ակնբեր է դառնում որոշվող ճշմարտությունը, հեղինակի և ընթերցողի ներկայությունը դառնում է ավելորդ: Պատմությունը ձևականորեն ավարտվում է, իրականում, սակայն, մեծ մասամբ ենթադրվում է մի շարունակություն, որը թեև արդեն դուրս է մնում հեղինակի, հետևաբար և ընթերցողի տեսողաշտից, բայց մատնացույց է անում մի կարևոր իրողություն. նկարագրվող դեպքերն ու իրադարձությունները անշարժ ու վերջավոր վիճակներ չեն, դրանք մի տեսանկի օղակն են միայն շարժական շղթայի, որի երկու ծայրերը կորչում են կեցության անտեսանելի խորքերում:

Բաշալյանի «Սյուզենի վարպետ» պատմվածքն սկսվում է ընթերցողին ուղղված բնորոշ մի հանձնարարականով. «Պարզ պատմություն մըն է ընելիքս: Պատմություն բուն բառը չէ. մտացածին և երեակայական դեպքերու անպիսի ընկալյալ գաղափար մը կա այդ բառին մեջ, որ ճշտիվ չհամապատասխաներ իմ ներկայացնելիք իրական պատկերիս:

վերջ ու սկիզբ չունի. շատերուն ալ հետաքրքրութիւն չազդե գուցե: Մեր ընտանեկան խոնարհ հարկերու մեկ պարզ դրմագն է. ու եթե բանի մը շծառայե, դեթ դադափար մը կուտա թե չքավոր ընտանիք մը ինչ միջոցներով կ'ապրի Կ. Պոլսո մեր այլազան հայ ընկերութեան մեջ»: Հազիվ թի հնարավոր լիներ ավելի ճշգրիտ սահմանել արեւմտահայ ուխտունականների ունակիւմի էութիւնը, նրանց ստեղծագործութիւնների կառուցվածքն ու պոետիկական համակարգը պայմանավորող հիմնական սկզբունքը:

«Կյանքն ինչպէս որ է» դրույթի գործնական կիրառմամբ արեւմտահայ ուխտունականներն իրենց ստեղծագործական փորձով աշխատում էին իրականութեան պատկերն ազատել բանաստեղծական գունազարդումից, ներկայացնել կյանքի պրոզան՝ շխորշելով այսպէս կոչված՝ «հակագեղագիտական» տեսարաններից և հարուցելով պաշտոնական բարոյականութեան դիրքերից դատող պահպանողական քննադատութեան դժգոհութիւնը: Այս գիծը հետագայում ավելի խորացավ՝ գրեթե տիրապետող դառնալով 900-ական թվականների արեւմտահայ արձակում, մասնավորապէս Երուսաղիմի և Զիֆթի-Սարաֆի ստեղծագործութեան մեջ: Սա, ի միջի այլոց, հիմք է դարձել վերջերս մեր գրականագիտութեան մեջ հայտնւում այն տեսակետի համար, թե արեւմտահայ ունակիւմի զարգացման մեջ ևս կարելի է տարբերակել երկու փուլ՝ 80-ական թվականներ, երբ արձակը զարգանում էր դասական ունակիւմի հոսնով, և 900-ականներ, երբ տիրապետող է դառնում արտացոլման նատուրալիստական եղանակը: Հարցն, իհարկե, ավելի հանգամանալից լուսաբանութեան կարիք է զգում: Այնուամենայնիւ մեզ թվում է, թե դրական բուն պրոցեսը այդպիսի որոշակի տարբերակման հիմք չի տալիս: Եթե խոսքը վերաբերում է ընդհանուր սկզբունքին, ապա վերջինս արեւմտահայ արձակում պայմանավորված էր «Կյանքն ինչպէս որ է» պահանջով՝ ինչպէս 80—90-ական, այնպէս էլ 900-ական թվականներին, իսկ եթե նկատի են առնւում նատուրալիստական արտացոլման ձեւային հատկանիշները, ապա դրանք ավելի պակաս չեն, ասենք, Զոհրապի նովելներում, քան Երուսաղիմի ստեղծագործութեան մեջ: Երկու դեպքում էլ գործում է իրականութեան գեղարվեստական յուրացման միեւնոյն սկիզբը՝ կողք-կողքի պատկերել կյանքի սեն ու սպիտակը, տգեղն ու գեղեցիկը, վսեմն ու ստորինը, այն ամենը, ինչ ենթակա է ճանաչման և արտացոլման: Տարբերութիւնը դրա գեղարվեստական իրացման գործնական եղանակների մեջ է, որ ի թիւս այլ գործոնների՝ մեծապէս պայմանավորված է նաև գրողի կենսական նախասիրութիւններով, ստեղծագործական անհատա-

կանուխան յուրահատկություններով, պատկերվող իրականության բնորոշ ուղորտներով:

Նիժե արևմտահայ ռեալիզմի ղարգացման երկրորդ շրջանում գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում, իրոք, նկատելիորեն մեծանում է «տգեղի դրսևորումների», «խեղանդամության, պաթոլոգիայի», «նողկանք առաջացնող նկարագրությունների», բիոլոգիական «առհավության» և այլ նատուրալիստական հատկանիշների հաշվեկշիռը²⁴, ապա սուաքին շրջանում, այդ հատկանիշների որոշակի առկայությամբ հանդերձ (Զոհրապն, օրինակ, «Լուսահոգին» նովելում բացահայտ միտումով ձգտում է նողկանք առաջացնել Նիկողոս աղայի նեխող դիակի նկատմամբ, նեխում, որ նրա «նասսեր կյանքի վերջանալուն խորհրդանշանն» էր. «Շատ մոտեն վացողները թաշկինակնին քիթերնուն տարին. դիակին նեխումը սկսած ըլլալու էր, վասն զի գարշելի հոտ մը, ամեն ջանքերու հակառակ, կը ծավալեր, դուրս կ'ելլեր գոց սնտուկին շորս դիեն: ... Հիմա գարշահոտությունը կը սաստկանար, այս աղվոր կիրակի օրը աղտոտելով. ապահովապես ներքին արյունահոսություն մը պատահած ըլլալու էր, ... բոլոր համակրությունները որ այս մարդուն կ'ողդվէին, շէին հաջողեր այս թարախի ու շարավի կույտին պղծությունը նվազեցնել»: «Զմարախտալում» հույն սպասուհու սիրած մսավաճառ տղան ներկայացվում է որպես՝ «աղտոտ, յուղոտ, միսի, ճարպի հոտերով ծեփված գանելիք մը»), գերակշռում են նույն ուղղությունից եկող ուրիշ հատկանիշներ՝ գեղարվեստական պատկերի կառուցում՝ մանր, անշան եղելությունների վրա, հատակի կյանքի գորշ, տաղտկալի առօրյայի պատկերում, իրականի արտացոլման առավելագույն ճշգրտություն, իրականության հատվածային, մասնատված ընկալում, փոքր աշխարհի և փոքր մարդու ողբերգություն, հոգեբանական անալիսկալ, առեղծվածային շրջվածքներ, բարոյական անկում, հոգևոր վեհության կողքին՝ հոգու ապականություն, բնավորությունների, կենսական հարաբերություններում անհատի վարքի բացատրություն՝ առավելապես մարդու բնական էության նախաստեղծ գործոններով և այլն: Այս ամենը, մանավանդ արևմտահայ ռեալիզմի առաջին շրջանում, հաստատում էր մի բնորոշ գեղարվեստական կենսահայեցություն՝ կյանքի բարձրագույն իմաստը պետք է որոնել ոչ միայն նրա գեղեցիկ, վեհ, ներդաշնակ ու բանաստեղծական դրսևորումների մեջ, այլև կեցության սովորական, առօրյա, մարդու բնությանը ամենևին էլ ոչ խորթ այնպիսի երևույթներում, որոնք ընդգծում են կյանքի սովորները, հակասությունները, գոյության ուժի մեջ մըտցնում են աններդաշնակի ներդաշնակություն:

Բաշալյանի «Հմայաթափ» պատմվածքի խորագիրն իսկ արդեն հուշում է մտահղացման իմաստը: Պատմվածքում շոշափվում է արևմտահայ ուխտենականների ստեղծագործություններում բաղմիցս արծարծված մի թեմա, որի հասարակական բովանդակությունն ու բարոյական աստառը միանգամայն պարզ էր: Արփիարյանն այդ բարոյականը սահմանում է այսպես. «Հմայաթափը երազել տվող բանաստեղծություն մըն է, որ սակայն երիտասարդը երազանքին չհաղթվելու, չընկճվելու նախատեսությունը կը սպառազինեն»²⁵: Բնական է, որ ուխտենականների շարժման գաղափարական առաջնորդին ամենից առաջ պետք է հետաքրքրեր պատմվածքի գեղարվեստական գաղափարի հենց այս օգտակար, գործնական կողմը, մի բան, որ վերջիվերջո նաև հեղինակի հիմնական խնդիրն է:

Բայց կա նաև հարցի ընդհանուր կենսահայեցական կողմը, որ ենթադրում է որոշակի գեղագիտական սկիզբ: Բաշալյանը բավական հանգամանորեն է ներկայացնում իր հերոսի կյանքը, նրա արտաքինը, բնավորության ներքին կերտվածքը: Ի ծնե երազանքի հակված, ներամիտփ, մեղանխողիկ, վեհերոտ բնավորություն է Գևորգը՝ ոչնչով աչքի չընկնող, նույնիսկ վանող արտաքինով: Այդ արտաքինի նկարագրությունն ինքնին արդեն շատ բան է ասում հեղինակի գեղարվեստական հարցադրման խորքային ուղղությունների մասին. «Դեռաբուսիկ խարտյաշ մորուք մը կը շրջանակեր իր վոխտ գեմքը, որ ցցվյալ այտերը,— սրածալք ոսկորներու վրա անցած տմուչն կաշի,— ամենեն դուրահաճ կնոջ իսկ համբույրը ի բաց վանելու հատկությունն ունենին: Շրթունքը, գրեթե միշտ կիսաբաց, տարտամ ժպիտ մը ուրվագրելու համար եկի կը միանային, և հայնժամ գեմքին կուտային աչնախի արտահայտություն մը որ անմիջապես աչերուն կը նայեր, տեսնելու թե արցունքի կաթիլներ չե՞ն բաժնվիր կոպերին: Նայվածքն, հարաշարժ ու անստույգ, երկնակապույտի պայծառություններ ու անդնդային խորություններ ուներ փոփոխակի: Սակայն գեմքին ամենեն ուշագրավ մասն էր ճակատը, բարձր, ուռուցիկ որուն երկու կողմերը քնից երակները կը գծին իրենց օձապտույտ կապտորակ ուղիներն. այդ ճակատն իր ուղորկ մերկության մեջ, նույնհետացն սա զգացումը կուտար թե սովորականեն տարբեր գաղափարաց պահարան մ'է»:

Դժվար չէ պատկերացնել խորհողի և բանաստեղծի ումանտիկական իդեալատիպը, որն այստեղ օժտված է նաև թույլ, անգործնական, այլաշխարհային պատրանքների մեջ ապրող փոքր անհատի բնորոշ գծերով: Հեղինակի նուրբ հեղնանքն ակնհայտ է: Նվ իրոք, եթե ումանտիկական համակարգերում այգալիսի տիպերին սովորաբար հատուկ է

226

շրջապատի նկատմամբ իրենց գերազանցության դրամատիկ գիտակցութ-
յունը, որ արտահայտվում է ուժեղ, բուռն կրքերով, խոր, մեծամասշ-
տաբ տառապանքներով, ներքին և արտաքին խուլական պայքարներով,
այս Բաշալյանի պատմվածքում Գեորգը համակերպվող հնազանդու-
թյամբ, թեև ցավագին, տանում է միջավայրի ծաղրուծանակը, կանանց
արհամարհոտ նայվածքները, սիրո թաքուն տենչանքներով լեցուն՝ «հա-
մարձակություն չէր ունեցած երկու անգամ աչերը վերցնելու միևնույն
կնոջ վրա»։ Դպրոցում աշակերտների համար իրենց տարօրինակ ուսուց-
չի տարօրինակ դասերը չարաճճիության տուն էին, իսկ նա՝ ուսուցիչը
«իր կողմն զորավոր ջանքեր չէր դնել զսպելու համար աշակերտաց քմ-
բոստական ձգտումները։ Ի՞նչ ըներ. իր կարողութենեն վեր էր այս ...»։
«Արևելքը» չի ընդունում նրա բանաստեղծությունը, որովհետև «շատ
վերացական էր», և նա չի զարմանում՝ «բախտն ե՞րբ ժպտած էր իրեն»
ու երբ տիկին Զյումպուլյանը ժպտալով նկատում է, թե՝ «ինչ դժբախ-
տություն։ Ազգը զրկել այսպիսի տաղանդավոր արտադրություններ»,—
դա նաև հեղինակի հեգնանքն է. իդուր չէ, որ տեղեկացվում է, թե՝ «տի-
կինը բավական զարգացյալ միտք մ'ունեւր»։ Ահա և այդ բանաստեղծու-
թյան նմուշը.

Երբ տեսնես
Գոհարիկ,
Համբուրիկ
Դու կուզես
Առնել յուր
Այտեն բյուր։

Այսպիսի հանդախաղերի կողքին՝ նաև էջեր, որոնց մասին հեղինակը
գրում է, թե՝ «Դառնությամբ լցված բողոքներ էին ասոնք ընդդեմ ճա-
կատագրին քմահաճ խաղերուն, խորհրդածություններ մարդկային սրտի
թշվառությանց վրա, հոգին ի վեր համբարձիկ առ վարդագույն երազ-
ներն իտեականին, սիրատենչիկ տարտամ մրմունջներով»։ Հեշտ է կու-
հել, որ Բաշալյանը պարզապես ակնարկում է նախորդ շրջանի արևմտա-
հայ ողմանտիկ բանաստեղծության վերացականությունը, կտրվածությու-
նը իրական կյանքից։

Իհարկե, ինչպես արևմտահայ ութսունականների ստեղծագործու-
թյուններում առհասարակ, այնպես էլ այս պատմվածքում բացահայտ
է հեղինակի քննադատական դիրքորոշումը Զյումպուլյանների քաղքե-
նիական միջավայրի նկատմամբ։ Բայց նույնիսկ այստեղ ավելի ռեալ

ու ողջախոհ հայացք կա կյանքի իրական արժեքի մասին, քան գլխավոր հերոսի օգային պատրանքներում: Պատանի բանաստեղծի ոգեշունչ ընթերցումները զավեշտական տպավորություն են թողնում ունկնդիրների վրա. «Եսնթ է, ինչ է...», — տարակուսած հարցնում է «Նրբաճաշակ տիկին մը»: Այս ծաղրական վերաբերմունքի հիմքը միայն երկու միջավայրերը բաժանող դասային անջրպետը չէ, թեև տիկին Զյումայուլյանին ուղղած սիրային «հիմարական նամակը» առիթ է դառնում, որպեսզի սեփական պատրանքներով շլացած պատանուն վերջիվերջո կոպտաբար զգացնել տան իր իրական տեղը: Գևորգի դրաման ծագում է կյանքի վերաբերյալ իրականությունից հեռու վարդազույն պատկերացումներից: Կեցության ուսուցողականությունը, որին վերջապես հասնում է հերոսը կոպիտ մերժումի հոգեկան ցնցումից հետո և հորաքրոջ՝ Աղավնի հանմի, այդ հասարակ աշխատավոր կնոջ ողջամիտ, կենցաղային գործնական իմաստությունը լի հորդոսների ազդեցությամբ, նրան, իհարկե, չի հաշտեցնում իր երազանքների փլուզման փաստի, նյութական աշխարհի, մարդկային հարաբերությունների իրական դրվածքի հետ, սակայն պարզում է մի շոշափելի կենսական ճշմարտություն՝ «է՛հ, ինչ երազ, այս է եղեր կյանքը»: Վերջիվերջո համանման եզրակացության է հանգում նաև նույնպիսի փորձությունների բովով անցած հերոսը՝ «Այս է եղեր» բնորոշ խորագիրը կրող պատմվածքում:

Զոհրապի նուվելներում «այս է եղեր կյանքը» սահմանումով տրվող կենսական ճշմարտությունը իրականության գեղարվեստական ճանաչման փաստ է դառնում բաղմազան, հաճախ բավականին բարդ հոգեբանական իրադրությունների մեջ: Կենցաղային մանր դիպվածներում, թե հասարակականորեն ավելի նշանակալից իրադարձություններում, — ամենուրեք մարդկային հարաբերությունների բնույթը մեծապես որոշվում է այդ ճշմարտությամբ:

Ահա, օրինակ, հայտնի «Զաբուղոն»: Այս նուվելի մեկնաբանության մեջ սովորաբար ընդգծվում է միջավայրի առօրյա կենցաղային չափանիշներից վեր կանգնած բացառիկ հերոսի սկզբունքը, մի բան, որ իսկապես բացահայտում է հեղինակի գեղարվեստական հարցադրման կարևոր կողմերից մեկը: Սակայն որքան էլ աներկբա է հեղինակի համակրանքը իր հերոսի նկատմամբ, այնուամենայնիվ նրա տարօրինակ կյանքի ինքնին գեղեցկությունը չնդք արժեք է և բարոյական կշիռ է ձեռք բերում միայն այնքանով, որքանով հակադրվում է միջավայրի իրական բարբերին: «Մարդ մը որուն երեսը երբեք չէինք տեսած, խավարի մեջ ապրող դիվային էակ մը. գոյություն ունե՞ր իրոք, թե առասպել մըն էր որ բեր-

228

նե բերան կրկնվելով, տարածվելով՝ վերջնական ձև ու վավերացում կը ստանա, իրողության կարգ կ'անցնի», — հեղինակն այսպես է ներկայացնում իր հերոսին՝ նովելի հենց սկզբում: Այնուհետև եթե պատմության ընթացքում աստիճանաբար ուրվագծվում էլ է այդ տարօրինակ գողի նյութեղեն դիմագիծը, այնուամենայնիվ նա մինչև վերջ էլ մնում է «աշխարհքեն դուրս ապրող մարդը»: Եվ իրոք, Զաբուղոն ոչնչով չի կապված իրական միջավայրին, «տուն չունի, ծանոթ չունի», չունի նաև կյանքում մարդկանց հարաբերություններին ուղղություն տվող օրենքների դիտակցությունը. երբ Վասիլիկը գանգատի, բողոքի, լացի սովորական տեսարանով հայտնում է աղջկական բնական ցանկությունը՝ օրը ցերեկով, մարդկանց աչքի առաջ վայելել իր արտասովոր երջանկությունը, նա «միամիտ մարդու հատուկ անծալք գաղափարներով», անկեղծորեն ղարմանում է. «Ինչու՞ այս արցունքը, չէ՞ մի որ առաջվան պես կը սիրեիր իրար. ի՞նչ փույթ մնացածը»: Զաբուղոն ևս ինքն է իր համար ստեղծել սևփական պատրանքների աշխարհը: Վասիլիկի մեջ նա տեսնում է ոչ թե իրական կնոջը, այլ այդ աշխարհի մի մասնիկը: Եվ երբ վերջապես իրականությունն իր անողոք մերկությամբ կանգնում է նրա առաջ, միանգամից փուլ են գալիս այդ աշխարհի բոլոր հենարանները: Այդ պահին Բաշալյանի հերոսների նման նա էլ կարող էր դառնալ միայն մտածել. «Այս է եղեր կյանքը»: Զաբուղոն, միանգամից զգաստացած և «հմայաթափ»՝ «կը խորհի որ աչքբան ծանրադին ձեռք անցուցած աղատությունը բանի մը չի ծառայեր և ուսերուն վրա կը ծանրանա»: Մնում է վերադառնալ բանտ. աշխարհի անշրջանցելի ռեալությունը վերջիվերջո իր շրջապատույթի մեջ է առնում նաև նրան:

Զաբուղոյի արարքները բոլոր իրադրություններում միանգամայն պատճառաբանված են նրբորեն դիտված հոգեբանական մանրամասներով: Բայց և այնպես այդ արարքների հիմնական շարժիչը վերաբերում է բացառիկի, արտասովորի, անիրականի ոլորտին: Այլ է Վասիլիկը՝ Երջանկության նրա ըմբռնումը բոլոր գեպերում կապված է իրական աշխարհի հետ, նրա համար իդեալականի և իրականի միջև անանցանելի սահման գոյություն չունի: Այդ սովորական աղջկա դիմագիծը մի պահ երկու կողմից պարուրվում է ոչ երկրային լուսապսակով. սիրած տղան նրա մեջ տեսնում է իր տարօրինակ ու գեղեցիկ աշխարհի շարունակությունը, շրջապատի համար՝ «Կեսարի խոսեցյալն էր անիկա. իր բացակա նշանածին տարածած սարսափին մեջ պլված՝ աներկյուղ կը պրտտեր ամեն տեղ. ու զինքը պահպանող այս վախը կը վայելեր իրեն. անմատչելի ըլլալը հրապուրիչ կ'ըներ զինքը: Մասամբ մըն ալ նշանածին

փառքը իր վրա կ'անդրադառնար. անոր արկածալից կյանքին կապվող այս աղջիկը սովորական մեկը չէր կրնար ըլլալ. աշխարհքն դուրս ապրող մարդուն նշանածն ալ աշխարհքն դուրս արարած մըն էր, ու տեսակ մը պատկառանքի խառնված ըզձանքով մը կը նայէին իրեն»։ Նովելի գեղարվեստական գաղափարը ամենից ավելի որոշակի ուրվագծվում է հենց այս հանգույցի վրա։ Այդ գաղափարի էությունը հանդում է արեւմտահայ ութսունականների գեղագիտության հիմքում գործող այն ելակետին, թե կյանքի ճշմարտությունը պետք է որոնել ոչ թե այդ կյանքի մասին մեր պատկերացումներում, որ հաճախ խաբուսիկ են, այլ՝ հենց իրերի շարժման ուսալ ուղղություններում՝ ընդունելով դրանք այնպես, ինչպես որ կան։

Զարուհուն իր ճշմարտության բացասումն է տեսնում սիրած աղջկա արաբքում, բայց վերջինս էլ իր հերթին մթության խորհրդով պատած, իրական աշխարհից դուրս, մարդկանց համար անտեսանելի սիրո մեջ վերջիվերջո հայտնաբերում է սեփական ճշմարտության հերքումը։ Ուստի և Վասիլիկի վարքագծում հեղինակը, համենայն դեպս նովելի տեքստային իրականության շրջանակներում, որևէ դատապարտելի բան չի տեսնում։ Նրա յուրաքանչյուր քայլի մեջ երևան է գալիս կեցության անխուսափելի անհրաժեշտությունը։ Ձանձրույթը «գաղտադողի ու թաքուն երջանկությունից», դժգոհությունը կյանքի «ներքին ու լուին ներդաշնակությունից», չբավարարված աղջկական փառասիրությունը, հանկարծակի արթնացած պճրանքները դուռի տղաների դիմաց, — այս ամենի հոգեբանական շարժառիթները բացահայտելիս հեղինակը ամենեւիլ էլ չի ներշնչում ընթերցողին, թե խոսքը մարդկային բնության ինչ-որ անբացատրելի առեղծվածների մասին է։ Հերոսուհին իր դեմ հայտնելված հանգույցը լուծում է ամենահասարակ ու պարզ միջոցով. ուստի կանների ձեռքն է տալիս արդեն իրեն չբավարարող սիրածին։

Մարդկային ընդհանուր տեսակետից՝ այդ արարքը ենթադրում է բարոյական ինչ-որ արժեքների կորուստ։ Բայց կյանքի գործնական տեսակետով՝ հերոսուհին պարզապես ձգտում է հաստատել երջանկության իր պատկերացումը, այդ երջանկությունը վայելելու իրավունքը։ Զարուհույի՝ անգիտակցաբար հաստատած բարոյականը, կապված լինելով հանդերձ մարդկային բարձրագույն արժեքների հետ, վերացական է, «բանի մը չի ծառայեր»։ Վասիլիկի կյանքի սկզբունքը միանգամայն գիտակցական է ու թեև հեռանում է այդ բարձրագույն արժեքների ոլորտից, բայց և այնպես ավելի որոշակի է, իրական ու հավաստի։ Եվ ինչպես միշտ, այս դեպքում էլ Զոհրապն ինքն է բաց անում փաստի «տիտուր

ճշմարտությունը»։ «Մարդիկ կան որ դերասաններ են աշխարհիս վրա, իրենց սեփական կյանք ու գոյություն շունին և ուրիշներուն համար կ'ապրին միայն։ Հանգիսատեսներ պետք է ասոնց պեսներուն, ու կյանքը հրապույր շունի եթե ղիրենք՝ դիտողներ պակսին։ դերասաններ՝ որ հանձն չեն կրնար առնել թափուր սրահի մը առջև ներկայացում տալու»։

Վերջիվերջո այս երկու բարոյական սկզբունքներից ո՞րն է հաստատում հեղինակը՝ որպես մնացուն մարդկային արժեք։ Թվում է՝ Զաբուղոյի սկիզբը։ Իրականում, սակայն, Զոհրապի գեղարվեստական հարցադրումն ավելի բարդ է։ Զաբուղոն և Վասիլիկը, իբրև մարդկային բնավորություններ, այնքան էլ անհամատեղելի չեն։ Երկուսն էլ ապրում են «արվեստասերի մը պես», մեկը՝ իր անհավատալի արարքների շլացնող համբավի մեջ, մյուսը՝ իր անտեսանելի ու խորհրդավոր երջանկության լուսապսակում։ Երկուսին էլ հալածում է նույն արկածասիրության դեը։ Երկուսն էլ ի վերջո հասնում են նույն «հմայաթափի» հոգեվիճակին, մեկը վերադառնում է բանտ, մյուսը՝ իր շոնդալից, բայց վերացական երջանկությունը փոխում է փոքր, բայց շոշափելի ու իրական սիրո հետ։ Այլ է խնդիրը, երբ խոսքը վերաբերում է նրանց վարքագծի կենսական ու բարոյական հիմքերին։ Այս դժի վրա Զաբուղոն և Վասիլիկը բերում են միմյանց բացասող սկիզբներ։ Սակայն դա իսկապես դիալեկտիկական բացասում է, քանի որ այդ ճշմարտություններից մեկի գոյությունը առանց մյուսի անմտածելի է։ Դրանք մարդկային բնության անբաժանելի կողմերն են, դա կյանքն է, ինչպես որ կա։

Ակնհայտ է, որ Զոհրապի նովելներում որոշակիորեն դործում է նախասահմանության սկիզբը՝ մերթ՝ որպես ժառանգականության օրենք, մերթ՝ իբրև սոցիալական կապերից ու միջավայրից անկախ՝ էության նախաստեղծ ու անփոփոխ տրվածք, մերթ՝ որպես իրերի շարժման բնական ընթացք, որ անտարբեր է անհատական ճակատագրերի հանդեպ։ Հայտնի է, որ այսպիսի անվերապահ օբյեկտիվիզմը նատուրալիստների մոտ ինչ-որ տեղ հանգեցնում էր մարդու ակտիվ կենսագործունեության, կյանքի վերափոխման համար գործնական պալքարի անիմատությունից անհեռադիմ։ Նույն երևույթը չի՞ դիտվում արդյոք արևմտահայ ուխտունականների, մասնավորապես Զոհրապի ստեղծագործություններում։

Եթե ընդունելու լինենք այդպիսի ենթադրությունը, ապա պետք է ընդունենք նաև մի խոր հակասություն նրանց հասարակական-գեղագիտական գաղափարաբանության և գեղարվեստական փորձի միջև։ Իրականում, սակայն, այդպիսի հակասություն չկա։ Նախ՝ արևմտահայ ուխ-

սոմնականների արձակում քիչ չեն նաև այնպիսի հերոսները, որոնք իրենց գործնական վարքագծով ու հոգեկան կերտվածքով հաստատում են ակտիվ պայքարի բարոյականը: Կարելի է հիշել Արփիարյանի «Հոգեղավակը», «Մինչև և՛րբ» վիպակները, Բաշալյանի «Ղալաթիո «րևոդ»-ը», «Խաչաղճին», «Տերտերին ուխտը», «Հմայաթափը», «Այս է կղեր» պատմելվածները, Զոհրապի «Ճեյրան», «Խարսիսխը», «Այլիկան» «Ժամին բակը» նովելները և այլ գործեր: Բացի դրանից՝ նույնիսկ այնպիսի ստեղծագործություններում, ուր կյանքի շարժումը և հերոսների ճակատագիրը ենթարկված են նախասահմանության սկզբին, վերջիվերջո հաստատվում են բարոյական ու հասարակական այնպիսի արժեքներ, որոնք հասարակության անընդհատ բարեշրջության, մարդու կատարելագործման անվախճան ընթացքի մեջ վճռական դեր են հատկացնում մարդկային ակտիվ գործունեությանը: Զոհրապի նովելներում դա դրսևավորվում է որպես զեղեցիկի, վեհի, բարու պաշտամունք, որ հռչակվում է գոյության բարձրագույն սկզբունք: Ներդաշնակի ու կատարյալի հակումը բխում է մարդու բնական, նախաստեղծ էությունից, որը և անհաշտ է դորձնում նրան կյանքի անլիարժեքության, իր իսկ անկատարության հանդեպ:

Արևմտահայ ուխտականների զեղարվեստական ժառանգությունը, ներկայացնելով հանդերձ ներքին օրգանական ամբողջություն, այնուամենայնիվ անհամասեու է՝ միասնական ստեղծագործական սկզբունքի գործնական իրացման մակարդակում: ՆՅե Արփիարյանի, Կամսարականի, Բաշալյանի ստեղծագործություններում այսպես թե այնպես ուրվագծվում է պատմականորեն ու սոցիալապես որոշ բարքերի, միջավայրի, մարդկանց արտաքին հարաբերությունների շատ թե քիչ ընդարձակ պատկերը, ապա Զոհրապի նովելներում դա մեծ մասամբ հասցվում է նվաղագույնի՝ առավել լայն տեղ թողնելով հոգեբանական վերլուծությանը: Անհատի հոգեբանությունը, նրա ներքին աշխարհը ինչ-որ իմաստով ձևեր է բերում ինքնակա նշանակություն: Նրկի սյուժեն կառուցվում է հոգեբանական պարագոքների, ներաշխարհի շարժման առեղծվածային վիճակների վրա: Այս դեպքում հաճախ գործ ունենք ավելի շուտ պարզ հոգեբանական էությունի, քան կյանքի այս կամ այն բնագավառի համակողմանի ու լիարժեք գեղարվեստական մոդելավորման հետ: Նվդա զոհրապյան ռեալիզմի ամենաէական հատկանիշներից է, այդ ռեալիզմի ուժն է, ոչ թե թուլությունը:

Զոհրապի նովելների մասին խոսելիս՝ գրականագիտության մեջ սովորաբար, և իրավացիորեն, ընդգծվում է հեղինակի «հոգեբանական

ներքնատեսութունը» (Ա. Տերտերյան): Սակայն այդ ներքնատեսութունը Զոհրապի մոտ արտասովոր կենսաճանաչողության փաստ չէ միայն, այլև մեթոդի հատկանիշ, որ վկայում է մի անվիճելի գրական-պատմական իրողության մասին. նրա ստեղծագործության մեջ ութսունականների արևմտահայ ռեալիզմը հասավ իր գեղարվեստական նվաճումների բարձրակետին՝ հաստատելով իր որակական ինքնությունը հայ ռեալիզմի պատմության ընդհանուր համապատկերում:

Ի՞նչն էր այդ «հոգեբանական ներքնատեսության» գեղագիտական բովանդակությունը՝ որպես ստեղծագործական մեթոդի, իրականության գեղարվեստական հայեցողության տիպի: Զոհրապի հերոսներն, իրոք, իբրև կանոն՝ հայտնվում են հոգեբանական բարդ վիճակներում, նրանց ներքնաշխարհի շարժմանը հատուկ են նուրբ, հազիվ նշմարելի, անակնկալ անցումները, հակասական, անբացատրելի, առեղծվածային շրջվածքները. հեղինակը կանխակալ միտումով իր ընթերցողին մշտապես առաջադրում է դժվար լուծելի հոգեբանական պարադոքսների՝ առաջ բերելով մտքի ու երևակայության լարվածություն, ղգացմունքային ու մտածական ակտիվ հակադրեցություն: Այս ամենը նշանակում է, արդյոք, որ այս դեպքում ևս գործ ունենք մարդկային ներաշխարհի բացահայտման այն եղանակի հետ, որ գրականագիտության մեջ բնորոշվում է որպես «հոգու դիալեկտիկա»: Թվում է՝ այսպիսի հարցադրման պատասխանը միայն դրական կարող է լինել, քանի որ «հոգու դիալեկտիկան» իրոք XIX դարի քննադատական ռեալիզմի մեծագույն հայտնագործություններից է, և այսօր ուսումնասիրողները, այս կամ այն ռեալիստական համակարգը բնութագրելիս, գրեթե միշտ դիմում են դրան՝ իբրև ինքնըստինքյան հասկանալի մի բան ընդունելով այն ենթադրությունը, թե չի կարող լինել իսկական ռեալիզմ՝ առանց «հոգու դիալեկտիկայի»:

Իրականում, սակայն, վերջինս պատմականորեն ձևավորված կատեգորիա է, և միշտ չէ, որ ռեալիստական արտացոլման մեթոդը հանգում է դրան: Գ. Գալեն, օրինակ, վերլուծելով գեղարվեստական մտքի ղադացման ընթացքը ուսական իրականության մեջ՝ ամբողջ XIX դարի ընթացքում, հանգում է այն հետևությանը, թե «հոգու դիալեկտիկան», ծագելով հասարակության զարգացման մի որոշակի փուլում՝ մտածողության սիմֆոնիզմի հիման վրա, և իր ամենակատարյալ արտահայտությանը հասնելով Տոլստոյի և Դոստոևսկու ստեղծագործություններում, արդեն մեր դարի նախադռանը կորցնում է իր գերիշխող դերը՝ տեղը զիջելով գեղարվեստական աշխարհաճանաչման մի նոր տիպի, որի ամենախոշոր ներկայացուցիչը դառնում է Զեյսովը:

Հատկանշական է, որ ուսումնասիրողը գեղարվեստական այդ ֆենոմենի ծագումը կապում է լերմոնտովյան ռոմանտիզմի հետ: Պոեզիկինի բանաստեղծական աշխարհում ներքին մարդը մշտապես ներդաշնակության մեջ է ինքն իր և արտաքին աշխարհի հետ, երբ ընթերցողը հոգու շարժման հանդիսատեսն է միայն և ոչ մասնակիցը: Քնարական աշխարհաճանաչման այս որակը բնութագրվում է որպես «հոգու պլաստիկա»: Լերմոնտովի ռոմանտիկ հայեցողության ոլորտում խախտվում է այդ ներդաշնակությունը, անհատի ներքին աշխարհը խոր հակասություն մեջ է արտաքին միջավայրի հետ, երկփեղկված է նաև ինքը, ընդ որում հոգու հակասական շարժումը վերապրվում է անմիջականորեն և ոչ թե ներկայացվում տարածական հեռավորությունից, տրվում է բուն պրոցեսը և ոչ թե վերջինիս պատկերացումը, ուստի և ընթերցողը դառնում է բանաստեղծի ներքին դրամայի մասնակիցը: Ըստ ուսումնասիրողի՝ հենց դա էլ «հոգու դիալեկտիկան» է:

XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական արձակում երևույթը ծավալվում է վիթխարի մասշտաբների մեջ: Ներքին և արտաքին աշխարհների միջև հաստատվում է մի նոր կապ, երբ անհատի հոգու հակասական շարժումը անձնականից վերաճում է հասարակականի: Բանականությունը տարրալուծում է մարդու ներքին աշխարհը, բայց այդ տարրալուծված աշխարհի բուն կյանքը ընթանում է բանականից տարբեր տրամաբանությամբ: Տևդի է ունենում հոգու և մտքի յուրօրինակ շղթայակցում, երբ մաքուր դատողության մեջ ներխուժում է հոգու ջերմությունը, մտքերն իրենք հագեցվում են կենդանի կյանքի հյուսվածքով: Վեպը դառնում է սիմֆոնիա, «ուր անընդհատ երևան են գալիս դիալեկտիկական հակասություններ՝ յուրաքանչյուր իրադրության, հանգույցի, պատկերի, կերպարի, սյուժեի մեջ, ջնջվում են բոլոր կայուն սահմանագծերը, և այդ սիմֆոնիկ «մշակման» արդյունքում կերտվում է մի նոր աշխարհ», որտեղ ոչ միայն մարդկային ճակատագրերի, այլև մոտիվների, թեմաների, պատկերների միջև հանդես են գալիս ներքին տարբերացություններ, միաժամանակ՝ նույնություններ, փոխադարձ ձգտումներ ու վանումներ, բացասման ու հաստատման, փոխներթափանցման ու փոխադարձ լուսավորման անվերջ պրոցեսներ: Այս ամենը, վերապրված որպես որոշակի մարդկային հոգեվիճակ, նշանակում է հոգու դիալեկտիկական կեցություն:

Սակայն, ինչպես այնուհետև նկատում է հետազոտողը, այդ սկզբունքով ստեղծված պատկերն էլ ունի իր սահմանափակությունը, քանի որ ի վիճակի լինելով վերստեղծել աշխարհը միայն ամբողջության մեջ, լրիվ ծավալով՝ հնարավորություն չի տալիս կենտրոնանալու կյանքի

մանրամասնությունների, առանձին դրվագների վրա և մնալով հենց միայն դրանց շրջանակներում՝ «զգալ դրանց մեջ տրոփող ամբողջ կենդանի կյանքի ջիղը»։ «Հոգու դիալեկտիկան» ելնում է այն նախադրյալից, «թե մարդու յուրաքանչյուր խոսք, վարքագծի յուրաքանչյուր պահ՝ իր ճշմարտության մեջ, կարող է հասկանալի լինել, միայն եթե այն վերջիններին հանգեցնենք մարդու ամբողջ նախընթաց կյանքը՝ նրա ներքին աշխարհի, ինքնագիտակցության ձևավորման պատմության հետ միասին։ Միայն կոորդինատների այս հսկայական համակարգում կարող էր բացահայտվել եզակի արարքի, դրվագի բովանդակությունը»։ Այստեղից էլ ծավալուն վեպի, էպոպեայի գերակշռությունը XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական արձակում։

XX դարի նախադռանը գրականության առջև ծառանում է այլ խընդիր՝ կյանքի հարահուս ընթացքի մեջ բռնել մասնավոր երևույթը, փոքր դրվագը և հենց այդ սահմանափակ շրջանակներում բաց անել կեցության խորհուրդն ու գեղեցկությունը։ Ռուս գրականության մեջ այդ դրժվարագույն խնդիրն իրագործում է Չեխովը՝ իրականության ընդգրկման մեծ ծավալներ պահանջող «Հոգու դիալեկտիկայի» փոխարեն առաջադրելով «կենդանի հոգու» սկզբունքը, ժամանակի ու տարածության լայն հատվածներում ներքին աշխարհի տեսական ու հակասական շարժման տեղ ներկայացնելով հոգու «վայրկենական» կեցությունը։ Նա բուն գեղարվեստական փորձում ցույց տվեց, որ «չկա կյանքի համընդհանուր իմաստ, յուրովի իմաստավորված է յուրաքանչյուր արարածի կյանքը, և հարկավոր է սիրել ու հարգել, հայտնաբերել կյանքի այդ անհատական իմաստը»։ Չեխովի պատմվածքներում մարդու դրական գոյությունը գեղեցկանում է ոչ թե հասարակականորեն նշանակալից, մեծ արարքներով, ինքնադոհուությամբ, անձնական կյանքից հրաժարումով, այլ հենց դեպի անձնական երջանկությունը մարդկային բնական ձգտումով։ Այդ պատճառով էլ նրա աշխարհը լուսավոր ու կենսահաստատ է նույնիսկ այն դեպքում, երբ գործ ունենք մարդկային խեղճության ճնշող պատկերների հետ։ Եթե նախորդ գրողները իդեալի կեցությունը տալիս էին կամ առարկայական իրականությունից դուրս, կամ «կենդանի կյանքում», որը, սակայն, ընթանում էր անկախ ամենօրյա կեցությունից, ապա Չեխովյան իդեալը հենց այդ ամենօրյա կեցության մեջ է։ Գեղեցիկ իդեալի և մարդկային շնչին գոյության հակադրությունը դիտվում է ոչ թե իբրև կյանքի տարանջատ, միմյանց բացառող կողմերի պարզ անհամատեղելիություն, այլ որպես դրական փորձի հատկություն, այսինքն՝ «ձրգտելով սեփական երջանկությանն ու ուրախությունը՝ մարդն իրագործում

է ոչ թե հակահասարակական, խոստիքական մղումներ, այլ՝ իր կոչումը իբրև Մարդու Եվ հենց որ առօրյա գոյության մեջ սկսվում է շարժում գեպի իդեալը, այդ գոյությունը կենդանանում է և ներկայանում իր ներքին տարբերակումներով. իդեալի մեջ հնարավոր և առկա գեղեցկության հետ միասին բացվում է նաև այդ նույն իդեալի ներսում հնարավոր և առկա «մարդկային խեղճությունն ու գոհակությունը»։ Եվ ուսումնասիրողը կզրակացնում է. «Որպեսզի հնարավոր դառնար կյանքի այդպիսի տարրալուծումը, գեղարվեստական գաղափարը պետք է հասներ ունակիլմի, մարդկանց առարկայական և հոգեբանական գոյության մեջ թափանցելու աչնպիսի ուժի, որը հենց ունակիլմը, որպես մասնավոր կյանքի, այդ կյանքի հետաքրքրությունների և առարկաների արտացոլում, հանգեցնում է իր ծայր սահմանին և ինքնափրկումանը, այնպես որ ունակիլման պատկերը վերաճում է խորհրդանշանին մոտ ինչ-որ բանի»։ Իզուր չէ, որ Մ. Դորկին Չխոփին գրում է, թե՝ «Դիտե՛ք ինչ կը անում դուք։ Սպանում եք ունակիլմը»²⁶։ Հատկանշական է, որ իրականության գեղարվեստական ընկալման շխոփյան տիպը ևս կապվում է աշխարհի նկատմամբ պոզիտիվիստական հայացքի հետ²⁷։

Հայ ունակիլմն, իհարկե, իր հոռու շունքը պատմական ու գեղագիտական զարգացման աչնպիսի տեղական ու հարուստ փորձ, և անմիջական զուգահեռ անցկացնել Չխոփի և Զոհրապի ստեղծագործական մեթոդների միջև՝ սովյալ դեպքում իմաստ չունի։ Բայց, որ երկու դարերի սահմանադիրն համանման մի տեղաշարժ, նույն փիլիսոփայական ու գեղագիտական նախադրյալների հիման վրա, կատարվում է նաև հայ ունակիլման գիտակցության մեջ, թվում է՝ անկասկած է, և այսպիսի պնդման ամենացատուն ապացույցը հենց Զոհրապի ստեղծագործությունն է։

Արվեստի, մանավանդ ունակիլման արվեստի հիմնական նպատակը կյանքի խաչտարդևտ հոսքի մեջ մնալուն ճշմարտությունների հայտնաբերումն է։ Բայց դրան հասնելու ուղիներն ու եղանակները անսահման են ու բազմապիսի։ Զոհրապն իր նախասիրությունը սահմանում է հստակ ու որոշակի. «Մեծ պատահարները զիս անտարբեր կը թողուն. Բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդագծություններու նյութ են ինձի։ Դասերը որ կը քաղեմ անոնցմէ՝ վերդովիչ պայմանադրական կարգ ու սարքի կուսակիցներուն՝ թանկագին են ինձի համար։ Անոնք կուզան հաստատել այն բարոյականը, որ իմս է, ճիշտ ներհակը և գլխավարը հանրության մեջ ընդունվածին. իմ բարոյականս որ կը կայանա Իրականը՝ Սուտին, Ճշմարիտը՝ Կեղծին վե-

քաղաքներում մեջ ամեն տեղ և ամեն ժամանակ»²⁸։ Իրականությունը ար-
տացումն այս եղանակը, մասնավորապես մարդկային ներաշխարհի
ճանաչման ու դեղարվեստական պատկերման մեջ ամենից ավելի քիչ
տեղ թողնում է հասարակական լայն միջավայրի հետ հոգու դիալեկտի-
կական կապերի բացահայտման համար, այսինքն՝ Զոհրապի հերոսների
հոգեկան կեցության հիմքում մեծ մասամբ դործում է ոչ թե պատմակա-
նորեն որոշակի ազդային կամ սոցիալական հոգեբանության այս կամ
այն բնորոշ տիպը, երբ ներքին ու արտաքին աշխարհների հակասական
կապերի բարդ հանգույցներում անձնական ապրումը իմաստավորվում
է գլխավորապես իր ընդհանուր հասարակական բովանդակությամբ, այլ
հենց անձնական սկիզբը՝ որպես այդպիսին։ Զոհրապի նովելներում ևս
առաջնայինը ինքն իր մեջ, իր ճշմարտությամբ ապրող «կենդանի հոգու»
կեցությունն է՝ հենց տվյալ պահին, այստեղ ևս «չկա կյանքի համընդ-
հանուր իմաստ, յուրովի իմաստավորված է յուրաքանչյուր արարածի
կյանքը»։ Փաստի ընկալման ու վերապատկերման ճշգրտությունը հասց-
նելով իր ծայրագույն աստիճանին՝ արտացոլման զոհրապյան մեթոդը
իրոք «սպանում էր» ռեալիզմը՝ տիպականի փոխարեն նախընտրելով
բացառիկը, ընդհանրականի փոխարեն՝ մասնավորը, ռեալիստական խը-
տացման տեղ՝ խորհրդանշական ճշմարտությունը։

Ահա, օրինակ, վաղուց արդեն դասագրքային դարձած «Ալինկան»։
Նովելի կոմպոզիցիան իսկ ցույց է տալիս, որ հոգեբանական իրադրու-
թյան լարվածությունը սրենթաց մեծանում է ոչ թե սյուժետային գծի
կապակցված ու հետևողական վարդապետան միջոցով, այլ առանձին դր-
վագների հաջորդականությամբ, որոնց միջակա տարածություններում
ենթադրվող մանրամասնությունները բաց են թողնված։ Ընդամենը յոթ
էջանոց նովելը բաժանված է հինգ մասերի, որոնց ներքին կապը կռահ-
վում է միայն հեղինակային ժլատ ակնարկներից։ Առաջին դրվագը
նովելի համար յուրօրինակ նախադրություն է, ուստիկանության և այն-
կաճիների բախման սովորական մի տեսարան, ուր կողմերից յուրա-
քանչյուրը գործում է սեփական ճշմարտության գիտակցությամբ։ Այն-
կաճությունը գյուղի մարդկանց համար մասնագիտություն է, մի տեսակ
նախասահմանված, անխուսափելի վիճակ, որի բնական շարունակու-
թյունն է նաև ուստիկանության հետ «մշտնջենական հակառակությունը»,
ուր «ավանդական, ճակատագրական բան մը կ'իլեր բիրտ անկեղծու-
թյամբ»։ Սա նաև հետագա դրվագներում ծավալվող հոգեբանական դրա-
մայի հիլակետն է։

Սակայն գրողի հիմնական խնդիրը մարդկանց հակամարտ խմբերի հավաքական հոգեբանության բացահայտումը չէ. այս դեպքում անհատական ճակատագրերը պետք է դիտվեն կախյալ վիճակում, միայն հարաբերական ինքնությունության մեջ: Մինչդեռ նույնիսկ Սահակ-Պերճուհի-Հակոբոս եռամիասնության մեջ յուրաքանչյուր անհատ՝ իր վարքագծով ու հոգեբանությամբ, բացարձակ է, ներկայացնում է ինքնին արժեք: Ուստի և այստեղ, ինչպես առհասարակ Զոհրապի նովելների մեծ մասում, դրականի և բացասականի կտրուկ տարբերակված հասկացություններ չկան՝ խոսքը վերաբերելիս լինի երևույթների, թե առանձին հերոսների: Հեղինակային իդեալը հաստատվում է ոչ թե կյանքի մերժվող և ընդունելի կողմերի բացահայտ հակադրության միջոցով, ոչ էլ, մասնավոր, ունի իրականությունից դուրս և դրանից վեր ենթադրվող ինչ-որ կեցության, այլ հենց բուն կյանքում կամ կյանքի մի առանձին դրվագում կենդանի շարժման մեջ դրվող մարդկային արժեքով, որ միշտ անբաժան է իր հակադրությունից: Այդ արժեքը, իբրև իրական հնարավորություն, գործում է յուրաքանչյուր հերոսի ներքնաշխարհում և դրսևորվում որպես հոգեկան ապրում կամ որոշակի արարք:

Ռեալիստական արձակը հայ գրականության երկու հատվածներում՝ ձևավորվել ու զարգացել է գրեթե միաժամանակ՝ հիմնականում ենթարկվելով միևնույն օրինաչափություններին, որպես անբաժանելի համադրային մշակույթի պատմության փաստ: Արևմտահայ ռեալիզմը, սակայն, զարգանում էր քաղաքական-հասարակական այլ պայմաններում, հետամուտ էր ազգային ու համաշխարհային մշակույթի այլ ավանդույթների, նկրտում էր լուծելու հասարակական ու գեղարվեստական այլ խնդիրներ: Եվ եթե դրանից անհրաժեշտաբար ծագում էին արևմտահայ ռեալիզմի տեսության ու գեղարվեստական փորձի ինչ-ինչ առանձնահատկություններ, ապա դա չի նշանակում հայ ռեալիզմի միասնական համակարգի տրոհում երկու իրարից տարբեր բեկոնների: Ընդհակառակը՝ դա վկայում է այդ համակարգի ներքին հարստության, բարդության ու բազմազանության մասին:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. «Հայրենիք», 1894, № 718;
2. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1943, էջ 139;
3. «Հայրենիք», 1892, № 193;
4. «Մասիս», 1884, № 3734;

5. «Մասիս», 1888, № 3924:
6. «Հայրենիք», 1892, № 344:
7. Հ. Տեև. Գեղարվեստի փրկիստփայությունը, 1936, էջ 263:
8. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ..., էջ 80—81:
9. «Արևելք», 1888, № 1297:
10. «Հայրենիք», 1892, № 193:
11. «История французской литературы», т. III, М., 1959, с. 186.
12. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ..., էջ 147:
13. Տ. Կամսարական, Վարժապետին աղջիկը, 1956, էջ 276:
14. Ա. Արփիարյան, Ընտիր երկեր, 1951, էջ 82:
15. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1962, էջ 88:
16. Լ. Հալիկ, Աբբա Կոնստանթին, Կ. Պոլիս, 1885, էջ 9:
17. «Արևելք», 1885, 7 մարտի:
18. В. Я. Линков, Художественный мир прозы А. П. Чехова, М., 1982, с. 31.
19. «Հայրենիք», 1894, № 928:
20. Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 178:
21. В. Я. Линков, Художественный мир прозы А. П. Чехова, М., 1982, с. 14.
22. Գ. Զոհրապ, Գրականության մասին, 1973, էջ 55:
23. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ..., էջ 150:
24. Ատ. Թովչյան, Անհունի անդրադարձը, 1982, էջ 80—81:
25. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ..., էջ 155:
26. Г. Гачев, Образ в русской художественной культуре, М., 1981, с. 83, 157—159, 162.
27. В. Я. Линков, Художественный мир прозы А. П. Чехова, М., 1982, с. 11—12.
28. Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 389—390:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՄԻ ՔԱՆԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Երկու իրողությունն այսօր թումանյանագիտության մեջ կասկած չեն հարուցում՝ Թումանյանի ռեալիզմը և վերջինիս յուրահատուկ բնույթը: «Անուշի» և Թումանյանի այլ պոեմների «ռեալականության» մասին խոսել է դեռ Պողոտ Մալինցյանը թումանյանագիտության մեջ այնքան կարևոր դեր խաղացած իր «Դիմագծերում»¹: Թումանյանի ռեալիզմի յուրահատկությունների հարցը գիտական քննության առարկա դարձավ հատկապես 60-ական թվականներից սկսած: Էդ. Ջրբաշյանը այդ ռեալիզմը համարեց, «համադրական ռեալիզմ», իր բնութագիրը մանրամասն հիմնավորելով մի քանի աշխատություններում²: Թումանյանի ռեալիզմի ինքնատիպության մասին էր խոսում Ս. Աղաբաբյանը 1964 թ. հրապարակված «Հովհ. Թումանյանի գեղագիտական իդեալը և արդիականությունը» հոդվածում: Այստեղ նա գրում էր. «Հասարակական դրությունների և երևույթների և մարդու՝ բուրժուական աշխարհի նյութական հարաբերություններից կախվածության փաստի ցուցադրումը, որ XIX դ. քննադատական ռեալիստների մեծագույն ծառայությունն է, արդեն չէր կարող լրիվ գոհացում տալ XX դարի ճաշակին: Գրականությունը չէր կարող արտահայտման և իդեալի հին լեզվով խոսել: Անհրաժեշտություն էր դարձել «սոցիալական ճշտությունը» հավելել ժողովրդի պատմական կյանքի հեռանկարների, մարդու մեջ եղած դեռևս անհայտ արժեքների հայտնադործման ճշմարտությունը ... Հովհ. Թումանյանի գրչի տակ ռեալիստական մեթոդը փոխեց իր կառուցվածքը, իր բովանդակությունը, իր ինքնությունը»³:

Բայց գրականագիտությունը, լսյա էություն, ավելի վաղ էր բախվել Թումանյանի մեթոդի ինքնատիպության հետ, երբ 20—30-ական թվականներին խոսեւմ էր դրա երկվության մասին, ստեղծագործությունների մի մասում տեսնելով ռեալիզմ, իսկ մյուսում՝ ռոմանտիզմ (այդ

փաստերը վերջերս հրապարակ բերեց էդ. Զրբաշյանը Թումանյանի ունակ լիզմին նվիրված իր հոդվածում)⁴:

Այս բոլոր փաստերը հուշում են, որ վաղուց հասունացել է Թումանյանի ունակ լիզմի տիպաբանական քննությունն անհրաժեշտությունը:

Այսպիսի քննությունը կարող է իրականացվել Թումանյանի մեթոդի և նրան ամենից ավելի մոտ (էությունամբ և ժամանակով) գրական մեթոդների համեմատության միջոցով: Կասկած չինել չի կարող, որ Թումանյանի ստեղծագործական անհատականությունը, նրա մեթոդը ձևավորվել են քննադատական ունակ լիզմի և ռոմանտիզմի մթնոլորտում: Ի՞նչ առնչությունների մեջ է Թումանյանի մեթոդը այդ դպրոցների հետ:

1

Թումանյանի գրական գործունեության սկիզբը կապվում է 80-ական թվականների կեսերի հետ: Այդ ժամանակ հայ գրականության մեջ արդեն ձևավորվել էր քննադատական ունակ լիզմի բավական ուժեղ մի դրպրոց՝ Պերճ Պոռշյան, Ղաղարոս Աղայան, Ալեքսանդր Շիրվանզադե, Գաբրիել Սունդուկյան, գրողներ, որոնց գործերը մթնոլորտ և տրամադրություն էին ստեղծում, որոշում գրական շարժման բնույթը: Թումանյանի ամենասերտ առնչությունները այդ դպրոցի հետ կասկածի ենթակա չեն: Եթե մի կողմ թողնենք այդ առնչությունները վկայող արտաքին բնույթի փաստերը՝ նրա մտերմությունը Աղայանի հետ, Պոռշյանին նվիրված բանաստեղծությունը, կարող ենք հենվել ներքին օրդանական բնույթի ավելի կարևոր իրողությունների վրա: Հիշենք ամենից առաջ գյուղական կյանքի պատկերման այն որոշ ընդհանրությունները, որ Թումանյանին կապում էին Աղայանի և Պոռշյանի հետ: «Գութանի երգը», «Խրճիթում» և այլ բանաստեղծություններ վկայում էին նույնպիսի մի հայացք ժամանակակից գյուղի նկատմամբ, ինչպիսին մարմնավորվել էր Աղայանի հռչակավոր «Ճախարակում», «Երկու բույր» վեպում, Պոռշյանի «Հացի խնդիր» և «Ցեցեր» վեպերում: Այս ընդհանրությունը ավելի ցայտուն է երևում Թումանյանի «Հառաչանքում»: Պոեմի աշխարհը, մանավանդ սոցիալական իրողությունները, հոգեհարազատ են Աղայանի և Պոռշյանի գյուղին: Իբրև ապացույց, կարելի է բերել «Հառաչանքի» ծերունու մենախոսությունը.

Դարձել է աշխարհն, ախպեր, առ ու փախ,
Սերը դարձել սուր ու ջուրը՝ արին,
Ոչ ամոթ ունի ուժեղը, ոչ վախ,
վայը եկել է տարել տրեկարին:

Թումանյանի, Աղայանի ու Պոռշյանի մասին խոսելիս, պետք է ուշադրություն դարձնել ևս երկու հանգամանքի վրա, որոնք կապված են քննադատական ուսուցիչի ազգային տարբերակի առանձնահատկությունների հետ: Թե՛ Պոռշյանը և թե՛ Աղայանը հաճույքով ու սիրով պատկերում էին նահապետական կյանքը, գյուղական պարզ ու գունեղ կենցաղը, որն առաջորեն տեղի էր տալիս կապիտալիստական հարաբերությունների ճնշման տակ: Թումանյանը ոչ միայն ժառանգեց այս գիծը, այլև խորացրեց և վերաիմաստավորեց այն:

Կարելի է ցույց տալ նաև ուսուցիչական մեթոդի էվոլյուցիայի որոշ ընդհանրություններ՝ դարձյալ կապված հայ գրականության զարգացման առանձնահատկությունների հետ: Թե՛ Պոռշյանը և թե՛ Աղայանը անցան լուսավորական գաղափարների հրապուրանքի փուլով, որի ուղղակի արտահայտություններն էին Պոռշյանի «Սոս և Վարդիթերը», Աղայանի «Արություն և Մանվելը», ինչպես և այլ գործեր, որոնցում մատնացույց էին արվում հին պոուղի հետամնացությունը և այն հաղթահարելու անհրաժեշտությունը: Այդ փուլը շրջանցեց նաև Թումանյանը: «Մարոն» և «Լուսեցի Սաբոն», իրենց բոլոր արժանիքներով հանդերձ, արտահայտում էին նույն միտումները: Մարոյի դժբախտության պատճառը՝ նահապետական սովորություններն էին, իսկ Սաբոյի խելագարության պատճառը՝ նահապետական անխոհեմ դաստիարակությունը, որի հետևանքով «ամգահա Սաբոն» սարսափում էր բնության արհաժիրքներից:

Ակնհայտ է, որ այս բոլոր դեպքերում մենք գործ ունենք ոչ թե սովորական ազդեցությունների, այլ ստեղծագործական հոգեհարազատության և ժամանակի մթնոլորտի կնիքի արտահայտությունների հետ: Ժամանակակից գլոբլի, ժամանակակից իրականության նկատմամբ իր հայացքով Թումանյանը շատ կողմերով մոտ էր Աղայանին ու Պոռշյանին, ավելի քան՝ Շիրվանզադեին:

Բայց այս մոտիկությունը չէր, որ որոշելու էր Թումանյանի ստեղծագործության էությունը: Իր լավագույն, «ամենաթումանյանական» գործերում Թումանյանը որոշակիորեն հեռանում է քննադատական ուսուցիչից, հեռանում է սկզբունքորեն, մարմնավորելով մի բոլորովին ուրիշ հայացք իրականության նկատմամբ:

Այդ հայացքի էությունը պարզելու համար մենք պետք է դիմենք մի խնդրի, որը կենտրոնական տեղ է գրավում գրականության մեջ՝ անհատի պատկերման սկզբունքներին:

Սունդուկյանի, Պոռշյանի, Աղայանի, Շիրվանզադեի մեծագույն ծառայությունը հայ գրականությանը այն էր, որ նրանք հրապարակ բերին

XIX դարի գլխավոր իրողությունները մարմնավորող կերպարներ, հերոսներ, որոնք իրենց մեջ խտացնում էին դարի կարևորագույն գծերը: Այդպիսին չէ՞ «Հացի խնդրի» ամենագունեղ ու ամենահասուն կերպարը՝ Միկիտան Սաքոն, իր ձեռներեցությանմբ, ճարպկությանմբ, փողի ու հարստության իր պաշտամունքով: Դա կապիտալի նախակուտակման շրջանի տիպիկ ներկայացուցիչն է և՛ ի հակադրություն, ասենք, Խեչանանց Խեչանի, որը մարմնավորում է ավերվող նահապետական աշխարհայեցությունը, նա բարոյական ոչ մի նորմ, ոչ մի արժեք չի ճանաչում: Այս հեղինակների ստեղծագործությունները լի են կերպարներով, որոնք ձևավորվել են որոշակի ժամանակաշրջանում, որոշակի, նախորդից տարբերվող սոցիալական հարաբերությունների ազդեցության տակ: Արդումանի ընտանիքը՝ նահապետական մի դուրեղ տոհմ, որն իրենով մարմնավորել է նահապետական կարգը (նրանց օջախի սրբությունը և այլն) քայքայվել է, ու հիմա գյուղում ամենազորեղ ու ազդեցիկ ընտանիքը Շաղարանց Թաթոսի ընտանիքն է: Դա գյուղական նոր ձևավորվող բուրժուազի վառ տիպ է, որն անհնար կլիներ Արդումանի ընտանիքի հզորության ժամանակներում:

Մարկոս աղա Ալիմյանի կերպարը այս իմաստով թերևս ամենահատկանշականներից է: Նրա կերպարի մեջ մենք տեսնում ենք արտացոլված այն հսկայական փոփոխությունները, որոնք տեղի ունեցան հայկական իրականության մեջ XIX դարի մի քանի տասնամյակների ընթացքում: Այդ մարդու անհատականությունը ձևավորվել է կապիտալիստական Բաքվի ծաղկման հետ միասին: Ալիմյանը քաղաք է եկել տրեխներով, ջրկիրությունից հասել քաղաքի առաջին հարուստներից մեկի՝ հզոր նավթարդյունաբերողի դիրքին: Բնորոշ է, որ նրա կերպարում զեռ զդացվում են նահապետական աշխարհայեցողության մրնացուկները, մասնավորապես՝ վերաբերմունքը ընտանիքի նկատմամբ: Բայց Ալիմյան ընտանիքի հաջորդ սերունդն արդեն լրիվ բուրժուական Բաքվի ծնունդն է, իր ժամանակի հարադաստ արդյունքը:

Ակնհայտ է, որ այս նույն օրինաչափությունները վերաբերում են նաև Սունդուկյանի գլխավոր հերոսներին և, ամենից առաջ, իհարկե, Արուսին Զիմզիմովին:

Այսպիսով, հայ քննադատական ռեալիզմը մեղ տալիս է մարդկային մի տիպ, որը սերտորեն կապված է իր ժամանակի, որոշակի սոցիալական հարաբերությունների հետ. այդ տիպին բնորոշ է ներքին դինամիզմը, ժամանակի հետ փոխվելու, շրջապատող պայմաններին հարմարվելու ընդունակությունը: Հայ գրականության մեջ հստակորեն

երևում է, որ այդ տիպը նահապետական հարաբերությունների ավերակ-
ների վրա է ձևավորվում:

Այս ֆոնի վրա Թումանյանի ստեղծագործությունները բոլորովին
ուրիշ օրինաչափություններ են ներկայացնում:

Նախ և առաջ, պատմական ժամանակի անմիջական նշաններ
Թումանյանի գլխավոր երկերում դեռ չկան: «Մարոն», «Լոռեցի Սա-
քոն», «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», լեզենդներն ու բալլադները,
բանահյուսական նյութերի մյուս մշակումները արտաքին ոչ մի հատ-
կանիշով չեն կապվում ոչ միայն XIX դարի բուրժուական իրականու-
թյան, այլև առհասարակ որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջանի հետ (թեև
«Անուշի», «Մարոյի», «Լոռեցի Սաքոյի» իրադարձությունները համընկ-
նում են Թումանյանի վաղ մանկության շրջանին): Էականն այն է, որ
իրենց կոնֆլիկտներով այդ դործերը կարող էին բնորոշ լինել նահապե-
տական աշխարհին ընդհանրապես: «Սասունցի Դավիթում» դործ ունենք
էպիկական ժամանակների, իսկ «Թմկաբերդի առումում»՝ ընդհանրա-
յված միջնադարի հետ և այլն: Այս օրինաչափությունն արդեն հուշում
է, որ Թումանյանի առջև կանգնած խնդիրները տարբերվում էին քննա-
դատական ուսուցիչի խնդիրներից:

Այս տարբերության իմաստը պարզելու համար կանգ առնենք «Հա-
ռաչանքի»՝ այն պոեմի վրա, որը, եթե մի կողմ թողնենք «Պոետն ու
Մուսան» երգիծական պոեմը, շատ ավելի մոտ է քննադատական ուս-
ուցիչի ավանդներին:

Պոեմում հստակօրեն տեսանելի են XIX դարի վերջին քառորդի նը-
շանները՝ նահապետական գյուղի քայքայումը, նոր հարաբերություն-
ների մուտքն այնտեղ, մարդկային նոր տիպերի ծնունդը: Բայց այդ
ամենը ինչպե՞ս է պատկերվում, ու՞մ հայացքով: Այդպան ծերունու
խոսքը սոսկ զրական հնարանք չէ, այն իր մեջ դադափարական-գեղար-
վեստական հզոր լիցք է կրում, ինչպես աշուղի խոսքը «Թմկաբերդի
առումում»: Նոր գյուղի իրականությունը, նոր մարդիկ ու հարաբերու-
թյունները ներկայացված են նահապետական գյուղի լիիրավ ներկայա-
ցուցչի դիրքերից: Ավելին, հենվելով պոեմի՝ մեզ հասած հատվածների
վրա, կարող ենք պնդել, որ հենց այդ ծերունին է պոեմի գլխավոր հե-
րոսը, և նրա խոսքն ու դժգոհությունը՝ պոեմի առանցքը: Մերումու խոս-
քը ոչ միայն սոցիալական բողոքի արտահայտություն է, այլև բարոյա-
կան դատավճիռ ուղղված նոր աշխարհին: Թեև ծերունին ասում է, որ
«մեր հին կարգերից ընկել ենք, դրկվել, նորն էլ չգիտենք, թե ինչ է
եկել», նա ամենևին նման չէ խեղճ ու շվարած դոհի, ինչպիսին, ասենք,

Խեղանանց Խեղանն է։ Նա պինդ կանգնած է նահապետական բարոյականության հողի վրա և այդ դիրքերից մճռականորեն ու անզիջում մերժում է նոր կարգերն ու նրանց բերած բարոյականությունը, նրանց բերած մարդկային տիպերը։ Հիշենք ժերոնուս փնթփնթոցը երիտասարդ ճանապարհորդին հանդիպելիս. այստեղ գտնում ենք ցարական բարոյադուրկ, ամեն ինչի պատրաստ աստիճանավորի մի յուրատեսակ դիմանկար՝

Եկած կըլինի, որ խաբար տանի,
Բե խելքը գլխին դեռ քանի գյուղ կա,
Ով յուր դռանը անասուն ունի,
Կամ որի կնգա աչքերում յուղ կա։

Քիչ հետո պատմողը հստակորեն բնութագրում է ժերոնուս վերաբերմունքը կարծեցյալ աստիճանավորի նկատմամբ.

Ծերմակ գլուխը ապա բարձրացրեց,
Հոնքերի տակից ազդու նայելով,
Որոտող ձայնով այսպես հարցրեց,
Զղվանք ու զայրույթն հաղիվ պահելով ...

Ահա այս ղզվանքն ու զայրույթը նոր կարգերի և նրա ներկայացուցիչների հանդեպ ժերոնուս կերպարի էական հատկանիշներն են։ Եվ, վերջապես, ևս մի քառասուղ ժերոնուս կերպարի բովանդակությունն հասկանալու համար։ Պատմելով Չոբան Չատիլի պատմությունը, ժերոնին ընդգծում է, որ գյուղական համայնքը, գյուղի ծերերը ամեն ինչ արին Չատու և թավադի վեճը հարթելու, Չատուն աքսորից փրկելու համար։ Մարդիկ պատրաստ են ևղել ամեն տեսակ զիջումների։ Բայց մինչև մի որոշակի սահման։ Պատմելով, որ թավադը սլահանջել է, որ Չատու կինը մի գիշեր անցկացնի ևկվոր աստիճանավորի հետ, Չատիին ներումն ձեռք բերելու համար, ժերոնին Եղրափակում է՝

Մարդը խղճ ունի՝ էսպես է սսում,
Սըրանից ավել էլ ի՞նչ եք ուզում.
Բայց տըղամարդը, որ նամուս ունի,
Լավ է իմանում ինչ պատասխանի ...

Պատվի, ազնվության, բարոյականության հարցերում զիջում չինել չի կարող (դա չէ՞ պատճառը, որ Մոսին սպանում է Սարոյին. չէ որ

նա, ի վերջո, անպատվել էր Մոստուն։ Այլ հարց է, որ այս դեպքում պատվի ըմբռնման մեջ անիմաստ դաժանություն կա)։

«Հառաջանքի» ծերունին արդեն ժողովրդական բարոյականության մարմնացումն է։ Եվ այն, որ հենց այդ ծերունին է դարձել Թումանյանի պոեմի կենտրոնական հերոսն ու պատմողը, ինքնին շափաղանց նշանակալից է։

Քննադատական ոեալիզմի ստեղծագործություններում կենտրոնական հերոսը կամ հերոսները նոր դասակարգի ներկայացուցիչներն են։ Թումանյանի պոեմում դիտակետը փոխվում է. գլխավոր հերոսը ժողովրդի մարդն է և, բնականաբար, շխարհին նայելու, այն քննելու, ելակետը ժողովրդինն է, ժողովրդական կուլեկտիվինը։ Այսպես ուրեմն, Թումանյան-արվեստագետին մարդու մեջ գրավում է ոչ թե այն, ինչ փոփոխությունների և սոցիալական հեղաբեկումների ծնունդ է (Թումանյանի ապրած ժամանակաշրջանը նրան ստիպում էր ընդգծված սրությամբ ընկալել այդ փոփոխությունների արատավոր կողմը), այլ այն, ինչ կայուն է, հավերժական, պայմանավորված մարդու բուն էությունը։ Ս. Աղաբաբյանը կարևոր օրինաչափություն է մատնացույց անում, երբ գրում է. «նա ժողովրդական կյանքի արտաքին, ազդագրական ու կենցաղային վարագույրը հետ քաշեց և այնտեղ տեսավ իսկական մարդկայինը, հավերժ մնալունը» (ընդգծումը իմն է — Ա. Ե.)⁵։

Թումանյանի և քննադատական ոեալիզմի համեմատության ժամանակ առաջ է գալիս նաև դրական ու բացասական հերոսների հարաբերակցության խնդիրը։ Քննադատական ոեալիզմը, ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական, առաջ բերեց բացասական հերոսների մի ամբողջ գունեղ պատկերասրահ։ Որոշ վերապահումով ասենք, որ քննադատական ոեալիզմի բարձրագույն նվաճումները հիմնականում կապված էին բացասական հերոսների հետ։ Գոնե հայ գրականության մեջ այդպես էր։ Զիմզիմովն ու Զամբախովը, Ալիմյանները, Մարոթխանյանն ու էլիզբարովը, Միկիտան Սաքոն ու Մովրովը, Ճաղարանց Թաթոսն ու մյուսները — ահա այն ամենաուժեղ կերպարները, որ քննադատական ոեալիզմի հեղինակները ավելացրին հայ գրականության հերոսների շարքին։ Դրանք իրենց մեջ մարմնավորում էին բուրժուական հասարակության բարոյական սկզբունքները, դրանց ամենաաշխատակալ կողմերը, ցուցադրելով «ժամանակի ոգին»։

Թումանյանի հերոսներից այս շարքին կարող ենք ավելացնել միայն մեկին՝ Բազալ Արտեմին։ Բայց ավելի ուշադիր քննության դեպքում մենք հեշտությամբ տեսնում ենք, որ սա Թումանյանի երկրորդական

հերոսների թվին է պատկանում և շատ հեռու է Թումանյանի ստեղծագործության հիմնական պաթոսից: Թումանյանի գլխավոր հերոսներն են «Հառաչանքի» ծերունին, Անուշը, Սարոն, Մոսին, Սասունցի Դավիթը, Փարվանա արքայադուստրը և նրանց նման այլ հերոսներ, որոնք մարմնավորում են մարդկային հավերժական կրքերն ու ձգտումները, մարդկային բարձր երազանքները: Առհասարակ, դրական հերոսի խնդիրը շատ կարևոր է Թումանյանի ոեալիզմի էությունն հասկանալու համար: Մ. Մկրյանը ճիշտ է նկատել. «900-ական թվականների մեր խոշոր գրողների ոեալիզմը բուրժուական իրականությունն ու ազգային ճնշմանը հակադրվում էր մարդկայնորեն դրականի գաղափարով ու պատկերով: Այս նորի գեղարվեստական մարմնավորման ճանապարհին Թումանյանը գնաց դեպի ժողովուրդը, դարձավ ժամանակաշրջանի ոգու ամենամեծ արտահայտիչը»⁶: Այս ձևով է Թումանյանը հակադրվում բուրժուական ապամարդկայնացնող իրականությանը: Սա չի նշանակում, որ Թումանյանը չունի բացասական կերպարներ, իսկ քննադատական ոեալիզմի երկերում դրական հերոսներ չկան: Ամբողջ բանը այդ հերոսների դրաված դիրքի մեջ է: Ամենաբնորոշ օրինակը, «Թմկաբերդի առումն» է: Պոեմի ֆաբուլային առանցքը իշխանուհու դավաճանությունն է, բայց այն դիտված ու գնահատված է ժողովրդի մարդու, ժողովրդի իդեալների կրող ու արտահայտիչ աշուղի հայացքով: Առաջին պլանում աշուղի խոսքն է: Այս է Թումանյանի ստեղծագործության օրինաչափությունը:

Այսպիսիք են Թումանյանի առնչությունները քննադատական ոեալիզմի հետ: Թումանյանն ու հայ քննադատական ոեալիստները գրեթե նույն ժամանակաշրջանի ծնունդն են և բուրժուական հասարակության նկատմամբ նույն ժխտական վերաբերմունքի կրողները: Բայց Թումանյանի հետաքրքրությունների կենտրոնը դուրս է բուրժուական հասարակության այն հանգամանալից ու վերլուծական քննությունից, որ քննադատական ոեալիզմի գլխավոր խնդիրն էր: Թումանյանի ժխտական վերաբերմունքը բուրժուական, շահագիտական, հարաբերությունների նրկատմամբ արտահայտվում էր նրա ստեղծած ուրույն, խորապես մարդկային աշխարհի միջոցով, որը հակադրվում էր տիրող կարգերին ու բարոյականությանը: Ահա թե ինչու Թումանյանի աշխարհը, այդ աշխարհի ստեղծման միջոցները՝ նրա պոետիկան, սկզբունքորեն տարբերվում էին քննադատական ոեալիզմի աշխարհից ու պոետիկայից:

դրական ռեալիզմ, խորապես արդարացի է, մանավանդ որ այդ համադրականության մեջ շեշտվում է ումանտիզմի տարրը. «Թումանյանի ռեալիզմը, կարելի է ասել, հայրենի ողջ գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որն իր մեջ ամփոփում է ոչ միայն նախընթաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ումանտիզմի նվաճումները»⁷:

Սկսենք նրանից, ինչ Թումանյանին ուղղակիորեն կապում էր ումանտիկների հետ: Դրանք նախ և առաջ Թումանյանի կատարած թարգմանություններն են: Նկատի ունենք առաջին հերթին Մ. Լերմոնտովի «Մծիրին», Բայրոնի «Շիլլոնի կալանավորը» պոեմը և «Չայլո Հարոլդի ուխտադնապությունը» պոեմի հատվածները: Այս պոեմների թարգմանությունը ամենին պատահական կամ երկրորդական փաստ չէր Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Նա ունեցավ ումանտիկական բուն հրապուրանքների մի շրջան, որի ընթացքում ծնվեցին ոչ միայն թարգմանություններ, այլև Թումանյանի ինքնուրույն պոեմները՝ գրված ուղղափառ ումանտիկական ոգով՝ «Մհհրի», «Մերժված օրենք»⁸: Անկախ այս պոեմների զեղարվեստական որակից, դրանք կարևոր օրինաչափ փուլ են կազմում Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման ճանապարհին:

Բայց նախքան շարունակելը, ճշգրտենք, թե ինչ ենք հասկանում այստեղ ումանտիզմ ասելով:

Թումանյանի գրական ասպարեզ ոտք դնելու պահին արդեն ձևավորվել և մեծ ճանապարհ էր անցել «քաղաքական ումանտիզմը», գրական մի հոսանք, որն, անկասկած, ընդհանրություններ ունենալով համաեվրոպական ումանտիզմի հետ, այնուամենայնիվ, ումանտիզմի յուրահատուկ արտահայտություններից էր: Չպնդելով «քաղաքական ումանտիզմ» արտահայտության գիտական անվիճելիության վրա, դրանով մենք ուզում ենք ընդգծել այդ ուղղության որոշակի քաղաքական ուղղվածությունը: Բաֆֆու, Մուրացանի, Պատկանյանի, Պեշիկթաշյանի և մյուսների գլխավոր նպատակն էր ժողովրդին նախապատրաստել ազատագրական պայքարի՝ Հայաստանի ազատագրության համար: Այդ ումանտիզմը մեղանում զարգացավ այն ժամանակ, երբ դեռ քննադատական ռեալիզմը լրիվ չէր ձևավորվել, և տիրապետող տեղ գրավեց հայ հասարակական կյանքում, որովհետև ժողովրդի գոյության պայմանները օբյեկտիվորեն այդպես էին թելադրում: Ավելի մանրամասն տեղեկությունների համար ընթերցողին հղելով դեպի Ս. Սարինյանի «Հայկական ումանտիզմ» հանգամանալից աշխատությունը, նշենք միայն, որ քաղա-

քական ռոմանտիզմը, ունենալով իր միանգամայն որոշակի խնդիրները, չլուծեց կամ անհրաժեշտ խորությամբ չլուծեց այն հարցերը, որոնք դեռ XIX դարի առաջին տասնամյակներում լուծել էին եվրոպական ռոմանտիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ Բայրոնը, Ժուլիստին, Լերմոնտովը, Շելլին, մասնակի չափով՝ Հայնեն (որին երբեմն անվանում են «ռոմանտիկ կիսով չափ») և մյուսները: Ի վերջո, եվրոպական ռոմանտիզմի բարձրագույն նվաճումները կապված են անհատի, նրա ներքին աշխարհի, հոգու պատկերման ու բացարձակացման հետ:

Իհարկե, ռոմանտիզմի գրականության մեջ այս կամ այն կերպ արտացոլվում էին ժամանակի բոլոր հրատապ հարցերը, և քաղաքական խնդիրները՝ աղգային-աղատագրական պայքարը, պետական կառուցվածքը և այլն, կարևոր տեղ էին գրավում ռոմանտիկների ստեղծագործություններում: Բայց, ինչպես նկատում է ռոմանտիզմին նվիրված վերջին ուսումնասիրություններից մեկի հեղինակը՝ Ի. Տերտերյանը, «...ռոմանտիկական արվեստի առաջին իսկ քայլերից նրա, ինչպես և առհասարակ եվրոպական ետվերածնության արվեստի կենտրոնում էր անհատը, բայց այն անհատը, որին պատմական պրոցեսը արթնացրել էր և որին, թվում էր, գործունեության անսահման ասպարեղ էր տվել»⁸: Սկզբում ռոմանտիկները ներդաշնակություն էին որոնում աշխարհի և անհատի միջև. բայց պատմական զարգացումը այլ բանի հանգեցրեց: Անհատի և հասարակության հակասությունները զնայով խորանում էին, և առաջ եկավ հասարակությունից կտրված ու նրան հակադրվող հերոսի տիպը. «Անհատի և այդ անհատի պահանջներին չհամապատասխանող, բայց նրան իր օրենքները պարտադրող աշխարհի աններդաշնակությունը, այդ աշխարհից կտրվելն ու խռովությունը այնքան վառ կերպով են մարմնավորվում ռոմանտիկների կողմից, որ հաճախ ներկայանում են իբրև ռոմանտիզմի հիմնարար և գրեթե միակ թեման»⁹: Այս վերջինը շատ բնորոշ դիտողություն է: Այսպես թե այնպես, ռոմանտիզմի բարձրակետը ընթերցողի համար մնում են Բայրոնի, Լերմոնտովի, Հայնեի ըմբոստ ստեղծագործությունը, աշխարհի դեմ ընդվզող նրանց ըմբոստ հերոսները: Եվ առաջին հերթին հենց այս գրողները մեծ ազդեցություն գործեցին գրականության հետագա զարգացման վրա:

Անհատի ընդվզումն ու քաղաքական ըմբոստությունը եվրոպական ռոմանտիզմի (օրինակ, Բայրոնի ստեղծագործության) մեջ սովորաբար հանդես էին գալիս միասնաբար, ու զարգացած եվրոպական գրականությունների առնչությամբ դժվար է խոսել ռոմանտիզմի երկու տիպերի մասին: Դատելով Ի. Տերտերյանի առաջարկած դասակարգումից¹⁰, «բայ-

րոնական» ռոմանտիզմը հատուկ էր բուրժուական դարգացման ուղիով ընթացող երկրների գրականություններին, իսկ քաղաքական ռոմանտիզմը՝ այն երկրներին, որոնք այս կամ այն պատճառով ետ էին մնում այդ դարգացումից։ Այս վերջինների թվին պետք է դասել անկասկած Հայաստանը։ Նման դասակարգման դեմ առարկելը զիվար է. բայց պետք է մի վերապահում անել։

Երկրորդ տիպի երկրների գրականություններում ռոմանտիզմը կարող է ճեղքվել երկու մասի՝ քաղաքական և բայրոնական (այս տերմինների ողջ պայմանականությամբ հանդերձ)։ Հայ գրականությունը պատկանում է նման գրականությունների թվին։ XIX դարի կեսերին, մինչև 60—70-ական թվականները, մեղանում քաղաքական ռոմանտիզմը, ինչպես հայտնի է, բարձր դարգացման շասով հանձին Բաֆֆու, Պատկանյանի և մյուսների։ Թվում էր, թե բայրոնական ռոմանտիզմը այլևս չի արտահայտվելու հայ գրականության մեջ։ Այսօր էլ մեր գրականագիտության մեջ ռոմանտիզմի սահմանները Մուրացանից դենը չեն անցկացնում, Իսահակյանին կապելով նեոռոմանտիզմի հետ, ինչպես վարվել է «Հաշկական ռոմանտիզմ» հայտնի ուսումնասիրության հեղինակ Ս. Սարինյանը։ Նա Մուրացանին անվանում է «հայկական ռոմանտիզմի վերջին տաղանդավոր մոհիկանը», իսկ բիշ հետո գրում՝ «Իսահակյան, Տերյան, Շանթ, Ահարոնյան, Վարուժան, Սիամանթո, Մեծաբենց՝ արդեն փորձում են վերանայել գրականության ավանդական սկզբունքները»։ Այս խումբը նա կապում է գրական այն դպրոցի հետ, որն անվանում է «նեոռոմանտիզմ՝ հաճախ ձուլված սլավոլիզմի հետ»¹¹։ Այնինչ, թվում է, Իսահակյանին ամենայն իրավամբ պետք է համարենք ուշացած ռոմանտիկ։ Այս բանը ղեռ դարասկզբին նկատել է Պողոս Մակինցյանը, նրա ստեղծագործությունը որոշակիորեն կապելով ռոմանտիզմի հետ¹²։ Իսահակյանի ռոմանտիզմը մեր օրերում միանգամայն համոզիչ բացահայտեց էդ. Զրբաշյանը Իսահակյանի քնարական հերոսին և պոեմներին նվիրված ուսումնասիրություններում¹³։ Թեև այլ առիթներով, նա էլ է օգտագործել «նեոռոմանտիզմ» տերմինը¹⁴։ Ամեն դեպքում, անկասկած է թվում, որ Իսահակյանն ավելի շատ ընդհանուր գծեր ուներ Բայրոնի, Լերմոնտովի, Հայնեի հետ, քան Շանթի, Սիամանթոյի, առհասարակ նեոռոմանտիզմի հետ։ Այնպես որ բոլոր հիմքերը կան Ավետիք Իսահակյանին համարելու թող որ ուշացած, եվրոպական ռեալիզմի վերելքից մի բանի տասնամյակ հետո հանդես եկած, բայց իսկական ռոմանտիկ։

Համառոտ կերպով կանգ առնելով վերոհիշյալ իրողությունների վերա, մենք ուղում ենք ճշգրտել Թումանյանի և ռոմանտիզմի հարաբերությունների սահմանը: Թումանյանը ասպարեզ եկավ քաղաքական ռոմանտիզմի մայրամուտին և քիչ բան չարեց այդ ուղղության վերջնական տեղատվությունն արագացնելու համար: Նրա ստեղծագործական անհատականությունը ձևավորվեց բանաստեղծության պատկանյանական ուղղության դեմ մղված գրական պայքարում: Մի անգամ չէ, որ նա քննադատաբար է արտահայտվել Պատկանյանի և ուրիշների մասին: Այս փաստերը լավ հայտնի են, հայտնի են Թումանյանի խոսքերը այն մասին, որ «Հայոց բանաստեղծին ավելի ազդում, վշտացնում է այն, թե ինչու են սև ամպեր կուտակվել Մասիսի ձյունափառ գագաթին — և նա շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի ամպերը: Հայոց հայրենասերը Արտաշը, Տարոնն ավելի է սիրում, քան Արտաշում և Տարոնում ապրող ժողովուրդը»: Հիշեցնենք նաև, որ «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» ուսումնասիրության առանցքը Պատկանյանի ստեղծագործության քննադատությունն է ունակիվմի դիրքերից: Իրողությունն այս է, ինչքան էլ Թումանյանը բարձր գնահատեր Պատկանյանի պատմական մեծ դերը ...

Այս մերժումն էլ, իհարկե, չպետք է բացարձակացնել: Հայ բանաստեղծը չէր կարող ներքին ինչ-ինչ կապերով կապված չլինել Պատկանյանի հայրենասիրական քնարի ավանդների հետ, և այս ասելով ես ի նկատի ունեմ ոչ միայն ու ոչ այնքան Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» ժողովածուի բանաստեղծությունները, այլ, ամենից առաջ, «Հին կուլիվը» պոեմը, որտեղ ակնհայտ են Րաֆֆու և Պատկանյանի ավանդները, անկախ այն բանից, թե ուղղակի ազդեցությունն ինչ չափով է եղել: Հայրենասեր երիտասարդների անցումը Արևմտյան Հայաստան, նրանց հրաժարումը խաղաղ կյանքից հանուն հայրենակիցների ազատագրության ուղղակիորեն կարելի է կապել Րաֆֆու և Պատկանյանի ավանդների հետ: Բայց պատահական չէ նաև, որ այս պոեմը չի ձուլվում Թումանյանի ողջ ստեղծագործությանը, մնում է մի տեսակ մեկուսացած իր գեղարվեստական առանձնահատկություններով և մակարդակով¹⁵:

Թումանյանին, անկասկած, հարադատ էր «բայրոնական» ռոմանտիզմը. համենայն դեպս, նրան ռոմանտիզմի այդ տիպի հետ կապում են ավելի էական նշանակություն ունեցող դժեր: Պատահական չէ, որ արդեն հասուն տարիքում իր վրա ամենից շատ ազդեցություն գործած գրողների թվում նա հիշում է Լերմոնտովին՝ ռուս գրականության ուղղափառ ռոմանտիկին, և Պուշկինին, ի նկատի բնենալով ամենից առաջ

վերջինիս կուլկասյան ռոմանտիկական ստեղծագործությունը: Ի վերջո, սլատաճական չէ նաև, որ Փիլիպոս Վարդապարյանին ուղղված հայտնի նամակում նա խոսում է իր «բայրոնա-լերմոնտովականության» մասին:

Թումանյանը դեռ Իսահակյանից առաջ շոշափեց ընդլզող անհատի խնդիրը: Թարգմանելով Բայրոնի և Լերմոնտովի պոեմները, Թումանյանն, անկասկած, ընդառաջ էր գնում ստեղծագործական ինչ-ինչ ներքին ազդակների: Եթե նրա ինքնուրույն պոեմները կրում էին այլ հեղինակների ազդեցության ակնհայտ կնիքը, ապա այդ ազդեցությունն էլ ներքին սլատաճի արձագանք էր:

Վերջապես, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ հաստատուն տեղ ունեն երեք բանաստեղծություն՝ «Պանդուխտ եմ, քույրիկ», «Դու քո ճամփին գնա, քույրիկ» և «Երկու սև ամպ», բանաստեղծություններ, որոնք բնարական հերոսի տիպով կարող են համարվել դասականորեն ռոմանտիկական ստեղծագործություններ: Այստեղ մենք տեսնում ենք «բայրոնա-լերմոնտովյան» աշխարհըզացողության կարևոր բանաձևերը՝

Ելած կյանքի ամեն ճամփից,

Կարոտներով անմեկին,

Ազա՜հ, անվերջ ու անհանգիստ

Թափառում է իմ հոգին: (Դու քո ճամփին ...)

Պանդուխտ եմ, քույրիկ, մանուկ օրերից

Գրնում եմ դեպի մի անհայտ երկիր՝

Կրտրված կյանքի ամեն կայերից,

Մենակ, տարադիր: (Պանդուխտ եմ, քույրիկ ...)

Հերոսը աշխարհից կտրված և աշխարհին հակադրվող անհատն է դեմոնական որոշակի հրանքներով՝

Եվ ո՞վ գիտի՝ դեռևս անմեղ

Քանի հոգի կը տանջի,

Եվ ով գիտի՝ ինչ մութ, ահեղ

Անապատում կըհանգչի ... (Դու քո ճամփին ...)

Հատկանշական է, որ այս բանաստեղծությունները գրված են այն տարիներին, երբ Թումանյանն արդեն հեռացել էր իր ռոմանտիկական թարգմանություններից, «Մեհրիկից» ու «Մերժված օրենքից»: Այս տողերը ստիպում են ետ դառնալ և հիշել 1896 թ., ռոմանտիկական հրապուրանքների բուռն շրջանում գրված «Բայրոնին» բանաստեղծությունը: Բայրոնի նկատմամբ եղած հիացմունքի հետ միասին, այնտեղ շատ հատկանշական է մի տող, որը, թերևս, ավելի իրեն՝ Թումանյանին է վերա-

բերում, քան Բայրոնին՝ «աշխարքի որդիքը հիվանդ) «...արտասովում
են քո անմահ երգում, թե ոնց է մարդու հոգին խորտակվում»։ «Մարդու
հոգին խորտակվելու» խնդիրը հուզելու էր Թումանյանին ամբողջ կյան-
քում. բայց բնորոշ է, որ այն ձևակերպվում է հենց Բայրոնին նվիրված
բանաստեղծության մեջ։

Թումանյանն, իհարկե, ումանտիկ չդարձավ. ումանտիզմի դասա-
կան արտահայտություն լինելը հայ գրականության մեջ վիճակված էր
Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությանը։ Բայց մեր հիշած այս փաս-
տերն էլ պատահական չէին Թումանյանի համար։ Կար մի ներքին երակ,
որը նրան կապում էր «Բայրոնա-լեմոնտովյան» ումանտիզմի հետ նրա
ողջ ստեղծագործության ընթացքում։

Թումանյանի ունակիզմի ինքնատիպության արտահայտություններից
մեկը (որի մասին մենք դեռ կխոսենք), միանգամայն օրինաչափորեն,
համարվում է բանահյուսական այն հզոր շերտը, որն առկա է նրա
ստեղծագործության մեջ։ Բայց չէ՞ որ բանահյուսության նկատմամբ
սրված հետաքրքրության արմատները դարձյալ գնում են դեպի ուման-
տիզմը (ուսումնասիրողներից ոմանք նույնիսկ առանձնացնում են բա-
նահյուսական ումանտիզմի փուլ ումանտիզմի պատմության մեջ)¹⁶։ Եվ
պատահական չէ, որ բանահյուսական նյութերի օգտագործման շափով
ու մակարդակով Թումանյանի հետ կարող է համեմատվել միայն մեր
մեծագույն ումանտիկը՝ Ավետիք Իսահակյանը։ Թումանյանին նախոր-
դած ու ժամանակակից, նաև հաջորդած ունակիստ գրողների ստեղծագոր-
ծության մեջ չեղավ ու չկրկնվեց այդ ուշագործությունը ժողովրդական
ստեղծագործության նկատմամբ, որն հատուկ էր Թումանյանին և Իսա-
հակյանին։

Գրականագիտության պատմությունը երբեմն խորհրդածության հե-
տաքրքիր նյութ է տալիս։ Ինչպես ասվեց, սովետահայ գրականագիտու-
թյան մեջ եղել է մի շրջան, երբ Թումանյանի մեթոդը երկատվում էր։
Ստեղծագործությունների մի մասում նա դիտվում էր իբրև ունակիստ,
մյուսում՝ իբրև ումանտիկ։ Նման պատկերացումները այսօր մեզ ոչ
առանց հիմքի պարզունակ են թվում։ Բայց այդ բավական հաճախ կրր-
կրկնված տեսակետը իր մեջ նաև ուսցիոնալ հատիկ ունի (ինչպես մոռաց-
ված շատ տեսակետներ)։ Չկարողանալով տեսնել Թումանյանի մեթոդի
միասնությունը, այդ տեսակետի հեղինակները զգացել են նրա առանձ-
նահատկության կարևորագույն տարրերից մեկը՝ ումանտիկական ուժեղ
ենթաշերտի առկայությունը։ Եվ իսկապես, առանց ումանտիզմի տար-
րերի, անհնար է պատկերացնել Թումանյանի ստեղծագործությունը։

Մի պահ նորից հիշենք Թումանյանի գլխավոր երկերի սյուժեներն ու հերոսներին: Ճակատագրական սեր, վիրավորված պատիվ ու արյունոտ վրեժխնդրություն («Անուշ»), գաղափարական ավաղակություն («Հառաչանք»), սեր և դավաճանություն («Թմկաբերդի առումը»), հերոսական անհատի սխրագործությունները («Սասունցի Դավիթ»), սեր և շքր-ջապատի խարդավանքները («Աղթամար») և այլն — այս բոլորը ռոմանտիզմի զինանոցում ամենապատվավոր տեղերն են գրավում: Ընդ որում, ռոմանտիկական մոտիվները առկա են ոչ միայն պոեմներում ու բալլադներում: Պատմվածքներում ևս դրանք հաճախ են հանդիպում: Օրինակ, «Գրադ» պատմվածքի ֆաբուլան չափազանց մոտ է ռոմանտիկական ավանդներին:

Թումանյանի հերոսի տիպը ևս ավելի մոտ է ռոմանտիկականին, բան քննադատական ռեալիզմի հերոսին: Թումանյանի հերոսները ուժեղ և խոր զգացմունքների մարդիկ են, որոնք զոհ են գնում իրենց զգացմունքներին, նրանց շատ քիչ բան է կապում քննադատական ռեալիզմի հերոսներին հատուկ առօրեական հաշիվների ու հոգսերի հետ:

Բայց Թումանյանի մեթոդի ինքնատիպությունը որոշվում է ոչ թե սրանով, այլ ռոմանտիկական աշխարհզգացողության և պոետիկայի տարրերի չափազանց բնորոշ փոխաձևությամբ, որոնք Թումանյանին վճռականորեն և արմատականորեն հեռացնում են ռոմանտիզմից: Վերջինիս այն սկզբունքները, որոնք մոտ են Թումանյանին, մտնում են բոլորովին այլ համակարգի մեջ, որի հիմքում ընկած է ժողովրդական աշխարհզգացողությունը, էպիկական հայացքը աշխարհի և մարդու նկատմամբ, և կորցնում են իրենց նեղ-ռոմանտիկական, «բայրոնա-լերմոնտովյան» էությունը:

Ապացույցի համար դարձյալ դիմենք մարդու պատկերման սկզբունքին: Ռոմանտիկների, հատկապես Թումանյանի սրտին այնքան մոտ Բայրոնի ու Լերմոնտովի, ինչպես նաև Թումանյանի ժամանակակից ու գրեթեբայր Խաչակյանի հերոսները, Թումանյանի խոսքերով ասած, «կյանքի ամեն կապերից կտրված, կյանքի ամեն ճամփից ելած» մարդիկ են, որոնք հիմքից մերժում են աշխարհն ու հասարակությունը: Դրանք հայարտ ու միայնակ անհատներ են, որոնք իրենցից վեր հեղինակություն չեն ճանաչում: Այդ վերաբերում է ոչ միայն Բայրոնի Չալդ Հարոլդին, Լերմոնտովի Դևին, Խաչակյանի Աբու Լալա Մահարուն, այլև կենցաղային որոշակի հանգամանքներում ներկայացված Ուստա Կարոյին, Օհան ամուն Խաչակյանի ստեղծագործությունից, Պեչորինին՝ Լերմոնտովի հայտնի վեպի հերոսին և ուրիշներին:

Այնինչ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ անհատի խնդիրը լուծվում է ժողովրդականից եկող համադրականության ոգով: Մարդը ոչ միայն մարդկային հասարակության ծնունդն է, նրա օրենքների ու ավանդույթների արդյունքը. նա ենթարկվում է աշխարհին ու մարդկանց իրրե բարձրագույն դատավորների: Թումանյանի հերոսը, ի վերջո, միշտ ակնածանքով է խոնարհվում ինչպես տիեզերքի ու բնության, այնպես էլ մարդկային հասարակության առաջ (ոչ թե որե՛կ կոնկրետ սոցիալական կարգի իմաստով, այլ իբրև ընդհանրապես մարդկային հանրություն): Թումանյանի հերոսը չի կարող մերժել աշխարհը, քանի որ այդ աշխարհի մի մասնիկն է ինքը և այդպես էլ իրեն ընկալում է, և նրա բարձրագույն դատավորը մնում են ժողովուրդն ու տիեզերքը:

Ռոմանտիկների և Թումանյանի հերոսները առօրյա հոգսերից ու հաշիվներից վեր մարդիկ են, խորապես մարդկային կրքերի կրողներ (երբեմն և խորհրդանիշներ)՝ ի հակադրություն բուրժուական հասարակության մանր ու հաշվենկատ մարդկանց: Սա չափազանց էական ընդհանրություն է, որի արմատները ոչ միայն և ոչ այնքան Թումանյանի ռոմանտիկական հրապուրանքների, այլև նրա աշխարհըգացողության ժողովրդական հիմքերի մեջ են: Բայց եթե ռոմանտիկների հերոսների կըրքերն ու զգացմունքները հակադրվում են մարդկային ամեն տեսակ հանրության, իսկ հերոսը պարտադիր վեր է այդ հանրությունից, հեռու նրանից, ապա Թումանյանի հերոսները իրենց մեջ կրում են այդ նույն հանրության լավագույն գծերը, երազներն ու զգացմունքները, վերջին դատավոր են ճանաչում այդ հանրությանը, և սա դառնում է Թումանյանի ստեղծագործության կարևորագույն գծերից մեկը:

3

Թումանյանագիտության մեջ արդեն ասվել է, որ բանահյուսական նյութերի լայն օգտագործումը Թումանյանի ռեալիզմի ինքնատիպության գծերից մեկն է¹⁷:

Եվ իսկապես, ռեալիստ գրողներից շատ քչերն են աչսպես կապված եղել բանահյուսությանը: Հետաքրքրական է, օրինակ, որ լեզենդների ու բալլադների ստեղծումը Մ. Գորկու ստեղծագործության մեջ կապվում է նրա ռոմանտիկական երիտասարդության հետ, որը կարճատև մի շրջան էր: Այնինչ Թումանյանը բանահյուսության հետ կապված էր իր ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից մինչև վերջ: «Շունն ու կատուն» նա գրել է 16 տարեկան հասակում, իսկ «Հաղարան բլբուլի»

վրա աշխատել ու մտածել է մինչև կյանքի վերջը: Ռեալիստ գրողներից այս տեսակետից Թումանյանի հետ կարող է համեմատվել, երևի, միայն Պուշկինը, որը նույնպես մինչև վերջ պահպանեց հետաքրքրություն ու սերը ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ:

Ժողովրդական նյութերի հարցը Թումանյանի ռեալիզմի կապակցությամբ առանձին հետաքրքրություն է ձևոք բերում այն պատճառով, որ դրանք իրենց ճնշող մասով հրաշապատում սյուժեներ են, և դրանով իսկ հակադրվում են ռեալիստիկության, իրականության սկզբունքին, որը ռեալիզմի համար արմատական հարց է: Սկսած «Սասունցի Դավիթ» մեջ Մհերի ու հրեշտակի զրույցից, վերջացրած Պողոսի ու Պետրոսի հրաշալի փոխակերպումով, դրանք ոչ մի ուղղակի կապ չունեն առօրյա իրականության հետ:

Ահա թե ինչու էդ. Զրբաշյանը դրանց առնչությամբ խոսում է ռեալիզմի լայնության և պայմանականության հնարների օգտագործման թույլատրելիության մասին. «Իր պոեմների, բալլադների և հեքիաթների մեջ նա լայնորեն տեղ տվեց ոչ միայն չափազանցումների, այլև պայմանական՝ ֆանտաստիկ և ալլաբանական պատկերների: Այս բոլորը, սակայն, ոչ թե շեղումներ էին ռեալիզմից, այլ նրա արտահայտման յուրօրինակ ձևեր: Ճիշտ է, այդ պայմանական, ֆանտաստիկ պատկերները հիմնականում հանդես են գալիս ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա գրված չափածո և արձակ երկերում, արդյունք են ֆոլկլորի պոետիկայի առանձնահատկությունները հարազատորեն պահպանելու: Բայց այդ բոլորը օրգանապես մտել են նաև իր՝ Թումանյանի գեղարվեստական մրտածողության մեջ և բնորոշում են առհասարակ նրա մեթոդի կարևոր ուժերից մեկը»¹⁸: Այս բոլորը առերկություն չի կարող հարուցել: Բայց անհրաժեշտ է մի ճշգրտում անել: Բանահյուսության նյութերի օգտագործումը պայմանականության հետ կապելը միայն տերմինաբանական խնդիր չէ: Բանն, այն է, որ XX դարի գրականության մեջ, հատկապես արձակում, պայմանականությունը շատ լայն տարածում է գտել, և երբ Թումանյանի պոեմները, լեգենդները, հեքիաթները համարում ենք պայմանականություն, ապա կամա թե ակամա դրանք կապում ենք գրական այնպիսի երևույթների հետ, որոնց հետ Թումանյանը ըստ էության ոչ մի առնչություն չունի:

Ժամանակակից արձակի պայմանականությունը արդյունք է հեղինակային սուբյեկտիվ կամքի, երբեմն և կամայականության, օբյեկտիվ տշխարհի օրենքների բոլորովին յուրատիպ մի մեկնաբանության, որը նրան իրավունք է տալիս յուրահատուկ խաղ խաղալ այդ օրենքների

256

հետ: Եվ բանահյուսական նյութերի՝ լեզենդների ու էպիկական սյու-
ժենների օգտագործումը նրանց երկերում դարձյալ բնութագրվում
է միանգամայն սուբյեկտիվ, ազատ մոտեցմամբ այդ սյուժենների նը-
կատմամբ: Այնինչ Թումանյանը բանահյուսական նյութերը մշակել է
իբրև ռեալիստ, հարադատորեն վերարտադրելով նրանց հատկանիշները
(ինչի մասին խոսում է նաև էդ. Ջրբաշյանը բերված տողերում): Ահա
թե ինչու բանահյուսական, հրաշապատում սյուժենների օգտագործումը
Թումանյանի կողմից խորապես տարբերվում է ժամանակակից գրակա-
նության պայմանականությունից:

Մշակելով այս կամ այն բանահյուսական-հրաշապատում սյուժեն,
Թումանյանը կարծես շարունակում ու լրացնում է դրանք ստեղծած ժո-
ղովրդի գործը, հարազատ մնալով ժողովրդական պատումի սկզբունք-
ներին: Իսկ այդ սյուժենները ժողովրդի կողմից կրեք չեն ընկալվել ու
չէին կարող ընկալվել իբրև պայմանականություն: Բավական է հիշել
այն հանրահայտ փաստը, որ էպոսը ժողովուրդը համարել է իրական
դեպքերի շարադրանք: Ուրեմն, Թումանյանի այս երկերի պայմանակա-
նության մասին կարելի է խոսել, եթե թույլատրելի է նման բառախաղը,
միայն պայմանականորեն:

Այստեղ ամենաէականն այն է, ինչ Թումանյանն ինքը բնութագրել է
Պողոս Մակինցյանին ուղղված հայտնի նամակում: Խոսելով բանահյու-
սական ժանրերից մեկի՝ հեքիաթի մասին, նա գրում է. «Դա գրակա-
նության ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտե-
նական սիմվոլներ են»¹⁹: Այս խոսքերը կարելի է տարածել Թումանյանի
օգտագործած բանահյուսական բոլոր ժանրերի, լեզենդների և ավան-
դությունների վրա. համենայն դեպս, Թումանյանի մշակումները մեղ տա-
լիս են հենց հավերժական խորհրդանիշներ՝ մարդկային էության ու
մարդկանց աշխարհի խտացրած բնութագրումներ, որոնք կապված չէին
որևէ կոնկրետ ժամանակի հետ ու ժամանակի հետ էլ չէին փոխվում:

Բայց Թումանյանն իր ամբողջ ստեղծագործությամբ հենց այս էր
որոնում՝ այն հավերժականը, բուն-մարդկայինը, որ նրա օրերում այն-
պես երբեք էր: Նրա «Փարվանան» նույնքան Թումանյանի անհատա-
կան ստեղծագործությունը կարող էր լինել, որքան ժողովրդական ավան-
դություն՝ մարդկային հավերժական երազանքի իր հրաշալի մարմնա-
վորումով: Եվ Թումանյանի անհատական ստեղծագործության հերոսու-
հին՝ Անուշը, այս առումով արդեն քիչ բանով է տարբերվում «Փարվա-
նայի» արքայադուստրից: «Անուշ» էլ մոտենում է սիրո ու մարդկայնու-
թյան հավերժական խորհրդանիշի:

Ահա թե ինչու հրաշապատում այդ նյութերը՝ էպոսը, հեքիաթները, լիգենդները, ալգբան մոտ ու հարազատ էին ռեալիստ բանաստեղծ Թումանյանին, և ահա թե ինչու դրանց ռեալիստական մշակումները կազմում էին Թումանյանի իրապատում պոեմների ու պատմվածքների բնական շարունակությունը:

1

Այսպիսիք էին Թումանյանի առնչությունները քննադատական ռեալիզմի և ումանտիզմի հետ:

Քննադատելով մեր նախորդ շրջանի հայ բանաստեղծների կտրուվածությունը ժողովրդի ռեալ կյանքից, նա կոչ էր անում՝ «դեպի ժողովուրդ, դեպի բնություն, հայոց գրողներ»: Ամենևին պատահական չէր Թումանյանի՝ երբեմն մանրախնդիր թվացող վերաբերմունքը Պատկանյանի բանաստեղծությունների նկատմամբ, որոնց այս կամ այն մանրամասնը ցուցադրում էր հեղինակի անծանոթ լինելը իր երգած ժողովրդի կենցաղին: Թումանյանը ոչ միայն իր կյանքով ու դաստիարակությամբ այդ կենցաղի ծնունդն էր, այլև իր համար ղեղադիտական ծրագիր էր դարձնում ժողովրդի իրական կյանքն ու ոգին պատկերելը:

Բայց նա ժողովրդի կյանքը պատկերացնում էր ոչ ալնպես, ինչպես քննադատական ռեալիստները: Նա վերանում էր օրվա սոցիալական իրադրությունից, իր աչքի առջև կատարվող անկանգ պրոցեսից և որոնում էր գլխավորը, էականը ժողովրդի կյանքում: Մարդու իր իդեալի հիմքերը նա տեսավ հենց ժողովրդական բնավորության այդ էական, գլխավոր, արմատական գծերի մեջ: Ահա թե ինչու իր ստեղծագործության տաղծ նա դարձրեց ոչ թե արագորեն փոփոխվող բուրժուական իրականությունը, այլ նահապետական կոլեկտիվի վարքն ու բարքը: Իդեալի որոնման այս սկզբունքը նրան տարբերում էր և՛ քննադատական ռեալիզմից, և՛ լուսավորական երանգներ ունեցող կենցաղագրականությունից (օրինակ, Պոռչյանի «Սոս և Վարդիթերից»): Ուժեղ և խոր զգացմունքների տիր մարդու որոնումը նրան որոշ կետերում մոտեցնում էր ումանտիզմին, բայց իդեալը ժողովրդական կոլեկտիվ կյանքի հետ կապելը նրան խորապես ու սկզբունքորեն տարբերում էր նաև այդ ուղղությունից:

Այսօր ավելորդ է խոսել այն մասին, որ Թումանյանի ստեղծագործությունը կապ չունի նահապետական կյանքի իդեալականացման հետ: Նահապետական կարգերը նա պատկերում էր իր իդեալի դիրքերից, իսկ այդ իմաստով նահապետական գյուղը նրան ամենևին չէր կարող բավա-

յարել: Պատահական չէր, որ նահապետական կոլեկտիվի մեջ դաստիարակված, նրա բարոյական բարձր սկզբունքները ժառանգած հերոսները կործանվում էին նույն նահապետական կոլեկտիվի անհանդուրժողության պատճառով:

Այստեղ մենք մոտենում ենք Թումանյանի ստեղծագործության յուրահատուկ պատմականության խնդրին:

Թումանյանի աշխարհայեցողության հիմքերից մեկը աշխարհի սրընթաց շարժումն է, ժամանակի բերած փոփոխությունները: Առհասարակ, ժամանակը Թումանյանի աշխարհի ամենակարևոր շահումն է:

Այս օրինաչափությունը Թումանյանի ապրած ժամանակի ծնունդն է: Այդ ժամանակի էությունը «Հառաչանքի» հերոսի խոսքերով ձևակերպված է այսպես. «...մեր հին կարգերից ընկել ենք, զրկվել, նորն էլ չըգիտենք, քե ինչ է եկել»: Դա կտրուկ փոփոխությունների ու հեղաբեկումների շրջան էր, և այդ շրջանի առանձնահատկությունները անուղղակի՝ ձեռք արտահայտվել են Թումանյանի ողջ ստեղծագործության ներքին դինամիզմի մեջ:

Բայց նա այդ հեղաբեկումներին հակադրեց մի աշխարհ, որի ներքին օրենքները, ադաթը, բարոյականությունը իրենց էությամբ հեռու էին այդ հեղաբեկումներից, փոփոխությունների այդ սրընթաց տեմպից:

Թումանյանի շարժումն ուրիշ բնույթի էր: Նա տեսնում էր սոցիալական փոփոխությունները, և դրա բաղմամբիվ ապացույցները կան նրա ստեղծագործության մեջ: Բայց հենց դրանց ազդեցության տակ նրան ավելի հետաքրքրում էր մարդու և աշխարհի բարոյական կատարելագործման խնդիրը, որն իբրև երազանք թևածում էր նրա ողջ ստեղծագործության վրա և իբրև համոզմունք արտահայտվում նրա շատ գործերում՝ «Հայոց լեռներում», «Հայրենիքիս հետ», «Ոսկի քաղաքը» և այլն: Թումանյանը հավատում էր պատմության վերընթաց շարժմանը, որը պետք է հասցներ իսկական մարդու, մեծատառով Մարդու ձևավորմանը. այս վերջինի սաղմը նա տեսնում էր նահապետական-ժողովրդական կոլեկտիվի մարդու մեջ: Այս հավատով է ներծծված նրա ողջ ստեղծագործությունը, և այս է նրա հուշակավոր լավատեսության հիմքերի հիմքը:

Իրական հիմքեր ունեցող այս հավատը նրան վեր էր բարձրացնում և՛ ռոմանտիկներից, և՛ քննադատական ռեալիստներից և, առավել ևս, XX դարի սկզբի նրան ժամանակակից բազում ու բաղմաձև գրական հոշանքներից:

Ելնելով ահա այս բոլորից, կարծում ենք, կարելի է և պետք է խոսել Թումանյանի ռեալիզմի մասին, ի նկատի ունենալով նրա ինքնուրույն որակը (չկարելով, իհարկե, այն XIX դարի հայկական ռեալիզմի ամանդներին)²⁰:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն Ն Ե Ր

1. Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, Ե., 1980, էջ 30:
2. ՏՆ՝ս էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Ե., 1963, էջեր 34, 500 և, «Հայ նոր գրականության պատմություն», Ե., 1979, էջ 75, էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի ռեալիզմը («Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», Ե., 3, 1983):
3. «Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 1, Ե., 1964, էջ 16:
4. «Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 3, Ե., էջ 11—12:
5. «Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 1, էջ 18: Նման տեսակետ արտահայտված է և Լ. Հախվերդյանի կողմից. «Թումանյանի երկերում գործում են հենց այն օրենքները, որ ամենից կայունն են, հասարակական միջավայրով ամենից բիշ պայմանավորվածը, ուրեմն՝ ամենից մնալունը: Թումանյանն արտահայտել է այն, ինչ առհասարակ հատուկ է մարդկային բնությանը, մարդկային կյանքի ամբողջ բովանդակությանը՝ իդեներով, հիմններով, տառապանքով, բախումներով, հալածանքով ու մարտամամբ» (Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 41): Բայց այստեղ կա մի կետ, որն սկզբունքային առարկություն է հարուցում: Արդյո՞ք Թումանյանի ստեղծագործության մեջ մարդը խորապես պայմանավորված չէ իր հասարակական միջավայրով, եթե նույնիսկ այդ միջավայրը նահապետական գյուղն է, Զէ՞ որ, ի վերջո, Թումանյանի հերոսները այդ միջավայրի ծնունդն ու արգելներն են: Այլ հարց է, որ ինքը՝ միջավայրն էր իր բնույթով կայուն ու անփոփոխ: Համենայն դեպս, նա ալգալիսին էր ներկայանում բուրժուական հասարակության, վերջինիս բերած կտրուկ փոփոխությունների ու դարգացման սրենթաց թափի ֆոնի վրա:
6. «Սովետական Հայաստան» (օրաթերթ), 1969, 15 մայիսի:
7. «Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 3, էջ 19: ՏՆ՝ս նաև էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, էջ 58—74:
8. Н. Тертерян, Романтизм как целостное явление. «Вопросы литературы», 1983, № 4, с. 165.
9. Նույն տեղում, էջ 167:
10. Նույն տեղում, էջ 178:
11. Ս. Սարինյան, Հայկական ողմանտիզմ, 1966, էջ 523:
12. «Այլ. Խաչակյանը ողմանտիկ է. համաշխարհային վշտի շեշտեր են կրում նրա երգերը»: «Դա մեր добрый, старый приятель ողմանտիկն է» (Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, էջ 95, 96):
13. ՏՆ՝ս էդ. Զրբաշյան, Ավետիք Խաչակյանը և ողմանտիզմը, «Ավանդույթները և ղեկավարվածական զարգացումը», 1975, էջ 269—330:
14. ՏՆ՝ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, էջ 88:
15. Պատկանյանի և Թումանյանի առնչությունների մասին տե՛ս Հր. Մուրադյան.

2. Թումանյանի և Ռ. Պատկանյանի ստեղծագործական փոխհարաբերությունների հարցի շուրջ («Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 1):

16. Ի. Տերտերյան, նշված աշխ., էջ 154, 156:

17. ՏԷՍ էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի ունակիղմը («Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 3, էջ 25):

18. Նույն տեղում:

19. Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ե., էջ 472:

20. էդ. Զրբաշյանը, խոսելով Թումանյանի ունակիղմի առանձնահատկությունների մասին, հոգիվածն ավարտում է մի րիչ անսպասելի եղրակացությամբ. «Թումանյանի ստեղծագործությունը ևս մտնում է հայ քննադատական ունակիղմի մեծ հոսանքի, այլ կերպ ասած՝ նախասոցիալիստական շրջանի ունակիստական գրականության պատմության մեջ (Թումանյան: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, 3, էջ 25): Նախ, այսօր դժվար է համաձայնվել նախասոցիալիստական ողջ ունակիստական գրականությունը անվերապահորեն քննադատական ունակիղմի հետ կապելուն: Իհարկե, այդ հասկացությունից չի կարելի հրաժարվել, որովհետև XIX դարի գրականության շատ խոշոր երևույթներ կապվում են հենց այդ քննադատական ունակիղմի այն ըմբռնման հետ, որ գալիս էր Գորկու հայտնի խոսքերից: Բայց հատկապես ուսս գրականագետների վերջին շրջանի շատ աշխատություններ ցույց են տալիս, որ «քննադատական ունակիղմ» բնորոշումը ուսս գրականության բաղաձայնիկ երևույթների նկատմամբ առնվազն ճշգրտման կարիք է զգում (տե՛ս Ն. Սկատովի, Վ. Մարկովիչի հոգիվածները «Вопросы литературы» ամսագրում, 1978, № 9, 1979, № 2, Գ. Ֆրիդլենդերի «Ռուսական ունակիղմի պոետիկան» գիրքը և այլ աշխատություններ). պատահական չէ, որ նշված և այլ հեղինակներ գերադասում են օգտագործել «դասական ունակիղմ», «XIX դարի ունակիղմ» և այլ բնորոշումներ: Հարցը, իհարկե, չի լուծվում Վ. Կոժինովի առաջարկած դասակարգումով («Вопросы литературы», 1978, № 9), որն իրավացիորեն մերժվեց «Вопросы литературы»-ի րանավեճի մասնակիցների կողմից: Այստեղ անհրաժեշտ է գրական երևույթների քննությունն ուր, սթաի հայացքով, գրական մեթոդների հարցը ճշտելու համար: Ինչ վերաբերում է Թումանյանին, նրան քննադատական ունակիղմի հետ կապելը, ինչպիսի վերապահումներով էլ դա արվի, կարող է միայն սրողել Թումանյանի մեթոդի խոր և սկզբունքային ինքնատիպությունը:

ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ ԶԵՎԵՐԸ ՀԱՅ ՌԵՍԱԼԻԶՄԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1

Արտացոլման ճշմարտապատում ձևերի հետ միասին գեղարվեստական գրականությունն իր ողջ պատմության ընթացքում դիմել է նաև այնպիսի միջոցների, որոնց արտաքին երևույթն անհարիր է մեր ճանաչած աշխարհի ուսու օրինքներին, որոնք, սակայն, կենսական-գաղափարական բացահայտումների ոչ նվազ արժեք ունեն, քան բուն իրականության ձևերը, «Պայմանական ձևեր» ընդհանուր անունով հայտնի ֆանտաստիկան, խորհրդանիշը, այլաբանությունը, գրոտեսկը և այլն այսօր ապրում են մի նոր վերածնունդ, որը ստիպում է այլ հայացքով նայել դրանց բացառիկ կենսունակության փաստին: Պրոբլեմի հետազոտության շրջանակները, բաղմազան են՝ պայմանաձևերի պատմական զարգացումը, տիպաբանությունը, մեթոդաբանական հարթության վրա դրանց որակական փոփոխությունները, այդ փոփոխությունների ժանրային դիմագծերը և շատ այլ խնդիրներ, որոնց լուսաբանական ուղղությունը հայ գրականագիտության համար ցավով կարող են արձանագրել առավելագույն թերացումներ՝ չնայած հայրենի գրականության բաղմադարյան պատմությունն առատ նյութ է տրամադրում: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ սույն հոդվածը չի կարող հավակնել ժամանակային ու փաստանյութի լայն ընդգրկումներ, այլ սահմանափակվում է հայ դասական ռեալիզմի համակարգում պայմանաձևերի ներթափանցման մի քանի խորապես ուշադրավ արտահայտությունների արձանագրումով:

Ինչպես հայտնի է, պայմանական ձևերը ֆոլկլորային ծագում ունեն, սակայն համոզիչ չէ այն կարծիքը, թե բանահյուսությունը նորագույն ժամանակներին է փոխանցել բացառապես արտասովոր էլաստիկ իր պայմանաձևերը: Բովանդակությունից անկախ ձևի գոյատևությունն ու հաջորդայնությունը տվյալ դեպքում նույնքան անապացուցելի է, որքան մարմնից անկախ ոգու հարատևության մասին հայացքը: Բանահյուսական ոճամտածողությունը միանշանակության ու քարացածության հան-

գեղեցիկ այս տեսակետը հեշտ է մերժել՝ մի հայացք նետելով բանավոր գրականության ձևերի ժանրային արտահայտությունների և փոփոխվող ժամանակների մեջ դրանց տրանսֆորմացիայի վրա: Իսկ ֆուկլորային նյութի գրավոր մշակումները բնականաբար իրենց վրա կրում են գրողի ոճական կնիքը, որ արդեն ուղիղ գծով տանում է դեպի ստեղծագործական մեթոդների ոլորտը:

Անվիճարկելի է, որ հենց բանահյուսության մեջ են բյուրեղացել ժողովուրդների հոգևոր փորձի ու իմաստության վիթխարի դրական պաշարները՝ ստեղծելով ու մշակել-կատարելագործելով ինքնաարտահայտման համապատասխան միջոցներ: Եթե անհրաժեշտ է պատասխան տալ այն հարցին, թե բանավոր գրականությունը հետագա դարերում ինչով է իր վրա հրավիրել գրավոր դպրության ուշադրությունը՝ առասպելաբանական գաղափարների հետ միաժամանակ յուրացնելով նաև նրա պայմանաձևերը, ապա հարկ կլինի անդրադառնալ նախ և առաջ բանահյուսական սիմվոլների հավիտենական արժեքայնության գաղտնիքին, իսկ այդ գաղտնիքը պարզաբանելու համար անխուսափելի կդառնա դրանց ծննդաբանության պատմությունը նայել ուրիշ դիտակետից:

Ըստ երևույթին ամեն ինչ սկսվեց վաղնջական այն ժամանակներից, երբ ժողովրդի հավաքական բանականությունը բնադղով ընկալեց կեցության և դրա իդեալական հնարավորի միջև ընկած անդունդի խորությունը: Բանականությունը կենսաբանորեն հատուկ չէ հարատև պեսիմիզմը. ի հակադիմ բնական ու մարդկային հարահու աղետների, սկսեց ձևավորվել ֆանտաստիկ պատմությունների երևակայական ինքնավար մի տերություն: Ընդլայնվելով, փոխակերպվելով, ժանրային սահմանազատումներով, թեմատիկ հարստացումներով գոյանում էր ու փաթեթավորեւն զարգանում ժողովրդական բանահյուսությունը, որը մռայլ դարերի մեջ անմար էր պահում և հաջորդող ժամանակներին տանում ժողովրդի աշխարհատեսությունը, մարդկային խղճմտանքի ու կարոտների հավերժական կանչը: Այդ հարստություններն ավանդվում են նաև գրավոր գրականությանը՝ լեգենդների, առասպելների, հեքիաթների, թեոգոնիական պատմությունների, վարքագրական-վկայաբանական պատումների, հրաշքատեսիլային բաղմապան ու բաղմաբնույթ տեսարանների ձևով:

Առաջին հայացքից միայն կարող է պարզորոշային թվալ իրականության հիմունքները պաշտամունքի աստիճանին բարձրացրած ռեալիզմի գեղագիտության (իրապաշտ ուղղության, — ինչպես դիպուկ թարգմանել են արևմտահայերը) միանգամայն բարեհաճ վեճաբեմունքը աշխարհի

միջազգային արտացոլումներին նկատմամբ: Հանդիսանալով նախորդ ողջ գեղարվեստական նվաճումների յուրատեսակ հանրագումարն ու նոր աստիճանը, ռեալիզմի գեղագիտությունը չէր կարող իր համակարգում պատշաճ տեղ չհատկացնել բանահյուսական ժառանգության հսկայական պաշարներին: Այդ պաշարների օգտագործման միջոցներն ու ձևերը նույնպես չափազանց շատ են, և մենք ստիպված ենք սահմանափակել մեր ուսումնասիրությունյան շրջագիծը՝ կանգ առնելով դրանցից քիչ ուսումնասիրված մի բնագավառի վրա միայն:

Մշակելով բանահյուսական սյուժեներ, հայ ռեալիստ գրողները ձգտում էին հնարավորին չափ հարազատ մնալ դրանց հավաքական հեղինակի և՛ գաղափարական առաջադրույթներին, և՛ պատկերամտածողությանը, անադարտորեն ներկայացնել բուն ժողովրդական կենսափիլիսոփայությունը: Դրովի միջամտությունը լավագույն դեպքում հանգում էր հեքիաթի, էպոսի, լեգենդի, առասպելի, առակի ամենաբնորոշ տարրերակի հայտնաբերմանը, կասկածելի և ավելորդ շերտերի մաքրմանը, տարրերակների որոշ կենտրոնացումներին և այլն: Բանահյուսական ժանրերի ուսմանտիկ-վառվռուն աշխարհները, քաղաքական ու հոգեբու կապանքների դեմ սրանց սպանիչ ծաղրի և ընդլզումի մշտատրոփ երակները ինքնին վերցրած պարունակում էին մարդկային արժանապատվությունը լիարժեք ստորացնող բռնապետական բարոյականության հզոր հակոտնյաներ, արդարության, գեղեցկության, սիրո, բանականության ուժի և այլ արժեքների պանծացումներ, ուստի դրանց գեղարվեստական նորօրյա մշակումները լիակատար բավարարվածություն էին ստանում՝ նորագույն հասարակա-հարաբերությունները կենտրոնացնելով նախնիների իմաստուն, շիտակ ու խոտաբարո հայացքների կիզակետում: Հիշենք Թումանյանի, Նար-Դոսի, Իսահակյանի, Ռուբեն Զարդաբյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

Այս բոլորից բացի հայ ռեալիզմի համակարգում նախորդող դարի վերջերից երևան է գալիս ֆանտաստիկ սյուժեների ներթափանցման մի այլ որակական հոսք, որն արդեն զուտ արտաքին երևույթով է միայն բանահյուսական. գրողը մերթ ինքն է հորինում անսովոր-անհավանական սյուժեներ՝ նմանարկելով դրանք բանահյուսական ստեղծագործությանը, մերթ էլ ֆոլկլորային հայտնի սյուժեի նկատմամբ վարվում ուղած ձևով, տեղաշարժում կոլիզիոն կենտրոնը և ըստ այդմ բեկում սյուժեի ավանդական ընթացքը: Պայմանականության հունով տարվող պատումը ներքին ողջ տարերքով ռեալիստական է, ժամանակի կատեգորիան որքան էլ արտաքնապես վերացական, խորքային ընթացքի մեջ հասցված է առավելագույն կոնկրետության, երկի բարոյախոսությունը

բարձրանում է՝ ընթացիկ կյանքի արժատները սիմվոլիկ պատկերներով քննաբանելով պատմական մեծ շափումների մեջ, ժողովրդական գիտակցության էվոլյուցիայի բեկումնային շրջան դիտվում գրողի ապրած դարաշրջանը և դրան վերագրվում մարդկության ճակատագիրը վերածնվելու առաքելությունը: Այս ուղղության ականաժոր գրողներից է Վրթանես Փափազյանը, որի ավելի քան հիսուն ալլաբանական զրույցները հայոց գրականության համար նշանավորում են նոր մակարդակ:

Նախորդ դարի վերջերից սկսած ռեալիզմի համաշխարհային պրակտիկայում ծավալված հույժ հետաքրքրական ալլափոխությունները բացառիկ ուշագրավ արտահայտություններ են ունենում նաև հայ գրականության մեջ, որոնք մեր ազգային մշակույթի հայտնագործման ուժը ցուցադրելուց բացի գրապատմական համընդհանուր օրինաչափությունների բացահայտման բավարար հիմք կարող են ծառայել: Վրթանես Փափազյանն այդ ալլափոխությունների ամենաեռանդուն ու արգասավոր մասնակիցն է, իսկ դրանց բնագավառներից մեկը՝ ալլաբանական զրույցները:

Սովետական գրականագիտության համար արդեն վավերացված ճշմարտություն է դասական ռեալիզմի առջև ծառացած փակուղին հատկապես դարավերջին, երբ գնալով խորանում էր իրականության անողորմ քննադատության և հասարակական բարձր գիտակցության միջև գոյացող անհամապատասխանությունը և նույնիսկ խզումը: Այսպես կոչված քննադատական ռեալիզմի կենսահաստատ պաթոսը, ալլաալլ գեղեցկությունների պաշտպանությունները արդեն բավարար չէին նոր պատմաշրջան թեակոխած գեղարվեստական գրականության իդեալական սկզբի համար, և վերանորոգվելու սուր անհրաժեշտություն էր զգացվում: «Դիտե՞ք, թե ինչ եք անում դուք, — 1900 թ. Չեխովին գրում էր Գորկին: — Սպանում եք ռեալիզմը: Այդ ձևն ապրել է իր ժամանակը — դա փաստ է... Ահա այդպես, ռեալիզմը դուք մեռցնում եք: Ես դրա համար չափազանց ուրախ եմ... Բոլորը ցանկանում են զրգոող, վառ, գիտե՞ք, այնպիսի բան, որ նման չլիներ կյանքին, այլ լիներ նրանից ավելի բարձր, ավելի լավը, ավելի գեղեցիկ»¹: Ռեալիզմը պետք է վերանայեր իր գեղագիտության հիմունքները, իրականության դաժան քննադատությունը օժեք նորանշանակ գաղափարների սրբազան հեղուկով, արտահայտչական նոր միջոցներ որոնել դրա համար: Այդ տրամադրությունների գեղարվեստական արտահայտությունները հեշտ է նկատել հենց իր՝ Գորկու ստեղծագործության մեջ: 1890-ական թվականների կեսերից նրա երկերում ձևավորվում է հեղափոխական պայքարի՝ իր իսկ խոսքերով ասած «զգա-

յական հավատը», որ նոր դարի սկզբներին պետք է վերաճեր աշխարհայայցրային կատեգորիայի: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է գորկիական արվեստի 90-ական թվականների շրջադարձային բովանդակութունը, որ միաժամանակ տարակուսանք ու հրճմանք առաջացրեց կայսրության գրական շրջաններում: Լեզնդար-սիմվոլային ու ալլախոսական թեմաների համատեղումը ռեալիստական պատկերների հետ, որոնց խառնուրդից գոյանում էր արվեստի թարմ ու նորանշանակ մի որակ՝ ամեն տեսակ բռնությունների դեմ ընդլզման, ակտիվ պայքարի ծփանքներով,— այսպիսին է Մաքսիմ Գորկու դարավերջյան ստեղծագործությունների մոնեաբեռնորոշ հատկանիշը, որ արդի ռուս գրականագիտությունը բնորոշում է որպես նոր էջ դեղարվեստական աշխարհատեսությունների պատմության մեջ: Պետք է համոզված լինել, որ նման դիտանկյունը օգուտ կախված էր և թեւադրում էր արվեստի մի որոշ իմաստով նույնական համաձուլվածք, այլապես դժվար կլինի համոզիչ բացատրություն գտնել այն վարմանալի նմանությունների համար, որոնք ի հայտ են գալիս երկու գրողների՝ Գորկու և Փափաղյանի զեղարվեստական ուրակտիկայում, աչքի առաջ ունենալով, որ վերջինս ավելի վաղ էր սկսել իր ստեղծագործական ճանապարհը և ինքնաբերաբար հանգել դադափաբա-գեղարվեստական նույն ելակետերին:

Պայմանական ձևերը Փափաղյանի ստեղծագործական ուրակտիկայում հարեանում են կենսաձևերի հետ՝ գրողի ողջ կյանքի ընթացքում, ըստ սրում առաջինների միջոցով արձակագիրն ստեղծում է ոչ միայն ամբողջ երկիր, այլև դրանք ներհյուսում իր ռեալիստական գործերի պոետիկային: Աշխարհայայցրային վերլնթացը թեւադրում է ֆանտաստիկ սյուժեների մշակման բազմազանութուն, որն էլ իր հերթին պայմանավորում է պայմանաձևերի կիրառության տարբեր որակներ՝ ամբողջութան մեջ գոյացնելով տիպաբանական յուրատեսակ դինամիկա: Վաղ շրջանի զրուցներում գրողը նախ բացահայտում է բանահյուսական նյութի մեջ պարփակված ժողովրդական կենսափիլիսոփայութունը՝ բարոթյան ներբող, ազահության նշավակում, արդար հատուցման անխուսափելիութուն, իսկ աչնուհետև անցում կատարում դեպի դարանակալ աշխարհի ողբերգականության թեման («Ցանկություններ» —1883, «Անկեղծ ընծա» —1883, «Էրեմ» —1886, «Եղնիկ» —1886, «Դրախտ» —1890 և այլն):

Արդեն 1890-ից փափաղյանական զրուցներում երևան է գալիս հերոսության թեմայի մեկնաբանության նոր հայեցակետ: Արձակագիրը հստակորեն սահմանադատում է կոպիտ ուժի պաշտամունքը և նվիրաբե-

ըումի հերոսական արտահայտությունները՝ վերջինս ուղղակի կախման մեջ դնելով մարդու արարքների դեմոկրատական ուղղվածությունից և կոչ անելով ըստ այդմ վերանայել նշանավոր անհատների վերաբերյալ ավանդական գնահատականները («Ռաշիդ», «Բերամ» և այլն): Հիպերբոլիկ պատումի մեջ ներմուծված հեղինակային այդ ուղղագիծ-հրապարակախոսական կոչերը, իհարկե, ինչ-որ տեղ նահանջ են պայմանաձևերի ներքին օրենքներից, որովհետև ոճական ձուլվածքը օրգանական-համասեռ չէ: Դա զգաց նաև ինքը՝ գրողը, և հետագայում հրաժարվեց նման աններդաշնակ համակցումներից:

1891-ին Ժնևի համալսարանի նախապատրաստական կուրսի ուսանող Փափազյանը ստեղծում է «Մարդագայլ» (Homo homini lupus) դրույցը, որով շրջադարձ է կատարում դեպի սոցիալական անհավասարության թեման՝ պատմաարդիական կտրվածքներով:

Գաղանների մեջ մեծացած երեխայի մասին հայտնի դրույցը, որի տարբերակները տարածված էին Արաբիայում, Հնդկաստանում, Հարավային Ամերիկայում և այլուր, և որի գրական մշակմամբ Փափազյանից մի քանի տարի հետո հանդես եկավ նաև Կիպլինգը, հայ գրողը վերաձևեց իր նոր աշխարհընկալման վրա: Մերձավոր շփումները Շվեյցարիայում ապաստանած վտարանդի հեղափոխական կազմակերպությունների ու խմբակների հետ, մարքսիզմի դասական երկերի ուսումնասիրությունը երիտասարդ Փափազյանին ընդհուպ մոտեցրին դարաշրջանի հասարակադիտական ուսմունքներից ամենազիտականին, և նա սկսեց ուրիշ հայացքով նայել մարդկության կենսագրությանն ու ապագային: Պատահական չէ, որ երբ 1891-ի Ժնևյան անլեզալ հրատարակությունից հետո գրողը փորձեց երկը հրատարակել նաև Կովկասում, գրաքնննությունը բռնագրավեց «Մուրճ» ամսագրի այդ համարը (1896, № 10) և դուրս գցեց վտանգավոր ստեղծագործությունը:

Զրույցի փափազյանական այլափոխությունը մի կատարյալ գյուտ էր, որի պայմանաձևը հնարավորություն էր տալիս դասակարգային հարաբերությունների դիտանկյունից առերեսել տանյակ հազարավոր տարիներով միմյանցից հեռացած անցյալն ու ներկան և ապա ճեպագծել ապագա հասարակարգի ուրվապատկերը: Գեղարվեստական գյուտի օգնությամբ Փափազյանն իր հերոսին նախ տեղափոխում է անդասակարգ հասարակարգի վաղնջական ժամանակները, ապա ետ վերադարձնում նրան և շահագործման ու կուտակման ախտով չվարակված նրա անընչաքաղց հայացքի դատաստանին ներկայացնում իր դարաշրջանի անտրամաբանական բարբերը: Գաղանների միջավայրից մարդկանց աշ-

խարհ վերադարձած և սրանց «ճշմարտությունները» ճաշակած Մարգա-
գայլի ողբերգական ապրումները հնչում են որպես մարդկության համար
սրբազնագույն մի կորստի ևղերական վերհուշ։ Արդարամտության ու
հավասարության «վատնգավոր» գաղափարներին կառած Մարգագայլը
դատապարտվում է կախաղանի, և կյանքի ու մահվան սահմանագծում
ներսն պատկերանում է ապագա անդասակարգ հասարակարգը։ Դա կո-
մունիստական ուտոպիայի առաջին ամենալուրջ արտահայտությունն էր
հայ գրականության մեջ։ Ամենից ուշագրավն այն է, որ Փափաղյանը
սիմվոլիկ համադրությունների մեջ պահպանում է սոցիալական էվոլյու-
ցիայի գնահատության պատմականությունը։ Նախնադարյան համայնքը,
որի սոցիալ-բարոյական ըմբռնումների խտացումն է Մարգագայլը,
մարդկանց համակեցության մի որակ է, որը զլխավոր կետում ցուցա-
բերում է իր պատմական առավելությունները դասակարգային հասարա-
կարգերի նկատմամբ։ Սակայն դա, այնուամենայնիվ, սուբյեկտիվ մոդու-
ների, բարու և չարի բախումների մի աշխարհ է, ուր ճշմարտություն-
ները հաղթանակում են՝ արդարամտության նախնական-կենսաբանական
հատկանիշներով օժտված ուժի ու բռնության օգնությամբ։ Մինչդեռ
ապագայի հասարակարգը ներդաշնակության ու ստեղծարար աշխատան-
քի մի երջանիկ թագավորություն է, որին տոն են տալիս փոխըմբռնումը,
հավասարությունը, բնության դեմ տարած կոլեկտիվ հաղթանակները,
համընդհանուր երջանկությունը։

Վստահ կարելի է ասել, որ այդքան շնչին ծավալում նման կան-
խագրույթի տեղակայումը, երբ բարդվող կոլիզիան իր մեջ ներառում է
այդպիսի անսահման մասշտաբներ, կենսաձևերի ասպարեզը՝ չէր և կա-
րող էր գեղարվեստական արդարացում ստանալ, երբ խոսում են ժամա-
նակների ու տարածությունների պատենշների չճանաչող սիմվոլները։ Ան-
երկբայելի է նաև, որ սիմվոլներն այդքան իմաստնորեն ու, եթե կա-
րելի է ասել, այդքան գիտականորեն կարող էին խոսել հենց այդ պատ-
մական հատվածում և դրանց ամբողջ ձայնով խոսեցնող գրականության
պատմական լսողությունը պետք է ներդաշնակել վերահաս դարձերն
անսխալ կանխատեսող մյուս զգայարանների հետ։

Ունեցվածքի անհավասար բաշխման ողբերգական անդրադարձը ան-
հատների ու ողջ մարդկության ճակատագրի վրա Փափաղյանին դբա-
ղեցնում է նաև 90-ական թվականների հետագա զրույցներում («Լուր-
դա-լուր» — 1894, «Կլոր աստվածներ» — 1898 և այլն), ըստ որում գրո-
ղը նկատում և հենց դրանով է բացատրում մարդկային պատմության

բաղմադարյան արհավիրքներն ու դասակարգային հարատև պայքարները:

1896-ից Փափաղյանի ղրույցներում երևան են գալիս բռնակալության դեմ ոտքի ելած սիմվոլիկ անհատները («Առյուծի մահը», «Ըմբոստի մահը» և այլն), որոնց կերպարները կերտելիս գրողն ուղղումներ է մտցնում հերոսականության իր երբեմնի ըմբռնումների մեջ, ուսմանտիկ գույներով ներբողում նրանց անձնազուժ ծառացումները ճահճացած իրականության ու բռնակալական կարգերի դեմ: Որպես կանոն, այդ անհատներն ընկնում են մաքառման ճանապարհին, սակայն մահվան շեմից ապրողներին ավանդած նրանց պատգամները դարավերջի ամենաարմատական կարգախոսների արձագանքներն էին հայ գրականության մեջ: Ահա «Առյուծի մահը» զրույցի ավարտը: Վանդակի մեջ շղթայված առյուծը կայացրել է իր անդարձ որոշումը: «Առյուծը ժողովեց իրեն, հետո ոստնեց:

—Մենեկ աղատ...—գոչեց նա:

Եվ երկաթը վժժալով նրա կուրծքը մղվեց: Առյուծը գալարվեց, երկնքին նայեց, անապատն երազեց, անտառին հառաչեց և հրաշիկ երկաթը կրծքին, աչքերն աղատության, մեռավ քաջի պես, բայց աղատ օդում, աղաա երկնքի տակ...»:

Ահա և «Ըմբոստի մահը» զրույցի ավարտը: Գիշույթյան ու բորբոսի ճահճում հարմարված անտառի մեջ գտնվել են մի քանի երիտասարդ ծառեր, որոնք արհամարհելով դարավոր ավանդույթները, արմատները ձգել են դեպի սարերի զուլալ բարձունքները՝ անհնարին վերելքի քարոտները զարդարելով դալար շիվերով: Մեկը նրանցից՝ Ըմբոստը, հատկապես անկասելի է մղվում երանելի բարձունքը «և իր հպարտ շարժումով կարծես ծաղրում էր ճահճի մեջ ապրող հին ընկերներին»: Նա կայծակնահար է լինում և բռնկվում կանաչ բոցերով:

«—Տեսա՞ր, հանդուգն արարած... մենեում ես այժմ ահա,— նախատում է ու չարխնդում «շրջահայաց» ցեղակիցներից մեկը:

— Բարձրության վրա... — մրմնջաց ծառը:

Եվ խոր ու խալար գիշերվա մեջ նրա բոցը փայլում էր հեռվից՝ մի կրակոտ աստղի նման: Ճարճատում էր նա, ծուխ-մուխ արձակում, իր մահը խնկում, մահ՝ այդքան շքեղ, այդքան բարձր. և հողը նրա շուրջը կարծես տեղ էր բաց անում՝ ընդունելու իր ծոցի մեջ նրան, որ բարձրի ձգտեց և բարձրության վրա էլ մեռավ...»:

Հավակնոտ ու տերմինամոլ՝ գոեհկաբարո մի գրականագիտության, հաշվի չնստելով գրողի ուղղակի ցուցումների ու բողոքների հետ, և

չկուահելով Փափաղյանի այս ըմբոստ կերպարների գրապատմական ար-
ժեքը, անմիջական կապ նշմարեց դրանց և Ֆրիդրիխ Նիցշեի փիլիսո-
փայական արիստոկրատիզմի միջև: Դա ինքնատիպ դիտարկում չէր, այլ
ընդամենն ընդօրինակությունն ուսու ուրու գրականագետների, որոնք
ավելի քան 80 տարի առաջ ճիշտ նման «Հաճոյախոսություն» արին
Մ. Գորկու համանման հերոսների հասցեին: Փափաղյանը քաջատեղյակ
էր և՛ Նիցշեականությանը, և՛ փիլիսոփայական-հասարակագիտական մյուս
հոսանքներին, որոնք համակիրներ էին գտել նաև հայոց իրականության
մեջ: Հրապարակախոսական-գրաքննադատական հոգվածներում քանիցս
ապացուցելով դրանց կենսադրկությունն ու մոդայամուլությունը, հայ զը-
րողը բանավեճը տեղափոխում է նաև իր գեղարվեստական երկերի էջե-
րը: Նման բացառիկ հանձնակատարության ի սպաս են դրվում պայմա-
նաձևերը նույնպես:

«Անհագը» զրույցի մեջ (1897) ստեղծված է կոլիվիոն մի հետաքրք-
րիր շղթա, ուր մարդկության անագորույն ճակատագրից խռովահույզ
արար իմապտունը հերթականորեն փարում է և ապա սեփական փորձով
խոստանում քրիստոնեական սոցիալիզմի, վերացական հումանիզմի ու
սիրո, միայնակ նվիրաբերումի, բարության ու փոխօգնության վերաբեր-
յալ անցողիկ ուսմունքները, անպետք հուշակում նրանց խոստացած հա-
սարակական սպեղանին, հակաբնական դիտում սոցիալ-դարվինիզմը:
Բայց ահա, հալածական, տանջահար ու հուսահատ նրա կլանքի ալեհեր
օրերը լուսավորվում են իր հանճարեղ պարզությամբ նրան ապշահար-
արած խորհուրդից. «Թողուր ես կոլիվ մղում դանակների դեմ, պետք է
դանակ բռնող ձեռքերը զոսացնել»: Զրույցի վերջում «Չբեղ, վարդագույն
լույսով ողողված» բնության ընդերքներից նրա ծանրացած լսողությանն
է հասնում «սքանչելի շշուկը»՝ եկել են ժամանակները վերջին պայքարի
իմաստությունները սովորեցնելու դեռևս վերջնականորեն գիտակցության
չեկած միլիոնավոր տառապալաններին: «Կուրսված արդարություն» զրույ-
ցում այդ զրույթն ավելի է հստակվում: Չարագործություններից զայրա-
ցած ու մարդկանց աշխարհը լքած Արդարությունը դիմում է Բողոքին..
«... Գնա՛, քայլի՛ր, կուտակի՛ր արցունք, կուտակի՛ր վշտեր, մեծացի՛ր
որպես օվկիան, կատաղի՛ր որպես հեղեղատ, և այն ժամանակ միայն
ես կգամ իմ սրով ու կշեռքով»:

«Անհագը» զրույցում Փափաղյանը մի հիշեցում է անում՝ Պրոմե-
թևսի ու Տանտալոսի նման արար իմաստունը նույնպես մարդկային
պատմության հանճարեղ սիմվոլներից է և հարկավոր է թափանցել այդ
կերպարների գեղարվեստական ակոչները՝ ի տես և ի խրատ: Այդ-

270

պիսի հիշեցումներ կան նաև «Ասպետում», «Ժայռում» և այլուր: Եթե ընդհանրացնելու լինենք 90-ական թվականներին Փափազյանի ստեղծած զրույցների գաղափարադեղարվեստական նշանակությունը, ապա կարելի կլինի նկատել հետևյալ օրինաչափությունը. իրականության գեղարվեստական ապամիֆականացմամբ նշանավորված հայոց դասական ռեալիզմը մերօրին դիմում է միֆական-առասպելաբանական սյուժեներին՝ իր պոետիկան հարստացնելով պայմանական ձևերի յուրացմամբ: Ռոմանտիկական ուղղության նման նա չի ստեղծում իր կոնկրետ պատմագեղարվեստական նշանակալից երկերը, բայց դրա փոխարեն խորհրդանշիշ-կերպարների միջոցով մշակում է սեփական պատմական կոնցեպցիան, մեծապես նպաստում սոցիալական պատմության գիտական ընկալմանը: Արդեն 90-ական թվականների սկզբներից նա մարդկության ողջ պատմությանը նայում է դասակարգային պայքարի դիտակետից, արձանագրում կոմունիստական գաղափարների անկասելի ուժն ու անխուսափելիությունը, պայմանաձևերի շրջանակներում առաջինը վավերացնում համաժողովրդական պայքարի միակ հեռանկարայնությունը, ստեղծում մահը անաղատ կյանքից գերադասող նահատակների սիմվոլիկ-ներբողական կերպարներ և այդպիսով, նախապատրաստում, ճանապարհ հարթում, կամեւրջներ նետում դեպի հաջորդ տասնամյակի պրոլետարական գրականությունը:

Սակայն գրականագիտական միտքը շրջանառության մեջ չգրեց, ոչ այն օրերին, ոչ էլ հետագա երկար տասնամյակների ընթացքում, որոնման ու ոգորումի տեական տառապանքներով ձեռք բերված նման հոգեւոր կապիտալը, և, բնականաբար, հայտնապես կարճվեց ազգային գրականության ամենամեծ հայտնագործություններից մեկի տրամագիծը: Խափանաւիթը բուն գեղարվեստական փաստի արտասովորությունն էր, և դրա շուրջն ստեղծվեց կատեգորիկ կամ թեական կարծիքների մի ամբողջ քառս: Ոմանց սրբապղծություն էր թվում բանահյուսական նյութի այդքան «քմահաճ» մշակումը, ուրիշները ռեալիզմից նահանջի նախանշաններ էին նշմարում փափաղջանական զրույցների մեթոդաբանական խաշասերումների մեջ, երրորդները պարզապես չէին կարողանում թափանցել զրույցների սիմվոլիկ ներքնաշերտերը, չարրորդները կարողանում, բայց չէին համաձայնում դրանց հետ՝ վկայակոչելով հայ իրականության «առանձնահատկությունը», որ, որպես թե, հասունացած չէ հեղափոխական գաղափարների համար և այլն: Նույնիսկ չփրկեց Արշակ Զուպանյանի հսկա հեղինակությունը, որը «Անահիտի» էջերից կշտամբանքի խոսքեր ուղղեց գրաքննադատությանը՝ Փափազյանի զրույցների

մասին «տղայամիտ» հոգվածներ տպագրելու համար, և ապա արտահայտեց սեփական կարծիքը. այդ զրույցներն ստեղծված են «... շատ աղնիվ մտածումով և ամենին նուրբ ոճով, զոր ռուսահայք ունեցած են...»²։

Պատասխանելով գրադատներից մեկի հարցումին, Փափաղյանն այսպես է բնութագրել 1894-ից իր ստեղծագործությունների մեջ տեղի ունեցած գաղափարական փոփոխությունը. «Այդ թվականից հետո սկսվում է գրական գործունեությանս երկրորդ շրջանը... Այժմ ես ճնշումներ, դրկանք, վիշտ ու տառապանք գնում եմ որոնելու նաև թուրքահայերից դուրս և գտնում եմ նրան ամեն քայլափոխում... Այստեղ ընդհանուր, հանրամարդկային վշտերն են, որոնք գրչիս նյութ են դառնում, լալկանությունը վռնդվում է, նրան հաջորդում է հետզհետե մեծացող մի ուղղություն, որ կռիվ, բրբձ, կատաղություն, ըմբոստություն է քարոզում։ Իմ վեպերի հերոսները այլևս չեն սպանվում կամ մեռնում անօգնական ու տանջված, այլ, զսպանակի նման, շատ ճնշվելուց՝ ավելի են ուստնում և... բողբոլում են եղած անիրավությունների դեմ, ձգտելով բարձրի, ձգտելով լավին ոչ թե արտասուքի միջոցով, այլ բուռնցքի և ճիրանների»³։ Գրողի խոսքը առաջին հերթին վերաբերում էր նրա զրույցներին, ըստ որում, վերոհիշյալ պատասխանի մեջ Փափաղյանը նաև հուշում է քրննադատին, որ դա իր գրվածքների «ամենազորավոր» երակներից մեկն է՝ մատնանշելով ուղղագիծ կապ և գաղափարական վերելք «Խենթից» (1894) մինչև «Ըմբոստ երգերն» (1900) ու «Ըմբոստի մահը» (1900)։ Դա չափազանց կարևոր հիշեցում էր և եթե կուզեք՝ տխուր կանխադաշում, որովհետև հենց այդ ներքին կապը, փոխլրացման հաջորդային աղերսները, աստիճանական խորացման այդ հետևողական առաջընթացն էր, որ հետագայում անտեսվեց՝ խաթարելով գրողի ստեղծագործական զինամիջոցները։ Գնահատել, ասենք «Ըմբոստի մահը», շտեմնելով այն երակները, որոնք գալիս են նախորդող տարիներին ստեղծված զրույցներից՝ «Կլոր աստվածներից», ուր պատմական կտրվածքով մեծագույն չարիք է դիտվում սոցիալական անհավասարությունը, կամ «Անհագից», ուր այդ չարիքի վերացման ուղին համարվում է ընշաղուրդների դասակարգային պայքարը և այլն, անխուսափելիորեն պետք է հանդեր ինչին որ հանգեց. նիցշեականություն, տարերային ու վերացական ընդվզումներ, անհստակ ու հեղհեղուկ աշխարհայացք և այլն...

Սակայն Փափազյանն այդ կետի վրա կանգնած չի մնում: Ընթացիկ իրադարձությունների բացառիկ զգացողությամբ ու պատմական լավատեսությամբ օժտված՝ նա, կենսաձևերի հետ միասին ու դրանց զուգահեռ, լայնորեն կիրառում է նաև ինքնուրույն պայմանաձևեր և արդեն դարձիկներին հանգում իր գեղարվեստական աշխարհընկալումի բարձրագույն աստիճանին՝ դասակարգային պայքարում բանվոր դասակարգի առաջապահ դերի ըմբռնմանը:

Առաջին թափանցիկ ակնարկը բերում է «Արձանը» զրույցը (1900, հրատարակվել է 1901-ին): Անհիշելի ժամանակներից ի վեր հրապարակում կանգնեցված մերկ կնոջ սքանչելի արձանը՝ արդարության, ճշմարտության և հասարակական ներդաշնակության խորհրդանիշ, օրերից մի օր գաղտնաբար առևանգում են ժողովրդի թշնամիները և նետում խոր ջրհորը: Գաղտնաբար, որովհետև ինքը՝ ժողովուրդն էր հսկում նրա հպարտ, հերարձակ մերկության անձեռնմխելիությունը: Անցնում են բազում տարիներ, շատ սերունդներ անասելի ջանքեր են թափում արձանը տիղմի ու ապականության ճանկերից կորզելու, մաքրելու և կրկին իր պատվանդանին կանգնեցնելու համար, սակայն հասարակական «գայլերն ու բարոյագետները» խանդարում են նրանց: Եվ ծավալվում է խարդավանքը, չարիքն անարգել արմատներ է նետում մարդկանց աշխարհում, մինչև որ հայտնվում է ու քաղաքում հաստատվում այն ընտանիքը, որի հարկի տակից լավում էր «մուրճի ու սալի ձայնը»: Հենց այդ ընտանիքի անդամներն էլ անձնազոհաբար վերադարձնում են սրբության ու լեզենդի հուշերով օժված արձանը:

Պայմանաձևերը շատ ավելի ընթեռնելի ենթատեքստերով են խոսում «Վիշապ», «Առվակը», «Զարթնել է առյուծը», «Անտառը շարժվում է», «Զոհակ» և այլ զրույցներում: Դրանք պրոլետարական հայ գրականության ամենափայլուն դրսևորումներից են:

Հավանաբար 1902-ին գրված (հրատարակվել է 1903-ին առանձին գրքով, Բաքվում) «Վիշապ» զրույցը սոցիալական պայքարի բազմադարյան պատմության մի բացառիկ խտացում է, հեղափոխական սոցալ-ժառանգության մի սքանչելի երկ, որի տեղը, Փափազյանի մի շարք այլ զրույցների հետ միասին, համաաշխարհային գրականության ընտրանու շարքն է: Աղբյուրի ակունքում հաստատված վիշապի մասին ժողովրդական հեքիաթի փայլուն վերածնունդ-համարեցումը հասարակու-

Բյւան պատմութեան վերաբերյալ մարքսիստական ուսմունքին, հշութեղ ու բազմախոս խորհրդանիշների անթերի համակցումները որոշեցին այդ երկի և՛ արժեքը, և՛ բնորոշ ճակատագիրը: Ամեն ինչ օրինալաւի էր. արդեն մենկան ուսումնառութեան տարիներին Փափաղյանը ակտիվորեն հետաքրքրվում էր վտարանդի քաղաքական կաղմակերպութեանների գործունեութեամբ, ուսումնասիրում մարքսիզմի դասական երկերը, ապա վերադառնալով Թիֆլիս, մի որոշ ժամանակ խմբագրում «Հայ բանվոր հեղափոխականների ասոցիացիա» ընդհատակյա կաղմակերպութեան անլեզալ օրգանը: Նա հայ իրականութեան մեջ էնգելսի մահճան առաջին արձագանքողներից մեկն էր: Նա հրապարակավ պատասխանում է Մարքսի հասցեին ուղղված լուտանքներին, նրան դադտնապէս հսկում է ծանդարմական վարչութիւնը, նրա տունը բազմիցս խուզարկվում է, նրան հալածում են, իսկ վերջերս հայտնաբերված արխիվային փաստաթղթերը վկայում են, որ նա 1903-ին «մերձավոր շփման մեջ» է եղել նաև նշանավոր հեղափոխական-բոլշևիկ Աշոտ Խումարյանի հետ և ռենցել է իր հեղափոխական մականունը: Եռանդուն և արդասավոր այս գործունեութեան զեղարկեստական բյուրեղացումներից էր «Վիշապը»:

Էպիկական հանդարտութեամբ սկսվող զրուցի էքսպոզիցիան, ժողովրդական հերիաթին բնորոշ ոճամտածողութեամբ, հուշում է ընթերցողին, որ «շատ դարերից ի վեր» մարդկային համայնքը «հավասարապէս վայելում էր» բնութեան բարիքները, մարդիկ յորովի երջանիկ էին, որովհետև «մարդը ու հորդառատ ջուրը» հոսում էր անսպառ ու անարգել և պարգևում «հարուստ անտառներ, արդյունաբեր արտեր ու գեղածիծաղ մարդագետիներ»: Պայմանաձևի առաջին խորհրդանիշն է սա. նախնադարյան կոմունիստական հասարակարգ, արդար վայելք այն ամենի, ինչ տալիս են առատաձեռն մայր բնութիւնը և նրան արդյունավորող աշխատանքը:

Հաջորդ խորհրդանիշը վիշապն է՝ երկրի բարիքները կլանող և մարդկանց սովամահութեան դուռը հասցրած սեփականատիրական հասարակարգը: Ջրի ակունքում հիմնավորված հրեշը աստիճանաբար ուռճանում է, օր-օրի նվաղեցնում կենսատու աղբյուրի հոսքը, որովհետև անհագուրդ նրա ստամոքսը զնալով մեծանում է, ախորժակն ավելի կատաղի դառնում, կլում ողջ ջուրը, և միայն շրթունքների անկյուններից թափվող ավելցուկն է բաժին հասնում ծարավից պապակվող խեղճերին: Տագնապահար մարդկանց պայքարի է կոչում «խնթը». «Մնվիլ է նա, կարճամիտ եղբայրներ, և ծնվել է մեր միջից, մեզնից է ծնվել... Ձեր քրտինքից», — կանչում է նա, — «հետադուտեցեք, խորքերը մտեք և պիտի

հասկանաք»։ Վիշապի գոյության գաղափարը համակում է ժողովրդի՝ «պակասամիտ» (չակերտը Փափաղյանինն է — Ա. Օ.) դասի միտքը, բայց նա դեռ տատանվում է, միահամուռ չէ և բավականաչափ վճռական չէ։

— Օ՛, ոչ եղբայրներ,— հորդորում է ու համոզում «խենթը»,— մի նստեք հանգստանալու, քանի դեռ վիշապը կենդանի է. մի ժողովվեք երկար՝ ծրագիրներ կազմելու համար։ Հարցը շատ պարզ է։ Ծնվել է վիշապը, որ կլանում է մեր ջուրը և մեզ թողնում է ծարավ։ Պիտի պեղել նրա եղած տեղը և նրա գլուխը պիտի ջախջախել։ Սրանից պարզ ու կտրուկ միջոց չկա։ Ոտքի ելեք և գործը սկսենք։

— Բայց չէ՞ որ,— ասաց մեկը,— հարկավոր է հաշվի առնել նաև մեր ուժերը, տեսնել, թե կարո՞ղ ենք ջախջախել վիշապին։ Գուցե նա շատ մեծ է և զորեղ և կարող է մեզ բոլորիս կլանել։

— Այո՛,— ասաց խենթը,— երբ նա նոր էր ծնվել, սպանելը շատ ավելի հեշտ էր։ Բայց ահա երկար ապրեց և գիրացավ մեր ջրով։ Այժմ նրա ստամոքսն ավելի մեծ, կլանող բերանն ավելի լայն է դարձել. շատ դժվար է ոչնչացնել նրան՝ առանց զոհեր տալու, առանց արյուն թափելու։

— Տեսնու՞մ ես,— խոսեց մի գյուղացի,— ուրեմն մեզ ավելի երկար պետք է խորհել, ծրագիրներ կազմել և կռվելու պատրաստվել այդ հրեշի դեմ։

— Այո՛, բայց մինչ դուք կխորհեք ու ծրագիրներ կկազմեք, նա կզորեղանա, ամբողջ ջուրը կկլանի և մեզ բոլորիս ծարավ կթողնի։ Նա աճում և զորեղանում է ժամ առ ժամ, նույնիսկ բույս առ բույս։

— Ի՞նչ արած,— առարկեցին շատերը,— պիտի խորհել, մտածել... Ու շարունակեցին խորհել, մտածել։

Խենթը մենակ է մնում և մենակ էլ ոտքի ելնում վիշապի դեմ։ Սոցիալական բազմադարյան պայքարի որոնումների ու վարանումների մի այլ խորհրդանիշ է սա, անձնագոհ, բայց միայնակ կռվողների նահատակությունների մի ուրիշ սիմվոլիկ պատկեր։ Վիշապը չի վախենում «խենթից»։ «Հեռու, հանդուգն,— ինքնավստահ մոնչում է նա— թե չէ՝ կոչնչացնեմ... Քեզ նման խենթերի ես շատ եմ կուլ տվել այն ժամանակներից ի վեր, երբ առաջին մարդը ճնշեց իր եղբորը, խլեց նրա ունեցվածքը, երբ Կայենը սպանեց Աբելին... Գնա՛, քանի չեմ փոշիացրել քեզ, անմիտ։ Քեզ նման խենթերը թեև գտնում են ինձ, բայց չեն կարող ոչնչացնել։ Ինձ վնասել կարող է միմիայն այդ ամբոխը ահա, որ այժմ ահաբեկ՝ դողում է ոտքերիս առաջ...»։ Հրեշը փորձ ունի. նա ճիշտ է կռահում «խենթի» ու նրա նմանների ճակատագիրը։ Հասարա-

կական դիտակցության պատմությանը նրանք, անշուշտ, բերում են իրենց որոշակի լուծման, մինչդեռ նրանց կոիվը վիշապ-հասարակարգերի դեմ դուրկ է հեռանկարից: Ամբոխը չի միանում խենթին. «սարսափած, դու-նատ ու սրտատուփ» հեռվից նայում է գոտեմարտին: Խենթի նկատած բրիչը ֆեյխակի բերձում է վիշապի «գլխի Կաշին», ապա գնում-բախ-վում «կողքի ժայռերին» և պոկված բեկորներով «հեռվում դիտող գյու-ղացիներից շատերին վիրավորեց:

Այդ որ տեսան գյուղացիք, զայրացան, հուզվեցին, հետո խմբվե-ցին, քարեր վերցրին և քարկոծեցին խենթին: Իսկ հրեշը մի մեծ քըր-բիչ արձակեց ու ասաց.

— Տեսա՞ր, մարդիկ. տեսա՞ր, որ այդ խենթերն ինձ դեմ կովելով՝ միայն ձեզ են վնասում: Քարկոծեցեք այդ տխմարներին. ձեր թշնա-միներն են, ձեզ մոլորեցնողներն են դրանք ... Մինչդեռ ես եմ ձեզ կերակրողը, ձեր բարերարը ... Եվ որովհետեւ եկել եք այժմ ինձ խնդ-րելու, ահա խոստանում եմ, որ էլ ավելի բարի կլինեմ դեպի ձեզ, ծա-րավ չեմ թողնիլ, որովհետեւ շրթունքներս անկյուն ունեն և անկյուններից ձեզ բավականացնելու, ձեզ ծարավոթյունից չմեղցնելու չափ ջուր թափ-վում է ...

Եվ գյուղացիք դողալով լսեցին հրեշի այդ բարեսիրական խոսքերը: Քարկոծեցին, լեռների բարձունքները քշեցին խենթին, հետո ծուն-կի եկած՝ շնորհակալ եղան վիշապից և ուրախ՝ վերադարձան գյուղ:

— Խոստանում եմ,— ավելացրել էր հրեշը,— ձեզ ծարավ չափտի թողնեմ. շրթունքներիս անկյունները քիչ ավելի կբանամ, երբ դուք չա-փազանց ծարավոթյուն կլզդար:

Ու այդ խոստումը, պիտի խոստովանել, մեծ ազնվութվամբ կատա-րում է նա մինչև այսօր: Շրթունքները երբեմն քիչ ավելի է բաց անում՝ մեղմացնելու համար այն ծարավներին, որոնք տառապանքներից պատ-րաստ են խենթանալու:

Այդ օրվանից ահա, ամբոխը պաշտում է հրեշին որպես բարերարի. շինում է նրա համար տաճարներ, իսկ նրա դեմ խոսող խենթերին քշում դեպի լեռների բարձունքները ...»:

Ժողովրդական հեքիաթի մեջ, իհարկե, խորհրդանշները նույնպես պատմության փորձի ընդհանրացումներն են՝ ջուրը, վիշապը, ծարավից խենթացող ժողովուրդը, գեղեցիկ աղջիկները, որոնց դիմաց միայն հրե-շը համաձայնում է մի քիչ ջուր տալ տոշորվող մարդկանց (Փափաղչանն այս վերջին դրվագը դուրս է թողել՝ հասկանալի նկատառումով): Սա-կայն այդ ամենաընդհանուր վերացարկումներին գրողը կոնկրետություն

է հաղորդում մի քանի «թեթև շտկումներին» և առաջին հերթին խննթի կերպարի միջոցով, որը չկար հեքիաթի մեջ: Հավելված կերպարը, նրա մտքերն այն մասին, որ հրեշը գոյացել է մարդկային քրտինքից, որ նրան հարկավոր է շուտ ոչնչացնել, որովհետև նա օր-օրի ավելի է զորանում, ժողովրդի հրաժարումը՝ վիշապի դեմ պայքարում սատար չինել իր «աբտառոց» գաղափարների համար խննթ հուշակված երիտասարդին, վերջինիս միայնակ և ձախորդ կոիվը հրեշի դեմ, վիշապի «պրոպագանդան» և «բարեսիրական» խոստումը, ամբոխային սարսափն ու երկրպագությունը հրեշին և այլն,— այս բոլորը հստակ ու շոշափելի ուրվանկարում են սոցիալական իրականության առավել բնորոշ հատկանիշները՝ իր նախնական փուլից մինչև XIX դար: Ուշադրությունից չպետք է վրիպի ևս մի սիմվոլիկ նրբերանգ. ջրի հետդհետե նվազման պատճառը հայտնաբերելու համար ստեղծվում են մարդկանց հինգ խմբեր, որոնք հետախուզման են դուրս գալիս տարբեր ուղղություններով: Փափազյանի խորհրդանիշ-ակնարկը վերաբերում է բնակելի հինգ աշխարհամասերին և շեշտում է սոցիալական դժբախտության և դրա դարմանումի ընդհանրականությունը ողջ մարդկության համար:

Ժողովրդական հեքիաթում, այլևայլ տարբերակներով, առկա է նաև վիշապին սպանողը, որ, ինչպես և պետք էր սպասել, աշխատավոր մարդու վերացական լավատեսության արտահայտությունն էր: Փափազյանի վերամշակման մեջ այս կետը գլխավորն է: Պատումը նա ավարտում է շորս նախադասությամբ, որոնց մեջ թափանցիկ ակնարկվում է և՛ սոցիալական ուսմունքներից ամենավերջինն ու ամենագիտականը, և՛ պատմության բեմ ելած այն ուժը, որ կոչված է ոչնչացնելու վիշապին: Ահա այդ ավարտը. «Այստեղ կվերջանար արդեն զրույցը, եթե պետք չլիներ մի դեպք ևս պատմել:

Այդ այն է, որ մի օր հայտնվեցին մարդիկ, որոնք երազ էին տեսել, որ մոտ է, իբր թե, հրեշին ոչնչացնելու օրը և որ նրանք երազի մեջ տեսել էին հրեշին սպանողին անգամ:

Ու նկարագրում էին այդ սպանողին. որ իբր թե հուժկու մի մարդ էր կաշվե գոգնոցով, կոշտացած խոշոր ձեռքերով և ձեռքին մի մեծ կռան բռնած...

Պատմում էին այդ երազատեսները նույնպես, որ իբր թե կաշվե գոգնոցով հսկան մեծ քայլերով գնում էր դեպի հրեշը. և վիշապը լսելով նրա քայլերը, կծկվում էր ու ճգնում ավելի խորը մտնելու... Կարծես վախենում էր»: Հարկ չկա բացատրել այս նոր խորհրդանիշների իմաստը՝ երազատես նոր մարդիկ, կաշվե գոգնոցով, կոշտացած ձեռ-

Բերով և ձեռքին կռան բռնած վիշապասպանը: Զրույցի աշխատասկան պատկերների ենթատեքստը ճշգրիտ կարգացին նրանք, ում դեմ ուղղված էր երկը: Փափաղյանը 1911-ին «Վիշապն» ընդգրկեց իր «Զրույցներ» գրքում, իսկ ապա, նույն 1911-ին երկը թարգմանվեց ռուսերեն և հրատարակվեց Սանկտ-Պետերբուրգում՝ «Պրոլետարական գրադարան» մատենաշարով: Այդ հեքիաթի միտքն այն է, — կարդում ենք դատաստանական պալատի դատախազին ուղղված Սանկտ-Պետերբուրգի մամուլի գործերով Կոմիտեի գաղտնագրում (1912, հունվարի 19), — որ վիշապը՝ ժամանակակից պետական և հասարակական կարգը, կործանարար է ժողովրդի համար և որ սրա ազատարարը հանդիսանում է բանվորական պրոլետարիատը»⁵: «Նորին կայսերական մեծության հրամանով» Դատաստանական պալատի գումարված նիստը, Փափաղյանի երկում առկա «հանցավոր գործողության նշանների» հաստատումը, գրքույկի տպաքանակի ոչնչացումը, «դատական հետապնդման հատուցումը բրոշյուրի հեղինակ Վրթանես Փափաղյանի ... և հավասար չափով նաև այն անձանց դեմ, ովքեր կարող էին մեղավոր լինել նույն այդ գործում», — ինքնըստինքյան հասկանալի քայլեր էին՝ ցարական բռնապետությանը միանգամայն բնորոշ:

1905 թ. հեղափոխության օրերին Փափաղյանը տպագրում է մի շարք հոդվածներ, որոնց մեջ ցնծությամբ նկարագրում է միապետության դեմ ոտքի ելած աշխատավորական լայն մասսաների մենամարտերը և կանխատեսում մոտակա հաղթանակ: Դրանցից մեկում ցարիզմը հենց այդպես էլ բնութագրված է՝ «Ժեղոտ ասամեներով վիշապ», որ «չկարողանալով գաղափարի հողի վրա կռիվ մղել ... ճգնում է արյան հեղեղների, ավաղակային վայրենությունների և հրդեհների բոցերի ուժով պատնեշել հոսանքը ...»⁶: Այդ օրերին են ստեղծվել նաև «Անստառ շարժվում է» և «Զարթնել է առյուծը» զրույցները, որտեղ դարձյալ իբրև գլխավոր սխմվորիկ կերպարներ հանդես են գալիս ինքնագիտակցության եկած ժողովրդական զանգվածները: Բնապատմական ու կենսաբանական իրողություններից քաղելով մարդկային կեցությանը համարժեք խորհրդանշներ, գրողն ստեղծում է պերճախոս կոլիզիաներ, ուր բախվող կողմեր են բռնապետությանը՝ հակամարդկային իր բնազդներով, նենգությունը, խարդավանքներով և նախապաշարմունքների ու խարխալանքի բաղմամբ արյան բեռը թոթափած ներքնախավերի կամքի ուժն ու վճռականությունը: Դարի վերջերին ստեղծված զրույցների մաքառման ողբերգավատեսական պաթոսը նոր զրույցներում ավարտից նահանջում է պատմական պլան, ասոցիատիվ զուգահեռն անվերապահորեն նպատա-

կառուղղված է դեպի դասակարգային պայքարի համաժողովրդական արտահայտությունները և ֆինալում ցուցադրում է կործանված բռնակալության ավերակների վրա բարձրացող սոցիալական արդարության հաղթանակը: Թեմայից բխող ռոմանտիկ երանգները և նույնիսկ ռիթմական ափսոսանքի հիմունքներով ստեղծված մի քանի զրույցների բանաստեղծական բարձր լարման նոտաները շեն խանգարում, որ հաստատականորեն խոսվի Փափաղյանի սիմվոլիկ ոճի ներքին ռեալիզմի մասին: Դրա հետ միասին նկատելի է նաև, որ արդեն այդ ոճի էպիկական ծալքերն են խուժում հեղափոխական ռոմանտիզմի ոճական որոշակի արտահայտչամիջոցներ:

«Զոհակ» զրույցը (1906) Փափաղյանի նախորդ զրույցներից տարբերվում է նախ սիմվոլիկ շղարշի առավելագույն թափանցիկությամբ և ապա՝ սոցիալական ազատագրության դրույթն աշխտեղ համակցված է քաղաքական ազատագրության հետ և երկու դեպքում էլ վերջնապայքարի նախաձեռնող ու առաջապահ դերը հատկացված է դարձյալ բանվոր դասակարգին: Արտակարգ հետաքրքիր է զրույցի ստեղծագործական պատմությունը: «Զոհակի» հիմքում ընկած է «Շահնամեի» առասպելաբանական դրվագներից մեկը: Երիտասարդական տարիքում Փափաղյանը Ֆիրդուսու երկի մոտիվներով ստեղծել էր մի քանի զրույցներ, և ինչպես ցույց են տալիս մշակումների բնույթն ու հայ գրողի ուղղակի ցուցումները, պարսկալեզու այդ հանճարեղ պոեմը նրա մեջ ծնել է նաև որոշ անբավարարվածության դժգոհում, քանի որ այնտեղ առավելագույն չափով ներբողված են շահերն ու շահազուտները, մինչ ժողովրդի մարդկանց կերպարներ, նրա կարծիքով անարդարացիորեն, քիչ են երևում: Եթե ջահել օրերի իր շահնամեական զրույցներում Փափաղյանն ընդառաջ է գնում առավելապես հայոց ազգային-ազատագրական շարժումներին՝ այդ շարժումների միակ հեռանկարային և կենսունակ ուժը համարելով ժողովրդական մասսաներին, ապա «Զոհակի» մեջ չսրիքը բռնությունն է իր երկու արտահայտություններով՝ ներքին ու արտաքին, իսկ նրան ունչացնողը դարձյալ ժողովուրդն է, բայց արդեն պրոլետարիատի առաջնորդությամբ:

Ինչպես «Շահնամեում», այնպես էլ Փափաղյանի զրույցում ընդհանրություններ շատ կան. Զոհակը՝ ուսերին բանած երկու վիշապներով, որոնք սնվում են մարդկային ուղեղներով, դարբինը, որ գոգնոցը դրոշմարձնելով կոչ է անում ոտքի ելնել երկիրն ամայացնող հրեշածին աշխարհակալի դեմ և այլն: Սակայն էական տարբերություններ նույնպես կան: Ֆիրդուսու պոեմում դարբնի անունը Կավե է: Նրա 18 որդիներից

17-ի ուղեղները կերակուր են դարձել վիշապներին, և նա եկել է Զոհակի մոտ՝ աղաչելու խնայել վերջին զավակին: Ճիշտ է, նա նաև հաշիվ է պահանջում անարգ թագավորից՝ անմեղ ղոհերի համար և նախատում նրան: Փափաղյանի զրույցում դարբնի անունը Ֆրեյդուն է. այդ անունը կա նաև «Շահնամեում», բայց սա Տախմուրես թագավորի ուղիղ շառավիղներից է: Ֆիրդուսու պոեմներում դարբին Կավեն ինքը չի ղեկավարում Զոհակի դեմ կռիվը, այլ իր շուրջը համախմբած մարդկանցով դնում-զինվորագրվում է Ֆրեյդունին:

Փափաղյանի երկում մեծ պաշքարի ազդարարը նույնպես Ֆրեյդունն է, միայն թե հայ գրողը այդ անունը վերցրել է արյան վրիժառու թյամբ առկնցուն թագավորազնից (սրա հայրը ևս Զոհակի ղոհն է դարձել) և նվիրել դարբնին՝ ձեռկանորեն հավատարիմ մնալով պարսկական պոեմի տառին, բայց և հարադատորեն արտահայտելով XX դարասկզբի ոգին:

Այնքանով, որքանով թույլատրում է արձակի հնարավորությունը, Փափաղյանը նմանարկում է նաև «Շահնամեի» հանգն ու ռիթմը՝ իր երկի սուղ ծավալի համար բնական դարձնելով և՛ հրապարակախոսական շունչը, և՛ դրամատիկ լարումը, և՛ պատմական տրամադրությունների անցումները: Իրոք, ինն էջանոց զրույցում, ինչպես և «Վիշապում», բայց այլ հնարանքով, պահպանված է կեղծելով ժողովրդի պատմական հասունացման զիզղագների ուրվագիծը: «Վաղուց, շատ վաղուց... դարեր ու դարեր առաջ» Պարսկաստանի գահը զավթած Զոհակ թագավորը «ճնշեց ըմբոսանների, արյան մեջ խեղդեց ձայնը բողոքների և գահը հաստատեց՝ օգնությամբ մի խումբ պնակալեղների:

Իրանն այնուհետև՝ դարձավ սոսկումների հսկա մի դժոխք: Ծայրից ծայր՝ արյուն ու դիակ, ծովից ծով՝ ողբ ու աղաղակ»: Սա զրույցի սկզբվածքն է, որին հաջորդում է Զոհակի ուսագլուխներին ծնված վիշապների՝ Բյուրի և Բուրի նախճիրների պատմությունը: «Բռնակալն այնուհետև դարձավ անձեռնմխելի,— զրույցն առաջ է տանում Փափաղյանը:— Ուսաղլխերին կանդուն երկու թիկնապահները հսկում էին նրա մեծ անձը:

Այլևս ոչ ոքից նա վախ չունեցավ. ոչ էլ կասկածեց, որ երբեկից կարող են նրան տապալել և կամ հրամանը ոտնակոխ անել:

Եվ ալդպես էլ էր: Եթե կային դեռ ըմբոստ ոգիներ, վիշապների ծնունդը համարացրեց նրանց: Եթե կար դեռ հույս՝ անարգ լուծը թոթափելու, թիկնապահների ահը ջնջեց նրան էլ: Բշվառ ժողովուրդը կծկվեց, գալարվեց, սկսեց վարժվել ու հնազանդվել...»: Ապահովագրելով իրեն ժողովրդական վրիժառու լուծից, Զոհակն այնուհետև դառնում է վիշապ-

ների կամակատար ստրուկը, որովհետև պատշաճավոր սնունդ չստանալու դեպքում նրանք պատրաստ էին «բռնակալին հոշոտել»։ «Եղավ՝ ինչ որ լինում է անխուսափելի։ Շուտով հրեշների շուրջը կազմվեց մի ամբողջ բանակ դրանիկների. սովար արքունիք, մատակարարներ, գլուխ ջարդողներ, դժգոհ անձերի լացն արգելակողներ, բողոքողների լեզուն կտրողներ, թարմ ուղեղների վարպետ որսողներ։

Ապա երեքի հորքերում հայտնվեցին կամ ուղարկվեցին ճարպիկ գործակալներ, որոնք օր ու գիշեր մտածում էին ուղեղ հասցնել ամենակարող Բյուրին, հաստափոր Բուրին։ Մտածում էին նրանց կերցնել կշռացնել, քծնել-շողոքորթել, երկիրը տանջել և հրեշների շնորհիվ իրենց ստամոքսն էլ լցնել-հափրացնել։

Այդպես է լինում միշտ։ Որտեղ ճահիճ կա, այնտեղ էլ՝ գորտեր, անթիվ ղեռուններ»։

Պատմության փորձի իրատեսական իմացությամբ Փափաղյանը վերույցի մեջ ներմուծում է ևս երկու դետալ։ Վիշապները «կտրուկ հայտարարում են», որ «ապրել կարող են միմիայն այդպիսի՝ աշխատավորներից հանած» ուղեղներով, հանգամանք, որով գրողը հաստատում ու խորացնում է «Վիշապ» վրույցի ծանոթ դրույթը՝ հրեշ-շահագործողը պոչանում է ու գոչատեում մարդկային քրտինքով և դրա հաշվին։ Մարդ ընդհանուր հասկացությունն, ուրեմն, «Զոհակում» կոնկրետանում է և դառնում աշխատավոր։ Դրա հետ միասին Փափաղյանը հիշեցնում է՝ չնայած մղձավանջային սարսափներին, ըմբոստ ուկն իսպառ չի մեռնում Զոհակի տիրապետության տարածքներում։ «Եղան հանդուգներ... եղան, որ փորձեցին Բյուրին կամ Բուրին անոթի թողնել, այդպիսով նրանց ուժը ջլատել։ Զարկին գործակալներին, զարկին, սպանեցին. սրան ոչնչացրին, նրան անհետացրին, բայց ոչ գործակալը պակսեց, ո՛ր էլ արբանյակներ։ Սպանվածների տեղ նորերը ուղարկեցին՝ ավելի անգութ, ավելի ահավոր»։ Այդպես «դարեր ու դարեր» շարունակվում է մղձավանջային կյանքը, մինչև որ «... Մայրագույն տանջանքը թեև խուլ, գաղտուկ, բայց հղիացած՝ Բողոքը ծնեցրեց։

Ոչխարը առյուծ էր դառնում, ճիրաններ հանում, մոնչում ու երկիրը ցնցում։ Բռնակալության ծնած երկու վիշապների դեմ՝ տանջանքի ծնած Բողոքն էր գլուխ բարձրացնում։

Երկու ոսոխներ, որոնք անշուշտ շուտով միմյանց պիտի բախվեին։

Իրավ է, երկրի մի մասը լուռ, եղածն իբր ճակատագիր էր կարծել ու համակերպվել. մի մասն էլ, կինն ու որդին առած, փախել, թաքնվել,

բայց լեռ ու անտառի մեջ կայծեր ցոլացին, միմյանց մոտենալու ձգտում ցույց տվին:

Եվ խուլ ու աճեցուն, վարակիչ թափով, կայծերն այն ցոլուն՝ ծայրից ծայր անցան, հրկիրը գրավեցին:

Այստեղ մի աղաղակ, այնտեղ՝ դառն գանգատ, բուռն դժգոհություն, ազատ լինելու վախկոտ գիտակցություն ... և այդ բոլորը միմյանց ուժ տալով սլանում էին այս-այն ուղղությամբ, զոհերի առաջ նոր հորիզոն դժում, տանջվող սրտերի մեջ հուլզեր առաջ բերում, հույսեր զարթնեցնում: Ինչ ասել կուզի, այս ամենը չկա «Շահնամեում»։ դրանք Փափաղյանի դրույցի արդիական երակներն են, որ պետք է ավելի ծավալվեն: Եվ հենց այստեղ էլ գրողն ընդմիջում է պատումը և կցում սեփական մեկնաբանությունը. «Բայց ի՞նչ կարող են անել հատ ու կտոր կայծերը՝ անկարգ, խառն նետված և այն էլ՝ տարիներով արմատ բռնած, հաստ ու սուր փշերի դաշտին:

Խանձել սրա-նրա ծայրը, նույնիսկ հատ-հատ փուշ խլել ու վառել, դա փրկություն չէ: Պետք է բոլոր կայծերը ի մի հավաքել, շանթող, մեկեն հարվածող մեծ խուրձեր կազմել, բուռն ու կատաղի, վսեմ թափերով՝ փշի մեծ դաշտը կրակի առնել, խանձել-տոչորել ու մոխիր դարձնել: Պետք է մեծ չարիքը արմատով պոկել, անհետ ոչնչացնել:

Բորբոսանած ճահիճը այգպես են շորացնում, դարչ զեռուններից ընդմիջտ ջուրը մաքրում:

Տատասկոտ արտը այգպես են ալրում, բուսած փուշերը արմատների հետ՝ խլում-զեն ձգում:

Ստրկացած ժողովրդի շնորհիվ հղիացած բռնակալության այգպես են ջնջում, այգպես հարված հասցնում:

Այսպիսի պատմություններ են նախորդում պատմի այն շարունակությունը, որ խտացնում է դրույցի գլխավոր հիմնադրույթը և որը կապվում է Զոհակի մռայլ թագավորության հորիզոններում երևան եկած «պղնձագործների, երկաթագործների, ածխագործների և դարբինների» դասի հետ: Հասարակության պատմության ընթացքը պատկերելիս Փափաղյանն այս դեպքում էլ հետևողական է ու տրամաբանական և այս դեպքում էլ նրա գեղարվեստական զինանոցի փորձված միջոցներն են դառնում պայմանաձևերը, հատկապես՝ խոստուն ու իմաստուն խորհրդ-դանիշները: Բանվոր դասակարգի ճակատագիրն ու բնորոշ հատկանիշները: խտացնող դարբին Ֆրեյդունը՝ «առույգ», «ուժեղ», «ջլապինդ», «փորձառու», «հսկա», «աշխատավորների սիրած խորհրդատուն, նրանց առաջնորդը որևէ գործում: Վարպետ Ֆրեյդունը պատգամն էր նրանց,

սիրված՝ իբրև հայր»։ Սակայն նա էլ է դառնում երկրի դժբախտության անմիջական կրողը. նրա յոթ զավակներից վեցին տանում-նահատակում են ուղեղորոնները։ Առաջին պահ կարկամում է իմաստուն վարպետը, ապա փորձում «լացով ու աղաչանքով նրանց գուլթը շարժել», բայց ամեն անգամ «գործակալները նրան ծեծեցին, ուշաթափ արած՝ վայր գլորեցին»։ Եվ նա հասկանում է, որ «այլևս դուլթ չկա» աշխարհում և կայացնում է իր պատմական վճիռը։ Իսկ այդ ընթացքում ծնվել էր «ահեղ որդին»՝ հեղափոխությունը. «Այդ սոսկումների մեջն էր ահա, որ Մայրագույն Տանջանքը նորից հղիացավ և ծնեց այն ահեղ որդին, որին վիճակված էր մեծ հարվածը տալ, բռնակալության գահը տապալել»։

Երկրում ցոլացող կայծերը իրար գտան մեկեկն, ի մի ձուլվեցին, խորձեր կազմեցին ու սպառնագին անտառը դլրդացրին։

Այս սոսկումների մեջն էր ահա, որ ծեր Ֆրեյդունի աչքերը ցամաքեցին, բոցեր արձակեցին։ Դարբնոցում նորից հնոցը վառվեց, վաղեմի վարպետը կաշվե գոգնոցը կապեց, կուսնը ձևոքն առավ և սպառնագին՝ նոր երգ հնչեցրեց։

Ու խոր գիշերվա մեջ թունդ առավ անտառը նրա գոռ կոչից.

— Ելե՛ք, դո՛ւք, բոլո՛ր աշխատավորներ,— կանչեց նա ուժգին,— ճնշված-տանջվողներ, ելե՛ք, հասել է ժամը կամ ամենքս մեռնենք և կամ բռնակալության գահը տապալենք...

Ասաց ծեր բանվորը, բուռն շարժումով կորվեց իր գոգնոցը, փայտի ծայրը ցցեց, դրոշակ շինեց, կուսնը ձևոքն առավ ու առաջ ընկավ։

Լրացուցիչ ապացույցների կարոտ որոշ վկայությունների համաձայն Փափաղյանը 1903-ին Աստրախանում ակտիվորեն մասնակցել է լենինյան «Իսկրայի» տարածմանը բանվորության շրջաններում։ Զի կարելի չհամաձայնել, որ ակնհայտ նմանություն կա «Իսկրայի» բնաբանի («Կայծից բոց կբռնկի») և «Զոհակում» կիրառված «Երկրում ցոլացող կայծերը իրար գտան մեկեկն, ի մի ձուլվեցին» փափաղյանական պատկերի միջև։ Անհետաքրքրական չէ, որ որոշակիորեն հեղափոխական գաղափարներ զարգացնող «Ժայռ» դրամայի ձևագիրը Փափաղյանը 1904-ի գարնանը մրցանակաբաշխության է ուղարկում «Կայծ» ծածկանունով։ Է՛լ ավելի ակնհայտ են դարբին Ֆրեյդունի «Ելե՛ք, դո՛ւք, բոլո՛ր աշխատավորներ, ճնշված-տանջվողներ, ելե՛ք...» կոչի նմանությունը «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք» և «Ելի՛ր, ում կյանքը անիծյալ է» հռչակավոր կոչերի հետ։ Եթե 1900-ին Փափաղյանը գրչակից ընկերներին խորհուրդ էր տալիս՝ գրաքննությանը մոլորեցնելու համար «ալեգորիան

կամ այլ տնտեսական շատ էլ աչքի խփող չպիտի անել»⁸, ապա հեղափոխության վերելքի օրերին նա կարող էր իրեն ազատ համարել այդպիսի հոգսերից և դիմել նման կոչերի:

Ֆրեյդունի դիմում-կոչը հզոր արձագանք է ունենում տառապալներին անկող աշխարհներում: «Ծայրից ծայր, ծովից ծով հնչեց իսկույն պատերազմական մեծ աղաղակը, կաշծերը ժողովվեցին, աշխատավորները ելան թաքստոցներից, կաշվե գոգնոցի մոտ գումարվեցին, խըրոխտ — սպառնադին մեծ խումբ կազմեցին, առաջին թափով իսկ՝ եկող դորձակալներից մինչև ետինը կոտորեցին ու առաջ անցան:

Ու սովարացավ ստրկության խաչատառակ օղը փշոռող աշխատավորների կավող բանակը ու մեծացավ հաղար-հաղարներով...

Մի հեղեղ էր դա. հեղեղ սասանական, որ ամեն կողմից փլած՝ ի մի հավաքվեց, թումբեր տապալեց, իր անցքի վրա՝ ամեն շղթա փրշրեց-ոչնչացրեց, բայցեց ու գնաց հսկա քաջերով, բախեց բռնակալության արշունոտ կուրծքը, փոթորկի նման մոնչաց, ձյան հյուսի պես գլորվելով՝ խոշորացավ, ոստնեց...

Կաշվե գոգնոցը եղավ այնուհետև երկրում ծայրից ծայր ծածանվող դրոշմ: Նրա տակը հավաքվեցին բոլոր աշխատավորները, ճնշվող-տանջվողները...

Ու հարձակվեցին այն գերագույն և անդիմադրելի ահավոր ուժով, որ ունենում է ազատության շնչով տոցորված ամեն ժողովուրդ: Ուժ, որին ոչինչ, ոչ մի բան արգելք չէ այլևս, որին ոչ մի զսպում, ոչ մի պատվար խոչընդոտ չէ այլևս...»:

Այս պատկերների ետևում դժվար չէ տեսնել 1905—1906 թվականների ռուսական հեղափոխության իրադարձությունները: Այդ հեղափոխությանը նվիրված Փափազյանի հրապարակախոսական հաստի հոգվածների ոգին է բարախում ալստեղ՝ գեղարվեստական ձևի մեջ: Հիշյալ հոգվածներից մեկում Փափազյանը կոհհում է. «Փոքր մի կս և Ռոսաստանի ժողովրդի զավակներից կազմված բանակները կանցնեն» հեղափոխության բարիկադները բարձրացած «Ժողովրդի կողմը և... այնուհետև մնում է միայն խաչ տնկել բյուրոկրատական կառավարության գերեզմանի վրա...»⁹: «Զոհակի» մեջ այդ կանխատեսումը իրականացվում է: «Սակայն դրույցն ալստեղ դեռ չի վերջանում,— պատումն ավարտին է հասցնում գրողը:— Ֆրեյդունը,— ասում է լեգենդը,— կաշվե գոգնոցը դրոշակ դարձրած, մի մեծ բանակի գլուխ անցած՝ մաքրեց երկիրը ավազակներից, հարստահարողներից, հալածեց Զոհակին և երկու օձին քշեց ու տարավ, Դեմավենդ լեռը հանեց:

Այստեղ նա բռնեց հրեշներին, շղթայի առավ և փակեց նրանց մի խոր քարայրի մեջ:

Ձոհակն ու վիշապները,— ասում է զրույցը,— շատ կատաղեցին, լեռը դղրդացրին, կամեցան ելնել, նորից՝ նոր իրանը մրկել ու վառել, բայց քարայրի բերանում տնկած կաշվե գոգնոցը և այնտեղ ցցված դարբին Ֆրեյդունի տեսքը նրանց այնքան զսպեց, մինչև որ այլևս նրանց մի օր բռնեցին և եռուն ծծմբային հորի մեջ ձգելով՝ իսպառ անհետացրին ...

Կաշվե գոգնոցի շուրջը ակներ շարեցին և նվիրական որպես մի դրոշ՝ թանգարան դրին, հաջորդ սերունդներին ավանդ կտակեցին ...»:

Դ. Խատիսյանին հասցեագրած նամակում, որից մենք առիթ ունեցանք քաղում կատարել վերևում և ուր խոսք է գնում սեփական երկերի գեղարվեստագաղափարական հաստնացման մասին, Փափաղյանը կատարում է ևս մի լրացում: Նա ընդգծում է, որ 1904-ից սկսվում է իր ստեղծագործության «չորրորդ, գուցե և վերջին շրջանը ... որ «Ըմբոստ երգերի» շեշտված պարզաբանված և խտացրած ու բացատրած վարդապետություններն է շոշափում»¹⁰, «Ձոհակը» նման երկերից էր: Նման երկերից էին նաև «Ջարթնել է առյուծը», «Անտառը շարժվում է», «Ծիլն ու ապառաժը» զրույցները (1908), «Ծով» խոհ-ալեգորիան (1909), էրկման-Շատրիանի «Մի դյուղացու պատմություն» երկհատոր վեպի թարգմանությունը (առաջին հատորը հրատարակվել է 1905-ին, երկու հատորը միասին՝ 1911-ին), «Խարույկ» դրաման (հավանաբար՝ 1916 թ.) և այլն:

Փափաղյանական զրույցների մեթոդը որոշող դրականագետների բառապաշարում երևացել է նաև «սիմվոլիզմ» տերմինը: «Մեղավորն» ինքը՝ Փափաղյանն էր: Դարասկզբին Դեորգ Խատիսյանը պատրաստվում էր ուսումնասիրություն հրապարակել նրա կյանքի ու գործունեության մասին և մի քանի անգամ նամակով դիմում է գրողին՝ խնդրելով այլևայլ տեղեկություններ: Աստրախանից ուղարկած՝ 24-ը դեկտեմբերի 1902 թվակիր նամակում Փափաղյանն իր ստեղծագործական ճանապարհը բաժանում է չորս շրջանի՝ վերջին շրջանի մասին գրելով. «1899 մինչև այժմ սիմվոլիստ գրող»¹¹: Այս բնութագրությունը պետք է տարակուսանքների տեղիք տար: Նախ՝ ինչու՞ 1899-ից, երբ դրանից առաջ նա արդեն հեղինակել էր բազմաթիվ այլախոսական զրույցներ: Եվ հետո՝ այդպես չի լինում, որ գրողն այսօր ռեալիստ լինի, վաղը՝ սիմվոլիստ, հաջորդ օրը՝ նորից ռեալիստ և այդպես շարունակ: Զե՞ որ սիմվոլիզմը գեղագիտական ըմբռնումների որոշակի համակարգ է, որով հրապուրվելն անգամ մի որոշ «մաքուր» տեականություն է ենթադրում: Իրոք,

տարակուսանքները փարատելու համար Գ. խառնույնը բացատրություն է խնդրում, և մի քանի օր անց (1903-ի հունվարի 11) Թիֆլիս հղած նամակում մենք գտնում ենք Փափաղյանի բացատրությունը. «Սիմվոլիզմը, սիրելի խառնույն, — գրում է նա, ևս հասկանում եմ այն ձևը, որ հառաջացնում է ընթերցողի մեջ հոգեկան որոշ տրամադրություն, որ գրողում է նրան մտածելու. մտածելու և վայրանալու եղած խառնույնների և կեղտի դեմ»: Հաջորդ՝ 1904-ի օգոստոսի 12 թվակիր նամակի տողերը կրկին հաստատում են, որ սիմվոլիզմ ասելով հայ գրողը հասկանում էր սիմվոլիկան, այլ ոչ թե գրական հայտնի ուղղությունը: Բացելով իր աշխարհական գրույցների ներքնիմաստը, նա այսպիսի հիմնավորում է տալիս. «Իմ կարծիքով թշվառը չպիտի լա, այլ պիտի գոռա, որովհետև արդարությունը մուրացկանի չէ սիրում, այլ առյուծի և վագրի, և ևս սիրում եմ, որ թշվառը ուղղի իր ողնասյունը, գոռա, նույնիսկ կապիկի նման ճշա, բայց երբեք լա և աղաչե»¹²: Ուրեմն ոչ թե սիմվոլիզմ, այլ սիմվոլիկա, բայց այնպիսին, որը շնչում է ըմբոստացման, պայքարի տրամադրությամբ:

1904-ի այդ նույն նամակում Փափաղյանն արդեն որպես համարժեքներ է օգտագործում «սիմվոլիզմ» և «աշխարհություն» բառերը և խոսելով այդ հնարանքով ստեղծված իր երկերի մասին, դարձյալ ու դարձյալ շեշտում է, որ դրանք «շանթ ու կրակ են ժայթքում, ծաղրելով լացն ու խոնարհությունը, մուրացկանորեն խնդրված ազատությունը ... և ավետելով նոր ուժեղ ու ճիրաններ ունեցող հոսանքների գալուստը»¹³:

Վերևում ակնարկ եղավ փափաղյանական նույնաբորելի երկերում կիրառված պայմանաձևերի ու կենսաձևերի բովանդակային խոր միասնություն մասին: Ժողովրդի պատմական դերի ըմբռնումը դարասկզբին ավելի ու ավելի ամուր արմատներ է նետում գրողի աշխարհայացքի ակունքում՝ սննդավորվելով հեղափոխական շարժումների կենսահաստատ ավիշով: «Բռնապետություն-ժողովուրդ-հեղափոխություն» համակցությունը նրա երկերի գեղարվեստական կառուցումն անխտրաբար հանդես է գալիս հենց այդպիսի հաջորդականությամբ՝ ուղղախոսական լինեն այդ երկերը, թե աշխարհական: «...Աշխարհում միմիայն մի հատ Ալեմ-գիր (աշխարհակալ) կա, — ասում է «Ալեմգիր» վեպի (1904) հերոսներից մեկը, — ամեն տեղ՝ հյուսիսից հարավ, արևմուտքից արևելք միմիայն նա է, որ իսկական աշխարհակալ է... Ժողովուրդն է այդ... Ժողովուրդը, ճշմարիտ է, ուղի է համբերատար, բայց երբ չափազանց են տանջում նրան — առյուծի է փոխվում ... Զգուշացիր, թագավոր, Ալեմ-գիրը վարձնել է, քիչ հետո կմոռաց կատաղությունից, ճանկերը կպարզի,

և այլևս ոչ ոք նրան դեմ դնել չէ կարող»։ «Աղերֆեղայի» (1904) մեջ, սկսած վերնագրից (նշանակում է «սրբազան կրակը վառող, արծարծող լինելու դա խոսքով, արյունով և կամ մտքերով») դասային պայքարի սիմվոլիկան երևան է գալիս հեթանոս կրոնի հանդերձանքով։ Երկի գրչ-խավոր հերոսն իր հեռավոր նախնիների ստեղծած կրակապաշտության մեջ տեսնում է բոլորովին այլ իմաստ, քան կրակի բազմադարյան չեզոք-ֆանատիկ պաշտամունքը։ «Միհրայի երկրպագուներ,— գոչում է նա,— եթե դուք կամենում եք ապրել՝ գործածեցեք կրակը, կայծեր հանեք նրանից, շանթեր կռեցեք նրա յուրաքանչյուր կայծից, խորը, խորը մղեք շարության և բռնության կրծքին, և թող նա, լափելով գարշն ու աղտեղին, գազանն ու բռնավորին, արծարծվի, մեծանա... Սրբազան կրակը ժամանակ է արծարծելու այլևս ոչ թե հոմով կամ փայտով, այլ դիակներով... Քայլենք շարության դեմ կուվելու. թող ընկնեն մեզնից... շատերը, բայց Միհրան կանգուն կպահե մեզնից գոնե մեկին, և նա թող արծարծե կրակը ու մեծացնե նրան ապագայի համար...»։

«Ծով» այլաբանական խոհում (1909) նկարագրելով ծովի տարբեր վիճակները, Փափաղյանն անցնում է տեղատվության պահին, և դա ռեակցիայի տարիներին նահանջած ժողովրդի պատկերն է. «Ու քանի դեպի խոր ու ներս են քաշվում ջրերը անմռունչ, այնքան մեծ ուժգնությանմբ, այնքան բարձր դիդաղած ու կատաղի՝ գալու են նրանք քանդիչ ու ավերիչ զորությանմբ, շղթաներ փռչիացնող հարվածները ջախջախիչ դարձրած»։

Այդպես է ծովը։ Տեղատվության մեծություն՝ մակերևթացության վիթխարիություն է առաջացնում։

Այդպես է նաև պահ մի տեղի-տվող, հաղթահարված և ուժասպառ այն ժողովուրդը, որ խոյացման ուժգնության համար պետք ունի կազդուրվելու, պետք՝ հանգչելու, ուժերը ժողովելու... Ծովը կնճռոտ. հարձակման համար ետ գալարվող, ծովը՝ այնուհետև կատաղի և փրփրալից երախներից մոնչյուն արձակող, ծովը՝ զարհուրելի ղանգվածով ժայռերի վրա նետվող - պատկերն է այն ավնիվ ժողովրդի, որ գիտակցության ընթացքի շնչով ծառանում է և իր իրավունքները, արդարություն ու ազատությունը կորցրած, հափշտակում...»։

«Գրիբ, արյունով գրիր» պատմվածքի (1911) հերոսը գյուղական իրականության մղձավանջի մասին իր պատկերավոր պատմություններից հետո զրուցակից գրողին առաջարկում - հրամայում է. «Գրիբ, ահա այդ ամենը գրիր։ Բայց թանաքով մի գրիր, այլ գյուղացու կարմիր արյունովը. — տանջվող հոգու, ծվատվող սրտի բոսոր հյուսվիլը... Արտա-

«ուր շարժելու համար չգրես: Լա՞ց ... ինչո՞ւ ... Անմտություն է լացը: Դրի՞ր, որ կատաղեցնես ամենքին. գրի՛ր, որ վայրույթը մռնչա, ծովի ալիքների պես ելնե ու իջեցնե, լեռների դրդադան ...

Այդպե՛ս, միայն այդպե՛ս գրիր...»:

«Խարույկ» գրամայի գլխավոր հերոսը՝ հեղափոխական Բորիս Նի-
չոլակիչը, հստակ է ձևակերպում յուրայինների վերջնապատակը՝ հիմ-
նիվեր պայթեցնել ցարական կառավարութան ողջ սիստեմը. «Պայթեց-
նել ոչ թե մի բնակարան, մի ինչ-որ դրոժինա, գաղտնի ոստիկանու-
թյուն կամ պահնորդական բաժանմունք, այլ ամբողջ կառուցվածքը, ամ-
բողջ այն դարավոր հրեշային ամբողջը, որ մղձավանջի պես սեղմում է
միլիոնավոր կուրծքեր, բյուրավոր թուխքներ է ջլատում և անհաշիվ
հոգիներ խավարի մեջ մաշում ... Պայթեցնել այն՝ թափանցելով նրա
սրտի մեջ, մտնելով նրա խորանի տակ, նրան պահպանող սյուները,
Սամսոնի նման ափ առած, իրար վարնելով և շենքն ամբողջ փլեցնելով
... Մենք կռճդիր ու ամբողջ անտառներ ենք դիզացնում խարույկի հա-
մար, որպեսզի նրա հսկա բոցը լիզելու ելնե երկրի մի ծայրից դեպի
մյուսը: Անտառն է, որ ուզում ենք մի վիթխարի խարույկի վերածել:
Այն բարձր ու մթին անտառը, որի խավար խորշերի մեջ խճճվել՝ հեծե-
ծում է ամբողջ երկիրը...»:

Այս համագործությունները, որոնց թիվը կարելի է բազմապատկել,
ցույց են տալիս, որ հեղափոխական զաղափարաբանությունը Փափազ-
յանի համար անցողիկ հրապուրանք չէր, այլ խոր համոզմունքի արգա-
սիք, և այն երբեք ճեղքվածք չտվեց նրա ստեղծագործական կյանքի
ընթացքում: Պայմանաձևերը նրան անհրաժեշտ են նաև, ինչպես ինքն է
արտահայտվում, եղան տակ հորթ որոնող գրաքննության աչքին
թող փչելու համար, թեև պետք է խոստովանել, վերջինս հիանալի նկա-
տում էր «քողարկված հորթը»: Իսկ երբ գալիս են նպաստավոր օրերը,
նա արդեն զուգահեռաբար դիմում է կենսաձևերի օգնությունը և գրա-
կանությունը դարձնում հեղափոխական պայքարի իսկական լեզու ամ-
բիոն: «Խարույկ» գրամայում, օրինակ, Փափազյանը պատկերում է ցու-
ցարարների հզոր ալիքները Մոսկվայի փողոցներում. վեր պարզած
լողունգները՝ «Պրոլետարեն» բոլոր երկրների, միացե՛ք», «Կորչի՛ ինք-
նակալությունը», «Կուլով դու կխլես քո ազատությունը», «Հող և ազա-
տություն» և այլն, հին բաղադրի մթնոլորտն իրեն ենթարկած «Դու-
բինուշկայի» և «Մարսիլիեյի» համանվազը պատմության փաստեր էին
և դառնում էին հայ գրականության փաստերը: Փափազյանը գնում է
դեպի խորքային մանրամասները՝ արժարժում այնպիսի խնդիրներ, ինչ-

պիսիք են փոքր ժողովուրդների մասնակցութեան հարցը հեղափոխական պայքարին, դորքի մեջ ագիտացիա ծավալելու, տարբեր քաղաքների հեղափոխական կոմիտեների գործողութիւնները կոորդինացնելու անհրաժեշտութիւնը և այլն: Ինչպես որ բնական էր բուն հեղափոխութեանը, այնպես էլ բնական էր հայոց գրականութեան մղումը՝ ընդգծված ոգեւորութեամբ արտացոլել միապետութեան դեմ ոտքի ելած ժողովրդական մասսաների պայքարը: Վրթանես Փափազյանը դառնում է հայ պրոլետարական-հեղափոխական գրականութեան խոշորագույն դեմքերից մեկը: Գաղափարական նման դիրքորոշման լծակիցներ են դառնում գրողի համար պայմանաձեւերը, որոնք այդ իմաստով հայ գրականութեան պատմութեան մեջ զուտ փափաղյանական երևույթներ են:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1 М. Горький, Собр. соч., т. 28, М., 1954, с. 113.

2. «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 323:

3. Վրթանես Փափազյանը «գրականութեան մասին» (ժողովածու), Երևան, 1963, էջ 81—82:

4. ՄԻ-ի հայկ. ֆիլիալի արխիվ, ֆ. 4033, գործ 5, ց. 52, թ. 2:

5 ЦГИАЛ, Архив Внутр. Полит. Культ. и быта, 1912, январь, ф. Гл. упр. по делам печати, д. 14, л. 3.

(Կրկնօրինակը՝ ՄԻ-ի հայկական ֆիլիալի արխիվ):

6. «Արշալույս», Թիֆլիս, 1905, № 46 (նոյեմբերի 3):

7. Ֆիրդուսին պատմում է, որ Զոհրակին անվանում էին Ռիվերեսսա՝ ոսկե սանձերով իր բազում ձիերի ու ձիավորների պատճառով և ապա բացատրում՝ բիվեր (բուր) բառը փեհլևիական բարբառով նշանակում է տասը հազար: Փափազյանն այս վերջին անունով կնքում է վիշապներից մեկին՝ ակնարկելով և զորքը, և ժանդարմերին: Երկրորդ վիշապին նա անվանում է Բուր՝ գտնելով պարսկերեն համապատասխան բառը (նշանակում է ճանապարհը շեղել, միտքը կաշկանդել, շփոթեցնել) և խորհրդանշելով արքունիքը: «Թե ի՞նչ լեզվով է այդ — զե՞նդ կամ փեհլևի — գնա ու գիտցիր ...»:— հուշում է Փափազյանը: Հիշեցնեմ՝ «Շահնամեում» վիշապներն անուն չունեն:

8. «Վրթանես Փափազյանը գրականութեան մասին», էջ 63:

9. «Արշալույս» (Թիֆլիս), 1905, № 32:

10. «Վրթանես Փափազյանը գրականութեան մասին», էջ 72:

11. Նույն տեղում, էջ 74:

12. Նույն տեղում, էջ 83:

13. Նույն տեղում:

ՆԱՏՈՒՐԱԼԻԶՄԻ ՀԱՐՑԻ ԾՈՒՐՁԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

1

Նատուրալիզմի առաջին հետազոտողներից մեկը՝ Ա. Դավիդ-Սուվա-
ժոն «Ռեալիզմը և նատուրալիզմը գրականության և արվեստի մեջ»
(1889) տերմինի պատմությունը սկսում է Հին Հունաստանից։ Ռեալիզ-
մը նա տարրերակում է ըստ իր պատկերացրած երկու ուղեգծի։ Մի կող-
մից՝ ուսմունքներ, գաղափարներ, իդեալներ, դրական գիտելիքներ ու
բարոյականություն մեկնաբանող, տարածող ու քարոզող՝ իր անվա-
նումով դիդակտիկ ոեալիզմ։ Մյուս կողմից, նման շահագրգռությունները
լիովին շրջանցող, բացառապես մարդու ընդօրինակելու հակումներին են-
թարկվող և հանուն ճշգրիտ վերարտադրության պատճառած հաճույքի
բնությունն արտանկարող՝ իր անվանումով՝ (ինդիֆերենտ) անտաբե-
ռեալիզմ կամ նատուրալիզմ։ Պրակտիկայում դրանք հաճախ այնքան
են նմանվում, որ դժվար է լինում զանազանել։ Նրա վերջին այս նշումը
չէ միայն, որ ջնջում է ռեալիզմի և նատուրալիզմի կոնկրետ պատմական
և տեսական սահմանները, այլև առաջին հերթին դրանք որպես ընդ-
հանուր, գեղարվեստի պատմության տարբեր շրջաններում արտահայտ-
ված, երևույթներ ներկայացնելը։ Իր բոլոր վրիպումներով հանդերձ,
հայտնի այդ աշխատությունում կան ցարդ նշանակությունը չկորցրած
դիտարկումներ բուն XIX դարի ռեալիզմի և նատուրալիզմի ուղղություն-
ների վերաբերյալ։

Նատուրալիզմի ուղղությունը գեղարվեստում հիմնավորվեց XIX դա-
րի երկրորդ կեսին, առավել բնորոշ կերպ ու տեսական հիմնավորում
ստանալով էմիլ Զոլայի գրականությունում։ Արդեն իսկ «Թերեզա Ռա-
քենի» երկրորդ հրատարակության առաջաբանում (1868) պատասխանելով
իր քննադատներին, նա հաստատում էր գիտական վերլուծության, ժամա-
նակակից մեթոդի, համակողմանի իմացության սկզբունքները, իր
«...եղակալը—միջավայրի և հանգամանքների ազդեցության տակ խառն-

վածքների և մարդկային օրգանիզմում խոր փոփոխությունների հետազոտությունը»²: Զուլան նատուրալիստ վիպասաններ էր համարում Բալդակին և Ստենդալին, այդպիսով, իր հերթին լայնացնելով այդ ուղղութեան պատմական սահմանները:

Այլևայլ մեկնաբանություններում դասական (քննադատական) ռեալիզմը և նատուրալիզմը ավելի հաճախ կորցնում են որոշակիությունը քան հակառակը. մեկը մյուսի հետ ամփոփվում է միևնույն ռեալիզմում, կամ մեկը համարվում է մյուսի օրգանական շարունակությունը, կամ նատուրալիզմը դիտվում է որպես դասական ռեալիզմի հոսանք: Նատուրալիզմ տերմինը գրականագիտության մեջ կիրառվել և կիրառվում է տարբեր նշանակությամբ: Այն մակերեսային, միակողմանի ռեալիզմ է, անհատի բիոլոգիական կողմի, ժառանգականության և միջավայրի ճակատագրային դերի հաստատում³ հասարակական երևույթների խոր ու համակողմանի յուրացման փոխարեն: Նատուրալիզմ են տեսնում պաթոլոգիական, անվայելուչ, տհաճ, դաժան նկարագրությունների, մասնավոր հանգամանքների, երկի կառուցվածքը խաթարող մանրամասների, ճշգրիտ լուսանկարչական արտացոլման, ճշմարտանման, միաժամանակ անկարևոր, ոչ տիպական փաստերի առկայության մեջ, որոնք հասցնում են սխալ ընդհանրացումների, կամ որոնց կույտի տակ կորչում է կարևորը, կորչում են ընդհանրացումները: Այսպիսով, տերմինին տրվում է բացասական նշանակություն. նատուրալիզմը իրականության անբավարար յուրացում է թե՛ դադափարական, թե՛ գեղարվեստական յուսակետից, բիոլոգիզմի, սոդացող էմպիրիզմի, նույնիսկ հակագեղարվեստականության խտացում: Բայց տերմինը կիրառվում է այլ նշանակությամբ ևս. այն հիմնականում Զուլայի և նրա համախոհների ստեղծագործական ծրագիրն է: Այս դեպքում, քանի որ գործ ունենք աներկբայելիորեն մեծարժեք գեղարվեստական երկերի հեղինակների հետ, ապա տերմինը ստանում է դրական նշանակություն, կամ դրականին հավելվում են ինչ-ինչ թերություններ, սահմանափակություններ և այլն: Մեր գրականագիտության մեջ նույնպես այն մեծ մասամբ օգտագործվել է բացասական նշանակությամբ, որպես վիրավորական մի բան, ուղղված այս կամ այն հակագեղարվեստական երևույթի դեմ: Ուստի պատահական չէ, որ բոլոր քիչ թե՛ շատ նշանակալի արվեստագետներին ամեն կերպ աշխատում են տեղադրել ռեալիստների շարքում, խուսափելով յորոշ դեպքերում բացասական համարվող նատուրալիզմ անվանումից:

Նման մոտեցումներն իրենց պատճառաբանությունն ունեն. իսկապես, գեղարվեստական ուղղությունների ծագման, զարգացման ու անկ-

ման շղթայում ոչ մի ուղղութիւն աշխարհի օրգանական կապեր չունի մշուսի հետ, ինչպէս դասական ռեալիզմն ու նատուրալիզմը: Երկրորդը ծագում է առաջինից, տարբերակվում, չմտնելով աշխարհի սուր բախման մեջ ինչպէս ասենք կլասիցիզմը և ռոմանտիզմը, ռոմանտիզմը և ռեալիզմը: Հարցի բարդութիւնն այն է, որ անցումը չի կատարվում միանգամից: Ֆրանսիական գրականութեան սպառնալիցան, որ տալիս է երեւոյթի առավել կանոնիկ օրինակներ և որի ազդեցութիւնը խիստ որոշակի է հայ, հատկապէս արեւմտահայ գրականութեան վրա, բազում ուշադրով փաստել է ներկայացնում հետազոտողին: Արդ, Զլոբերը գտնում էր, որ ժամանակն է անխնա մեթոդի օգնութեամբ գեղարվեստին հաղորդել ֆիզիկական գիտութիւնների ճշգրտութիւնը, ստեղծագործութեան մեջ շնորհել սեփական Նալ: Շարլ Սենտ-Բյովը քննելով «Տիկին Բովարին» հիանալի էր նկատում, որ իդեալային ավարտվել է, լիրիկականը սպառել է իրեն, դաժան, անխնա ճշմարտութիւնը հաքթել է իր ճանապարհը, գրողի նպատակը այլ բան չէ, քան միանգամայն ճշգրիտ ու չլունադարձելի պատկերներ տալը:

Նման հարցադրումները ռեալիզմի տեսութեան սահմաններում, արդեն կրում էին նատուրալիզմի տեսական սաղմերը. չէ՞ որ ճշգրտութեան, գիտականութեան պահանջը հասցրեց հասարակական կյանքի հետազոտմանը բնագիտի զիրքերից (անհատի հոգեբանութեան էութեան գեղարվեստական վերլուծութիւն), իրականութեան անկիրք զննութեանը: Այլ խոսքով, դժվար է վերցնել այս կամ այն ռեալիստ արվեստագետին և միանգամից ցույց տալ անցման բնորոշ հանգամանքները: Բայց դա նշանակում է, որ բոլորին անխափր պետք է դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչներ հայտարարել սոսկ այն բանի հիման վրա, որ բոլորն էլ քիչ թե շատ օբյեկտիվորեն արտացոլում են իրականութիւնը: Մեր գրականագիտութեան մեջ հաճախ այդպէս էլ արվում է և գրականութեան պատմական դարգացման հետազոտութիւնը փոխարինվում է միևնույն հարթութեան նկարագրութեամբ, ուր կողք-կողքի հայտնվում են գրողների գերակշռող մեծամասնութիւնը՝ Աբովյանից մինչև Զորյան: Պետք է նշել, որ հետազոտութեան այս եղանակից հրաժարվել են գրականութեան մի շարք պատմաբաններ, այսուհանդերձ շատ հարցեր մնում են չբացված, որոնց թվում նաև նատուրալիզմի ուղղութեան հարցը:

Այսպիսով, նատուրալիզմը դասական ռեալիզմի ուղղութիւնից ծնված, և ինքնորոշված ուղղութիւն է ժամանակային իր սահմաններում, իր սկզբունքներով, ստեղծագործական յուրահատկութիւններով, ու իր բերած նորութիւններով: Հայ գրականութիւնում, ինչպէս աշխարհի շատ

292

գրականություններում տեղի է ունենում նույն բնականոն զարգացումը՝ անցումը դասական ռեալիզմից նատուրալիզմին: Գրիգոր Զոհրապը, Նար-Դոսը, Երուխանը, Հակոբ Օշականը և ուրիշներ ներկայացվել են որպես դասական ռեալիզմի ուղղության արվեստագետներ: Ըստ որում, եղակի չեն փաստերը, երբ ժամանակին միանգամայն ճիշտ են մեկնաբանվել գեղարվեստական երևույթները, իսկ հետագայում անտեսվել ու մոռացվել են: Ահա որքան դիպուկ է Զոհրապի ստեղծագործությանը գրեթե հարյուր տարի առաջ տրված բնորոշումը. «...կենաց և էությանց հարետեի կողմն որոնող, պարոն Զոհրապ կոչված է թերևս Հայոց Զուան ըլլալ. լուսանկարել կյանքն, իրերն իրենց անվամբ կոչել, առ ոչինչ գրել պատճառությունն համենայնի, ռամիկ տարրին հաղթահարել տալ ռոտանիկ տարրերի վրա, մերկությունն նկարագրել այնքան խղճատու-թյամբ որքան այլք փույթ ունին քողարկելու դայն, այս է պարոն Զոհ-րապին ալ հատկանիշն: Մեր ազգին համար այդ վաղաժամ բնապաշտու-թյունն (naturalisme), ավա՞ղ, երիտասարդ վիպասանին հաճախ տաղ-տուկներ պիտի առթեն»³:

Թվարկված հատկանիշները ժամանակակից գրականագիտությունը նույնպես ընդունում է իբրև նատուրալիզմի ուղղության բնորոշ հատկա-նիշներ, միայն այլ շեշտադրումով: Հասկանալի է, ըստ Եղիա Տեմիր-ճիպաշյանի՝ նատուրալիզմը առկա հայ գրականության համար «վաղա-ժամ» իրողություն էր, ուստի նա չէր կարող երևույթը դիտել պատմա-բանի ստոնասրտությամբ: Իրեն հատուկ անմիջականությամբ Տեմիր-ճիպաշյանը պատմում է, ինչպես պաշտոնի պահանջմամբ («Երկրագուն-տի» խմբագիրն էր) և իր խղճին հակառակ մեղմացրել է Զոհրապի «Ան-հետացած սերունդ մը» վեպի որոշ հատվածներ, որից «պարոն Զոհրապ հույժ նեղացավ»: Այդ «մեղմացումը» դժվար չէ ենթադրել, արվել է ի հաշիվ և ի վնաս նատուրալիզմի, ինչը Զոհրապի բերած նորությունն էր հայ գրականության մեջ և ինչի հաստատման համար նա բուռն պայքար էր մղում:

Անցումը ռեալիզմից նատուրալիզմին, ինչպես տեսնում ենք, կա-տարվում է համեմատաբար խաղաղ, հետեողական զարգացման պայ-մաններում: Եվ որոշ արվեստագետների մոտ այդ պրոցեսն արտահայտ-վում է շատ հետաքրքիր, հաճախ անսովոր ձևով: Օրինակ, նույնիսկ Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը, որ դասական ռեալիզմի ամենա-բնորոշ արտահայտությունն է հայ գրականության մեջ, բոլորովին էլ ղերծ չէ նատուրալիզմին հատուկ տարրերից առանձնապես մի շարք գործերում, ուր նա փորձել է քննել կին արարածին, բացելով նրան

սպարուրող «խորհրդավորութեան» շղարշը: Դրանք ավելի շուտ կնոջ հոգեֆիզիոլոգիական վերլուծության փորձեր են. կինը ընտանեկան դրամայի մեջ, ամուսնական հարաբերութեաններում կամ էլ սերը, ինչպես կա, կամ ինչպես պատկերացնում են ավյալ կերպարները՝ կին թե տղամարդ: Հասարակական լայն կապեր, ընդհանրացումներ, սուր բախումներ կարելի է ասել՝ չկան: Հեղինակին պատահած մի դեպք է ընկած «Խելագարը» պատմվածքի հիմքում, որի առաջին մասը տեքստային նկատելի նմանություններով շարադրված է մեմուարներում⁴: Կարելի է ասել, ընտանիքի անձուկ տարածության, փակ դռների ետևում պատահաբար նկատված տխուր իրողություն է. անհաջող սեր, խելագարություն: Շիրվանզադեն հորինելով՝ շարունակել է պատմությունը. առողջացում, ամուսնություն, հին հիվանդության վերականգնում, մահ: Նման դրություններում, թերևս, ըստ գրողի, ավելի ցցուն պետք է դրսևորվեին կանացի բնության ուրույն վողմները:

Լարված գրության, բարդ ապրումների քննության փորձ է օրինակ, «Ալինա» պատմվածքը. անսովոր սեր անսովոր հանգամանքներում: Պատմվածքը կզրափակող գաղափարը. որ բխում է պատումի ողջ ընթացքից, Օտտո Վայնինգերի՝ ժամանակին լայն տարածում գտած իդեալիստական կոնցեսսիայի արձագանքն է: Պատմվածքի հերոս բժիշկ Ախուրյանն ասում է. «— Բարեկամս, սեր չէ ... շոշափելին, առարկայականը ... սեր չէ կինը, որին զրկում ենք, համբուրում, պաշտում, սքեռնողի վայելենք և վայելում ենք, որպեսզի ապականենք ... Սերը երազ է և երազ էլ պիտի թողնել»: Վայնինգերն այդ առարկայական-շոշափելին համարում էր խողովյուն, սեր համարում էր միայն սլատոնականը, որովհետև. «Միայն պատրանքը կարող է սահմանավորի, կոնկրետի մեջ նշմարել անսահմանությունը, միայն մոլորությունը կարող է սիրած կնոջ մեջ կատարելության սիմվոլ տեսնել սերն առանսահմանության արժեքը, այսինքն սերն առ բացարձակը, առ Աստված ... ահա և սիրո տրանսցենդենտալ գաղափարը ... Իսկ սերն առ առանձին իրը, ինչպես և առ կինը արդեն անշատումն է իդեալից, այն մեղքն է»⁵:

Վայնինգերի փիլիսոփայությունը իդեալիզմի այն տխուր տեսակն էր, որը բոլորովին հաշվի չէր նստում ոչ միայն օբյեկտիվ իրականության հետ ընդհանրապես, այլև բուն կյանքի, հասնելով ծայրահեղ, անհեթեթ պնդումների: Անդամ բացարձակին զոհ էր տրվում մարդկությունը, որը պետք է չքանա աստվածության մեջ: Շիրվանզադեն, իհարկե, տուրք չի տալիս սիրո այդ ըմբռնմանը, առավել ևս Վայնինգերի

հակաֆեմինիստական տեսութեանը⁶։ Պատմութիւնն ընթերցողին կհետաքրքրէր ոչ միայն էլեգիկ ու հմայող տրամադրութեամբ, այլև մարդկային ապրումների մարմնացմամբ, որտեղից բխում է հերոսի կյանքի ամենավառ հուշը՝ այն էլ որպէս երազ։ Չնայած ռոմանտիկ խորհրդավորութեան գալթակողութեանը մեծ է, Շիրվանշահին, այնուամենայնիւ, իրեն հատուկ զուսպ միջոցներով է տանում դեպքերի ընթացքը։ Դրան նպաստում է այն, որ հեղինակը ներկայանում է որպէս բժիշկ Ախուրյանի պատմածի շարադրող։ Բայց սրանով հանդերձ բժիշկը հեռվից դիտողի պասսիւ դերում է։ Իրեն հմայած կնոջ մասին նա տեղեկութիւններ է քաղում իր տանտիրուհուց, որը նույնպէս կողմնակի դիտող է և վերապատմում է ուրիշի հաղորդածը։ Դժբախտ սիրո ցնցումից խելագարված գեղեցիկ և խորհրդավոր կինը երիտասարդ Ախուրյանի համար երազից ավելին չէր կարող լինել և հոգեբանորեն նա պետք է որ հանգեր Վայնինգերի պաշտպանած հանրահայտ սկզբունքին։ Իրավացիորեն կարող է կասկած առաջանալ, թե ի՞նչ կապ կարող է ունենալ նման երկը նատուրալիզմի հետ, երբ տվյալ իրավիճակը հնարավորութիւն չի տալիս բացել ո՛չ սիրո հոգեբանութիւնն ու ֆիզիոլոգիան, ո՛չ հոգեկան ցնցման ու հիվանդութեան պատմութիւնը նատուրալիզմին հատուկ վերլուծական եղանակով։ Բայց չէ՞ որ այդ իրավիճակը հնարավորութիւն չի տալիս բացահայտել նաև պատմվածքի ռեալիզմը։ Իրապես այն մի ուղղութիւնից մշուսին անցնելու արտահայտութիւն է։ Նատուրալիստական երկ է «Մելանիան», որի առանցքում ֆիզիոլոգիական-հոգեբանական խնդիր է դրված։ Կտրուկ, քիչ բառերով շատ բան ասող էքսպոզիցիայում վիպասանը ընդհանրացված մի քանի գծով տալիս է էականը տվյալ դործի համար, ճշգրտում կերպարների դիրքերն ու հարաբերութիւնը, թե անհատական, թե սոցիալական բնութագրերի բանալին. մնացածը ընթերցողը հեշտութեամբ կարող է լրացնել դիմելով սեփական երևակայութեանը։ Ահա վիպակի սկիզբը. «—Մելանիա, ուրախացի՛ր. Պետերբուրգից հեռագիր ստացա, սենատը գործը վճռել է մեր օգտին։ Հորեղբորս որդին հուշս ուներ մեզանից չորս հարյուր հազար ստանալու, հիմա չո՞րս կուպեկ չի ստանա։ Օ՜հ, վերջապէս ազատվեցի գլխացավից։ Այժմ կարող եմք ապրել, ինչպէս հարկն է։

Ինքը՝ Սամսոն Ֆրանգուլյանն, այնքան ուրախ էր, այնքան զգացված, որ ամուր գրկեց ամուսնուն և համբուրեց։ Նրեսուն տարի աշխատասեր մարդը ոսկոր է կտրել, դիպել ահագին հարստութիւն և հանկարծ մի անգործ աղգական ուղում է խել այդ հարստութեան մի երրորդականը։ Հանաք բա՛ն չէր բաժանվել մի այդպիսի գումարից։ Եվ բա-

ժանվել այն ժամանակ, երբ նա գործերը թողել էր, տեղափոխվել Կոմկասի մայրաքաղաքը «Հանգստանալու և ապրելու» համար:

Նա երջանիկ էր: Բնեւ ալիւլի քան կես դար արդեն անցել էր նրա դլխով, բայց կազմվածքը դեռ պահպանել էր կանոնաւորությունը, ձայնը դեռ հնչում էր խորիւտ, քայլվածքը դեռ աշխուշ էր, իսկ ստամոքսը բոլորովին անխախտ: Փուլթ չէ, որ մազերը կիսով չափ ճերմակել էին — դա ժամանակի անխուսափելի հետեանքն էր: Կար միայն մի հոգս, որ երբեմն նրան պցում էր ծանր մտատանջության մեջ: Սակայն, հուսաւով իր հարստության վրա, նա հավատացած էր, որ այս հոգսից էլ կարող է ազատվել...»:

Հարստությունը այն ժամանակի համար վիթխարի է՝ մեկ միլիոն երկու հարյուր հազար: Ինչպե՞ս է գիղվել այդ հարստությունը հայտնի չէ: Ի՞նչ պատմություն է հորեղբոր որդու կատարածը նույնպես հայտնի չէ: Մի բան պարզ է. միլիոնատերը երիտասարդության լավագույն տարիները անց է կացրել դրամ կուտակելու վրա, այժմ եկել է վայելելու ժամանակը: Մեջբերված տողերից ոչ մեկը պատահական չէ՝ անգամ կնոջը համբուրելը: Էքսպոզիցիային հաջորդող երկրորդ մասի հենց սկզբում Ֆրանգուլյանը զրկվում է այդ ամենահասարակ հաճույքից և այն դեպքում, երբ միլիոնատերը կարող է գնել ամեն ինչ, ոչ թե մեկ, այլ բազում կանանց, իսկ սեփական կնոջ վրա ոչ մի իրավունք չունի: Կարելի էր ենթադրել, թե այս երկում պետք է ծավալվեր կովկասաբնակ մի մեծահարուստի: Կյանքը իր բնորոշ պարապիտային ընթացքի մեջ: Դա կապիտալիստի կենսագրության մի նոր շրջան կենեկայացնելու Շիրվանդադեի ստեղծագործությունում: Բայց այդպես չէ, նա միանգամից անցնում է իր հիմնական խնդրին: Ամեն ինչ կա ընտանեկան երջանկության համար. նոր, շքեղ կահավորված տուն, փառահեղ կառք ընտիր ձիերով, ծառաներ, վաճառականների, բանկիրների, շինովնիկների, աղնովականների ծանոթության լայն շրջան: Էքսպոզիցիայից իսկ հստակ է, որ հեղինակը չի ծանրանալու հարստության կուտակման, առևտրական, արդյունաբերական թե ֆինանսական գործարքների և դրանց բնորոշ բախումների վրա: Դա անցյալն է, որից բաժանվել է ոչ միայն Ֆրանգուլյանը, այլև հեղինակը. XIX դարավերջի անդրկովկասյան կապիտալիզմի հասարակական բնությունը չէ, այլ կնոջ բնությունը նրա գեղարվեստական հետադուտության առարկան: Նոր միջավայրում կինը միանգամից փոխվում է, ալելի ճիշտ արթնանում են ղսաված ուժերը. «...Սամսոնը ուղղակի սարսափում էր: Անպես, որպես մարդ կարող էր սարսափել, եթե ձեռք վերցնի մի գեղեցիկ իր և հանկարծ զգա, որ նա

լեցուն է դինամիտով: Այդ սիրուն աչքերի այրող շողերը բորբոքում էին նրա հնացած արյունը, բայց և ասեղների պես ցցվում նրա սրտի մեջ: Այդ կարմրախայտ հյուսված շրթունքների ու նուրբ պնչերի դողոցը շարժում էր նրա մաշված կիրքը, բայց և ցավ պատճառում նրա ուղեղին: Այդ կլորիկ ու գեղակազմ կրծքի բաբախումը հրահրում էր նրան, բայց և սարսուռ ազդում նրա մարմնին: Այո՛, Մելանիան բոլորովին նախկին Մելանիան չէ, այն, ինչ որ էր ընդամենը կես տարի առաջ: Նա վառվել է ինքն իր մեջ և այրվում է ինքն իր հրով»:

54 և 24, երեսուն տարի՝ ահա ամուսինների տարիքային տարբերությունը: Մարդկային հոգեբանությունը որպես բնության երևույթ ներկայացնելով նատուրալիզմը հիմնականում ապահովված էր համարում օբյեկտիվ և գիտական պատկերման պահանջը: «Մելանիայի» ողջ ընթացքը թելադրված է հենց այսպիսի սկզբունքով: Ուրբան կնոջ «հորդացող արյունը», «հագուրդ չստացող կրքերը» մոլեգնում են, տղամարդը ուժասպառվում է դիվային ծրագիր նյութելով: Հայտնվում է Ֆրանգուլյանի երիտասարդ ազգական Փիրուզյանը, բայց վերջինիս և Մելանիայի փոխադարձ ձգտումը հագուրդ չի ստանում, թեև Փիրուզյանը բարոյականության լուծման մտատանջության մեջ գտնում է համոզիչ արդարացումը. «Խ՞նչ իբավունքով է նա տիրացել մի երիտասարդ կնոջ, եթե իրավ, լավ մարդ է: Նա, այդ քայքայված, հնամաշ միլիոնները: Մի՞թե լավ մարդը փողով կգներ մի անփորձ էակի ... հազար անգամ ոչ: Բայց որ գնել է — թող կարողանա և պահպանել, ինչպես գիտե պահպանել իր միլիոնները ... Մի եսամոլ ծերունի իր միլիոններով հանդգնում է ոտնատակ անել բնության օրենքները: Այդ ղզվելի է ... Մելանիան բնական օրենքով այն մարդուն է պատկանում, ով գրգռել կարող է նրա կիրքը»: Ներհակությունը խորանում է, հեղինակը գործը տանում է դեպի բախումն ու հանգուցալուծումը: Նա խուսափում է լարվածությունը լիցքաթափել ամուսին-կին-սիրեկան տարածված հարաբերության միջոցով: Այդ դեպքում կինը հագուրդ կտար թե բնության, թե հարուստ մնալու պահանջներին: Բայց հաղթում է ոչ թե հարստությունը, այլ բնությունը, կինը հեռանում է ամուսնուց: Այն ինչ բարձր հասարակությունում ձեռք է բերվում փողով, այստեղ ենթարկվում է մաքուր ֆիզիկական ուժին: Բնության, կենսալի ջերմության, երիտասարդ կնոջ գեղեցկության առաջ անզոր Ֆրանգուլյանը «... անիծում էր մարդկությունը և նրա հնարած բոլոր գիտությունները, որ անզոր էին նրա անզորություն դեմ: Եվ աշխարհը նրան թվում էր սառն, անհյուրընկալ: Կյանքի նյութական շուքի մեջ զգում էր իրան խորթ, եկվոր և հարստության մեջ

չքալոր, որպէս արհամարհված մուրացիկ»։ Միլիոնատերը մուրացիկ. սա դասական ռեալիզմի համար անսովոր դիժ է, անսովոր նաև իրեն՝ Շիրվանզադեի նշանավոր ռեալիստական գործերին։ Եթե նատուրալիզմը արտահայտվում է Շիրվանզադեի առանձին երկերում էական նշանակութուն չստանալով նրա ստեղծագործական նկարագրում, ապա նրա անմիջական հաջորդի՝ Նար-Դոսի ստեղծագործութունում ստանում է որակական որոշիչ դեր։

2

«Մահը» վեպը ստեղծվել է երկարատև ու ծանր աշխատանքով։ Կիսավարտ «Փորձաքարը»՝ վեպի նախնական տարբերակը գրված էր 1888-ին։ Նամակներում Նար-Դոսը հաճախ է անդրադառնում վեպի ստեղծագործման պատմությանը։

1892, մայիսի 14. «Մի նոր վեպս, որ վաղուց սկսած էի շարունակում եմ»։ 1893, օգոստոսի 10. «Դրում եմ «Մեծ գործի շուրջը» վերնագրով վեպս, որ 1892 թվականից եմ սկսել և մինչև օրս դեռ երկու մասն եմ գրել միայն» (հակասութուն չկա. «Փորձաքարը» այնպես է փոփոխվել, մշակվել, որ վեպի իսկական սկիզբը հեղինակը համարել է 1892-ը)։ 1894, մարտի 14. «Վեպս տպագրվում է... կարմիր թանաքն սկսել է յուր ավերումները... նայում եմ ցենզուրական թերթերին, կաթում եմ, թե սրտիցս մի կտոր կտրել, դեն են ձգել»։ 1896, ապրիլի 20. «Ուրտեղի՞ց ես լսել, թե վեպս վերջացրել եմ։ Զիշտ է, մի այգալիսի բան կա, բայց ինձ թվում է, թե մի ախմախ բան է դուրս եկել»։ 1900, հուլիսի 26. «Մեծ գործս» վերջացնում եմ, տղա ես, փող գտիր հրատարակելու համար», և 1901, սեպտեմբերի 13. «Մեծ գործի սկզբում» վեպիս հրատարակության... գումարի առաքումը ձգձգվում է»։ 1901, նոյեմբերի 11. «... ցենզուրից ետ ստացա վեպս սաղ-սալամաթ. մի բառ անգամ չի ջնջել»։ 1904, հուլիսի 2. «Երկրորդ մասն. արդեն վերջացնելու վրա եմ. մնում է երրորդ մասը։ Բավական փոփոխութուններ եմ մտցնում. երկրորդ մասի վերջին երեք գլուխը դեն եմ ձգում»։ 1904, նոյեմբերի 14. ցենզորը «... հայտնեց ինձ, որ ներկա պայմաններում հնարավոր չի համարում թույլ տալ «Մեծ գործի սկզբում»-իս տպագրությունը, բարեկամորեն խորհուրդ տվեց պահել առժամանակ... սիրտս սաստիկ կուռըրված է»։ 1908, մարտի 31. «Մեծ գործի սկզբում» Կուլտուրականը մերժեց հրատարակել նյութական սղության պատճառով»։ 1912, հուլիսի 5. «Մահը» գրել եմ սրանից մոտ 20 տարի առաջ»։ 1912, հուլիսի 12.

«Ձեզ ներկայացրած ձեռագիր աշխատությանս մեջ փոփոխություններ են մտած և առհասարակ վեպիս ընթացքը այն ժամանակվա գրաքննական պայմանների շնորհիվ հետագայում հարկադրված եմ եղել փոխել ... հարկ եմ համարել փոխել նաև վերնագիրը»⁷։

Այս հատվածներով վերականգնվածը լոկ մի վեպի ստեղծման պատմությունն է, այլ արվեստագետի տառապալից կյանքի ու աշխատանքի, բարքերի ու ժամանակների, ստեղծագործության ու բռնակալության պատմություն։ Դրողը ձգտում էր կատարելության, անընդհատ մշակելով վեպը (արտագրել է 8—9 անգամ, հաճախ արմատական փոփոխություններ, լրացումներ ու կրճատումներ անելով), հանգամանքները խանգարում էին։ Սուղ տողերի մեջ ամփոփված ողջ ընթացքն ինքնին ինչքան հետաքրքիր ու ցնցող է, ինչպիսի հաբուստ նյութ է տալիս բանասիրական, տեսական-պատմական հետախուզման համար, առավել ևս, որ վերաբերում է հայ դասական նոր գրականության նշանակալի երեւոյթներից մեկին։ Ինչու՞ «Մեծ գործի շուրջը» դարձավ «Մեծ գործի սկզբում» և ապա բացարձակապես մի այլ բան՝ «Մահը»։

1890-ի հունիսի 18-ին, Կարինում, թուրք ոստիկանությունը ս. Աստվածածին եկեղեցու բակում սպանեց երկու տասնյակից ավելի անմեղ հայերի, երկու օր հետո ջարդեր կազմակերպվեցին քաղաքի հայկական թաղամասերում։ Հուլիսի 15-ին թուրքական բարբարոս քաղաքականության դեմ հնչակյանները Կ. Պոլսում կազմակերպեցին Գում-Դափուի բողոքի խաղաղ ցույցը։ Ցուցարարներից մի քանիսը զոհվեցին, բանտարկության ու աքսորի դատապարտվեցին մի շարք գործիչներ⁸։ Ըստ Նար-Դոսի վեպի նյութը վերաբերում է այդ դեպքերից հետո՝ «... Ռուսահայոցս մեջ երևան եկած հայրենասիրական շարժմանը ... ստիպված եմ շատ բան քողարկել, որպեսզի խեղճ գրվածքս աղատ մնա այն անխնա ավերումից, որ գործում է աստվածապահ Ռուսիայի կարմիր թանաքը»⁹,— ցույցից երեք տարի էր անցել։ Դուցե և պատրաստվում էր հայրենասիրական նոր վեպ ազգային ազատագրական շարժումների մասին։ Վեպը վերջնականորեն մշակված, առանձին գրքով հրատարակվեց 1912-ին Թիֆլիսում։ Վեպում մեծ գործի մասին միայն ակնարկներ կան։ Ազատագրության մեծ գործը պատկերել փորձող գրողը կարող էր դիմել տվյալ իրավիճակում համեմատաբար ընդունելի նյութի՝ համեմատաբար ընդունելի գեղարվեստական ձևի մեջ, ինչպես հաճախ արվել էր արդեն։ Արևմտահայաստանում ծավալվող սրբազան գործի մասին Նար-Դոսի պատկերացումները սպառվում էին գրավոր և բանավոր լուրերով, իսկ դա շատ հեռու էր ճշմարտացի վեպի համար բավարար

հիմք լինելուց. բնական է, որ հայ ժողովրդի ազատագրությանն իրենց կյանքը նվիրաբերած ունալ հերոսների կերպարների փոխարեն վեպում ներկայացվում է Արմենակ Մարությանը, որի մասին խոսում են, որին հիշում են, փորձում են նմանվել, որով հիանում են, բայց որին ընթերցողը չի տեսնում: Նա լիարյուն կերպար չէ, այլ մաքուր գաղափար, լուսավոր աշուն: Վեպում ինչպես բացակայում է հերոսը, այնպես էլ մեծ գործի ունալ ղեկավարվածական մարմնացումը: Նար-Դոսի ձգտումը և երկար տարիների ծանր աշխատանքի արդյունքը չհամընկան: Վեպը ստացավ «Մահը» վերնագիրը: «Մեծ գործից» մնաց գրեթե մերկ իդեան:

«Մահը» ծրագրային-գաղափարական վեպ դառնալու հիմքեր ուներ, այսուամենայնիվ, պահպանելով նման երկի ուրվագծերը, դարձավ հոգեբանական վեպ:

Ծրագրային-գաղափարական վեպի և հոգեբանական վեպի տարապայման սիմբիոզը գրապատմական փաստ է, և էական է, որ դա պատահականություն չէ, այլ գրողի միանգամայն սկզբունքային տեսական-էսթետիկական դիրքորոշման արդյունք:

Հայոց վիպասանությունը, գրում է Նար-Դոսը, պետք է տեսնենցիտը լինի, իդեալներ տա, որովհետև քաղաքական, սոցիալական ծանր, պայմաններում գտնվող հայը ավելի քան մի ուրիշ ազգ կարոտ է իդեալների: Մի ուրիշ անգամ նա հայտնում է, որ հակառակ է գեղարվեստի ռեալական ուղղության. իրավ է, գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց կյանքի դպրոցն էլ է. «Բավական չէ, որ գրականությունը ցույց տա միայն այն, ինչ որ կա կյանքի մեջ. պետք է նա ցույց տա և ա՛յն, ինչ որ չկա և ինչ որ ցանկալի է, որ լինի ... ևս աղաղակում եմ Զոլաներին՝ «տվեք ինձ Մարկիզ Պոլաներ, այլապես ի՞նչ օգուտ ինձ ձեր ժակերից և նանաներից, քանի որ ևս ինքս ժակ եմ և նանա»¹⁰:

Ավելացնենք սրան հայկական ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներ Բաֆֆու, Մուրացանի հանդեպ նրա դիրքորոշումը բացող ձևակերպումները: Նար-Դոսի նշումով Բաֆֆուց հետո ամենաժողովրդական գրողը Մուրացանն է, նա եղակի և ինքնուրույն է «իբրև որոշ տեղեկացիաներով գրող», բայց նրա վեպերը «գեղարվեստական և մանավանդ հոգեբանական կողմից կազմում են»: Ինչ վերաբերում է Բաֆֆուն, ապա մի կողմից՝ «անշափ սիրում էի» նրա գրվածքները, մյուս կողմից՝ «Դրոշխ վրա գրված է եղել, — հեռու՝ Բաֆֆիական հեքիաթաբանություններից»: Անսպասելի, հակասական նման դատողություններում հանդես են գալիս XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ գրականության ղարգայման ուղեգծերից երկուսը. դասական ռոմանտիզմի անցումը նեոռոմանտիզմ

և դասական ռեալիզմի անցումը՝ նատուրալիզմ: Ինչու՞ էր Նար-Ռոսը խոսում հայի իդեալաստիքության մասին, ընդգծելով, թե դա նրան ավելի հատուկ է քան այլ ազգերի: Դա պարզապես հավաստումն էր այն էական հանգամանքի, որ ինչպես հասարակական գիտակցության այլ ձևվեր, այնպես էլ գրականությունը, մասնավորաբար սովյալ ազգային գրականության ուղղվածությունը, գեղարվեստական ուղղությունները պայմանավորված են սոցիալ-քաղաքական այն հանգամանքներով, որի մեջ գտնվում է սովյալ ժողովուրդը: Այստեղից հետևում է. գրականությունը անխարդախ հայելի է և հայելին արտացոլում է այն կյանքը, այն գոյությունը, որի հանդեպ հնարավոր չէ անտարբեր լինել և որը վճռականորեն պահանջում է միտումնավորության, իդեալներ՝ ծանր կացությունից դուրս գալու համար: Մոտավորապես նման տրամաբանությունամբ է նա կցում կյանքի հայելին (պայմանականորեն ասած՝ ռեալիզմը) կյանքի դպրոցին (պայմանականորեն ասած՝ ռոմանտիզմին): Ծիշտ այդպես նա հիանում է Բաֆֆիով և վճռականորեն հրաժարվում նրանից, բարձր գնահատելով Մուրացանին իր տենդենցներով ընդգծում է նրա գեղարվեստական, հոգեբանական «մեղանշումները»: Այստեղից է ծնվում իսկական հերոսների ու հերոսականի գեղարվեստական մարմնացման պահանջը: Բայց գրականության պատմությանը քիչ թե շատ տեղյակ ընթերցողին հայտնի է, որ առայժմ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի կոնցեսպտուալ և ռեալ ստեղծագործական միաձուլման փաստ մի երկի մեջ չկա: Դա մի խառնուրդ է, էկլեկտիզմ, որ կարող է գոյություն ունենալ սոսկ առանձին դատողությունների մեջ:

Նար-Ռոսի ստեղծագործությունը հայկական նեոռոմանտիզմի հետ ոչ մի էական ընդհանրություն չունի, նա ռեալիզմ-նատուրալիզմ ուղեգծի վրա է հաստատապես կանգնած: Թե ինչպես էր նա պատկերացնում իրականության արտացոլման գեղարվեստական սկզբունքները երևում է առանձին կարճ, դիպուկ ու բնորոշ ասույթներից: Սկսենք իր իսկ համոզմունքով գլխավորից՝ «կյանքի ճշտություն և հոգեբանական անալիզ», որ «գործող անձերին շունչ և կենդանություն են տալիս»: «Գործող անձեր» ավելի հաճախ դրամատիկական երկերում կիրառվող արտահայտությունը թվում է պատահաբար չի սպորդել այստեղ. ինչպես «Մահը» այնպես էլ այլ արձակ երկեր դրամատիկական ընթացք ունեն¹¹: Վեպի գրեթե բոլոր գլխավոր կերպարները գործողության մեջ են մտնում սկզբի մի քանի էջերում և բնորոշվում իրենց ատրիբուտային կողմերով: Ընթացքը արագ է, հագեցված: Մի պահ նույնիսկ թվում է հենց սկզբից հեղինակը ներկայացրեց իր կերպարներին և ավարտեց: էլ ի՞նչ պետք է

աւելեացնի, բանդի այնքան դիպուկ ու սպառիչ են Շահյանի, Մարութ-
յանի, Բաղենյանի, անգամ մեկ-երկու դուստր գծով շունչ ու մարմին
առած պանի Զղանեիչի, Եւլայի կերպարները: Միանգամից հանդես են
բերվում նաև իդեական-հիմնային երկու ոգիները. մահվան անգթորեն
հնձող և անձնական հերոսութեան հանուն բնաջնջման վտանգի առաջ
կանգնած հայ ժողովրդի հարատևման:

Գործողության սրընթաց ծավալում առաջին տողից. «Բաթումիից
երկաթուղու մարդատար գնացքը սլանում էր դեպի Թիֆլիս»: Վաղահաս
աշուն, անձրևից արտասվող ապակիներ: Առաջին էջում ծանոթանում ենք
լեռն Շահյանին, հաջորդում՝ Բաղենյանին և պանի Զղանեիչին, անմի-
ջապես հետո գնացք է մտնում Շահյանին անծանոթ Մարությանը և
նրան ակտիվ դրույցի մեջ է քաշում, անդրադառնում է մեծ գործին և
աղատագրական պայքարի դինոթրի որդուն: Ապա հայտնվում է Մարութ-
յան ընտանիքը: Բոլորն արդեն գրեթե մտերիմներ են իրար և ընթերցողին:
Աշխույժ, գրեթե դրամատիկական երկխոսությունը ծավալվում է նույն
արագ ընթացքի մեջ, լրացվելով հեղինակի վերլուծումներով, հոգեբա-
նական, դիմանկարային, բնանկարային և ընդհանրապես միջավայրի
ցցուն վրձնումներով: Գաղափարական հարուստ շերտերով տեքստը
խստորեն կյանքային է: Շահյանը և Եւան կառքով կայարանից մեկնում
են տուն, դարձյալ շատ բնական, գործողության ընթացքին ու ոգուն ներ-
դաշնակ երկխոսություն է սկսվում մահվան մասին. Շահյանի երեք եղ-
բայրը մահացել են մեկ ամսում: 17 տարեկանում (Եւայի հասակին)
մահացել է քույրը: Մահվան հանդեպ երկուսի վերաբերմունքը տար-
բեր է: Զրույցը միանգամից փոխվում է. Եւան խոսում է Արմենակի
մասին (մահ և հերոսականություն կողք կողքի և դեմառդեն): Եւ
այս ամենը մոտ երեք տասնյակ էջում. վիճակը գցված է, վիպական հան-
գամանքները իրենց ընթացքով գլորվում են բացելով կյանքի նորանոր
ծալքեր:

Նար-Դուսը միատեղ է դնում կյանքի ճշտության և հոգեբանական անա-
լիզի հարցը: Ինքնին ասես հասկանալի է, վկայի սկզբի մեր կարճառոտ
զննությունից կարելի է հզրակացնել, որ արարքները, դեպքերը, դատո-
ղությունները պետք է պատճառաբանված լինեն և ուղղակի բխեն «գըր-
վածքի ընթացքից, գործող անձերի հարաբերություններից ... և ոչ թե ...
գրվածքից դուրս թեկուզ հենց բնական պատճառներից»: «Հոգեբա-
նականը»՝ մարդկայինի պատճառաբանված ընթացքն է: Իսկ ճշտու-
թյունը: Գուցե այն, որ ամեն մի հորինվածք պետք է համոզիչ թվա,
կասկած չառաջանա, որ կյանքում հենց այդպես է լինում: «Իրական

կյանքը ինչպես որ կա և մարդու ներքինը», — Նար-Դոսը ձևակերպում է նաև այսպես, որը ևս կարելի է մեկնաբանել տարբեր կերպ: Եթե ուշադրություն չդարձնենք քիչ հետո «Սպանված աղավինո» մասին ասվածին. վիպակի թեման ոչ միայն «իրական է, այլև եթե կարելի է այսպես ասել ... գերիրական»: Կամ մի այլ առիթով դեռևս 1893-ին հայտնածը, թե իր գրածներից քիչ միշտ հավանածը «հասարակ ժողովրդի կյանքից առած փոքրիկ պատկերներն են, որոնց անձամբ ականատես եմ եղել»:

Եթե ծանոթ չլինեինք Նար-Դոսի ստեղծագործությունները, կենթադրեինք, որ կյանքի նշտությունը իրոք այլ պահանջ չէր, քան իրականության ճշգրիտ պատճենահանում, այն՝ ինչ իր ժամանակ դասական ուսուցիչի ներկայացուցիչները հեղինակում անվանում էին իրականության ֆոտոգրաֆիա: Իսկ այդ դեպքում ստեղծագործական մեծ կարողություններ անհրաժեշտ չեն, այլ պատճենահանման սովորական փորձ՝ ձեռք բերված վարժությունով: Բայց. «Երբեք չեմ կարող մոռանալ 87, թե 88 թվականի ամառվան մի ամիսը, երբ գրում էի «Քնքուշ լարեր» վեպս ... նստում էի մինչև լույս. պատկերներն այնպես տպավորվել էին ուղեղումս, երևակայությունս այնքան վառ էր, որ քնած ժամանակ (մայրս է պատմում) զառանցում էի, իսկ շատ անգամ հալցուցինացիա էր պատահում ինձ»¹²: Նման մի բան էլ Նար-Դոսն ասում է «Մահի» վրա աշխատելու առիթով. պատկերները, երևույթները, դրությունները, գործող անձերը այնքան վառ, այնքան կենդանի են երևակայության մեջ:

Ինչպե՞ս են համատեղվում ստեղծագործական շատ կարևոր կարողությունը՝ երևակայությունը, այն էլ այսքան վառ, և «կյանքը ինչպես որ կա», «ոչ միայն իրական, այլև գերիրական» սկզբունքը: Հնարավոր է առօրյա իրականության, և ներքին տեսողության առաջ հստակորեն հառնող պատկերների այնպիսի համընկնում, որի հիման վրա կարելի լինի եղրակացնել. ստեղծագործական այդ կարողությունն անհրաժեշտ է, լիովին ծառայում է կյանքի պատճենահանմանը, ուստի այն ևս իսկական արվեստ է: Ընդունված ու տարածված ըմբռնման տեսակետից սա եթե անհեթեթություն չէ, ապա արմատապես անընդունելի է: Սակայն Նար-Դոսի տիպի արվեստագետների ստեղծագործության պարզաբանման խնդիրը առնչվում է դրան: «Սպանված աղավինին», որ հեղինակի խոստովանությամբ միանգամայն հավաստի դեպքեր ու դեմքեր է ներկայացնում, ընթերցողին, հակառակը, հույժ վիպական, ընդհանրապես հորինված պատմություն կթվա: Վիպակում Միքայել Մարգարյան անունով հանդես է գալիս ինքը՝ Նար-Դոսը (Միքայել Հովհաննիսյանը): Սա նշում ենք, որովհետեւ երկու կարևոր հանգամանք կա վիպակում:

Մեկն այն է, որ գրողը Ռուբեն Թուսյանին ուղարկում է քաղաքից, իր մտերիմներից սպասվող ծանր վտանգից հեռու պահելու համար, բայց և մտածում է. «Եթե չվախենալի ... անշուշտ մի քիչ ավելի երկար կպահեի նրան՝ իմանալու համար, թե ինչ է կատարվում նրա մեջ»: Այսինքն, գրողն իր իսկ երկում որպես գեղարվեստական կերպար մտնելով գործողության մեջ զբաղվում է իր սիրած հոգեբանական վերլուծությամբ և դա նկատվում է հենց սկզբից: Սկզբից էլ, նա՝ խորաթափանց հոգեբանը փորձում է մտերիմ ընկերոջը հոտ պահել սխալ քայլից, անսպասելի և ուժեղ սիրուց կուրացածի առաջ բացում է դրության բարդությունը, և մինչև վերջ աշխատում է դեպքերի ընթացքը տանել ցանկալի դրական ուղղությամբ: Ոչինչ չի ստացվում. ահա սա է երկրորդ հանգամանքը: Հեղինակն այսպիսով ուղում է թե ոչ, իր սկզբունքի առաջ («իրական կյանքը և մարդու ներքինը») մնում է անօդնական. կյանքն իր պատճառարանված օբյեկտիվ ընթացքն ունի, իրեն մնում է հետևել, ընդգրկել այն և հետազոտել մարդու ներքինը:

Այսուհանդերձ, ինչպե՞ս է ճշգրիտ իրողությունը հորինված թվում: Բանն այն է, որ կյանքն իր անսահման բազմազանության մեջ ունի և՛ ընդհանրականը, բնորոշը, տարածվածը և՛ բացառիկը, եղակին, արտակարգը, ինչպես հասկանալի, հավանական, այնպես էլ արտառոց, անհավանական դրսևորումներ: «Սպանված աղավնի» գլխավոր դերակատարները՝ Սառան, Թուսյանը, Գարեգինը իրենց վճռական տարբերություններով հանդերձ ցալտուն, սովորականից տարբեր, անգամ բացառիկ անհատականություններ են: Այստեղ դեր չունեն սովորականը, ընդունվածը, տարածվածը. «... քանի որ ես ուրիշ հազարների պես չեմ կծկվել ... ինքս եմ դուրս եկել ցույց տալու աշխարհին անպատվությունը ... և վրեժ եմ պահանջում ... շատ տարօրինակ է թվում ձեզ ... որովհետև այսպես չպետք է անեն ... որովհետև դա ամոք է, սովորական մորալից դուրս մի բան է»: Ահա Սառայի միանգամայն իրավացի ինքնագնահատականը: Անսովոր, ծայրահեղության հասնող բարոյական, մեղմության, թուլականության մարմնացում է Գարեգինը: Թուսյանը՝ իսկ և իսկ հեղոնիվմի ծրագրված մարմնացում լինի կարծես: Ռոմանտիկական կերպարատեղծման, իդեալներ տվող տենդենցիոզ դրականության ազդեցությունը, արդեն նկատեցինք, զգացվում է նաև «Մահը» վեպի կերպարների նկարագրում: Եթե Թուսյանը էպիկուրից յուրացրել է հաճույքի բերած երջանկության դադափարը, ապա կիրառում է յուրովի՝ շմտածելով անգամ ողբերգական հետևանքների մասին, ապա Շահյանը Շոպենհաուերի փիլիսոփայությունից վերցրել է այն, ինչ ընկալել է յու-

րովի, ինչ հարմար է եկել իրեն: Այդ տարբեր էությունները, և դրանց հետ Բաղենյանը, Աշխենը նախ որոշակի գաղափարի, սկզբունքի կոդո-ններ և կիրառողներ են, քան թե առօրյա դեմքեր: Նրանք հիշեցնում են ռոմանտիկական բեկուցումներն ու հակադրությունը, ուղղակի իրենց նպատակին ծառայող հերոսներին: Այսպես օրինակ, Արմենակը և Բաղենյանը առավել սրությամբ հակադրվում են առաջինի հերոսական, երկրորդի բարոյական մահից հետո (նրա փախուստը այդպես էլ ընկալվում է): Աշխենի և Եվայի հույժ պաթետիկ երկխոսությունում (երրորդ մաս, 16-ի ավարտ) Նար-Դոսը չի խնայում սև ու լուսավոր գույ-ները Արմենակին բարու, վեհի, սրբության, Բաղենյանին չարի, ստորի, պղծության ծայրատիպեր ներկայացնելու համար: Նրիտասարդ աղջիկ-ները անցնում են իրենց տարիքին հատուկ էմոցիոնալ ռոմանտիկակա-նության սահմանը. սրբազան սարսուռի, էքստազի մեջ ընտրում են նախասահմանյալ անձնագոհության ուղին. «Արմենակի... աստղը լուսա-վորում է ճանապարհս, առաջվանից ավելի պայծառ և կանչում է ինձ...»: Այսուամենայնիվ, այս կերպարներն ու դրությունները հիշեցնում են հարկավ ռոմանտիզմի սկզբունքը, և չեն մտնում դրա տակ: Միաժա-մանակ չեն նույնանում ռեալիզմի այն կերպարներին, որոնք խտացում-ներով, ծայրահեղություններով հանդերձ միանգամայն ճշմարտացի են: Ինչպես տեսնում ենք, կյանքից վերցնելով անսովոր բացառիկը Նար-Դոսը չի հրաժարվում ռոմանտիկական հնարներից, հմտորեն պահպա-նելով հոգեբանական համոզությունը (Աշխենի և Եվայի հիշյալ երկ-խոսությունը թերևս միակն է վեպում, ուր գերակշռում է ռոմանտիկա-կան-անհամոզիչը): Ստեղծագործական հիմնական սկզբունքը՝ իրակա-նության պատկերման հայտնի ձևակերպումը. չպետք է հասկանալ բա-ռացիորեն, քանի որ կյանքի ճշմարտությունը գեղարվեստական իրողու-թյուն է դառնում երևակայության միջոցով¹³: Դրա համար էլ ճշտորեն գրականություն փոխադրած իրողությունը երևակայության արգասիք է լինում: Եվ սա հասուն է ոչ միայն Նար-Դոսին: Պոլ Վալերին գրեթե նույնը տեսնում է Ֆլոբերի ստեղծագործության մեջ, մերկ և անզարդ իրականության ղննության հավատը համարելով կեղծ կոսպալատություն: Այդ ուղղության գրողները. «...ամենասովորական, երբեմն չնչին առար-կաների պատկերման մեջ ղնում էին հիացմունքի արժանի նրբաճաշակու-թյուն, ջերմհոանդություն, աշխատանք և արիություն, չնկատելով սա-կայն, որ խախտում են իրենց սկզբունքն ու արարում ինչ-որ նոր «ճշ-մարտություն»՝ իսկապես միանգամայն ֆանտաստիկ մշակման ծնունդ...

Դրա հետևանքով ռեալիզմը ստեղծում էր ամենաշինծու արհեստականության տարօրինակ տպավորություն»¹⁴։

Պոլ Վալերին բացում է Ֆլուբերին, իր նշումով՝ 1850-ականների տիպի ռեալիզմին հատուկ հակասությունը տեսական ձևակերպումների և ստեղծագործության արդյունքների միջև։ Այդ հակասությունը ցայտունորեն արտահայտվում է ռեալիզմի նոր շրջանի, նատուրալիզմի ներկայացուցիչների մոտ։ Առավել ևս թեև Նար-Դոսի նման ոչ միայն առաջնորդվում են իրականության պատկերման տվյալ սկզբունքով՝ համապատասխանորեն վերամշակելով կենսանյութը, այլև ուղղակի վերցնելով իրականությունից։ Այդ հակասությունը, ավելի ճիշտ կլինի ասել, բնականի ու արվեստականի, ռեալականի և ռոմանտիկականի երկվորյությունը պատահական մի բան չէ։ Նար-Դոսի արվեստը ռոմանտիզմից յուրացրած որոշ տարրերը օրգանապես միաձուլում է, կիրառում կյանքի ճշմարտացի պատկերման եղանակով։

Իրողությունը ճշտորեն երկ ներմուծել այնուամենայնիվ հնարավոր չէ, որովհետև պոզը վերցնում է այն ինչ անհրաժեշտ է համարում, մի կողմ թողնելով բոլոր, իբ. տեսակետից անէական, մանրամասները։ Ստեղծագործական երեակայությունն իրականության պատկերներն անց է կացնում էսթետիկական մշակման բովով, տարրալուծելով ու կապակցելով, կրճատելով ու հավելելով։ Ողջ վերցվածը մի հարմոնիկ ամբողջության մեջ վերակառուցվում է այնպես, ինչպես անհրաժեշտ է գտնում, ինչպես զգում, պատկերացնում է տվյալ ստեղծագործական անհատականությունը։ Այս ընդհանուր օրինաչափությունից դուրս չէ «Կյանքը ինչպես որ է» առավելապես նատուրալիզմի ներկայացուցիչներին հատուկ սկզբունքը. այն ոչ թե իրականության փաստանյութը անփոփոխ երկ տեղափոխելու հնարավորություն է ևնթագրում, այլ պարզապես շեշտում է առավելագույն հավատարմություն իրականությանը։ Խնդիրն այն է, թե ինչ է ստացվում այդ հավատարմությունից։ Զգտելով առօրյա, կոնկրետ, ռեալ վիճակների նման պատկերման, հակվելով դեպի առանձին դեմքերին ու դեպքերին մասնահատուկ կապակցությունները, Նար-Դոսը կամա թե ակամա ինչ-որ չափով հեռանում է դոչի հասարակական իմասնետ հակասություններից։ Միաժամանակ, սակայն, նա խորանում է անհատի հոգեբանության, նրա գործելակերպի ներքին շարժառիթների մեջ։ Ռեալականության անսահմանությունից նա առանձնացնում է այնպիսի հատվածներ, ուր ավելի ցայտուն, բարդ ու հարուստ են հոգեբանական երևույթները, ավելի հզոր է ներալիքախությունը։ Նա ոչ միայն չի խուսափում, այլև ընդառաջ է գնում լարված, պայթուցիկ հոգեվիճակ-

ներին, իր կերպարներին ներկայացնելով ոչ միայն առօրյայի հորձանուտում, այլև բախման մեջ, նրանց համար առավել ծանր պահերին, իսկ բախումը պատճառաբանվում է մեծ մասամբ և ըստ էության տվյալ իրա՝լիճակով, տվյալ կերպարների գոյությունամբ՝ տվյալ տարածությունում ու ժամանակի մեջ: Որոշիչը նրանց սեփական հոգեֆիզիոլոգիական հակումներն են հաճախ, կամ նրանց ըմբռնումները, սկզբունքները, կյանքի պատահականությունները, որոնք պատճառ են դառնում այս կամ այն հետևանքի, և ոչ թե նրանցից դուրս գտնվող հասարակական լայն, հաճախ անկասելի տիպական հանգամանքները, օբյեկտիվ օրինաչափությունը: Այստեղից չի կարելի եզրակացնել, թե նրանք իրականությունից և օրինաչափությունից անջատված ապրում ու գործում են փակ, ավտոնոմ շրջանակում: Նրանք գտնվում են որոշակի հասարակական միջավայրում, որոշակի ժամանակի մեջ, միայն այդ առկա ժամանակն ու միջավայրը չեն, որ վճռականորեն ձևավորում են կերպարներին. առհասարակ մարդկային նկարագրի կենսագրական ծավալուն ձևավորում չկա Նար-Դոսի երկերում: Կերպարները հայտնվում են մի տեսակ պատրաստի վիճակում: Ահա ձեզ այս կամ այն պատրաստի տիպը. այժմ տեսներ ներսը ի՞նչ կա: Նար-Դոսին այնքան էլ չի հետաքրքրում, թե ինչպես է մարդը դարձել այդպիսին: Այդ պրոցեսը ներկայացնելը ավելի բնորոշ էր դասական ռեալիզմին: Կերպարի նախապատմությունը (նատուրալիզմում դա իսկապես բուն ընթացք չէ, այլ նախապատմություն) սպառվում է սովորաբար մի քանի տողով: Այդպես էր ինչպես նկատեցինք «Մահը» վեպում, այդպես է «Սպանված աղավնիում», «Պայքարում» և այլ նշանակալի գործերում: Ավելին, երկու նշանավոր ստեղծագործությունում անսպասելի հայտնվում են վաղուց ասպարեզից չքացած Բադենյանը և Թուսյանը, ըստ որում նրանց մոտքը ընթացք է տալիս և թափ հաղորդում բուն վիպական գործողություններին: Հատկապես այդ երկուսի վրա են կառուցվում հակասությունները, բախումը: Նրանց, և միայն նրանց անհատական տվյալներով է գլխավորապես պայմանավորվում ոչ միայն հոգեբանական դրաման, այլև գործի հետաքրքրությունն ու հմայքը: Կերպարները կյանքի մի լուգահեռականում, հանգամանքների բերումով հանդիպում են, որն անհետևանք չի անցնում. եթե Թուսյանը երկրորդ անգամ պատահաբար չհանդիպեր Սառային, թերևս այնպիսի ընթացք ու ավարտ չէր ունենա վերջինիս կյանքը, իսկ եթե առաջին անգամ հանդիպելուց, սիրելուց հետո Թուսյանը չգնար Պետերբուրգ ուսանելու, նրանք կամուսնանային և սպանված աղավնու պատահարը չէր վերածվի ողբերգական պատմության, կստացվեր սո-

վորական ընտանեկան պատմություն իր սովորական կենցաղով: Եթե հենց Բազենյանը կառքի տակ ընկնելուց չփրկեր Մարությանի երեխային, համենայնդեպս նրանց տուն մուտք չէր գործի իբրև բոլոր բարեմասնություններով օժտված կատարյալ անձնավորություն, և շատ բան այլ ընթացք կստանար: Եթե... եթե... բայց այսպես է կառուցվում սյուժեն նատուրալիստական երկերում, ուր կյանքից վերցվում է այն, ինչ կա, ինչ հնարավոր է. իսկ կյանքում իրոք շատ պատահական, անսպասելի բաներ են կատարվում բախտորոշ դեր խաղալով առանձին մարդկանց գոյությունում, բնավ էլ նկատելի հետք չթողնելով բուն հասարակական կառուցվածքում և բնավ էլ չլինելով տիրող հասարակարգի բնորոշ գրսևորումը: Ի տարբերություն դասական ռեալիզմի, ուր պատահարը օրինաչափության հայտանիշն ու կրողն է, ամուր շղթայված հասարակական դոյի տիպական հանգամանքներին, նատուրալիզմում մասնավորին, պատահականին է առնչվում հիմնականում: Մարդկային զգացմունքները, ձգտումները, նույնիսկ բնազդներն են որոշում գործողությունը, պրոցեսը, ճակատագիրը, իսկ իրենք ինքյան որոշակի չէ ինչո՞ւ են որոշվում, հասարակական մեքենայի ո՞ր լծակով են շարժման մեջ դրվում, ինչն էլ վերջին հաշվով դասական ռեալիզմի երկերում ամեն մի անհատական-մասնավոր-կյանքային փաստ աղերսում է օբյեկտիվ պատճառականությունը:

Մի գործի առիթով Նար-Դոսն անդրադառնում է ղլխավոր անցքերի՝ առանց պատճառների կատարվելուն. պատճառները նրա համոզմունքով պետք է բխեն զրվածքի ընթացքից, կերպարների փոխհարաբերություններից և հեղինակի կամքը «իրավունք չունի դուրս գալ զրվածքի սահմաններից»:

Այսպես տարօրինակ բան կստացվի: Նար-Դոսն իր գործերում հանգամանքները դասավորում է այնպես, որ իրար շարունակող ու իրարից ծագող դեպքերն ընթանում են բնական հետևողականությամբ: Երկի հատվածները կապակցվում են իրար ամուր տրամաբանությամբ: Դետեռմինիզմը որոշիչ ու իշխող է: Դեպքերի նման ընթացքը ժամանակային իր ռեալ ուղղվածությամբ չի խախտվում ըստ էության, երբ հետադարձ հայացքով ընդգրկվում են ծավալվող ներկային արմատապես առնչված վերհուշ-դիավածները (ասենք պանի Զդանկիչի պատմածը Քաղնյանի մասին, Թուսյանի պատմածը): Բնականոն ընթացքում էլ կերպարները հայտնվում կամ հեռանում են ճիշտ ժամանակին, իրենց ճշգրիտ տեղում, նույնքան բնական ու տրամաբանված: Կերպարը դիտվում է որոշակի պայմանների մեջ ու այդպես էլ հատկանշվում, գրսև-

վորում է իրեն այնպես ինչպես կա և ոչ թե այնպես ինչպես գուցե կարող է լինել:

Տեսանք, թե ինչպես է գործողությունը մասնակից հեղինակի կամքին հակառակ ընթանում և այս օբյեկտիվությունն ու հոգեբանական, սյուժետային պատճառաբանությունը Նար-Դոսի մոտ հաճախ հասնում է կատարելության: Այստեղ է դրսևորվում արձակագրի ուժն ու վարպետությունը. հոգեբանական նրբությունների ինչպիսի՞ հմուտ մարմնավորում, կյանքային ինչպիսի՞ համողականություն: Նրա լավագույն այն կերպարները, որ ձևավորված են ըստ նախադիր իդեալի, որոշակի տենդենցի, չեն մնում դրանց պարտադրած սխեմայի, կաղապարի մեջ, պատկերվում են հարուստ բաղադրանությամբ: Զի կարելի օրինակ, ռոմանտիկական կերպարին հատուկ միանշանակություն և ուղղագծունություն տեսնել Թուսյանի մեջ, որքան էլ նա գործնական հեղոնիվմի ուղղակի խտացում է թվում առաջին հանդիպումից և առաջին հայացքից: Լիմենալարված պահերին անգամ նրա մարդկային էությունը հեղինակը բացահայտում է արտակարգ տակտով: Թվում է, Թուսյանը միանգամից բնութագրվում է սպառիչ ու ավարտուն. հեղոնիվմի, ցինիվմի ինքնաբավ, մի խտացում, էմոտիվիվմի գեղարվեստական ընտիր մի իլյուստրացիա: Մինչդեռ լավ յուրացրած ու մշակված դերն է, որ դերակատարը խաղում է նվիրվածությամբ, ու տաղանդով: Իսկ Նար-Դոսն անխնա քննությամբ ուղղվում է դեպի խորքը, և տիպը, որի միակ նպատակը՝ շատերի համոզմունքով անբարոյության արդարացումն ու հաստատումն է, երևում է դրան հակադիր գծերով՝ դրական ու մարդկային: Ներքին անհատը և արտաքին ամուր, գրեթե անթափանց կեղևը էականորեն տարբեր են: Նկարագրի կյանքային հարստությունը երևան է գալիս նաև Բադենյանի կերպարում, որը սոսկական շարագործ չէ, այլ տաղանդավոր խաբեբա, նուրբ հոգեբան, անգամ գրավիչ գծեր ունեցող անձնավորություն: Այս դեպքում հակադիր են փայլուն արտաքինն ու ավազակային ներքինը: Նրեացող մանրունքների մեջ գրեթե անբասիր, նա ամեն կերպ աշխատում է տպավորություն թողնել, դուր գալ մարդկանց՝ նրանց կողոպտելու, իր անձնասիրական նպատակներին ծառայեցնելու համար: Նա վարպետորեն թաքցնում է իր իսկական բնությունը: Հեղինակը չի փորձում ամեն առիթով, ելնելով իր անձնական հակումներից դատափետել կամ դրվատել իր կերպարներին. նրանք դրսևորվում են այնպես ինչպես կան, չարի ու բարու, բացասականի ու դրականի, հանգամանքների, իրողությունների հանդեպ ամեն անգամ իրենց համապատասխան վերաբերմունքով ու ռեակցիայով:

Ստեղծագործական գլխավոր սկզբունքը Նար-Դոսը պաշտպանում է նախ անսպասելիորեն նյութ դարձնելով իր տեսածը, ղգացածը: Իզուր չէր նա հայտնում. «պատմական գրքեր չէի սիրում»: Ժամանակակից առկա կյանքը՝ առաջին հերթին խորացնելով հոգեբանական ճշմարտությունը: Ժամանակակից, առկա իրականության պատկերման պահանջը, որ որոշիչ նշանակություն ստացավ դասական ռեալիզմում, ավելի վերձեռական դարձավ նատուրալիզմի գրականության մեջ: Հատկանշական է, որ եթե դասական ռեալիզմն իրականությունը պատկերում էր հասարակական կեցության բնորոշ, ներքին խոր հակասությունները վեր հանող հարաբերությունների, շարժիչ ուժերի ընդգրկումով, նատուրալիզմը իրականությունն ավելի հաճախ փորձում էր լուսավորել ավելի սահմանափակ տարածության մեջ: Երկրորդ դեպքում արվեստագետի ուշադրության կենտրոնում են կինը, ընտանիքը, սիրային աղաւ կապերը, բնագիտության վերջին տվյալներով լուսաբանված մարդ արարածն իր կրքերի, բնազդների, մղումների, ապրումների մեջ: Այդ ավելի ինտիմ նյութը ծավալվում է ամեն անգամ տարբեր դիտակետից, տարբեր յուրահատկություններով, տարբեր մանրամասներով: Բիոլոգիականի, բրնազդայինի, երբեմն նույնիսկ գաղանային գրգիռների արտահայտությունները Նար-Դոսի մոտ ընդհանրապես զուսպ են, խիստ չափավոր: Դա կարող է դժվարացնել նատուրալիզմի «հայտնաբերումը» նրա ստեղծագործությունում, առավել ևս, որ այդ կողմը ատրիբուտային նշանակություն է ստացել տվյալ գեղարվեստական ուղղության բնորոշման մեջ: Բնազդների գերի մարդը, կրքերի կոխը մարդու մեջ և մարդկանց միջև Նար-Դոսը տալիս է հոգեբանական նրբալիք, գրեթե ոսկերչական արվեստով: Բայց կարծում ենք, բավական է հիշել «Մահը» վեպի երկու գրվագ ի հաստատումն բիոլոգիական, բնազդային երևույթների բնորոշ առկալությամբ: Առաջին անգամ էլիզա Զդանելիին տեսնելիս Շահյանը դիտում է «արուի վախկոտ ցանկասիրությանը» և նկատում, որ շրջապատի բոլոր տղամարդիկ այդ շքեղ կնոջը նայում են «ցանկասեր արուի գիշատիչ հայացքով»: Այս կինը վերջում ճակատագրական դեպքեր է խաղա Շահյանի թշվառ վախճանի մեջ. կյանքի փարթամ աճելության, կենսատարերթի և ունայն ու հուսահատ մահվան հակադրություն: Ինչպիսի՞ հզոր կին և ինչպիսի ողորմելի տղամարդ: Երկրորդ, երբ Եվան անսպասելի հայտնվում է Բազենյանի գրկում, որին սիրում էր ինքնամոռացությանը, ահավոր սարսափ է ապրում. «... հրաշք կատարվեց ... կրթված մարդը հանկարծ իջել էր մինչև վայրենու աստիճանը ... բնական արարածը գաղան էր դարձել ... թվաց թե այդ գա-

ղանն ուզում է հարձակվել իր վրա»։ Ընդամենը մի քանի տող և ապա, ոչ պակաս ուշադրավ մի եզրակացություն. «... ժամանակակից քաղաքակիրթ մարդը սիրո, թերևս ավելի՝ քան ուրիշ բանի մեջ նույնն է, ինչ որ նախատիպ մարդն իր ամենակուպիտ. բնազդով... որքան ղզվելի և սոսկալի էր այդ նախատիպ մարդը»։ Այս շատ կարևոր մոտիվը Նար-Դոսն այլևս չի շարաշահում, հոգեբանական մեծ համողությունամբ փոխվում է նվաճի վերաբերմունքը, մոռացվում է ակնթարթի մեջ արթնացած մարդ-գաղանը։ Սերն այսպիսով, առավել ուժգին է իր մեջ պահում կուպիտ բնազդները։ Դա մարդու բնությունից է գալիս, նրա հոգու խորքում թաքնված մութ դարավոր ժառանգական ուժերն են դրանք, որոնցից խուսափել՝ կնշանակեր խուսափել «մարդու ներքինից» և «հոգեբանական անալիզից»։ Եվ դասական ռևալիզմի համեմատությամբ կորուստներ տալով կյանքի համակողմանի, բովանդակային ընդհանրացումներ տվող պատկերման մեջ, նատուրալիզմը մշակեց պատկերման նոր հնարներ, ուղղվելով դեպի հոգեկանի խորքը իր բնագիտական հիմքով, դեպի գոյի այն խեղությունը, ուր երևույթի հասարակական բնույթը երկրորդվում կամ անտեսվում է, առարկան զննվում է իր բազում յուրահատկություններով։ Արդեն նկատեցինք, կիրառելով նատուրալիզմի ստեղծագործական հնարները, Նար-Դոսն ուշադրություն է նվիրում նաև պատահականություններին՝ հատկապես գործողության զարգացման, սյուժեի ընթացքի մեջ։ Կերպարի, երևույթի, միջավայրի անհատականացման, կոնկրետացման, առանձնահատուկ կողմերի գեղարվեստական յուրացման մեջ նատուրալիզմը հասավ նվաճումների. եղածի որոշակիությունը, սա իր ռևալ ճշմարտությամբ, իր կենսական տարրերով թերևս ավելի կատարյալ մարմնացում չէր ստացել։

3

Եթե Նար-Դոսը գրած շիտեր «Մահը» վեպը, որի նշանավոր հերոսը ինքնասպանությամբ ավարտում է իր փուլ կյանքը 27 տարեկան հասակում, հավանորեն նշանակություն չէինք տա մի խոստովանության. «Մնվել եմ 1867 թվին և այժմ 25 տարեկան եմ. եթե այս տարի խոլերայից չմեռա, կմեռնեմ անպատճառ մինչև 30 տարեկան հասակս»¹⁵։ Նամակը գրված է 1892-ի հուլիսի 16-ին, իսկ մոտ մեկ ամիս առաջ՝ հունիսի 20-ին Մինաս Բերբերյանին ուղղված նամակում Նար-Դոսը գանգատվում էր խմբագրական ծանր աշխատանքից. «... այժմ նմանում եմ

մի հոգնած ձիու, որ ոտները հաղիվհաղ շարժում է և քիչ էլ գնա, պետք է սատակած ընկնի: Եվ շեմ ցավում դրա համար, որովհետև ... է՛հ»¹⁶։

Խոլերան հնձելով հասել էր Բիֆլիս և դրանից անկախ էլ դեռ շատ երիտասարդ, փայլուն արձակագիրը ստոիկյան համբերությամբ նախապատրաստվում էր մահվան: Այդ օրերին աշխատում էր «Մահի» նախնական մի տարբերակի վրա: Նամակի տեքստից երևում է, որ երիտասարդներին երբեմն հատուկ շար կատակ չէր. նա խորապես ապրում էր այն՝ ինչ որսշիշ դարձավ վեպի վերնագրի և գերխնդրի համար: Իր նշած կյանքի սահմանից երկու ամբամ ավելի տարիքում նա կարճառոտ բնութագրում է վեպի էությունը. «Մահը» վեպիս մեջ ուղեցել եմ գծել կյանքի և մահվան պրոբլեմը գործողության հոանդով լեցուն լավատեսի և ապատիայի ենթարկված հոռետեսի հակադիր տեսակետներից: Առանձնապես մահվան պրոբլեմն աշխատել եմ տալ վեպի վերջում՝ Շահյանի նամակի մեջ»¹⁷:

Կարելի* է այստեղից եզրակացնել, որ վեպի զլխավոր կերպարը մահվան պրոբլեմն ամբողջ ծանրությամբ իր վրա կրող Լևոն Շահյանն է: Ըստ նախնական մտահղացման զլխավոր հերոսը պետք է որ լիներ Արմենակ Մարությանը: Սակայն լավատեսի դերը կատարում են մի քանի հոանդուն և գործունյա կերպարներ՝ Արմենակի անունը հայրենանվեր անձնազոհության իդեալ ունենալով: Շահյանը՝ մահվան մասին հեղինակի մտորումների ծնունդ է ճիշտ այնպես, ինչպես լավատես հերոսները՝ ազգային գործունեության մասին մտորումների ծնունդ: Կյանքի և մահվան, լավատեսության և հոռետեսության, գործունեության և ապատիկ անգործության հակասության մեջ է շարժումը, բախման մեջ է ծնվում ճշմարտությունը: Այս բխում է Նար-Դոսի ոչ միայն «Մահը» վեպից: Որ գրողը չէր կարող մահն ըմբռնել Շահյանի նման, երևում է թեկուզ մերթ ընդ մերթ ընդգծված կծու հեգնական արտահայտություններից՝ չափազանց բարի, բարեխիղճ, բայց և մի քիչ հիվանդոտ ու թուլահամ, մի քիչ ծուլ ու ձանձրացած այդ կերպարի հասցեին: Գրողի իդեալը ազատագրության հերոսն է: Այսուհանդերձ Շահյանը ավելի է ներկայանում իր ներաշխարհով, քան բոլորը միասին վերցրած: Եթե Բաղենյանը բացառապես, և նրա նման էլ վեպի մյուս կերպարները հիմնականում մարմնաուում են երկխոսություններով, գործողություններով, դրսից դիտված հեղինակային նկարագրություններով, ապա Շահյանը ներկայացվում է հիմնականում ներսից՝ հոգեաշխարհի պրոցեսներով: Շահյանը վեպում ամենաքիչ, ավելի կցկտուր խոսողն է ու ամենաքիչ գործողը: Դա իհարկե հոգեբանորեն պատճառաբանված է. նա անգոր-

ժուլթյան, ապատիայի մարմնացումն է: Այս հանգամանքը նրան դնում է ոչ միայն մյուսներից տարբեր դիրքի մեջ, այլև այդպիսով նա վերաճում է մի որոշ չափով հեղինակի մտածությունների արտահայտման միջոցի: Հեղինակը մի կողմից վճռականորեն բացասում է հոռետեսի պահվածքը, առավել ևս՝ ելնելով ազգային-ազատագրական շարժումների դիրքերից, մյուս կողմից վերջինիս օգնությամբ հայտնում է իր ղննումները, իրագործում մյուս կերպարներին վերլուծելու, նրանց արարքները արժեքավորելու հեղինակային խնդիրը: Դրա հնարավորությունը Շահյանին բնորոշ ներքին մենախոսության, ներանձնացած խորհելու, իրավիճակը, հուզող հարցերը, մարդկանց մտովի քննելու սովորության մեջ է: Կյանքի ու մահվան խնդիրը միջնորդավորված, կերպարի հոգեբանությամբ գունափոխված ու ձևափոխված անցնում է ողջ վեպով: Կրկնենք, որ մահվան ու կյանքի իմաստի շուրջ կերպարների դատողությունները ծավալվում են սկզբից իսկ, մինչև վերջին տողերը, ուր հակադրվում են հերոսի և հոռետեսի մահը. վիպական հանգույցները կշռավորված են այդ հավերժական խնդրով: Մարտությանի ասածը զոհված որդու մասին՝ Նար-Դոսի համոզմունքն է, այն գաղափարը, հանուն որի գրվել է վեպը: Վեպում երկու անգամ հիշվում է ավետարանական ասույթը. «Ամէն ամէն ասեմ ձեզ. եթէ ոչ հատն ցորենոյ անկեալ յերկիր մեռանիցի, ինքն միայն կայ. ապա եթէ մեռանիցի, բազում արդիւնս առնէ» (Աւետարան ըստ Յովհաննու, գլ. ԺԲ, 24): Մահվան մասին Շահյանի մտորումներն այլ ընթացք ունեն և գալիս են Եկեղեցիաստեսից. «... ունայնութիւն ունայնութեանց՝ ամենայն ինչ ընդունայն է» (Բանք ժողովօղին, գլ. Ա, 2), «Եւ գովեցի ես զամենայն մեռեալսն որք յառաջագոյն մեռան, քան զկենդանիսն՝ որ ցայժմ կենդանի իցեն» (Նույն, գլ. Դ, 2): Ընդվզելով բանականության դեմ Շահյանը նամակում գրում է. «Գիտակցություն... Ահա թե որտեղ է մարդու բոլոր թշվառությունների աղբյուրը», յուրովի կրկնելով մի այլ ասույթ. «... զի բազմութիւն իմաստութեան՝ բազմութիւն գիտութեան, և որ յոլովեացի՝ գիտութիւն՝ յաւելցէ՛ի ցաւս» (Նույն, գլ. Ա, 18): Ուրիշ առիթով էլ է հիշվում Աստվածաշունչը. Աշխենն այն համարում է ամենախելոք գիրքը, որը քարոզում է սեփական եսն ուրիշի բարիքին զոհաբերել: Նա ցավով նկատում է, որ դարավոր այս գաղափարը մեռած տառ է: Պատճառն ըստ նրա՝ հոգու և մտքի անհամաշարփությունն է. միտքը գիտության ու տեխնիկայի մեջ հրաշքներ է գործում, իսկ հոգին, բարոյական ընդունակությունները մնում են թերզարգացած: Հոգու կատարելագործման, մտքի հետ ներդաշնակման մեջ է «ցանկալի Եդեմը». վերացական բարոյախոսու-

Բյան դիրքերից այսպես լուծված կնճռոտ խնդիրը ինչ-որ տեղ առնչվում է հոգու և մարմնի, շարի ու բարու կրոնական դուալիզմին։ Անարդարության, տառապանքների սկզբնապատճառը որոնելիս վեպի որոշ դրահան կերպարները հանգում են «անհասկանալի էակի» գաղափարին։ դուալիզմի հաղթահարման հին հնարն էր սա, անօգուտ հնար։ Շահյանը ինքնասպանության միակ հակադրվում է դրան, ցնդաբանություն համարելով կրոնական գաղափարները և անգամ աստծուն։ Նրա կատեխիզիսը Շոպենհաուերի փիլիսոփայությունն է, որին ծանոթացել է մի գրքով ուր հավաքված են Թարգմանչի բնարած ու ծանոթագրած տարբեր հատվածներ¹⁸։ Այս հարցում էլ Նար-Պոսը ճիշտ է կողմնորոշվել։ Գծվար կլինե՞ր Շահյանի նման ծուլ մեկին ստիպել ուսումնասիրել գերմանացի իդեալիստ փիլիսոփայի հիմնական աշխատության երկու հատորը։ Շահյանը չի էլ ջանում գտնել իր վերցրած գիրքը ծայրեծայր կարգալ։ Քանզի եթե իր Թարգմանած հատվածից ետ գար, անմիջապես կնկատեր, որ Շոպենհաուերը դեմ է ինքնասպանությանը¹⁹, ըստ որում, դա պայմանավորված է նրա փիլիսոփայական սխտեմով, որը Շահյանը չի հասկացել։ Նա պարզապես իր յուրացրած առանձին հատվածներով «հիմնավորել» է իր վերջին հուսահատ քայլը։ Ընդունելով Շոպենհաուերի պեսիմիզմը՝ կյանքի բոլոր հանդամանքներում տառապանքի գերակշռությունը, Շահյանը ասելով է հենց այն վիճակը, որ նույն Շոպենհաուերը նախատեսում էր հասարակության ապահովված շերտերի համար. եթե կարիքը ժողովրդի մշտական պատուհասն է, ապա ձանձրույթը՝ ընտրյալների։ Շահյանը նյութապես այնքան է ապահովված, որ ձանձրանալու իրավունք և հնարավորություն լիովին ունի։ Զանձրույթ-ունայնություն-հուսահատություն շրջանը փակվում է և երկու աղջիկների հետ իր համոզմունքը քննարկելիս նա ստիպված պատվում է նույն շրջանով, անընդհատ խույս տալով վերջնական ու վճռական մի բան ասել։ Կարևորը սակայն կյանքի և մարդկային անհատի արժեքի հաստատումն է. ձրգտումը, գործը երբեք «չի մեռնիլ, բանի մարդկությունը գոյություն կունենա»։ Հարցը անդրաշխարհից փոխադրվում է այսրաշխարհ. մահվան գոյությունը կյանքն ավելի սիրելի է դարձնում։ Արդեն պարզ է ինչ ձգտման ու գործի մասին էր խոսքը. առաջին հերթին հայ ժողովրդի ազատագրության թուրքական բռնակալությունից։ Մահվան ունայնությունը վճռականորեն հակադրվում է կյանքի և ազատության իդեալը և սա է Նար-Պոսի համոզմունքը, որի հաստատման համար է նա գրել «Մահը» վեպը։ Այդ վեպի լավագույն բնորոշումը կլինե՞ր Քերևա Սպինո-

դայի հանճարեղ ասույթը. «Աղատ մարդը ոչ մի բանի մասին այնքան քիչ չի մտածում, որքան մահվան, և նրա իմաստությունը ոչ թե մահվան, այլ կյանքի մասին մտորելու մեջ է»:

4

Երկխոսության, աղատ զրույցի միջոցով Նար-Դոսը քննում է բարոյական, հոգեբանական շատ կարևոր խնդիրներ: Այն երբեմն մի տեսակ բանավեճ է դառնում դրանց շուրջ. հիմնականում Թուսյանի և գրողի, Սառայի և գրողի, Գարեգինի և գրողի երկխոսություններում: Թուսյանի հիմնական ընդդիմախոսը գրողն է և նա է բոլորին իրար կապող հիմնական օղակը, և անշահախնդիր բարեկամը, և եթե անհրաժեշտ է, անկողմնակալ դատավորը: Այստեղ նրա կեցվածքը լիովին համապատասխան է ճշմարտության և օբյեկտիվության իր պաշտպանած սկզբունքներին: «Սպանված աղավին» մի դեպքի և դրա հետևանքների պատմությունն է, որը բնականաբար դառնում է գործող անձերի արարքների գնահատության և ներքին էության ճանաչման միջոց: Գործող անձինք ներկայացվում են. ա) Իրենց ինքնագնահատականով: բ) Մյուսների գնահատականով: դ) Գործողության մասնակից գրողի գնահատականով: դ) Ընդհանուր օբյեկտիվ գնահատականով, որ բխում է ողջ նկարագրությունից տարբեր հայեցակետ-տեսակետ-գնահատությունների համադրում-ամբողջությունից: Այսպիսով գրողն ինքը հանդես է գալիս երկու դերով. նախ որպես հեղինակ՝ օբյեկտիվ-հավասարակշիռ դիտող, նկարագրող, մեկնաբանող, և երկրորդ, որպես գործող անձ, որպես մասնակից, նկարագրելով և իր սուբյեկտիվ ապրումները, որոնց մեջ ամենաուժեղը Սառայի կրակոցից հետո ապրած վիճակն է՝ տրված հանգամանորեն և իհարկե ճշտորեն: Բանն այն է, որ գրողը տղամարդուն վայել չի պահում իրեն, այսուհանդերձ գերադասում է պատմել իր համար թեկուզ ոչ շահեկան իրողությունը. «Մի րոպե կարծես, թե վիրավորված եմ, և զարմանում էի, որ չէի ընկնում: «Երևի նրա համար է,— մեքենայաբար բացատրեցի ինքս ինձ, որ վերքս նոր է, դեռ չեմ զգում»:

Ու մահվան սարսափի մեջ կաշկանդված, սպասում էի, թե ահա որտեղ որ է՝ պիտի ընկնեմ ու մահանամ»: Ապա կատարյալ վախկտությունից նկարագրում է ջղաձգումները, «կարծես հավիտենական մղձավանջային դրությունը». ավելորդ անհանգստություն՝ կրակոցն այլ կողմ էր ուղղված, բայց դատողականությունը զոհ էր գնացել սարսափին: Այսպիսով, հեղինակը, որ հենց Նար-Դոսի տեսական ըմբռնումների համաձայն ան-

տեսանելի, թաքնված պիտի մնա կերպարների ինքնաքննության, ինքնագարգացման, նրանց փոխհարաբերությունների ետևում, դրանով իսկ պահպանելով դործի հաջողությունը, հակառակը, մտնում է բուն գործողության հորձանուտը: Բայց սկզբունքը չի խախտվում. գրողը նախ հանդես է գալիս որպես պատմող, դրանով ավելի հավաստի է դառնում պատմությունը: Իսկ դործը ինքնին իրողությունների մի շարքով արագորեն դեպի հանգուցալուծումն ընթացող պատմություն է, ուր պատմողի ներկայությունը միանգամայն տեղին ու նպաստավոր է: Եվ բացի այդ, ինքը՝ պատմող-հեղինակը ենթարկվում է խաղի նույն կանոններին, ինչպես մյուսները. ոչ մի առավելություն մյուսների հանդեպ: Թեև պարզ է, պատմողը նախապես գիտե ողջ կատարվածը, բայց մի անգամ է միայն դա նկատել տալիս՝ առաջին գլխի վերջում, շտապ դադարելով իրեն. «...այն ինչ պատահեց, մինչև օրս էլ մղձավանջային մի ծանր երազ է թվում ... սակայն առաջ չվազեմ, դեպքերը պատմեմ. իրենց հաջորդականությամբ»: Եվ նրա, իրեն գործողության մասնակցի առաջ դեպքերը բացվում են բնական-ժամանակացին հաջորդականությամբ ու ի վերջո ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ ինքն էլ կարծես ամեն ինչ ներկայացնում է առաջին ընկալումով. հետագարձ հայացքը խլացվում է: Նա նկարագրում է և իր ապրումները, այս կամ այն առիթով հայտնում իր կարծիքը, նշում իր մասնակցությունը, իր դերը տարբեր դրություններում: Բայց նրա նպատակը սեփական ներաշխարհը բացահայտելը, սեփական արարքների դրվատելը չէ, այլ մարդկանց, միջավայրը, բախումը օրյեկտիվորեն անդրադարձնելը, բարձրացված հարցերը մինչև վերջ պարզաբանելը: Ինքը վերջին հաշվով հասկնու անդրադարձնող ֆունկցիա է վերցնում իր վրա, մինչև անգամ ավելի ցատկոնություն, որոշակիություն է հաղորդում իր ներկայությամբ: Նա ոչ միայն չի բռնանում գործող անձանց վրա, նրանց՝ սեփական էությունը համապատասխան, դատելու և շարժվելու լայն իրավունքներ է տալիս, այլև գրեթե հետազոտող գիտնականի բժականությունը արձանագրում է փաստերը և փաստերի համադրումով եզրակացության բերում ընթերցողին, չարտադրելով իրեն: Գրողի սեփական կարծիքը բնավ էլ որոշիչ չէ, ինչպես տեսանք, կերպարները գործում են հանգամանքներին և ոչ թե գրողի ցանկություններին ու բարի ձգտումներին համապատասխան: Բախումը գործողությունների զարգացման զսպանակն է, գրեթե ինչպես դրամայում և այն ավելի հիմնավորվում, ոեւալ կյանքային բնույթ է ստանում նաև հետևյալ պատճառով: Կերպարներից ամեն մեկը միևնույն փաստը, իրողությունը, հարցը ընկալում և մեկնաբանում են տարբեր կերպ: «Սպանված աղավնու» պատ-

մությունը նրա երկու դերակատարները ներկայացնում են տրամագծորեն հակառակ: Այս երկու բեռներին տարբեր, մի տեսակ միջին դիրք է գրավում Միքայել Մարգարյանը: Իսկ Գարեգինը իր խառնվածքին ու ըմբռնումներին համապատասխան եզրակացության է հանգում: Դիրքորոշումների բախման մեջ Միքայելը քննող, սթափ մեկնաբանողի, իրավիճակի ու խնդրի ճշտողի դեր է կատարում, բայց ոչ առանց երկբայությունների ու մաքդկային անհատին հատուկ թուլությունների, անգամ սխալների: Առանձին-առանձին վերցրած գործող անձերից յուրաքանչյուրի տրամաբանությունը համոզիչ է թվում, և կարծես կարևոր որոշ կետերում հեղինակը համաձայն է մեկի կամ մյուսի հետ. ինչ-որ տեղ նրան համոզում է Թուսյանը, ավելի շատ թերևս Գարեգինը, ինչ-որ տեղ էլ ի հակադրություն Թուսյանի՝ Սառան: Բայց երբ մեկից հետո նա սկսում է գրուցել հաջորդի հետ, ճշտում է նախորդի թողած տպավորությամբ ու մասնակցությամբ մշակած կարծիքը: «Սպանված աղավներին» մի պատմություն է դիտված ու ներկայացված չորս տարբեր հայեցակետից: Չորսն էլ, իսկապես, ունեն իրենց համոզիչ կողմերը, բայց հեղինակի ուժն այն է, որ խնդիրը վճռվում է ոչ թե երկխոսություն-բանավեճերով, այլ գործողության ընթացքով, կյանքային հանգամանքների, հոգեբանությունների շարժման մեջ: Այսինքն, սա բուն գեղարվեստական և ոչ թե պոզիտիվ-գիտական լուծում լինելուց բացի, նաև ընթերցողին մեծ հնարավորություն է տալիս ամրապնդել իր կարծիքը, իր որոշակի եզրակացությունը, ավելի շուտ, «ո՞վ է իրավացի» հարցի փոխարեն անհատական-մարդկային հայացք մշակել կյանքի հանդեպ:

Գործող անձերից ամենաանպաստ վիճակում գտնվում է Թուսյանը. իր մոտքից սկսած նա է, առավելապես, բացասական կերպարի դերակատարը, նա է այսպես ասած՝ մեղադրյալը: Նար-Դոսի արվեստի ուժեղ կողմերից մեկը կերպարի շոշափելի վերամարմնացումն է, նրա ցայտուն, պատարուն բնութագրումը, սուր, իրախույզ աչքով դիտված հատկանիշներով: Այսուհանդերձ, նա չի շտապում միանգամից ավարտել մարդկային հոգու խորքերի բացապարդումն ու վճռական եզրակացության հանգել:

Ո՞վ է Թուսյանը: Իր իսկ խոստովանությամբ «... ինքն էլ չգիտե, թե ինչ է ինքը — մի սրիկա՞ թե շատ սովորական մարդ, որոնցով լիքն է աշխարհըս ...»: Հարկավ նա ոչ մեկն է, ոչ մյուսը. սրիկան երբեք չի մտածում, որ ինքը սրիկա է, առավել ևս, չի ասում: Եվ միաժամանակ, նաև սովորական մարդ էլ չէ (ընդհանրապես չեն կարող սովորական, միանման մարդիկ լինել. նրանց դարձնում են այդպիսին, անցկաց-

նկելով սոցիալական մեքենայի դիմադրկող անիվների ու պոռուտակների միջով): Թուսյանը հետաքրքիր է հենց իր բարդություններ: Բայց ինքն իր մասին ասածի արժեքը միայն դա չէ, այլ մարդու՝ ինքն իր համար նույնիսկ անհասկանալի լինելը: Նար-Դոսի աշխարհայեցության տեսակետից սա կարևոր ձևակերպում է մարդու հակասական, բարդ, ինչ-որ տեղ անքննելի էության վերաբերյալ. այս ելակետից մարմնավորված նրա կերպարները շատ հեռու են միագլիժ, սխեմատիկ սահմանումներից և շեն կարող միանշանակ շար կամ բարի, վատ կամ լավ, գեղեցիկ կամ տգեղ լինել:

Թուսյանին հակառակ, ամենանպաստավոր վիճակում Սառան է, որը և՛ մաքրության, լուսե մի հմայքի մարմնացում է, և՛ անմեղ զոհ: Բայց Սառան ոչ միայն հեռու է սրբուհու հնավանդ պատկերից, այլև բնավ էլ դրականի կատարելատիպ չէ: Եվ սա է «Սպանված աղավնու» հետաքրքրության դադարներից: Հեղինակի առաջին եղբայացությունը Թուսյանի մասին այս է. «... մի դիժ այդ բնավորության մեջ — թեև բացասական-կարծես թե զրավեց ինձ ... նա ցինիկի պես անկեղծ էր, լրբի պես համարձակ և երկխաչի պես անսխալ: Ինձ թվում էր, թե նա ընդունակ էր և՛ ամենամեծ ցածությունը գործել, և՛ ամենամեծ առաքինությունը, և երկու դեպքում էլ առանց իր արածի գիտակցությունն ունենալու, ինչպես մի մարդ, որ գործում է լոկ բոսիկի ազդեցության տակ»: Եվ իրոք, «ո՞ր մասնաճյուղն էս ուսումնասիրում» հարցին անմիջապես պատասխանում է. «... էրոտիկականը, կոնծաբանականը, կարտյոժնիկականը, թատերական-ցիրկային-կուլիսականը, բորսայականը, տոտալիզատորականը և ուրիշ ի՞նչ նման ական ուզում ես ...»: Արդյո՞ք կերպարն այսպես ներկայացրավ, բնութագրվեց և վերջ: Նար-Դոսը չափազանց զգույշ է, ընդգծում է և՛ բացասականը, և՛ դրականը. մեջբերված տողերը լայնորեն հայտնի են, բայց արժեքավորումների կշեռքի նժարը մեծ մասամբ թեքվել է դեպի բացասականը: Ուղղագրիժ մտածողությունը պետք է որ հարց դնի. ինչո՞վ պետք է գրավիչ լիներ ցինիկը: Մեր քննության առարկան նման օրինաչափ հարցի բարոյական կողմը չէ, այլ կերպարի զրապատմական նշանակությունը: Հաճույքների ծարավը, որ ուրիշները աշխատում են ծածկել բոլոր ընդունելի և անընդունելի միջոցներով, Թուսյանն արտահայտում է բացահայտ թե՛ խոսքով, թե՛ գործով: Մարդկային բնությանն ընդհանրապես հատուկ մանր ու մեծ կրքերը, զգացումները, արարքները մի՞թե այդ ծարավի ռեալացման ուղեկիցները չեն. շահամոլություն, խաբեություն, նենգություն, ագահություն, չարություն, նախանձ, փառամոլություն: Բոլոր ստորությունները և այդ ստորություն-

ներն իր մեջ կենտրոնացնող դրամը, հարստության մոլուցքը անհագ այդ ծարավի հետևանքներն են: Զեացնել թե ամեն ինչ արվում է վասն վեհ, գեղեցիկ նպատակների և ամեն ինչ ծառայեցնել սեփական կրքերի հաղնջմանը — սա ռեալիստական գրականության մեծ խնդիրն էր: Ցինիկ է Թուսյանը, որովհետև չի թաքցնում իր հակումները, որոնք ամեն մի «օրինալոր» հասարակությունում անբարոյական են համարվում և իրագործվում են խնամքով թաքցվելով: Բայց Նար-Դոսի նշած գրավիչը հենց այն է, որ Թուսյանը չի մտածում ստորություններ անել իր նպատակներին հասնելու համար, թաքցնել այդ նպատակները: Նա կեղծելու ընդունակություն չունի: Դրամը նրա ձեռքում հավիում է գարնան ձյան պես: Ոչ մի կերպ չի հաշտվում հոր վաշխառության հետ. «Գիտե՞ս քանի տոկոս է առնում և քանի քյասիբի է աղի արցունքով ճամփու դրել... Ես ինքս, ազնիվ խոսք եմ ասում, գրեցի լրագրում, իհարկե կեղծ ստորագրությամբ... Տիպ եմ ասում է՝ Հայրս է, բայց աստված հեռու պահի ամեն մի որդու ալդպիսի հայրերից: Ես ինքս էլ, իհարկե, մի բարի պտուղ չեմ, բայց փողի համար ալդպես հոգի տալ — ալդ ես ուղղակի չեմ հասկանում»: Նման վերաբերմունքը փողի հանդեպ նման մարդուն անպայման կործանման կհասցնի. վիպակի վերջին տողերը դրա հաստատումն են: Նախ հորից փող պահելու սպառնալիքը. «—... Կտա-լավ, չի տա-հե՞րը կա-նիծեմ, բոլոր դավթարներն ու մուրհակները կպատռեմ, փողի սնդուկը կվառեմ, իրեն էլ կբռնեմ կխեղդեմ, որ ինձ պես մի լակոտ է ցնկնել»: Եվ վիպակի ավարտը. «Տարիներ հետո իմացա, որ տնից դուրս աքաժ, թափառում է մայրաքաղաքի փողոցներում, իբրև պրոֆեսիոնալ ինտելիգենտ մուրացիկ և արբեցող»: Թուսյանի տիպի ցինիկը բացարձակապես անօգնական է փողի ամենահազվ ջինիզմի առաջ: Նար-Դոսն այլևս չի դառնում ոչ վաշխառու հոր նկարագրին, ոչ հոր և որդու հարաբերությանը: Նա առանձնապես ոչինչ չի պատմում նաև Լևոն Շահյանի հոր գործունեության մասին: Նար-Դոսին հետաքրքրում է ոչ թե ավաղակ հայրը, որի նմանատիպ կերպարներով արդեն իսկ հարուստ էր հայ գրականությունը, այլ «լրբի պես հանդուգն» որդին, թե որպես հոգեբանություն, թե որպես գործելակերպ, թե որպես կյանքի ու ժամանակի արտահայտություն: Դասական ռեալիզմի և նատուրալիզմի ճամփաբաժանում իսկ կերպարների փոխատեղությունը նկատելի է: Թուսյանի ցինիզմը դրսևորվում է հատկապես հաճույքների «փիլիսոփայություն», իր ըմբռնած էպիկուրիզմի մեջ. — սերն է այն ղգացմունքը և այն առարկան, որը ինչպես նորօրյա ալդ հերոսի, այնպես էլ վիպակի առանցքն է կազմում: Թուսյանի ցինիզմը շատ հարմար զենք է ռոման-

տիկական, սենտիմենտալ, երազային հին սիրո պատկերացումների ու նկարագրությունների հետքերը մարդկանց հոգիներում ոչնչացնելու համար. նատուրալիզմը չի կարող հաշտվել սիրո վերամբարձ, անբնական արտահայտությունների հետ: Յինիկը կնոջը նայում է որպես որս, էմոցիոնալ ղեղումների, ծեծծեղումների համար ժամանակ և հավաս չկա. պարզ առևտուր կամ պարզ գործարք՝ դարձնալով ապրած աշխարհի խորտակում: Այդ տեսակետից հպանցիկ, բայց կարևոր մի գիծ է Թուսյանի և նախկին դասընկերոջ՝ Սարումյանի հանդիպումը, որի ցանկությունը հակառակ նրա տունն է մտնում կնոջը տիրանալու, ավելի ճիշտ վերջինիս կրքերին հաղորդ տալու: Բաղում այն կանանցից մեկը, որը նույնպես ղեղումների կարիք չունի: Այս տղամարդը և այս կինը նույն խնձորի երկու կեսն են, սրանց սիրո նկարագրությունն ավելորդ է, քանզի սեր չի կարող լինել: Իսկ Սառան և Թուսյանը իրար լրացնող հակադրություններ են. սրանց սիրավեպն արդեն հարուստ հանք է զուտ էրոտիկականի և վեհագույն նվիրումի մեջ ընկած սիրո բոլոր երանգավորումները տալով՝ հետևաբար հոգեբանական ամենատարբեր, ամենահակասական վիճակները պատկերելու համար: Նաև վիպական սիրո ցայտուն արքայադուհիներ կան այդ պատմության մեջ՝ սկսած սպանված սպիտակ աղավնուց՝ մաքրության սիմվոլից, մինչև խաբված սիրո կույր վրիժառությունը: «Անտառի սիրուհու» կերպարն ու հանդիպման հիշողությունը Թուսյանի պատմվածքում նույնպես ումանտիկական մթնոլորտով է պարուրված: Վիպակի սկզբում Սառան տարօրինակ տպավորություն է թողնում. աննրբանկատ է, անհավասարակշիռ, դրդված, լարված, կոպիտ: Նորմալ մարդու պահվածք չէ: Առաջին տպավորությունը նպաստավոր չէ, այդպես է ողջ հետագա նրա պահվածքը և դա պատճառաբանվում է անտառի պատահարով. սիրել է Թուսյանին, տրվել, նրանից երեսա է ունեցել, խեղդել, որովհետև սիրահարը Պետերբուրգում էր, դադարել էր նամակագրությունը: Սառայի հետագա արարքները այլ բան չեն, քան հոգեկան հավասարակշռության լուրջ խախտման արդյունք («... նրա բոլոր տարօրինակությունների պատճառը իր խորտակված կյանքն է եղել», — կարդում ենք վիպակում): Նրան հետապնդում է վրեժի մոլուցքը, որն իրագործելու համար ոչնչի առաջ կանգ չի առնում: Հեղինակի դիտարկման համաձայն նա ամուսնուն չէր կարող կապվել «կանացի բոցոտ սիրով», Գարեգինը զուրկ է «... կնոջ մեջ այդպիսի անվերապահ սեր հարուցանող բացասական առաքինությունից — արուի ամեն ինչ ընկճող, ամեն ինչ հպատակեցնող միահեծան կամքից, — մի բան, որ բոլոր դրական բարեմասնություններից ավելի սիրում է կինը

տղամարդու մեջ»։ Իրեն անսահմանորեն սիրող աչդ «մեծ հրեխայի» ձեռքը Սառան ատրճանակ է տալիս, ստիպելով սպանել Թուսյանին։ Սիրո անտառային ումանտիկայից հետո սկսվում է սիրո նատուրալիստական հոգևրանությունն ու ֆիզիոլոգիան. որքան երազային-իդիլիկ է սիրելիպի սկիզբը, նույնքան անողորմ, իրախնդիր է վերջը։ Ռոմանտիկան հասցնում է կործանման. պատրանքային, իդեալային սիրո և իրականության միջև գնալով խորանում է վիհը։ Սառան Ռուբեն Թուսյանին շփոթել է թերևս իր երազած ասպետի հետ։ Հակառակ դեպքում չէր տարվի նրանով և չէր կանգնի նախ հենց իր համար ահավոր իրողության առաջ։ Նրա ամուսինը ևս տրամադծորեն հակառակ է իր պատկերացրած իդեալին, իր բնորոշումով. «... գորտի արյունով, բուժ ղգացումներով, անձնական պատվասիրության մասին ոչ մի հասկացություն չունեցող և անդադար իր սեփական կաշվի մասին մտածող» մարդ է։ Ռոմանտիզմը ավերվում է կյանքում, ումանտիզմը լքում է ասպարեզը գեղարվեստում. իրագործել գեղեցիկ երազները ոչ միայն հնարավոր չէ, այլև վտանգավոր է։ Բայց Սառան մնում է անհողդողդ, հրաժարվում է ընդունել կյանքն ինչպես կա. եթե նա չմահանար վաղաժամ և անկանոն ծննդաբերությունից, միևնույն է մարդկային հարաբերությունների աչդ պայմաններում նրա կործանումն անխուսափելի էր։

Նրազանքն ու իրականութունը, իդեալայինն ու ռեալականը, ռոմանտիկականն ու նատուրալիստականը այսպես սուր հակադրությամբ միահյուսվում են Նար-Դոսի ստեղծագործությունում։ Ի՞նչ է սա. ռոմանտիկական մի նատուրալիզմ, երևույթ, որ նկատվել է աչդ ուղղությանն առնչվող ուրիշ հեղինակների, ոչ միայն, ասենք Ֆլոբերի, այլև Զոլայի մոտ։ Ֆլոբերը մի նամակում գրում է. «Գրականության տեսակետից իմ մեջ երկու տարբեր մարդ կա. մեկը սիրահարված է աղմկահարույցին, լիրիզմին, արծվային լայն թռիչքին, ֆրազի հնչեղությանն ու իդեաների վեհությանը, մյուսը ճշմարտացիի փնտրտուքի մեջ է, աշխատում է հասնել նրան որքան կարող է, սիրում է ամենաշնչին փաստը նշմարել նույնպիսի ուժով ինչպես և նշանակալին, և կկամենաք ստիպել ձեզ գրեթե նյութականորեն ղգալ այն ինչ ինքը վերարտադրում է։ Ինքն էլ սիրում է ծիծաղը, կենդանական սկիզբը մարդու մեջ»։

Նար-Դոսը մարդուն ներկայացնում է ելնելով նրա ողջ բարդությունից, առաջնորդվելով նրա թե՛ բնական, թե՛ հասարակական էություն ճանաչողությունից, բայց բնավ էլ չխուսափելով ռոմանտիկական իդեալականացումից կամ ընդհանրապես ստեղծագործության ռոմանտիկական հնարներից։

Սառայի կիրպարը դարդարված է մեկուդրամային բոլոր գծերով. չափազանցված է մոցիոնալություն, կեղծ պաթենտիզմ, բարու և չարի արհեստական ծայրահեղացում, վերամբարձ բարոյախոսություն, թատերային մաներաներ²⁰: Նա դիմացինին պարտադրում է իրեն, իր վիշտը, անմեղ զոհի իր վիճակը: Ամուսնուն մղում է մարդասպանության հիանալի խմանալով, որ դրանից «նա կարող է կորչել», չի հասկանում, թե խիստ ուշ տևելակ պահելով նրան իր պատմությանը (փաստորեն թաքցրնելով), ներում պիտի խնդրի նրանից. «Այս ի՞նչ անտարբերություն և անարգարություն է, որ տեսնում եմ շուրջս ... Ո՞ր մեղքիս համար է, որ պցել են ինձ այսպես մենակ, անօգնական ...»: Բայց չի ասում, թե ինչու է ամուսնացել Գարեգինի հետ նախապես չպատմելով կատարվածը և նրան ո՞ր մեղքի համար է ստիպում մարդասպան դառնալ: Իր հերոսուհու հոգեկան հիվանդագին վիճակը չի վրիպում հեղինակի աչքից. «Ու նորից ընկնելով աթոռի վրա, շարունակեց իր խելագար հեկեկանքը ավելի ուժգին ցնցումներով»: Միքայելի և Սառայի հանդիպման տեսարանում բնորոշ է Գարեգինի հոգեկան վիճակի մեկնաբանությունը ժառանգական տվյալներով. և՛ մայրը, և՛ հայրը հոգեկան հիվանդներ են եղել:

Կորցրած լինելով ռեալականության զգացողությունը Սառան այնպես էլ չի հասկանում թե ո՞վ է Թուսյանը. նախ իր սիրո ասպետն է, գուցե ամենակատարյալ տղամարդը, հետո՝ ամենաստորը: Ինչպիսի՞ ամպլիտուդ ... Չկրկնենք, որ Թուսյանի տված շատ բացատրություններ բնական ու հասկանալի են. դա նկատվում է միանգամից: Հեղինակի հետ պարզենք «այն գլխավորը, ինչ որ տակավին մութ էր մնում ... այդ տարօրինակ երիտասարդի մեջ»:

Պատահաբար շարտված ֆրազ չէ նրա պնդումը. «...կեղծիքն ինձնից ավելի կատաղի թշնամի չի կարող ունենալ»: Խաղ չկա. «—Սառային սիրում էի անկեղծ ... դա իմ անդրանիկ սերն էր,— և ամուսնանալու համար նրան տված խոստումս էլ միանգամայն անկեղծ էր: Հետո գնացի: Սկզբում կարոտում էի նրան և շատ էի կարոտում ... բայց հետո կամացկամաց ...»: Այդ սիրը, «հարյուր ու մեկ» տարբեր կանանց հետ սիրախաղերի մեջ միակ ճշմարիտը բորբոքվում է նոր ուժով. Սառայի մահվանից հետո ինքնասպանության անհաջող փորձը, արցունքները անհուսորեն փչացած թվացող Ռուբեն Թուսյանի հոգու խորքերի արձագանքն են, որ ինչքան էլ նա ուզում է ծածկել՝ թուլություն համարելով, չի կարողանում: Ահա և գլխավորը՝ այն ինչ կատարվում է մարդու ներսում. Նար-Դոսը մեծ հմտությամբ թափանցում է կարծր պատշանից ներս,

Հաստատելով իր առաջին տպավորության իրավացիությունը: Գրավիշ ինչ-որ բանը նրանում որոշ չափով պայմանավորված է նրա «բնականությունը»: Թեև Միքայելը նրա հետ վիճում է «բնության ձայնի, օրինականության շուրջ, բայց ընդունում է, որ նրա անփութության մեջ կենդանական-բնական-գաղանային անմեղսունակություն կա, ինչն էլ, թերևս էականորեն, գրողին դուր է գալիս:

5

Պատկերել կյանքը ինչպես ու է — այսպես ձևակերպվեց իրականության ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքը գրականության մեջ, ռեալիզմի հաստատումից հետո: Գրիգոր Զոհրապը այդ ձևակերպումը դարձրեց նույնիսկ իր նովելների մի շարքի խորագիր: Բայց ձևակերպումը բոլոր հայ ռեալիստները չէ, որ ընդունեցին անվերապահորեն: Շիրվանզադեն, օրինակ, մերժում էր այն, ընդգծելով, որ ստեղծագործելով կյանքի տված նյութի հիման վրա, միաժամանակ դիմել է երևակայությանը, փոփոխելով եղելությունը, ստեղծելով տիպեր, հանգամանքներ, գեղարվեստորեն ընդհանրացնելով և այլն: Իհարկե տարբերության հիմնական պատճառն այն էր, որ այս երկու դեպքում ձևակերպումը մեկնաբանվում էր այլ կերպ և այդքան խոր հակասություն չսկսեք է որ լինեք ռեալիզմի տարբեր ներկայացուցիչների միջև:

Բայց այնուամենայնիվ տարբերություն կար:

«Կյանքը ինչպես ու է» ձևակերպումը այլոց հետ պաշտպանել է նաև էմիլ Զոլան. «իրականի ղեգացում ունենալ, դա նշանակում է ղգալ նաուուրան և վերարտադրել այն այնպես ինչպես կա»²¹: Ուշագրավ է, որ Բալզակին համարելով ժամանակակից ռեալիստական վեպի անմահ հիմնադիր, Զոլան միաժամանակ, նրա անսանձ երևակայությունը, աշխարհը վերստեղծելու ձգտումը համարում է գրեթե պաթոլոգիական երեվույթ ֆրանսիական գրականության մեջ:

Զափաղանց մեծ էր Զոլայի ազդեցությունը հայ ռեալիստական գրականության վրա: Դրանից ղերծ չի մնացել նաև Երուսանը: Բայց վերոհիշյալ երկու մոտեցումից «կյանքը ինչպես ու է» ձևակերպմանը, դժվար չէ եղրակացնել, Շիրվանզադեին ավելի հարազատ էր աշխարհը վերստեղծելու բալզակյան «պաթոլոգիական երևույթը», քան Զոհրապին և Երուսանին: Պատահական համընկնման և սոսկական ազդեցության հետևանք չէ սա, այլ ռեալիզմի պատմական զարգացման բնորոշ ըն-

թացք: Նշենք, որ դիմում ենք հատկապես ֆրանսիական գրականության փաստերին, ոչ միայն պատմական որոշ օրինաչափություններ պարզաբանելու և զուգահեռներ անցկացնելու համար, այլև որովհետև հայ, առանձնապես արևմտահայ գրականությունը զարգացավ առաջին հերթին ֆրանսիական մշակույթի հզոր ազդեցության տակ (ի միջի այլոց գրականության համեմատական ուսումնասիրությունամբ, գրական կապերով զբաղվողները հարուստ նյութ կգտնեն այդ բնագավառում):

Ռեալիզմի առաջին շրջանի ներկայացուցիչները իրենց ստեղծագործություններում ավելի շատ բան էին պահպանում հրեականությանը և վերստեղծումից, քան երկրորդ շրջանի (որը Զուլան անվանեց նատուրալիզմ, ընդգծելու համար նատուրալիզմ, բնությանը, իրականությանը առավել մոտ լինելու հանգամանքը): Այլ խոսքով, պայքարելով ռոմանտիզմի դեմ, XIX դարի ռեալիզմը իր առաջին շրջանում, որակապես նոր մեթոդի սահմաններում կրում էր նրա որոշ գծեր ու երանգներ, որոնք մերժվեցին հետագայում, երբ պահանջվեց ավելի մոտենալ ռեալականությանը, այն դեպի պոզիտիվ, գիտական հիմքի վրա:

Հայ գրականության այս ընթացքը ևս դեպի «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքի ամրապնդումը, իր հետ բերեց որոշ շափով այլ մոտեցում, այլ տիպեր, այլ իրականություն: Աներկբայորեն հաստատվեց այն սկզբունքը, որ մարդկային կյանքն իր բոլոր հտ ընկած ու մութ անկյուններով, կատարյալ ստեղծագործության համար չնչին, անգամ անպետք համարված նյութով, իր կոպիտ ճշմարտությամբ, ըստ ամենայնի արժանի է արվեստագետի անկողմնակալ, օբյեկտիվ ուշադրությանը: Իրականության մեջ արվեստագետի համար չկա անպատշաճ իր և երևույթ: Այսպիսով առաջ մղվեց հասարակ աշխատավորի, կյանքի հասակում ընկած մարդու կերպարը, նրա հոգեբանական նրբություններն ու կենսաբանական դրդումները, նրա կենցաղն ու բարոյականությունը իրենց անմիջական պարզության մեջ: Խնդիրը հստակորեն ձևակերպել է ինքը՝ Երուխանը. «Ամբոխը անհուն ծով մ'է, անհատնում վետվետումներով, որուն կապույտ հեղուկային բյուրեղին մեջ մթություններ, խավարներ, լույսեր ու ճառագայթներ ալ կան: Իր զանգվածին անհուն ընդարձակության մեջ բոլոր մեծագույն պոպուլյունները, բոլոր վտեմ առաքինությունները միանվազ թափով կրաբախեն՝ ինչպես մաքուր արջունն հզոր մարմնի մը մեջ: Մոտեցիր ամբոխին, ժողովրդի մեծ ընտանիքին, տեսնելու համար իր կիրքերը, ձգտումները, առաքինությունները, այն դուրսագնական անշշուկ օրինակները, զորս ամեն վայրկյան, անդու, անդադրում ցույց կուտա պայքարին մեջ, նյութի ու ապրուստի քրտնաբեր»

պայքարին մեջ ... Եվ տիպարներու ի՞նչ հոգեզվարճ այլազանություն մը, հոն, ամբոխին ծոցին մեջ, և որքա՛ն տիպար, այնքան պատմություն, այնքան գույն այդ ճոխ երանգապնակին վրա» («Կեվրեքճին»):

Երուխանի հերոսները ձկնորսներ, ջրկիրներ, նավավարներ, հրշեջներ, լվացարարուհիներ, սեպգործ բանվորներ, արհեստավորներ են, երբեմն նույնիսկ՝ անորոշ, խեղանդամված մարդիկ: Խոշոր արդյունաբերողներ, բանկիրներ նրա գործերում չեն հայտնվում, կան մեկ երկու առևտրականներ, զանազան մանր գիշատիչներ, որոնք ըստ էության որոշիչ դերեր չեն ստանձնում: Բնորոշ է, օրինակ, «Ամիրային աղջիկը» վեպը, ուր Երուխանը ոչ թե պատկերում է ամիրայի վերելքը խաբեության, կողոպուտի շահագործման միջոցով («ամիրայի սովորական տիպար, կառավարական հասույթներու, թուրք փաշաներու նենգամիտ ու անկուշտ կողոպտիչ, շվայտ, հաճույքի ու տուփանքի գերի»), այլ նրան ընտանիքի անկումը, նրա անսպասելի բանտարկությունից, կալվածների ու հարստության մեծագույն մասից զրկվելուց և մահվանից հետո («Սադր-սափը, լքումը հանկարծորեն տիրած էին շոնդալից ապարանքին մեջ, սուգ և լուռություն ամեն կողմ»): Գլխավոր, խոշոր ավազակի փոխարեն վեպի կենտրոնական կերպարները նրա ժառանգներն են, որոնց հիմնական գործը ստացած հարստության մոխրումն է: Իհարկե, ոչ՝ բոլոր ժառանգներն էին ի վիճակի լինում բազմապատկել իրենց նախորդների կուտակած հարստությունը, սնանկացումը նույնպես կապիտալիստական հարաբերությունների բնորոշ կողմերից է: Սակայն ամիրայի կուտակածը մոխրում է անմտությանմբ, «ջուրի պես»՝ «խոլ շվայտության մը անձնատուր»: Երուխանը տարվում է իր հերոսի ժառանգական մոլություններով. «Ժառանգականորեն մոլի, ախտավարակ, ցոփ ճևտի մը արյունն արյուն, միսն միս փոխանցված մոլություններուն հառնումն էր ատ, շարավոտ ամիրայության առհավությունը»: Այդպես է կործանվել նաև «կնամոլ և զեխ» Մաթոս ամիրան:

Ամիրաների անկումն արդ պատճառաբանվում է ոչ թե օրյեկտիվ հասարակական օրինաչափություններով, այլ պատահական կամ երկրորդական հանգամանքներով. կերպարների թեթևամտությամբ, ձախողանքով, ժառանգական, բիոլոգիական տվյալներով, ըստ որում ողջ դասին հատուկ առհավությամբ: Վեպում քիչ չեն չափազանցված, անհամոզիչ, հոգեբանորեն չհիմնավորված դրույթությունները, անսպասելի վերափոխումները: Հատկապես վերջում, ասես մոգական գավազանի հարվածով կերպարները մի անսպասելի վիճակից անցնում են մշտին, տարօրինակ մետամորֆոզներ են ապրում:

Ռեալիզմի երկրորդ շրջանի երկերը (մենք հակված ենք այն անվանել նատուրալիզմի շրջան) զերծ չեն պատահական, առօրեական դիպվածների պատկերումից: Կարծես չնկատելով կապիտալիստական աշխարհի հակասությունները, մեծ բախումները, որոնց անսքող մերկացումն առավել ուժով դրսևորվեց ռեալիզմի առաջին շրջանում, ռեալիստների նոր սերունդն անցավ կյանքի առանձին հատվածների, առանձին մանր անհատների, ավելի շատ «հետևանքների» քան «պատճառների» պատկերմանը: Առաջին հայացքից օրինաչափ թվացող պատճառականությունը ընդունումը ֆատալիստական նշանակություն է ստանում. բնախոսական էությունը, կենցաղային և նյութական շրջադրությունն սահմանափակ հանգամանքներով իրավիճակի հիմնավորումը, անհատի նպատակաուղղված գործունեությունը դնում են փակուղու առաջ: Այսպես, ասես, փոքրացավ աշխարհը, նեղացվեց կերպարների լինելության շրջանակը: Այդ կերպարներն իրենց արարքներով սոսկ հիշեցնում են հասարակական կյանքի խոր հակասությունները և ոչ թե ներկայացնում դրանք անմիջականորեն. արձակի մեծ մասամբ փոքր չափի մեջ փոքր մարդ իր անհորիզոն միջավայրով, միօրինակ շարքաշ գոյությունը, թշվառ ու լքված: Մի պահ ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ հասարակ ժողովրդի զավակները մի անհասկանալի ճակատագրով են դատապարտված աղքատության:

Պետք է ասել, որ հատկապես «փոքր» արձակը՝ պատմվածքը կամ նովելը³² շատ հարմար են գալիս «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքին և պատահական չէ, սկզբունքի պաշտպանները հայ գրականության մեջ հայտնի են առաջին հերթին որպես նովելիստ: Չտարբերակելով նովելը և պատմվածքը, այնուամենայնիվ, չպետք է մոռանալ, որ հեղինակները հաճախ այս կամ այն կերպ են անվանել իրենց գործերը հենց տարբերակելու համար: Մխալված չինք լինի, եթե ասենք, որ Երուսանը նույնպես տարբերակել է նովելը և պատմվածքը, նկատի առնելով առաջինի և՛ զսպվածությունը, խստությունը կերպարների ու դիպվածների նկարագրության մեջ, և՛ գործողության անսպասելի շրջադարձը: Բայց բանն էլ այն է, որ իր հերոսների գորշ ու անհրապույր գոյությունը թերևս հետաքրքիր դարձնելու համար նովելային պատումի այդ հատկանիշները պահպանելու ձգտումը հակառակ արդյունք է տալիս: Կամա թե ակամա, որոշ գործերում Երուսանը ստեղծում է իրոք անսպասելի՝ չտրամաբանված հանգուցալուծումներ, կեղծ ու սենտիմենտալ, հոգեբանորեն չպարզաբանված, անհամոզիչ դրություններ, ընկնում է որոշ սխեմատիկ մեջ, մնալով երբեմն արտաքին գծերի սահմաններում, առանց խորա-

նալու կերպարի, հանգամանքի, բարձրացված խնդրի էություն մեջ: Նույն ժամանակին ավարտից այդպես տուժել են, օրինակ, «Պատիկ Սեփին պատմությունը», «Ծովափին աղջիկը», «Քարին նշանը», «Եվնիկե», «Թաշկինակը» և այլ գործեր:

Կյանքն իր մերկությունմբ, բաղմազանությունմբ, իսկությունմբ պատկերելու պահանջը հավասար արժեք և գեղարվեստորեն արտացոլվելու հավասար իրավունք է տալիս բոլոր երևույթներին ու փաստերին: Ռեալիզմի երկրորդ շրջանի ներկայացուցիչները ոչ միայն շեն խուսափում տգեղի դրսևորումների նկարագրությունից, այլև խեղանդամության, պաթոլոգիայի, նոզկալիության որոշ արտահայտություններ առանձին գործերի նյութ դառնալով կարևոր նշանակություն են ստանում նրանց էսթետիկական հավատամքի հաստատման տեսակետից: Խեղանդամված տիպեր, նոզկանք առաջացնող նկարագրություններ կան «Պապուկը», «Զանգակահարը», «Համրին վրեժը», «Կուզը», «Օղորմություն մը» նովելներում: Կան տգեղի այլ դրսևորումներ ևս, որոնք ինքնանպատակ չեն, թեև չի կարելի պնդել, որ ամեն դեպքում դառնում են սոցիալական շարիքի հստակ ու աներկբայելի մերկացումներ: Այլանդակ պատկերներ, ծնող այլանդակ իրականությունը իր կեղտոտ ու մութ խորշերով ու խեղանդամված մարդկանցով չէր կարող չգրավել արվեստագետների ուշադրությունը: Սակայն իրականության մերկացումը երբեմն էլ հիմնականում սպառվում է արտաքին այլանդակության պատկերումով. «... լացնը, ցած կաշեգույն շրթունքներուն մեջ լղրճուկ ակռաները տեղ-տեղ կոտրըտած, ու այդ նխոտ խոռոչին մեջ միշտ կունտուկլոր կեցած է մսի կտոր մը՝ տղրուկի լպիրծ մորթին վետվետումներովը, թանձրացած լորձոնքի ճերմակությամբ մը ծեփված, և որ մերթ, չկարծած ատենդ, դուրս կը պոթկա մինչև թուշը, գորկլղե, կանցնի... Կապիճներեն դուրս վիժած սաստիկ խաժ աշվրները ցավոտ արցունքով միշտ ճպոտած, ամենեն տխուր, ու գարշելի տպավորությունը կթողուն տեսնողի վրա, իրենց անասնական արտահայտությամբը սեռուն են անոնք»: Այսպիսին է համրի դիմանկարը, որին ավելացվում են նրա դարձյալ տհաճություն պատճառող զբաղմունքը՝ ոչխարի աղիքների առևտուրը, քաղցից մլավող կատուները և վերջում կատվի ճգմված մարմինը. «... ջախջախեց անոր բրդոտ գանգը, արյունը ըղիղով խառն, դուրս պոթկաց ու զարկավ... մոլեգնելով այդ ափ մը միսին վրա, որ ալ անճանաչ կույտ մը եղած էր արյուն, նաշաղախ. խածավ, փրցուց անոր կակղիկ մանր թաթերը, ծամեց, դուրս նետեց, արյուն թքավ... ճգմեց, աճրոեց, արյունոտ խմոր մը ձևացուց»: Այլանդակության նման դրսևորումներից ընթերցողն ինքը պետք է եզրա-

կացութիւն հանի հասարակական կյանքի աշխանդակութեան մասին, իսկ հեղինակը տալիս է միայն աշխանդակութեան արտաքին կողմի վարպետ նկարագրութիւնը, շխորանալով, չվերլուծելով երևույթի արմատները: Կյանքի առօրեականութեան, իրեղեն սովորականութեան, առավել հաճախ պատահող վիճակների, ճակատագրերի ուրվանկարներում հասարակ մարդու բնորոշ վիճակը խեղճութիւնը, աղքատութիւնն է և դրան ուղեկցող հիվանդութիւնները, մահը, քայքայումն ու փտումը: Ուստի Երուսանը և նրա գրչակիցները կեղտի ու աշխանդակութեան անկիրք արտացոլողներ չեն. աշխանդակութեան դեմ դուրս գալու համար պետք է ճանաչել և պատկերել այն: Բայց ռեալիզմի երկրորդ շրջանի ներկայացուցիչները, ի տարբերութիւն իրենց նախորդների, ինչպես տեսնում ենք, կանգ են առնում կես ճանապարհին:

6

Էրիկ Աուերբախը Գոնկուր եղբայրների «Ժերմինի Լասերտե» (1864) վեպի վերլուծութեան մեջ նշում է, որ XIX դարի առաջին միծ ռեալիստներին՝ Ստենդալի, Բալզակի և նույնիսկ Ֆլոբերի երկերում «... ժողովրդի ստորին խավերը կամ, կարելի է ասել ժողովուրդն ընդհանրապես, բոլորովին հանդես չեն գալիս, և եթէ ժողովուրդը նրանց վիպերում երևան է գալիս, ապա գրողը վերեկից է նայում նրա վրա և ոչ թէ տեսնում նրան որպես աշգլիսին, կյանքային պայմաններում ... ռեալիզմը պետք է ընդգրկել որչ ժամանակակից կուլտուրան, աշխարհի որչ իրականութիւնը, ուր իշխում էր բուրժուազիան, բայց ուր արդեն զգացվում էր իրենց ուժը և հասարակութեան մեջ իրենց դերը ըմբռնած մասսաների սպառնալի ճնշումը: Ժողովրդի ստորին խավերը պետք է մտնեին լուրջ ռեալիստական գրականութիւն, դառնային նրա առարկան. Գոնկուրները իրավացի էին ... այդ է վկայում ռեալիստական արվեստի որչ զարգացումը»²³:

Արդ, վերագառնալով հայ գրականութեան փորձին, հիշենք, որ XIX դարի առաջին միծ ռեալիստների մոտ (Պարոնյան, Սունդուկյան, Շիրվանդադե) կան ժողովրդի ներկայացուցիչների բազմաթիւ, հաճախ հմայիչ ու անմոռանալի կերպարներ, սակայն աշխատավոր մարդիկ, տխուր, մոռացված դեմքերը, հաջորդ սերնդի արձակագիրների մոտ դառնում են որոշիչ, մեծ մասամբ միակ հերոսները: Այստեղ արդեն չկան կամ գրեթէ չկան «աղգային ջոջերի» պատկերասրահ, զիմզիմուկներ, զամբախումներ, ալիմյաններ, էլիզբարոուներ:

Դեմոկրատական լայն խավերի շարքաշ ու դաժան գոյություն պատ-
ձերները արտացոլումն էին անզարդ այն ռեալականության, որը գու-
նավորման կարիք չի զգում, մերժում է երևակայության պտուղները:
Դեմ գնալ ճշմարիտ փաստին, նշանակում էր դեմ գնալ իսկական մարդ-
կայնությանը, որը բարձր է ամեն ինչից: Երուսալնի մոտ կան և՛ կյան-
քից վերցրած պատկերներ, և՛ կերպարներ, դեպքեր, մի խոսքով իրո-
դություններ, որոնք տեղյակ մարդկանց հայտնի էին դառնում, թեև
որոշ անուններ ու մանրամասներ կարող էին և երկի մեջ փոխված լինել:
Այն ինչի դեմ բողոքում էր Շիրվանդադեն, նշելով, որ իրողությունն
առանց գեղարվեստական մշակման, փոփոխման պատկերելու դեպքում
վերածվում է պասկվիլի, Երուսալն իրագործում էր առանց մտահոգվե-
լու և խորշելու: Հայտնի է, օրինակ, «Հարազատ որդին» վիպակում ներ-
կայացված էր իրողությունը այնպես, որ 1936 թ. հրատարակելով այն
առանձին գրքույկով, հրատարակիչը նշում էր. «... այս իրական պատ-
մության տխուր դերակատարներն ումանք տակավին կապրին, և որոնց
անունները միայն փոխելով խույս կուտանք դատական ավելորդ հետա-
այնդումներն»:

Ահա թե ինչի էր հասցնում «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքի հե-
տևողական կիրառումը: Փաստագրական բնույթը իր հետ բերում էր
թերություններ, բայց բերում էր հաճախ նաև ժամանակի անմիջական
պատկերը, որը մեզ, այդ իրականությունից հեռու ընթերցողներիս հնա-
րավորություն է տալիս ճանաչել այն իր կենդանի բազմազանությամբ:
Ճիշտ է, նատուրալիզմի ուղղությանը հատուկ գեղարվեստական ճանա-
չողության նմանցումը գիտականին, հոգեբանխոսության հայեցակետից
մարդկային էությունն ու փոխհարաբերությունները զննելը, ինչպես տե-
սանք, նեղացնում էր իրականության ընդգրկման հնարավորությունները:
Այսուհանդերձ արտաքին հանգամանքների ընթացքի և անհատի հո-
գեբանության ներքին շարժումների մանրակրկիտ հետազոտությունը գիտ-
նականի օբյեկտիվությամբ, տալիս էր ստեղծագործական խորազգու արդ-
յունքներ, որոնք քանդում էին ելակետային-տեսական կապանքները:

Երուսալնի երկերում գործող գլխավոր ուժը՝ սոցիալական ահռելի
չարիքը՝ աղքատությունը իր մզլահոտով, մինչև ոսկորները թափանցող
ցուրտ խոնավությամբ, խավար ու անշուք, իրար վրա թափված, ծու-
ռումուռ հյուղակներով, սովալլուկ, նիհար, հիվանդ, ծեծված էակներով,
կործանված երազներով, անպաշտպան ու անհաստատ ճակատագրով,
բարձրացնում է այն հարցը, թե մահը չէ՞ միակ մխիթարությունն ու
եկըր, փրկությունն անիծյալ աշխարհից: Իսկ աշխարհը կարծես թարս

է կառուցված, իր ամեն մի պտույտով բերում է նոր հոգսեր, նոր ցավեր, նոր բախումներ ու ստորացումներ: Դնալով վատթարանում է մարդկանց վիճակը, դառնում ավելի ու ավելի անապահով, անհեռանկար, մղձավանջային, ուղեկցվելով ահագնացող բարոյական անկումով: Իսկապես, ոչ մի երեակայութուն այստեղ չէր կարող հասնել իրականության ետե-
վից:

Հասարակ մարդու ողորմելիության պատկերները հաստատուն տեղ գտան ժամանակի հայ դրականության մեջ: Ինչքան նմանություններ կան, ասենք, Նար-Դոսի «Մեր թաղի» և Երուսանի մի շարք նովելների միջև: Բայց արձակով չսպառնից թշվառների ու լքվածների բնակությունը դրականության մեջ. այն տեղ գտավ նաև պոեզիայում: Պաշտպանելով այդ ունակականության ճշմարտացի արտացոլման իրավունքը, Երուսանը և նրա արվեստակիցները պաշտպանում էին ժողովրդի մարդկային ան-
կապտելի իրավունքները:

Բայց որքան էլ դժնդակ է իրականությունը, որքան էլ ողբերգական՝ պարզ ու միամիտ այդ հողիների ճակատագիրը, արձակագիրը նրանց չի նայում պեսիմիստական հայացքով: Ապշեցուցիչ վճիտ ու պայծառ մի բան կա նրանց էության մեջ: Դա նույնիսկ մաքրության ու անմեղու-
թյան խորհրդանիշ՝ ձյան շլացուցիչ սպիտակությունը կարող է լինել, որի տակ ծածկվում ու սառչում են իրենց մոր գերեզմանին պառկած անպաշտպան մանուկները («Առջի մայրիկը»): Ցնցող պատկեր, ողոր-
ված աղնիվ վշտի լույսով: Դա իրեն՝ արվեստագետի զգայուն հոգու լույսն է տարածված իր հերոսների վրա, բայց և դա իրենց՝ հերոսների, աշ-
խատավոր շարքաշ ժողովրդի հոգևոր անեղծ լույսն է՝ անդրադարձված հեղինակից: Թեև բիրտ գոյությունը նրանց մղում է միայնության, ինք-
նամոլոփության, սակայն նրանք միայնակ չեն. զրկանքների, դառն աղ-
քատության մեջ նրանք ջերմորեն կապվում են իրար, ձգտում ենցուկ դառնալ, օգնել մեկը մյուսին: Հնարավոր չէ անտարբեր անցնել սերը նկարագրող էջերի կողքով. մարդկային անծայրածիր ողբերգության մի-
ջից, Երուսանի հերոսների համար սերը բարձրանում է արևի նման: Զերմացնելով ու փրկելով մարդուն միայնության սպանող զգացումից, սերն ասես հավերժությունից եկած, աշխարհի անխախտ մի նախա-
սկիզբ, կյանքի դժնդակ քառսի մեջ հնչում է որպես կորսված հարմո-
նիայի մեղեդի: Պարզ ու հզոր, մաքուր ու բարձր, անմիջական ու հավա-
տարիմ է սիրո ապրումը աշխատավոր մարդկանց մոտ, և սիրած էակի անսպասելի կորուստը նրանք ընդունում են ինչպես տարերային աղետ,
մահ՝ գերադասելով մենությունից, քանզի սերը նրանց միակ, անշա-

փեւի, ոչնչով չփոխարինվող հարստութիւնն է, գոյութեան մեծագույն արժեքը և ճշմարտութիւնը. «Վարդուհին կար ... հրեշտակի պէս ախճիկ մը ... Ան ինծի կսիրեր ... էս անիկա խենթի պէս կսիրէի ... իրար պիտի առնէինք ... Ասված չուղեց ... մեռավ Վարդուկս ... մեռավ, ամա սիրտս քաշեց փրցուց, հետը տարավ ... էս ալ պիտի մեռնէի ամա, ասված չուղեց»։ Ծակատագրի ողջ դառնութիւնը, վշտի ողջ ուժը խտացվում է մի սովորական տողի մեջ. «... ալ վով կար աշխարհին մեջ ինծի համար»։ Այդ սովորականի մեջ է Երուսաղիմի արծաթի գլխավոր արժանիքը։

Սիրո այդ նկարագրութիւնները կարդալիս թվում է, թե Երուսաղիմ մեծ սիրահար Սալաթ-Նովաչի նման սիրահար էր. սիրո համապարփակ զգացում, ասլոված տարբեր ժամանակներում, այլ պայմաններում, բայց նույն այրումով ու նույն նվիրումով։ Այդ նկարագրութիւնների մեջ էլ ամենագեղեցիկը պստիկ տղայի և պստիկ աղջկա սերն է՝ թշվառների աշխարհի Ռոմեոյի և Զուլիետի։ Հայ գրականութեան մեջ դժվար է հիշել այդքան ցնցող սիրո պատմութիւն, այդքան հասարակ, անզարդ միջոցներով դրվագված։ Ինչպիսի՜ ասպետականութիւն, ինչպիսի՜ ինքնամոռաց նվիրվածութիւն ծայր աղքատութեան ու զրկանքի մեջ մեծացող տղայի արարքներում։ Իր սիրած սովալուկ աղջկան, տառապանքով ձեռք բերած շնչին վաստակից նա բաժին է հանում ծեծի սարսափի տակ, և պարզ է, որ կյանքն էլ կտա նրան փրկելու համար.

«—Արու՛ս, այսօր ի՞նչ կերար ...

— Յամաք հաց։

Ամպ մը անցավ Սեփին աչքերեն, պստիկ, գրեթե անլսելի հեծյուն մը թռավ կոկորդեն, երկյուղալի ակնարկ մը հածեց շորսդին, կամացուկ մը գրպանը խոթեց ձեռքը և բան մը դուրս հանելով՝ դրավ զայն պստիկ աղջկան վար կախված ձեռքին մեջ, միանգամայն փսփսալով.

— Վաղը եմիշ առ կեր, հա՛ աղվորիկ Արուսս»։

Ինձ թվում է, այս անշուք տողերի առաջ կխամրեն հուշակալոր գրքերում տեղ գտած սիրո ամենափայլուն խոստովանութիւնները։

Կա, այնուամենայնիւ, մի այլ ճշմարտութիւն նույնպէս, բիրտ աշխարհի մի անխախտ օրենք. որքան ուժեղ, նույնքան էլ փխրուն այնպիսի երևույթ, ինչպէս սերը, կործանվում է ցինիլմի ու վայրենութեան հարվածների տակ։ Գեղեցիկի զոհաբերութիւնն անամոթ անմարդկայնութեանը դասական ռեալիզմի բարձրացրած գլխավոր խնդիրներից մեկն է։

Աշխարհում քիչ տեղ կար մարդկային արդարութեան համար, թուրքական լծի տակ տառապող հայության համար՝ կրկնակի քիչ: «Հայ-րենիքի կործանած օջախին կսկիծը», 1896-ի հայկական կոտորածից փրկված գաղթականների կյանքը պատկերող իր մի քանի գործերում Երուսանը ժլատ ու զուսպ մի քանի գծով ընդհանրացնում է ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի դառը փորձը, բարձրացնում իր բողոքի ձայնը «անիրավության մեծագույն տուամին դեմ»:

Ազգային և սոցիալական հալածանքների դժոխքից անցնելով, ժողովրդի հարազատ որդիները պահպանում են իրենց հոգու անաղարտութունը ու արդարության սրբազան հույսը: Որքան պարզ ու հասարակ են Երուսանի կերպարները, այնքան մոտ են ճշմարտությանը, որքան ազնիվ են, այնքան, արձակագրի համոզմամբ, ուժեղ են. «Այն տաժանելի կյանքը, զոր կվարեն այս մարդիկ ծովու վրա, արևին տակ, փողոցներու մեջ, կարծես ավելի կզորացնե, կամրապնդե անոնց ուժն ու կորովը: Իրենց բիրտ ու կոպիտ կենսավարության մեջ անզգա երջանկություն մը կվայելեն, զոր բարձր դասակարգի մարդիկ իրենց հեշտակեցություն մբն հանդերձ՝ անկարող են գտնել, բացարձակ անկարող: Քիչ մը Աստծո մատը կա, կարծեմ, այս բանին մեջ»:

Երուսանը ինտուիցիայով լավ է զգում, որ այլանդակ ու ճզմող հասարակարգի պայմաններում աշխատավոր մարդիկ պահպանում են իրենց առողջ էությունը, այն ուժը, որ միշտ էլ հատուկ է եղել ապագան կերտող դասակարգերին: Մի բան, որից զուրկ են իշխողները — դա թերևս աշխատավորության պատմական առաքելության և իշխողների դատապարտվածության նախազգացումն է: Դրականության զարգացման հաջորդ փուլում պրոլետարիատի հաղթական պայքարի պատկերումը դարձավ գերակշռողն ու որոշիչը: Արևմտահայ գրականության մեջ դրա ցայտուն արտահայտությունն է Դանիել Վարուժանի ստեղծագործության ծավալումը «Սարսուռների» թշվառ ու անօգնական մարդկանցից մինչև պրոլետարիատի մեծ պայքարի, «փողոցներու գրոհի» դրվագումը «Գողգոթայի ծաղիկներում»: Երուսանի ստեղծագործությունն իհարկե մնում է պատմական այս պրոցեսի նախազգացման սահմաններում միայն, բայց կրկնում ենք, դժվար է գերազնահատել գրականության այս կարևոր քայլը ֆինանսի հաստատման ու ճշգրտման տեսակետից: Աշխատավոր մարդը ոչ միայն նվաճեց գեղարվեստի հիմնական հերոսը դառնալու իրավունքը, այլև հաստատեց, որ մարդկության լավագույն հատկանիշները իր մեջ են և ոչ թե դրսից փայլոն, ներսից ապականված իշխողների ու կառավարողների: Նատուրալիստները ավելի

ամրապնդեցին գեղարվեստի դեմոկրատացման պրոցեսը, ընդվզեցին օֆիցիոզ դրապաշտության, կեղծիքով շաղախված բարոյականության դեմ, կիրառեցին գեղարվեստական պատկերման նոր հնարներ ու միջոցներ, մշակեցին գեղարվեստական նորոգ հայեցվածք, նպաստելով գեղարվեստի պատմական առաջադիմական զարգացման:

Հայ վեպի պատմության մեջ իր ուրույն տեղն ունի Երուխանի «Ամիրային աղջիկը»: Վեպը կազմված է առանձին բաժիններից, երբեմն իրենց առանձին նշանակալի կերպարներով, որոնք կամ իրենց դերն ավարտում, անհետանում են (օրինակ՝ Աբգար Կոստանյան, Բարթոլ աղա), կամ հանդես են գալիս երկրորդ մասից (Սոֆի, Համբիկ և այլք): Ըստ որում կերպարների մտահոգությունները, արարքները, ոչ միշտ են ուղղակիորեն կապվում վիպական գործողությունների բուն ընթացքին: Սակայն չի կարելի պնդել, որ որոշ կտորների անկախությունը և կերպարների որոշ արարքների անջատվածությունը իրարից ու վիպական գործողությունների առանցքից, լրջորեն խանգարում են վեպի ամբողջականությանը: Բոլոր կերպարներին հաջողությամբ միացնում են տիկին Ծրմոսեն և Արշակը, և, որ ավելի կարևոր է, անկախ կտորներն ինքնին՝ իրականության այլեայլ հատվածները մարդկային էության այլևայլ դրսևորումներն արտացոլում են գեղարվեստական այնպիսի համողականությամբ, որ ոչ մի կասկած չի առաջանում դրանց լինել-չլինելու մասին: Առանձին կտորները չկորցնելով գրավիչ մի խճանկար: Միաժամանակ չի կարելի պնդել նաև, թե դրանից բնավ չի տուժում իրականությունն իր հասարակական ցայտուն ամբողջականությամբ պատկերելու կարողությունը: Այն, որ Երուխանի նովելներում և պատկերներում տրբվում են իրականության մասնատված հատվածներ՝ արձակի փոքր ժանրերի առանձնահատկությամբ չի պայմանավորված միայն. նրան հատուկ է աշխարհի այդպիսի կտրտված, հատվածային ընկալումը, կյանքի պատկերում «ինչպես որ է», իր կոնկրետ-հատվածային իրական վիճակների մեջ: Կյանքային անմիջականությանը, իրականության կոնկրետությանը հավատարիմ մնալու համար ռեալիզմի երկրորդ շրջանի ներկայացուցիչները ավելի քիչ են դիմում կենդանի հայեցողությամբ տրվող այդ հատվածների համադրությանը, գեղարվեստական ընդհանրացմանը: Արվեստագետի երևակայությունն ավելի շատ ծառայում է հատվածի, մանրամասնի մշակման, քան առկա եղելություններից իրականության ընդհանրացված-գեղարվեստական պատկեր կերտելու վրա: Երուխանը մանրամասնի վարպետ է, ըստ որում, մանրամասնը տրվում

է ղգայական այնպիսի ակնհերձությամբ, ինչպէս կտալի վրա, նկարչութիւն՝ տեսողական նկարագրումներով, որոնք ստեղծում են ռեալականության, եղելության պատրանք: Հմուտ ձեռքով են գծագրվում իրերը, մըթնոլորտը, բնությունը: Բայց առավել հմտությամբ է նա վրձնում գիմանկարները, որոնք հատկապէս «Ամիրային աղջիկը» վեպում ստանում են երգիծական արտահայտություն: Երգիծանքի բանալիով բացվում է կերպարների հասարակական դործունեության, միջավայրի և փոխհարաբերությունների թաքնված կոմիկականից մինչև եղկելի բնույթը: Արձակագիրը կիրառում է տարբեր հնարներ, մերթ ժպիտով, մերթ հեգնանքով, մերթ ոչնչացնող ծաղրով իրողություններին վերագործվում է իրենց իսկական, տհաճ էությունը:

Վեպի առավել ցայտուն տիպերը՝ Աբգար Կոստանյանը, Բարթող աղան, Ռադիստ Մերկերյանը, սկսած իրենց արտաքինից, մարմնավորվում են գրոտեսկային եղանակով: Արձակագիրը եղկելին միաձուլում է ծիծաղելիին, զիմում ծաղրանկարի, դեֆորմացիայի, բայց արտացոլումն այնքան ճշմարտանման է ստացվում, որ դրանք ընկալվում են որպէս օրինաչափ, բնական կողմեր: Պետք է նշել, որ վեպի կենտրոնական կերպարները՝ տիկին Երմոնեն և Արշակը, ավելի տարտամ ու պակաս տպավորիչ են, քան Կոստանյանը, Մերկերյանը, Բարթող աղան, և դա հասկանալի է. վերջիններս ներկայացնում են տվյալ հասարակության առավել դործուն, առավել ապակսնված, առավել տիպական մասը, ներկայացնում են նրանց, ովքեր ոչնչի առաջ կանգ չեն առնում իրենց ստոր ձգտումներն իրագործելու համար: Բավական է հիշել Բարթող աղայի զգվանք առաջացնող մտագործությունը. գիշերներն իր խփած շների ու կատուների միսը մտավաճառներից գնած «կենդանիներուն մարմինն էն վարնոց մասերին» խառնելիս նա կնոջ առաջ արդարանում է այսպէս. «— Կնի՛կ, աղջիկները մնացին, առնող չի կա. փարա պետք է, փարա՛»: Փող շինելու անհրաժեշտությունն այսպիսով, նման մարդկանց համար արդարացնում է ամենաբաստմելի արարքները: Իսկ մերթ ընդ մերթ կըրկընվող «Կատարինես, Մագթադինես երեսունը անցան» նրա արտահայտությունը ընդգծում է վիճակի ծիծաղելիությունը: Երգիծական հնարները առավել ցցուն են դրսևորում ապակսնված իրականությունը, դրամի, կեղծիքի, ստորություն, կողոպուտի անբաժանելի կապը: Իրենց մեծ թիւ փոքր ցանկություններն ու պահանջները մարդիկ նման պայմաններում կարող են իրագործել միայն սեփական անհատականության եղծման գնով: Պահպանել արժանապատվությունը և բավարարել տարրական պահանջները անհնար է: Ազնվությունը և հարստությունը հակոտնյաներ

են. կամ մենեւ աղքատության մեջ և մնալ աղնիւ, կամ ապրել շքեղության մեջ ապականելով հոգին: Եւ Մերկերյանի խոսքերը բացում են ոչ թե պատահական անհատի հուսահատ ցինիղմը, այլ աշխարհի բիրտ օրենքը. «Աշխարհին գործը տուլապ է, ե՞ս եղա մեկ հատիկ շիտակ մարդ... Ժո ան խոշոր-խոշոր հարուստները կտեսնանք կոր նե ի՞նչ են քի, գող ավազակ...»: Արդ, գրոտեսկի միջոցով վիպում բացահայտվում է հասարակարգին խորապես հատկանշական այլանդակութունը, դրա համար էլ գրոտեսկը ճշմարտանման ու բնական է թվում:

7

Թշվառ ու դժբախտ անձնավորություններ են Հակոբ Օշականի պատմվածքների հերոսները՝ կյանքի հարվածներից խեղանդամված, երբեմն էլ կորցրած մարդկային կանոնավոր նկարագիրը: Բոլորը ինչ-որ բանով նման են և հիշեցնում են իրար, ավելին, այդ գործերից շատերը միևնույն թեմայի վարիացիաների տպավորություն են թողնում. որբացում, անհատնում տառապանք՝ մի կտոր հաց վաստակելու համար, անհույս սեր, ստորացում, կործանում, վերածում թափառաշրջիկի, մուրացիկի, քայքայում, մահ: Միջավայրն ու ժամանակը լիակատար հիմքեր տալիս էին նման վիճակների նկարագրության համար, դրանք բնորոշ վիճակներ էին բարբարոս երկրում անլուր տառապանքների ու կոտորածի դատապարտված արևմտահայության համար: Ամենատարրական՝ աշխատանքի իրավունքից զրկված, երրորդական, չորրորդական տիպերը լայն շրջանառության մեջ մտան, դառնալով հայ գրականության բնորոշ տիպերից: Դուրս շարտվելով հասարակութունից, նրանք վերածվում էին աքտառուց, քրջոտ ամբոխի, որն արդեն քարշ էր տալիս ժամանակի ընթացքից անկախ, անփոփոխ մի գոյություն: Ստեղծելով կերպարի և իրավիճակի կայունության նման տպավորություն, հաստատելով տառապանքի կայունությունը Օշականը թերևս ուզում էր ընդգծել դրա անփոխարինելի արժեքը արվեստի համար:

Որևէ օգտակար գործի անընդունակ դարձած Տոգսանին ուղղված խոսքերը («Տոգսանը») բնորոշում են ժամանակակից, մարդկային նորմալ կյանքից դուրս վիճակը. «—Մո՛, տղա, է՛շ եկար, է՛շ պ'երթաս: Ամեն մարդ իր գործին է. քեզի պեսները հիմա տուն-տեղ ունին, զավակ կմեծցնեն, աստված պելադ տա, չե՞ս խպնիր... Մտիկ կըներ ծանրացած կոպերով, համակերպվող դեմքով: Բայց իր մեջ արդեն չծնած մեռած

էր ա՛լ ապրելու տենդը: Զուրը ձգված տաշեղին պէս ինքզինքը թող-
տված օրերու հոսանքին»: Ճակատագրին հշու աշպպիսի արարածները
ապրում են «այս ցավի աշխարհին» շուտ հեռանալու հույսով:

Օշականի այս երկերը մասամբ հիշեցնում են Զոհրապին (հատ-
կապէս կինը և սիրը), մասամբ Երուխանին (թշվառ ու անօգնական
արարածները): Այս երկու կողմն էլ բնորոշ են Օշականի մի շարք գե-
ղարվեստական արձակ էջերին:

Դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչները առանձնապէս չէին ձգ-
տում կյանքի հորձանքից դուրս նետված աշպպիսի տիպեր կերտել (գե-
րեզմանոցների աննշան աշխատողներ, թափառաշրջիկներ, մուրացիկ-
ներ, հոգեկան հիվանդներ, անդամալուծներ, հարեցողներ, կյանքի
բռնուցքի տակ ճզմված, բարոյալքված դեմքեր), իսկ եթէ մարմնա-
վորում էին, նման տիպերը բացառիկ դեպքերում էին գլխավոր դիրքեր
գրավում նրանց գեղարվեստական աշխարհում: Ինչու՞: Որովհետեւ բուր-
ժուական իրականութեան թոհուրեհից դուրս մղված նման անձնավո-
րութեանների միջոցով հնարավոր չէր կատարել գեղարվեստական այն-
քան հանրացումները, որոնք անկրկնելի ուժով բացահայտում էին իրա-
կանութեան խոր հակասութեանները, կյանքի երևույթների էութունը:
Դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչները ոչ թէ գիմում էին ժամանակի
բուռն ընթացքից դուրս նետված «անփութիս» անձնավորութեան նկա-
րագրութեանը, այլ ցուցադրում նրա անկման սրտցեսը՝ նախապատմու-
թեանն ու պատմութեանը, շաղկապելով հասարակական կյանքի օրինա-
չափութեաններին: Դա միայն իր դժբախտութեամբ ուշագրավ անձնավո-
րութեան պատմութեան չէր, այլ նաեւ հասարակարգի, բարքերի պատմու-
թեան, ազատութեան բռնաբարման պատմութեան: Անկման ընթացքը մի
քանի՜ պոփ կա նաեւ Օշականի գործերում, բայց այն պատճառաբանվում
է երկրորդական, հոգեքնախոսական, հաճախ էլ պատահական հանգա-
մանքներով, որոնք ճակատագրային դեր են կատարում: Անկման սո-
ցիալական բուն շարժառիթները գրեթէ անտեսվում են:

Կինը և սիրը վճռական տեղ ու դեր ունեն Օշականի գործերում..
որքան էլ կինը մնում է անհասանելի, այնուամենայնիւ, դրվում է ռեալ,
մարմնական տենչանքի պատվանդանի վրա: Նույնանման վիճակները
կրկնվում են ձանձրացնող միօրինակութեամբ: Ժամանակակից ճաշակա-
վոր ընթերցողին ինքնանպատակ կարող են թվալ նաեւ բազում ման-
րամասները (թեկուզ ոչ մեծ ծավալի գործերի մեջ), որ հեղինակը
մատուցում է հատուկ խնամքով: Այս մանրամասները եթէ հետաքրքիր

պատճառով: Մինչդեռ հարցի գրապատմական դրվածքը այլ բան է հուշում. դրանք միանգամայն օրինաչափ «թերություններ» են:

Օշականը պատկերում է հիմնականում իրեն լավ ծանոթ գյուղական միջավայրն ու ծանոթ մարդկանց: Հստակ զգացվում է, որ իրական է թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը: Միջավայրի և տիպերի հնարավորին չափ իրական պատկերման հակումը շաղախվում է նրանց հոգեկան աշխարհի ներքին անտեսանելի շարժումների, ենթագիտակցական մղումների մանրամասներին, նրանց արարքների բնախոսական պատճառաբանությունը: Պատկերվածը հիմնականում իրականություն մի հատված է, մի թեկուզ աննշան, բայց տվյալ անձնավորության համար շատ կարևոր պատահար, առօրյա պարզություն, անգամ գորշություն, մանրություն:

Ինչպես նկատեցինք, «միսին ձայնը», էրոտիկ բնազդները, սերն է հիմնական շարժիչ ուժը. սերը Օշականի հերոսներին բարձրացնում է, սերը կործանում է, վերածվում ամեն տեսակ գործունեության աղբյուրի՝ մուրացկանությունից մինչև հերոսություն: Կյանքի և մահվան ահավոր կռիվի մեջ ընկած նրա կերպարները փրկությունն ուղղակի գտնում են կնոջ մեջ. «Կամաց-կամաց երևույթները իրենց հաճախումով տիրապետող տարրը սկսան ըլլալ անոր ուղեղին: Նթի անոնց մեծ մասը սեռական բնազդին շուրջը կդառնային ու անծանոթ ու ծանոթ կիներու պատկերը կբերեին, ուրիշներ վախի ու շվարումի գիծեր ունեին»: Որովհետև նրանց մեծ մասը չիրականացած սիրո զոհեր են, տառապում են անկիրն միայնության մեջ, ապա իրականությունը հաճախ փոխարինվում է պատրանքով, էրոտիկ տեսիլներով, անգամ մեռած կնոջ երազական այցելություններով. «Բայց քիչ ետքը նորեն կմերկացնեն մեռելը ու կթաղվեր անոր ծոցը լուսնոտի մը պես փրփրած ու սրսփուն»:

Ինչպես տեսնում ենք, ռոմանտիկ, իդեալային սիրո ծանոթ դրսևորումներից այստեղ ոչինչ չի մնացել: Իրականություն՝ որքան էլ կոպիտ, որքան էլ մաշող, որքան էլ անխուսափելի ու անհաղթահարելի և այն էլ խառնված մարդու ենթագիտակցական ուժերին, որոնց գերին է դառնում նա:

Իհարկե, նատուրալիստական մոտեցումը նպաստեց կերպարի ներաշխարհի ծալքերի բացահայտմանը, հարստացնելով և լայնացնելով պատկերման արվեստի երանգաշարը: Օշականը դա հաճախ իրականացնում է անթերի վարպետությամբ: Միայն թե, ինչպես արդեն նշեցինք, երևույթների սոցիալական պատճառաբանության որոշ թուլացման զուգընթաց էր տեղի ունենում նրբերանգների հարստացումը: Այդ առիթով կարելի է հիշատակել «Վաթմանը» պատմվածքը, որի հերոսը թվում է

պետք է որ դրսևորեն իր դասակարգին՝ վաճառականությանը հատուկ որոշ կողմեր, շահագործման ու խաբեության քստմենլի էութլւոնը: Սակայն բոլոր հաջողութլւոնները և անհաջողութլւոնները «անսրբագրելի գեղացու» ասես նախասահմանված ճակատագիրը հաստատելու առիթ են դառնում սոսկ. ևս մեկ զոհ կնոջ՝ «մեր բոլոր դժբախտութլւոններուն ակն ու հնձանը եղող այդ վարհուրելի սատանայի»:

Այն տեսակետը կա, որ «կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքով նատուրալիզմը շեշտում է աշխարհի երևութականութլւոնը՝ վրիպելով էութլւոն ճանաչման մեջ: Բայց չէ՞ որ հետադոտելով երևութականութլւոնը նատուրալիստները ճշտում էին երևակալության խաբկանքը: Խոսելով փաստերի, երևութականութլւոն լելվով, նրանք ձգտում էին ամրացնել կապը ժամանակակից գիտութլւոն լույսի տակ քննվող բնութլւոն հետ: Այդպես էին նրանք դիտում հասարակութլւոնը, այդպես էին դիտում մարդուն՝ պոզիտիվիստական բնագիտութլւոն գիրքերից: Քննադատելով նատուրալիզմը՝ հաճախ շեն նկատում, որ այդ ուղղութլւոն էսթետիկական սկզբունքները պայմանավորված էին նաև ժամանակի բնական գիտութլւոնների հայտնագործումներով, որոնք պատմական վարդացման ճանապարհին նշանակալի առաջաքայլ էին: Զշմարտութլւոնն առօրյայում գտնելն, ալսպիսով, ռեալիզմի պատահական վարդացման արդյունք չէր, կամ փակուղի, այլ պատմական օրինաչափութլւոն:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն Ն Ե Ր

1 А. Давид-Соважо, Реализм и натурализм в литературе и искусстве, М., 1891, с. 11.

2 Эмиль Золя, Собр. соч., в 26-ти т. М., 1960, с. 387. Այստեղ էլ Զոլան հայտնում է իր պատկանելութլւոնը նատուրալիստ գրողների խմբին:

3. «Դրական և իմաստասիրական շարժում», Կ. Պոլիս, 1885, էջ 118—119:

4. Երվանդաղե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Ե., 1961, էջ 121—123:

5. Отто Вайнгингер, Пол и характер, М., 1909, с. 230—231.

6. Վայնինգերի գրքի ոգին տղամարդու վեհացումն ու կնոջ ստորացումն է. ամենացածր տղամարդը, գրում է նա, անչափորեն բարձր է ամենավեհ կնոջից:

7. Բոլոր մեջբերումները՝ Նաւ-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ե., 1971:

8. «Հայ ժողովրդի պատմութլւոն», հ. 6, Ե., 1981, էջ 233—234: Կատարվածի կարճ նկարագրութլւոնը Նաւ-Դոսը տալիս է վեպի սկզբում:

9. Նաւ-Դոս, հ. 5, էջ 333: Գրողը շատ էր բողոքում ճշմարիտ ստեղծագործութլւոն, ազատ խոսքի առաջ մեծամեծ արգելքներ հարուցող բռնութլւոնից. «... չգիտե՞ս, որ այս

ողորմելի պետության մեջ ամեն բայլալիովիդ մտքի, ազատ խոսքի դահիճը կանգնած է գլխիդ», նույն տեղում, էջ 323:

10. Նար-Դոս, հ. 5, էջ 352—353:

11. Այս առանձնահատկությունն է թերևս նպաստել, որ հեղինակն ընդամենը 15 օրում «Սպանված աղավնին» վերածել է պիեսի:

12. Նար-Դոս, հ. 5, էջ 321:

13. Յուրի Վեսելովսկուն Նար-Դոսը գրում էր, որ Օբլոմովին հատուկ գծերից կարելի է գտնել Շահյանի մոտ: Իսկ ահա թե ինչ է ասում Նար-Դոսի վրա մեծ տպավորություն թողած Գոնչարովը իրականության և երևակայության հարաբերության մասին. «... արվեստագետը սսեղծում է ճշմարտության նմանակը, այսինքն՝ նրա զենած ճշմարտությունը արտացոլում է նրա երևակայությունում, և նա այդ արտացոլումները փոխադրում է իր երկը... Կյանքից ամբողջությամբ զեղարվեցողական երկ փոխադրված երևույթը կորցնում է իրականության հավաստիությունը և զեղարվեցողական ճշմարտություն չի դառնում»:

14. Польш Валери, Об искусстве, М., 1976, с. 502.

15. Նար-Դոս, հ. 5, էջ 321:

16. Նույն տեղում, էջ 317:

17. Նույն տեղում, էջ 289—290:

18. Артур Шопенгауер, Афоризмы и Максими, т. 1, 2, СПб., 1892, перевод Ф. В. Черниговца. Որ Շահյանը օգտագործել է այս թարգմանությունը հստակ երևում է մեջբերված տողից. «Смерть есть собственно вдохновительный гений, муза философии» և այլն: Ա. Ֆետը նույն տողը թարգմանել է այլ կերպ «Смерть это вдохновляющий гений или музагад философии»:

19. Անձնասպանն, ըստ նրա, բացասում է ոչ թե ամբողջ տեսակը, այլ միայն առանձին անհատի: Կյանքի կամքը այս դեպքում հաստատում է իրեն՝ առանձին երկվայթի ոչնչացումով, իսկ երկույթի էությունը մնում է անսասան: Դրա համար էլ անձնասպանությունը բացարձակապես աննպատակ և անիմաստ արարք է:

20. Ահա օրինակ. «—Մի կնոջ ամենանվիրական սրբությունը անարգված և կոկոկրտված կախված է հրապարակի վրա իրրե ցինիկության մի մեծ հաղթանակ», — ասում է Սառան Միքայելին, մոռանալով, որ իր պատմությանը տեղյակ են ընդամենը մի քանի մտերիմ մարդիկ:

21. Эмиль Золя, Собр. соч., т. 24, М., 1966, с. 407.

22. Նովելը և պատմվածքը հաճախ նույնացվել են, տարբերակվելով հատկապես XIX դարի սկզբին. «... Նովելը այլ բան չէ, քան կատարված, չլսված պատմություն... շատ բաներ, որ Գերմանիայում նովել անունի տակ են դրվում, բնավ էլ նովել չեն, այլ սոսկ պատմվածք կամ ինչ որ կամենաք» (Էֆեմովան, Զրույցներ Գյոթեի հետ, 25 հունվարի, 1827): Սակայն տարբերակումը, մեր կարծիքով, չի նպաստում հարցի ճշգրտմանը և բաժանելով գրականության որոշ տեսաբանների ընդունած սկզբունքը՝ թե նովելը և պատմվածքը սինոնիմներ են, կարծում ենք, պետք է մեկ կամ մյուս անվանումն օգտագործել այնպես, ինչպես տվյալ գործը անվանված է տվյալ հեղինակի մոտ:

23. Эрих Аuerbach, Мимесис, М., 1976, с. 489—490.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

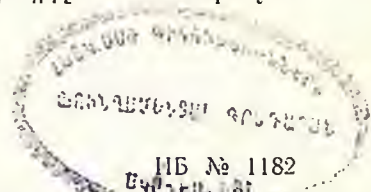
Էդ. Զբաղման — Հայկական տեղիքի ուսումնասիրության հրատարակչության խնդիրները	5
Ս. Սարգսյան — Հայ տեղիքի պատմական ուղիներ	17
Ա. Ալեքսանյան — Հայ տեղիքի սկզբնավորման հարցի շուրջը	91
Զ. Ավետիսյան — Երկու մեթոդների սահմանադրում	136
Ե. Ալեքսանյան — Ռեալիզմի առանձնահատկությունները Հակոբ Պարոնյանի հրատարակչության	156
Վ. Կիրակոսյան — Արևմտահայ ուսումնականների տեղիքը	183
Ա. Նիկողոսյան — Թուրքիայի տեղիքի մի քանի առանձնահատկությունները	240
Ա. Սահյան — Պայմանական ձևերը հայ տեղիքի համակարգում	262
Ստ. Թովչյան — Նատուրալիզմի հարցի շուրջը հայ գրականության մեջ	290

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ

ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Հղովածներին ժողովածու

Հրատ. խմբ. Ս. Ա. Անաստասյան
Գեղ. խմբ. Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբ. Լ. Կ. Հաբոյրյան
Մրրագրիչ Ջ. Գ. Նարանյան



ИБ № 1182

Հանձնված է շարվածքի 25.08.1988 թ. Ստորագրված է տպագրության 12.05.1987 թ. ՎՅ 05645 Չափեր 60×84/16, Թուղթ N 2: Տառատեսակ «գրքի սովորական», բարձր տպագրություն: Պայմ. 20,0 մամ., տպագր. 21,5 մամուլ: Ներկ. մամուլ 20,0: Հրատ. նաշվարկ. 20,0 մամուլ: Տպարանակ 1000: Հրատ. N 7004: Պատվեր N 849: Դինը 2 ք. 70 կ.:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:

Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН Арм. ССР, 375019, Ереван,

пр. Маршала Баграмяна, 24.

25701

