

ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

ՀՍՍՀ ԳԱ քղթակից անդամ է. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ

1

Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության գիտական ուսումնասիրությունը ավելի քան հարյուր տարվա պատմություն ունի: Հայ հասարակության զարգացման տարբեր փուլերում եղել են, իհարկե, տարբեր մոտեցումներ Նալբանդյանի ժառանգության նկատմամբ, առաջ է քաշվել նրա այս կամ այն կողմը, բայց երբեք չի խամբել բուռն հետաքրքրությունը նրա շնվան և գործի հանդեպ, նա միշտ մնացել է հասարակական մտքի և պայքարի կենտրոնում: Մեծ հեղափոխական դեմոկրատի կյանքի և վաստակի ուսումնասիրության բնագավառում հատկապես արդյունավետ եղավ հետհոկտեմբերյան դարաշրջանը՝ 30--50-ական թթ.: Այդ տարիներին էր, որ իրագործվեց Նալբանդյանի երկերի առաջին գիտական հրատարակությունը, լույս տեսան նրա ժառանգության տարբեր կողմերը լուսաբանող բազմաթիվ մենագրություններ և հոդվածներ: Դրանց շարքում իր ընդգրկումների լայնությամբ, փաստական նյութի հարստությամբ և հարցադրումների խորությամբ հատկապես առանձնանում է Աշոտ Հովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» երկհատոր մենագրությունը (1955, 1956):

Սակայն ոչ այդ շրջանում, ոչ էլ հետագայում լույս տեսած նոր աշխատություններով Նալբանդյանագիտությունն իր խնդիրները չսպառեց: Մեծ գրող-հրապարակախոսի տիրական կերպարը մշտապես մնում է մեր հասարակական գիտությունների օրակարգում, մանավանդ, որ նրա կյանքի և ստեղծագործության որոշ կողմեր դեռ պարզաբանված չեն, իսկ նախկինում բաղմիցս արժարժված շատ հարցեր այսօր արդեն պահանջում են նոր մոտեցում՝ գիտության ժամանակակից մակարդակի դիրքերից: Այդ հարցերից մեկը Նալբանդյանի զրական-հրապարակախոսական երկերի գեղարվեստական, յուրահատկությունների բացահայտումն է, որին մինչև այժմ շատ քիչ ուշադրություն է հատկացվել: Դրա պատճառն այն է, որ Նալբանդյանի ուսումնասիրության նախորդ փուլերում ակնհայտորեն գերակշռել են սոցիալական և բանասիրական հարցադրումները: Միայն այդ հարցերի քիչ թե շատ բավարար պարզաբանումից հետո կարող էր առաջ քաշվել Նալբանդյանի երկերի գեղարվեստական համակարգի հարցը, իբրև ուսումնասիրության ինքնուրույն խնդիր: Մյուս կողմից, բուն գեղարվեստական համակարգի հասկացությունը գեղագիտության և գրականագիտության մեջ հաստատուն կերպով մտնում է միայն մեր օրերում և բնական է, որ Նալբանդյանագիտության մեջ ևս այդ հարցն արժարժվում է հիմա:

տումն ու տարբերակումը, որը հանդես է գալիս գրական զարգացման հետա-
պահ ապտիճաններում: Այն ժամանակ գեղարվեստական արձակը, ասենք վե-
պը կամ վիպակը, բացի կյանքի պատկերավոր վերարտադրությունից, հա-
ճախ իր վրա էր վերցնում նաև հրապարակախոսական, գիտական և ազգա-
գրական թեմաների ուղղակի արծարծման խնդիրը: Դրա օրինակները, տար-



բեր չափերով, կարելի է տեսնել և՛ Աբովյանի «Վերքում», և՛ մեր մյուս ար-
ձակագիրների առաջին վեպերում (Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթերը», Աղայա-
նի «Արություն և Մանվելը», Բաֆֆու «Սալբին»): Մյուս կողմից, հրապա-
րակախոսությունը, որը միշտ էլ լայնորեն օգտվել է գեղարվեստական ներ-
գործության առանձին տարրերից, հասարակական զարթոնքի և բուռն պայ-
քարի շրջանում ավելի հաճախ էր դիմում այդ ղեկին: Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս
երևույթների ամենից ցայտուն արտահայտությունը մենք տեսնում ենք Նալ-
բանդյանի ժառանգության մեջ: Դրա շնորհիվ նրա ստեղծագործության
տարբեր մասերը, ասենք բուն գեղարվեստական երկերն ու հրապարակախո-
սական գործերը, իրենց բնույթով ղգալիորեն մերձենում են և, որոշ իմաս-
տով, կաղմում են մեկ ամբողջություն:

«Նալբանդյանի արձակ» ասելով, մենք հասկանում ենք և՛ մեկ, և՛ մյուս
մասերը: Մեղ ղբաղեցնող խնդրի քննության համար կղիմենք հե-
տևյալ երկերին. «Մինին՝ իոսք, մյուսին՝ հարսն» և «Մեռելահարցուկ» վի-
պակները, «Հիշատակարանը», «Երկու տող» և «Երկրագործությունը որպիս
ուղիղ ճանապարհ» հրապարակախոսական երկերը: Հիշյալ հինգ գործերը

կաղմում են նալբանդյանի արձակի առավել ծանրակշիռ մասը և հետաքրքիր են նաև նրանով, որ ներկայացնում են զեղարվեստական և հրապարակախոսական տարրերի փոխհարաբերության երեք տիպ կամ երեք աստիճան:

Մ. Նալբանդյանի վիպակներն ունեն այնպիսի ազատ կառուցվածք, որի մեջ, բուն կերպարների և սյուժետային դժի հետ միասին, լայնորեն մտնում են նաև գիտահրապարակախոսական տարրերը: Այսպես, «Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարսն» վիպակում զգալի տեղ են զբաղում խորհրդածությունները կյանքի ու մահվան վերաբերյալ, ազգագրական տեղեկություններն ու պատմությունները նորնախիջևանցիների կենցաղի ու սովորույթների մասին (հիշենք «թեթև թափելուն», երեխայի ծնվելուն, վհուկներին ու հրեշտակներին վերաբերող ծավալուն հատվածները): Բայց պետք է ասել, որ ազգագրական այդ հարուստ նյութը միշտ չէ, որ բնականորեն միաձուլվում էր վիպական սյուժեին, և թերևս դա էր պատճառներից մեկը, որ հեղինակը շուտով դժգոհ մնաց իր գրքից և շուղեց հրապարակ հանել այն:

Առավել ևս բաղմաշերտ ու խայտաբղետ է «Մեռելահարցուկի» կառուցվածքը: Այստեղ սյուժեն ամեն քայլափոխի ընդմիջարկվում, ավելի էիշտ՝ ուղեկցվում է գիտական և քննադատական բնույթի բազմաթիվ հատվածներով: Բավական է ասել, որ վիպում տեղ են գտել ծավալուն դատողություններ ակրիմիայի, ոգեհմայության, ինչպես նաև պատմության ու բանաստեղծության փոխհարաբերության մասին, ընդարձակ քննադատական հատվածներ են նվիրված Խ. Աբովյանին և Մ. Թադևոսյանին (հիշտ է, տողատակի ծանոթությունների ձևով):

Այս բոլորը հիմք են տալիս ասելու, որ Նալբանդյանը վիպագրությունը ըմբռնում է իբրև ստեղծագործական «բաց ձև», որի մեջ օրինական իրավունքով կարող են մուտք գործել նաև գիտական, փաստագրական, տեսական-քննադատական էջերը: Կարելի է ասել, որ բուն զեղարվեստական՝ սյուժե-կերպարային «ինֆորմացիան» լայնորեն զուգակցվում է պատմագեղագիտական ինֆորմացիայի հետ, և դա Նալբանդյանի վիպակներին տալիս է ինտելեկտուալ, հրապարակախոսական բնույթ:

«Հիշատակարան. Կոմս էմմանուելի օրագրական թերթերից» երկը, որը Նալբանդյանի ամենից ծավալուն աշխատությունն է, իր բնույթով միջանկյալ տեղ է զբաղում նրա վիպակների և բուն հրապարակախոսության միջև: Գերակշռողն այստեղ, անշուշտ, հրապարակախոսական դիրքորոշումն է՝ հասարակական կյանքի երևույթներին անմիջականորեն արձագանքելու, նրանց կրքոտ և ուղղակի գնահատման ձգտումը: Սակայն, դրա հետ միասին, նալբանդյանը լայնորեն օգտվում է զեղարվեստական մտածողության և պատկերման միջոցներից: «Հիշատակարանում» կողք-կողքի տեղ են գտել փաստագրությունն ու երևակայության համարձակ թափը, բանավեճն իրական հակառակորդի հետ և ֆանտաստիկ պատկերը, մանկավարժական, սոցիոլոգիական, գրական-քննադատական հատվածներն ու քնարական ղեղումները: «Հիշատակարանի» 14 մասերում կարելի է հեշտությամբ առանձնացնել հատվածներ, որոնք ինքնին վերցրած կարող են կոչվել նույն կամ պատմվածք, ֆելիետոն կամ պամֆլետ, երգիծական անեկդոտ, ծավալուն քնարական պատկեր-խորհրդածություն, բնանկար՝ իրապատում կամ այլաբանական բովանդակությամբ, բանաստեղծություններ, որոնց թվում և նշանավոր «Աղատու-

թյան երգը»։ «Հրապարակախոսական էջեր են դրանք,— «Հիշատակարանի» մասին գրում է Ա. Հովհաննիսյանը,— վերածված գեղարվեստական երկի, կամ գեղարվեստական էջեր՝ վերածված հրապարակախոսական գրվածքի»⁴։

Կարևորագույն նշանակություն ունի և այն, որ «Հիշատակարանի» միջով անցնում են մի քանի՝ մեծ կամ փոքր չափով տիպականացված կերպարներ (Կոմս էմմանուել և Սերովբե Շահբեգ, Բեգզադեի երգիծական կերպարն ու Շամիլի ալաբանական դիմանկարը և այլն)։ Այսպիսով, մեր առջև իրոք մի խառնածին, սինկրետիկ ստեղծագործություն է, ուր հրապարակախոսականի և գեղարվեստականի սահմանը դժվար է ճշգրտորեն որոշել, իսկ ոճի տիրապետող հատկանիշը հենց նրանց օրգանական համաձուլվածքն է։

Ինչ վերաբերում է «Երկու տողին» և «Երկրագործությանը», ապա նրանց մեջ հիշյալ կողմերի փոխհարաբերությունն այլ է։ Իրենց բովանդակությամբ և ոճով դրանք դասական հրապարակախոսական երկեր են, սակայն այստեղ ևս դժվար չէ գտնել գեղարվեստական «զինանոցից» քաղված բազմաթիվ տարրեր և միջոցներ։ Խոսքը վերաբերում է նախ, այն կրքոտ-քնարական, անձնական խոստովանության տարրերով հագեցած ոճին, որով խոսում է Նալբանդյանը հասարակական զարգացման, տնտեսական և փիլիսոփայական հարցերի մասին։ Դրա շնորհիվ հրապարակախոսության էջերից իրոք ու հառնում է հեղինակի կերպարը՝ հասարակական կյանքի կենսական հարցերն իր սրտի և հոգու միջով անցկացնող, ներկայի և ապագայի մասին դեմոկրատական լայն հայեցակետով դատող անհատի կերպարը, որը շատ կողմերով դառնում է նաև գեղարվեստական դեմք։ Ավելացնենք սրան առատորեն գործածվող սյառկերավոր ոճի հատկանիշները, հակադիր կարծիքները կենդանի երկխոսության միջոցով ներկայացնելու հնարանքը և լիակատար իրավունքով կարելի է ասել, որ իրոք, գործ ունենք գեղարվեստական հրապարակախոսության հետ։

Նալբանդյանի արձակում գեղարվեստականի և հրապարակախոսականի փոխհարաբերության հիշյալ երեք ձևերը կամ աստիճանները (վիպակներ՝ դիտա-հրապարակախոսական տարրերով, միջանկյալ դիրք գրավող «Հիշատակարանը» և գեղարվեստական հատկանիշներով օժտված հրապարակախոսությունը) ունեն նաև բազմաթիվ ընդհանուր գծեր, որոնք և հիմք են տալիս խոսելու որոշակի գեղարվեստական համակարգի մասին։ Փորձենք բացահայտել այդ համակարգի մի քանի էական կողմեր։

2

Նշենք, ամենից առաջ, որ Նալբանդյանի արձակ և չափածո շատ երկեր կապվում են իրար հետ որոշակի կերպարի միջոցով։ Դա Կոմս էմմանուելի կերպարն է, առանց որի դժվար է պատկերացնել Նալբանդյանի գեղարվեստական և հրապարակախոսական երկերից շատերը։ Ոչ միայն հաջորդ սերունդները, այլև Նալբանդյանի ժամանակակիցների մեծ մասը, անշուշտ, լավ գիտեն, որ դա գրող-հրապարակախոսի ծածկանուններից մեկն է, որին նա դիմում էր կա՛մ իր իսկությունը թաքցնելու, կա՛մ էլ համախոհների առկայու-

⁴ Ա շ ո տ Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն, նշվ. աշխ., գիրք առաջին, էջ 185։

թյան պատրանք ստեղծելու համար⁵։ Այս ամենն, անշուշտ, սկզբում որոշակի դեր խաղացել է Նալբանդյանի կողմից իր հիմնական կեղծանունը՝ Բնտրելիս։ Սակայն կա ավելի կարևոր մի հանգամանք, որն այս դեպքում էճճականն է։ Իր գեղարվեստական և հրապարակախոսական տաղանդի շատ փայլուն էջեր «Հանձնելով» հնարված Կոմս էմմանուելին, նույնիսկ նրա համար հորինելով կենսագրական մանրամասներ (տե՛ս «Հիշատակարանի» 9-րդ գլխի սկիզբը), Նալբանդյանն ստանում էր հասարակական և գեղագիտական ներգործության մի նոր լրացուցիչ միջոց, որի նշանակությունը դժվար է գերազնահատել։ Տարբեր ուղիներով նա ընթերցողի գիտակցության մեջ ստեղծում էր ղզալի շափով ինքնակենսագրական, բայց և անկախ գոյություն ձեռք բերող մի կերպար, որը պիտի դիտեր ու դատեր հասարակական կյանքը, մարդկանց կողմնորոշեր արդիականության բարդ խնդիրներում։ Այդ կերպարի շնորհիվ հրապարակախոսական և գիտական խնդիրների արծարծումը հաճախ ստանում էր գեղագիտական գունաւորում և իմաստ։

Մյուս կողմից, Կոմս էմմանուելի կերպարը այն միավորող ուժն է, որ կապակցում է Նալբանդյանի գրական ժառանգության տարբեր մասերը՝ «Մեռելահարցուկից» մինչև «Հիշատակարան», բանաստեղծություններից մինչև «Հյուսիսափայլի» էջերում տպագրված նամակներն ու թղթակցությունները։ Իսկ այն մագնիսն է, այն «ձգողական կենտրոնը» (Ա. Հովհաննիսյանի բնութագրումը), որի շուրջ համախմբվում են տարբեր ժանրի և թեմայի բաղմամբիվ երկեր։ Կոմս էմմանուելի կերպարը հիմք է տալիս ասելու, որ «Հյուսիսափայլին» ակտիվորեն աշխատակցելու տարիներին (1858—1860) գրված Նալբանդյանական գրեթե բոլոր երկերը մտահղացված են իբրև մեկ ամբողջության տարբեր մասեր։ Հիշենք այդ կերպարի հիմնական ֆունկցիաները՝ Նալբանդյանի ստեղծագործության մեջ։

Ամենից առաջ, Նալբանդյանն այդ տարիներին Կոմս էմմանուելին էր հանձնել իր բանաստեղծական բոլոր իրավունքները։ «Հյուսիսափայլում» նրա տպագրած 11 ինքնուրույն և թարգմանական բանաստեղծություններից 10-ը ստորագրված են Կոմս էմմանուելի անունով⁶։ Եթե ավելացնենք, որ «Հիշատակարանի» և «Մեռելահարցուկի» էջերում տեղ գտած մի քանի բանաստեղծություններ, այդ թվում և նշանավոր «Աղատությունը», նույնպես ներկայացվում են իբրև Կոմս էմմանուելի հեղինակած տողեր, ասլա պարզ կլինի, որ 1858—1861 թթ. Նալբանդյանն իր բանաստեղծական դափնին «դիջել էր» իր իսկ հորինած հերոսին։ Այդ բանաստեղծությունների քնարական հերոսը բնութագրվում է ոչ միայն քաղաքացիական ակտիվությամբ և անձնազոհությամբ, հայրենասիրությամբ և մարտական ազատասիրությամբ, այլև ղզացմունքների հարստությամբ, հուզական բաղմամբան մղումներով, այրող ատելությամբ ու երգիծանքով հետադեմ ուժերի նկատմամբ։

⁵ Խ. Սարգսյանը գրում է. «Թերևս նրա համար, որպեսզի միևնույն համարում մի քանի անգամ հանգես չգա իր անունն ու ազգանունը, Նալբանդյանը «Հյուսիսափայլի» երկրորդ համարից սկսեց տպագրվել նաև «Կոմս էմմանուել» կեղծանունով» (տե՛ս Խ. Սարգսյանի նշված գիրքը, էջ 115)։

⁶ Բացառություն է կաղմում բանտում գրած և 1864-ին տպագրված «Ուղերձը» Հ. Սրվաճյան-Մեղուխեչյին, որն ստորագրված էր՝ Փառախոտ Ցոլակյանց. այդ ժամանակ հնարավոր չէր թաքնվել վաղեմի և արդեն բոլորի կողմից ճանաչված Կոմս էմմանուելի անվան տակ։

Կոմս էմմանուելի մյուս դերը կամ ձևափոխությունը նրա վիպական կերպարն է, որը հանդես է գալիս «Մեռելահարցուկում»: Այս երկն, ինչպես հայտնի է, մնացել է անավարտ, և սյուժեի ու կերպարների զարգացման ընթացքն ու կապերը լրիվ չեն բացահայտվում: Սակայն վիպակի դրական հերոսի՝ Կոմս էմմանուելի հասարակական դիրքորոշումը, նրա գաղափարական և հոգեբանական ֆունկցիան վիպական հյուսվածքում ըստ էության պարզ են:

Երկր՝ մեզ հասած տասը մասերում հանդես է գալիս սյուժետային երեք դիժ, որոնք հետագայում պետք է, իհարկե, սերտորեն առնչվեն, կազմելով մեկ ամբողջություն: Առաջին վեց գլուխները նվիրված են քաղաքի երեք խավարամոլ մարդկանց՝ Սարկոսի, Մանթուխյանցի և Շաքարյանցի զրույցներին և արարքներին: Նրանց միջոցով Նալբանդյանը, զգալի չափով երգիծական թեքումով, ձաղկում էր միջնադարյան հետադեմ պատկերացումների կրողներին, հայկական կյանքում դեռևս ամուր դիրքեր գրավող այդ «գնալուն մեռյալներին»: Արդեն այդ մարդկանց զրույցներում ակետ է հղկվել Կոմս էմմանուելի անունը, որը նրանց ներկայանում է իբրև «մի անտանելի մարդ», կատարյալ «խելագար», մեկը նրանցից, «որոնք մարդ խայտառակելը շինել են յուրյանց կյանքի և գոյության խորհուրդ», «լեզուն շինել է օձի լեզու», դարձել «հասարակաց խաղաղության վրդովիչը» և այլն:

Հաջորդ երեք գլուխներում (7—9) Կոմս էմմանուելն արդեն հանդես է գալիս ուղղակի, իբրև մտածող և դատող, մասամբ նաև գործող հերոս: Հետաքրքիր է, որ Նալբանդյանն ամեն կերպ աշխատում է ընթերցողին համոզել Կոմս էմմանուելի, իբրև իրական անձնավորության և գրողի, գոյության մեջ: Սկսելով պատմել իր դրական հերոսի մասին, հեղինակը գրում է. «Բացի սորանից, Կոմս էմմանուելը մի նոր մարդ չէ մեր ազգի համար. նա փոքր ի շատե հայտնի է ընթերցող հասարակությանը յուր Հիշատակարաններով և ոտանավորներով, որ տպվում են Հյուսիսափայլ օրագրի մեջ. այս պատճառով ևս իմ ընթերցողքն չեն կարող ասել ինձ, թե խոսում էի մի բոլորովին նոցա անծանոթ մարդու մասին» (I, 256):

Այսպես, Նալբանդյանը («Մեռելահարցուկը» ամսագրում տպագրվում էր նրա ուղղակի ստորագրությամբ) ընթերցողին ներշնչում էր Կոմս էմմանուելի, հետևաբար և ամբողջ վիպական պատմության իրապատում լինելու միտքը: Չպետք է վարմանալ, որ «Հյուսիսափայլի» միևնույն համարում, կողք-կողքի, նա կարող էր հրապարակել և «Մեռելահարցուկի» հերթական մասերը, ուր Կոմս էմմանուելը գծագրվում է իբրև վիպական կերպար, և՛ նոր գլուխներ «Հիշատակարանից», ուր նա արգեն հանդես է գալիս իբրև «օրագրական թերթերի» հեղինակ (օրինակ, 1859 թ. 8 և 9-րդ համարներում):

Ուղղակիորեն Կոմս էմմանուելի պատկերմանը նվիրված գլուխներում Նալբանդյանն ստեղծել է հետադեմ շրջապատին ակտիվորեն հակադրվող դրական հերոսի կերպարը: Կանգնած լինելով հայ քննադատական ռեալիզմի ակունքների մոտ, նա այդ մեթոդն սկզբից ևեթ չէր պատկերացնում առանց

7 Միքայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, չորս հատորով, Երևան, 1940—1949: Մեջբերումները Նալբանդյանի երկերից կատարվում են այս հրատարակությանից, փակագծում նշելով համապատասխան հատորն ու էջը:

ղրական հերոսի և իդեալների: Նալբանդյանն իր երկվորյակին էր հանձնում ոչ միայն ակտիվ թշնամանքը հասարակական հետադիմության նկատմամբ, այլև սերն ու երազանքը, իր ամենանվիրական մտքերը կյանքի առաջընթացի, արվեստի և գեղագիտության հարցերի մասին: Ռեալիզմի նալբանդյանական ըմբռնման համար հատկանշական է և այն, որ ղրական կերպարը հանդես չի բերվում միայնակ հերոսի դերում, այլ դրվում է որոշակի շրջապատի և հարաբերությունների մեջ: Խոսքը վերաբերում է, նախ, ժողովրդի մարդու՝ ծեր գերեզմանափորի հետ ունեցած հանդիպմանը, որն առիթ է դառնում ծանր խորհրդածությունների ազգային կյանքի ցավոտ հարցերի մասին: Ավելի կարևոր է քաղաքում գոյացած այն «մի այլ ընկերությունը», որի մասին նալբանդյանն ակնարկում է 6-րդ գլխի վերջում: Վիպագիրը չհասցրեց քիչ թե շատ լրիվ ներկայացնել այդ «ընկերության» պատկերը, որի տակ նա, անշուշտ, նկատի ուներ հայրենի քաղաքի դեմոկրատական ուժերին: Բայց այդ պատկերի սկիզբը տրված է Մահտեսի Թովմասի, նրա դուստր Մարիամի և նրանց տանը հավաքված հյուրերի նկարագրության մեջ, մի շրջապատ, ուր և Կոմս էմմանուելը ծավալում է իր դատողությունները պատմության և գեղագիտության մասին:

Վիպակի պահպանված (կամ՝ առհասարակ գրված) գլուխներից վերջինը (10-րդ) սկիզբ է դնում սյուժեի երրորդ և թերևս գեղարվեստորեն ամենից ուժեղ գծին՝ կապված վաճառական Հովնաթանյանցի և նրա ընտանիքի հետ: Այս գիծը նույնպես առնչվում է գլխավոր հերոսի հետ, թեև շատ բան դեռ մնում է մշուշոտ և անավարտ: Կոմս էմմանուելի նամակում, որ Հովնաթանյանցն ստանում է իր համար խառնակ մի պահի, ակնարկներ կան նրանց նախկին հարաբերությունների, նույնիսկ այն մասին, որ «Հայի հայրենիքը» (ավելի ճիշտ՝ «Հայ մարդու հայրենիքը») բանաստեղծությունը Կոմսը գրել է, նկատի ունենալով հենց այդ մեծահարուստին: Նամակի վերջում սպառնալիք կա՝ առաջիկայում ցույց տալ Հովնաթանյանցի «անձր Հիշատակարանիս հայելու մեջ», և դրանից ահաբեկված վաճառականը սկսում է մտածել հաշտության ուղիների մասին, հիշելով Կոմս էմմանուելի կողմից խայտառակ արված Բեզգադեին:

Այսպես, վիպակի տարբեր մասերը միավորվում են Կոմս էմմանուելի կերպարի շնորհիվ: Կասկած չկա, որ եթե վիպակն ավարտվեր, ապա նրա երեք գծերը կառնչվեին իրար շատ ավելի սերտորեն, ավելի կրնգգծվեր ղրական հերոսի կենտրոնական դիրքը կերպարների և դեպքերի ընդհանուր համակարգում:

Երրորդ դերը, որով հանդես է գալիս Կոմս էմմանուելը նալբանդյանի ստեղծագործության մեջ, կապված է «Հիշատակարանի» հետ: Ինչպես ասվեց, «Հիշատակարանը» գրված է իբրև այդ երևակայական հեղինակի օրագրություն, ամեն ինչ դիտվում և գնահատվում է նրա աչքերից և նրա հայացքով: Բայց ակնհայտ է նաև, որ Կոմսի շուրթերով խոսում է ինքը՝ նալբանդյանը, նրանց հայացքներն ու գնահատականները բացարձակորեն համընկնում են և նույնանում: Այս իմաստով նրանց միջև չկա ոչ մի տարածություն կամ սահման: Կոմս էմմանուելը նալբանդյանի երկվորյակն է, որը նրա հետ նույնանում է դադափարապես և քնարականորեն՝ իր խոհերով ու զգացմունքներով: Սա, իհարկե, չի բացառում այն, որ այդ կերպարը նաև

որոշակի գեղարվեստական ընդհանրացման արդյունք է և որ նրա հետ կապված բոլոր կենսագրական փաստերը չէ, որ կարելի է նույնությամբ վերագրել Միքայել Նալբանդյանին:

Մենք սպառած չենք լինի այս կերպարի ամբողջ բարդությունը, եթե չանդրադառնանք մի կարևոր կողմի ևս: Եթե Կոմս էմմանուելը Նալբանդյանի երկվորյակն է, ապա ինքն էլ իր հերթին ունի երկվորյակներ: Հայտնի է, որ «Հիշատակարանի» հեղինակը հաճախ ասպարեղ է տալիս իր թղթակիցներին, որևէ երևույթի մասին պատմում է նրանցից ստացած նամակների ձևով: Ակներև է, որ այդ դեպքում մենք գործ ունենք գրական հնարանքի հետ և ոչ թե իրական թղթակցությունների: Իհարկե, չի կարելի ժխտել, որ Նալբանդյանը կարող էր երկրի տարբեր մասերում ապրող մարդկանցից ստանալ կարևոր տեղեկություններ պարունակող նամակներ և օգտագործել դրանք «Հիշատակարանում»: Բայց այն տեսքով, ինչպես որ այդ նամակները մտել են «Հիշատակարանի» մեջ, անշուշտ, շարադրվել են նորովի և ուղղակի արտահայտում են Կոմս էմմանուելի, հետևաբար նաև իր՝ Նալբանդյանի հայացքներն ու վերաբերմունքը, ինչպես նաև ոճը:

Ստեղծելով այսքան բազմազան դիմակներ իր հերոսի և հենց սեփական անձի համար, Նալբանդյանը հասնում էր մի քանի նպատակի: Դրանով ընթերցողի մեջ առաջանում էր այն տպավորությունը, որ հասարակական կյանքի և մշակույթի հարցերում հեղինակի դիրքորոշումը շատերն են պաշտպանում: Դա «Հիշատակարանն» ազատում էր միասլաղաղության վտանգից, մտցնում դրական հնարանքների և գնահատման հայեցակետերի բազմազանություն:

Կոմս էմմանուելի երկվորյակներից, նրա «թղթակիցներից» ամենանշանավորը Սերովբե Շահբեգն է, որն իր ծավալուն կամ կարճառոտ նամակներով հանդես է գալիս «Հիշատակարանի» շատ գլուխներում: Նրա կերպարին կենսական հավաստիություն տալու համար Նալբանդյանը նրան ներկայացնում է իբրև վաճառական, սեծովյան Ռեդուտկալե քաղաքի բնակիչ, որն իբր թե ցանկանում է թղթակցել «Հիշատակարանին», բայց ծանոթ չլինելով նազարյանի և Նալբանդյանի հետ, խնդրում է Կոմսից միջնորդ լինել նրանց առջև (I, 311): Դարձյալ գրական հնարանք է սա, որը նպատակ ունի ընդգծելու և անվան, և՛ թղթակցության կենսական ճշգրտությունը: Նույնը կարելի է ասել նաև մի քանի այլ փաստերի մասին՝ և՛ այն, որ Նալբանդյանը երկու անգամ Շահբեգի անունը մտցրել է «Հյուսիսափայլի» բաժանորդների ցանկում⁸, և՛ այն, որ այդ կեղծանունը օգտագործվում է նաև «Հիշատակարանից» դուրս, գրվելով Նալբանդյանի ուրիշ հոդվածների տակ («Նամակ առ հրատարակողը», 1858, «Հրաշափառ խոյտառակություն», 1860), և՛ այն, որ նա իբրև կենդանի անձ հիշատակվում է «Մեռելահարցուկի» առաջին գլխում (I, 225): «Նամակ առ հրատարակողը» հոդվածն սկսվում է այսպիսի, արտաքուստ հույժ ճշմարտանման, խոստովանությամբ, որը պիտի ըստ ամենայնի հաստատեր Շահբեգի իրական անձնավորություն լինելը. «Իմ ուղարկած մի քանի բաների տեղ գտանելը Հյուսիսափայլի մեջ, այլև պարոն Կոմս էմմանուելի ինձ տված քաջալերությունը տեղիք տվեց ինձ գրել Ձեր հարգությանը այս նամակը: Հույս ունիմ, որ Դուք, նայելով նամակիս բովանդակությանը,

⁸ Տե՛ս և՛ Ս ար գ ս յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 116:

հանդես կը տաք սորան և իմ ձայնը լսելի կը կացուցանեք ամենայն մեր ընթերցող հայազգի եղբայրակիցներին» (II, 236):

«Հիշատակարանի» էջերում տպագրված նամակներում Շահբեգը ոչ միայն պաշտպանում է Կոմս էմմանուելին և նրա ամսագիրը հակառակորդների հարձակումներից, վերլուծում է տարբեր հրատարակություններ, այլև իր որոշ արարքներով ու խոսքով կանգնում է մեր հայացքի առջև իբրև կենդանի կերպար: Այդ առումով հատկապես հետաքրքիր է Շահբեգի ամենից ծավալուն նամակը (I, 397—410), որի մեջ պատմվում է Կովկասյան լեռներում Շամիլի մոտ գերի ընկնելու մասին: Այլաբանական այդ պատմության մեջ երևում է նաև պատմողի բնավորությունը, որը շատ կողմերով իր՝ Նալբանդյանի բնավորությունն է՝ ճշմարտախոսություն և համարձակություն, սառնասրտություն մահացու վտանգի պահին:

«Հիշատակարանում» Կոմս էմմանուել-Նալբանդյանը հանդես է գալիս նաև ուրիշ անուններով՝ մերթ նամակներ Պոլտավայից կամ Օշականից, մերթ «թեատրոնին ներկա գտնվողներից մինի» թղթակցությունը Մոսկվայի հայ խմբի բեմադրած «Արիստակես» և «Վա՛յ իմ կորած հիսուն ոսկի» ներկայացումների մասին, մերթ Մեսրոպ Տիրատուրյան կամ Աբրահամ Դիոսկորոսյան Բաբկենյանց ստորագրությամբ, տալով հայոց պատմության և մատենագիտության մի շարք հարցերի մեկնաբանությունը:

Այսպես, բազմադեմ և «բազմաձայն» էին Միքայել Նալբանդյանի գրական գործունեության ձևերը, և դա խոսում է նաև նրա գեղարվեստական համակարգի հարստության մասին: Բայց այդ ամբողջ բազմազան զինանոցը էնթարկվում էր «գաղափարական մոնիդմի» սկզբունքին, որը բնորոշ էր Նալբանդյանի ողջ գործունեության համար⁹:

Ինչպես «Մեռելահարցուկի» մեջ (իբրև վիպական կերպար), այնպես էլ «Հիշատակարանում» (իբրև օրագրության հեղինակ) Կոմս էմմանուելը հանդես է գալիս ոչ միայն բարեկամ-համախոհների, այլև հակառակորդների շրջապատում: Կոնտրաստը Նալբանդյանի գեղարվեստական մտածողության

⁹ Նալբանդյանի «գրական տակտիկայի» այս առանձնահատկությունը պետք է հաշվի առնել նրան պատկանող երկերի ցանկը ճշտելիս: Խոսքը վերաբերում է հատկապես «Հյուսիսափայլի» էջերում Կոմս էմմանուելին հասցեագրված նամակ-հոգվածներին: Թվում է, հոգվված լինելին միամիտ թղթակիցներ, որոնք չիմանային, որ Կոմս էմմանուելը նույն ինքը Միքայել Նալբանդյանն է և նամակ գրելին նրա գրական հերոսի անունով: Ավելի քան հավանական է, էնթարքել, որ այդ նամակները Նալբանդյանի նախասիրած նույն գրական հնարանքի արտահայտությունն են: Կանգ չառնելով մյուս հոգվածների վրա, ուզում ենք անդրադառնալ միայն «Հռոմեական նամակ» այլաբանական ծավալուն ակնարկին, որը նույնպես հասցեագրված է Կոմս էմմանուելին և տպագրվել է 1861 թ. Ալֆոնզո Ռաթթի ստորագրությամբ: Այդ հոգվածի՝ Նալբանդյանի գրչին պատկանելու օգտին լուրջ փաստարկներ է բերել Աշոտ Հովհաննիսյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., գիրք առաջին, էջ 339—341), ինչպես և երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորի ծանոթագրող Ն. Մուրադյանը (էջ 445—448): Ուզում ենք հատուկ ընդգծել հետևյալը: «Հռոմեական նամակն» ամբողջովին այլաբանական բնույթ ունի՝ սկսած վերնագրից մինչև բովանդակության մանրամասները: Անվիճելի է նաև, որ հորինված անուն է Ալֆոնզո Ռաթթին, որ նրա ետևում թաքնվում է որևէ հայ հեղինակ: Ակնարկի ամբողջ այլաբանական հյուսվածքը, քնարական ներշնչված հատվածները, ուղղակի արձագանքները «Հիշատակարանի» հետ, շխոսելով արդեն բովանդակության մասին, գրեթե առանց վերադասության հիմք են տալիս ասելու, որ ժամանակի հայ իրականության մեջ այդպիսի հոգված կա-րող էր գրել միայն Նալբանդյանը, որ դա Կոմս էմմանուելի բազմաթիվ ձևափոխումներից մեկն է:

և համակարգի կարևոր տարրերից մեկն է: Դրական հերոսը «Մեռելահարցուկում» տառացիորեն՝ աջից և ձախից, շրջապատված է հակառակորդներով, որոնց հետ բախումն ու պայքարը անխուսափելի է լինելու: Ընդ որում, դասելով մեզ հասած գլուխներից, այդ պայքարը պետք է ծավալվի ինչպես հասարակական, այնպես էլ անձնական ոլորտում՝ կապված օրիորդ Մարիամի հետ:

Նալբանդյանի գեղարվեստական մտածողության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ բացասական կերպարների բնութագրման ծանրության կենտրոնը ոչ այնքան նրանց գործողությունների պատկերումն է, որքան հեղինակային ուղղակի գնահատականը և իրենց իսկ ինքնագնահատականը:

Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը ունեն երգիծական բացահայտ ուղղվածություն: Օրինակ, պ. Մարկոսն ու Շաքարյանցը, քննելով ապագա խնջույքի հարցերը, միանգամայն լրջորեն հայտնում են այսպիսի մտքեր: Առաջինն ասում է. «Ե՛վ ճշմարիտը պիտո է ասել, ուրախության մեջ ի՛նչ հարկավոր են ուսումնական խոսակցությունք. մարդը ուրախանալու ժամանակ, պիտի մոռանա յուր անձը, յուր որպիսությունը, յուր շրջակայքը և հանգամանքները, որ ուրախությունը համ տա նորա բերանին: Խոսքը մեր մեջ մնա, մարդը այդպիսի ժամանակ պիտի մի փոքր անասնանա... Կարծեմ, դու ևս ընդդեմ չես այս իմ կարծիքին» (I, 234—235): Իսկ Շաքարյանցը, լիովին համաձայնելով ընկերոջ հետ, իր երկար դատողություններն ավարտում է այսպես. «Գոնե, իմ կարծիքով, վերին աստիճանի փիլիսոփայությունը այն է, որ մարդու փորը կուշտ լինի, ըմպելիքը առատ, օրը ուրախ, սիրական կինը կողքումը: Եթե, սորանից ավելի, կա մի երջանկություն, ասա՛, ընդունեմ» (I, 235):

Մարդկային կոչումը վիրավորող այսպիսի մտքերի և արարքների անխնա երգիծումը Նալբանդյանն սկսել էր իր բանաստեղծություններում՝ «Հիմարաց՝ ուսման վրա ունեցած կարծիք»-ից մինչև «Հայ մարդու հայրենիքը»: Իսկ վիպակի սկզբում նա տալիս էր այդ մարդկանց «բարոյականության» հետևյալ ընդհանրացված գնահատականը. «Ազգասե՞ր. ո՛րտեղից ո՛րտեղ. ինչո՞ւ փորասեր, արծաթասեր չես կոչում քեզ. ի՛նչ է, ականջիդ լա՞վ է եկել ազգասերի անունը, դու առանց զրկանքի կամիս առաքինի՞ լինել. ի՛նչպես կարելի է այդ, մինչ առաքինությունը զրկանք է մի մարդու համար, որ առաքինություն էր գործում: Զրկանք հանձն առնո՞ւս, քա՛վ լիցի, դու երկու կուպեկով, ոչ միայն ազգասեր պատվանունը, այլև քո բոլոր ազգը և քո հոր ոսկերքը կը հանես գերեզմանից և կը վաճառես» (I, 225):

Հեղինակային անսքող բնութագիրն է գերիշխում նաև Հովնաթանյանցի կերպարի բացահայտման մեջ. տրվում են մեկը մյուսից խիստ և անզիջող գնահատականներ, հասնելով երբեմն երգիծական գրոտեսկի («նա այնպիսի մարդերից էր, որոնք դեռևս զարմանում են, թե ի՛նչպես աստված ստեղծել է աշխարհը առանց մի օգտի ականկալության, և թե ի՛նչպես ամենայն օր երկնքի լուսավորքը լուսավորում են երկիրը առանց մի բան ստանալու», «նա քնած ժամանակ ևս մտածում էր շահաստացության վերա. առավոտը զարթնում էր և նորա կիսաբաց աչքերին երևում էին ոսկեղեն սարեր» և այլն. I, 290—291):

Ռեալիստական մեթոդը Նալբանդյանի ստեղծագործության մեջ դեռևս զտնվում էր զարգացման նախնական փուլում, և նման բնութագրումները միշտ չէ, որ հաստատվում են գործողությամբ, հերոսների կենդանի արարք-

ներով: Բայց գնահատականներն ինքնին այնքան վառ են և պատկերավոր, որ ստեղծում են տիպական բնավորության կենդանի զգացողություն:

«Հիշատակարանի» մեջ Կոմս էմմանուելի և համախոհների (Շահբեգ և ուրիշներ) հակադրությունը ռեակցիոն շրջապատին երևան է գալիս ոչ միայն իրական անձանց հետ բանավիճելիս («Մեղու Հայաստանի», «Ճռաքաղ», «Մասյաց աղավնի» և այլ պարբերականների հեղինակներ, Խ. Գալֆայան, Ա. Խուդաբաշև և ուրիշներ), այլև գեղարվեստական հավաքական մի կերպարի մեջ, որպիսին է Բեգզադեն: Թերևս իրական նախատիպ ունեցող, բայց որոշակի տիպականացման հասցված այս կերպարը իր մեջ խտացնում է այն ողջ վատթարը, ինչ, Նալբանդյանի պատկերացմամբ, ուներ ալգային բուրժուազիան: Ընշաքաղցությունը, հոգու դաժանությունն ու նենգությունը, բուժ ինքնավստահությունը իր ուժի նկատմամբ (մի քանի անգամ նա կրկնում է. «ինձ Բեգզադե են ասում») նրան դարձնում են որոշակի սոցիալական միջավայրի և հոգեբանության հարազատ արտացոլում: Բեգզադեն հիմնականում հանդես է գալիս «Հիշատակարանի» երեք գլուխներում, որոնք, թերևս պատահականորեն, դասավորված են որոշակի համաչափությամբ. դրանք 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ գլուխներն են: Այսպիսով, հավասար ընդմիջումներից հետո, նորից ու նորից հանդես է գալիս այդ շարագուշակ կերպարանքը, որին հեղինակն անվանում է «մարդկային նախատիպ»: Հատկապես տպավորիչ է 12-րդ գլխում զետեղված «Բեգզադեի յոթն հրաշալիքը», ուր ամեն ինչ, սկսած վերնագրից մինչև «հերոսի» շահատակությունների, կեղծ բարեսլաշտության և խաբեբայության կոնկրետ պատմությունները, զարգանում է սուր երգիծական և անհաշտ մերկացման ոգով: Յոթ պատմություններից ամեն մեկը ինքնուրույն սյուժե ունեցող մի երգիծական նովել է՝ անեկդոտի որոշակի գծերով: Այստեղ բերենք դրանցից միայն մեկը՝ ծավալով ամենից փոքրը.

«Հինգերորդ, Բեգզադեն մի անգամ հրավիրում է մի մարդ անդամ շինել մի ընկերության, որ կաղմել էին Բեգզադեն և այլ նորա համախոհ մարդիկ: Պարոնը հարցանում է,— ի՞նչ ընկերություն է այդ, ազգային բաների վերա խորհելու, թե...

«Չէ՛», ընդհատում է խոսքը Բեգզադեն, «մեր ընկերությունը բամբասանքի ընկերություն է: Մենք հավաքվում ենք, որ սորան բամբասենք, նորան հայհոյենք, մյուսին դավ դենք, սորա տունը քանդենք, մյուսին գլխակոր վայր ձգենք»...

— Աստված ազատե այդպիսի դիվական ընկերութենից,— ասելով հեռանում է բարեսլաշտ հայր» (I, 448):

3

Գեղարվեստական տարրերը լայնորեն ներթափանցում են նաև զուտ հրապարակախոսական երկերի, մանավանդ «Երկու տողի» և «Երկրագործության» մեջ: Այս միտքն, իհարկե, չպետք է հասկանալ բացարձակ իմաստով: Հրապարակախոսությունը չի կարող տալ իրականության պատկերավոր վերարտադրությունը՝ սյուժեների և կերպարների միջոցով, բայց կարող է օգտվել պատկերավոր մտածողության բազմազան տարրերից, հասնելով գաղափարական-հուզական ներդործության ավելի մեծ աստիճանի: Հայ հրապար-

լրակախոսության ամբողջ պատմության մեջ դրա ամենավառ ապացույցը Միքայել Նալբանդյանն է տվել:

Վերցնենք, ամենից առաջ, երկխոսությունների հարցը: Վիպական (և առհասարակ պատմողական) երկերի մեջ երկխոսության միջոցով հեղինակն ընդհատում է իր ուղղակի խոսքը և «ձայն է տալիս» գործող անձանց, ստիպելով նրանց անմիջաբար արտահայտել իրենց կարծիքը, վերաբերմունքն ու բնավորությունը: Հրապարակախոսական գրվածքում, ուր մարդկային կոնկրետ դեմքեր չկան, երկխոսության ֆունկցիաները այլ են: Հայտնի է, որ դեռ Հին Հունաստանում գիտական և փիլիսոփայական աշխատությունները հաճախ գրվում էին երկխոսության ձևով, հարց ու պատասխանի միջոցով ասպարեզ բերելով տարբեր հայացքների կրողներին և նրանց վեճի միջոցով հանգելով որևէ եղրակացության (օրինակ, Պլատոնի «Դիալոգները»): Սակայն այն հրապարակախոսական երկերում, որոնք ստեղծվում են հասարակական լարված պայքարի մթնոլորտում և աչքի են ընկնում հատուկ կրթությունյամբ, երկխոսությունը դուրս է գալիս սոսկ վիճող կողմերի հարց ու պատասխան լինելուց, ձեռք է բերում լրացուցիչ ֆունկցիաներ: Նրա մեջ ազատորեն արտահայտվում է հեղինակի կիրքը, զգացմունքը, երգիծանքն ու ցավը, հասնելով «առարկայացված պատկերավորության» աստիճանի: Այս իրողությունը հաստատող փաստեր կարելի է գտնել «Հիշատակարանի», «Երկու տողի» կամ «Ազգային թշվառության» մեջ, բայց դասական նմուշը «Երկրագործությունն» է, որից և կբերենք մեր օրինակները:

Դժվար չէ նկատել, որ «Երկրագործության» տեքստի մի շատ զգալի մասը իրենից ներկայացնում է երկխոսություն, զրույց կամ բանավեճ ընթերցողի և հեղինակի կամ տարբեր հայացքներ արտահայտող անանուն անձանց միջև: Երբեմն դա, իրոք, պարզապես հարց ու պատասխան է, որը նպատակ ունի ավելի կենդանի տեսք տալու շարադրվող մտքին: Հիշենք, օրինակ, առաջին իսկ էջերում ձևակերպված այն կարևորագույն դրույթը, թե տերության հարստությունն ու հզորությունը դեռ չի նշանակում ազգի բարօրություն: Նալբանդյանը գրում է.

«Թե ի՞նչ է տերությունը, այդ մասին մի ուրիշ ժամանակ. առայժմ այսչափ միայն, որ անգլիական ազգը ամեն ազգից աղքատ է և ամեն ազգից ավելի վտանգի ենթակա:

— Ի՞նչպես, — կըհարցնեն մեզ ընթերցողքը: «Շատ հասարակ կերպով». կըպատասխանենք մեք: «Ազգ ասելով պիտի իմանալ հասարակ ժողովուրդը և ոչ նորա միջից, նորա քրտինքով և նորա արյունով հառաջացած մի քանի մեծատունք» (III, 45):

Այսպիսի օրինակներ «Երկրագործության» մեջ քիչ չեն, բայց ավելի կարևոր է ծավալուն, երբեմն մի քանի էջ գրավող երկխոսությունների ձևը. երբ երկու կողմեր բանավիճում են որևէ կենսական հարցի շուրջ, հանդես բերելով ոչ միայն իրենց տարբեր ըմբռնումները, այլև կիրքը, համոզմունքը և ձգտումները: Այդպիսին են երկու քաղաքացիների (հողատեր և հողազուրկ) զրույցները (հեղափոխությունից առաջ և հետո) ազատության, հավասարության և եղբայրության իրական իմաստի մասին, մի ուրիշ վեճ-զրույց դրամի արժեքի և հողագործության փոխհարաբերության վերաբերյալ, պանդխտության մեկնող արևմտահայ երիտասարդի նկարագրությունը, «քաղաքակրթություն տարածելու» կեղծ պատրվակով իրագործվող գաղութատիրությունը

մերկացնող հայտնի հատվածը և այլն: Բերենք միայն մի փոքր հատված առաջին երկխոսությունից.

«Ուրեմն արդարություն չկա: Եվ դուք պիտի համաձայնիք, որ կամ հավասարություն չկա, կամ արդարություն, որ իրավունք առնե մեր հավասարության իրականապես, քանի որ հավասարությունը, իբրև լոկ խոսք, հնչում է միայն օդի մեջ և քանի որ իրական անհավասարության հետևանքը շինում է ինձ ազատ-ստրուկ»:

— Չեմ հասկանում:

«Կհասկանաս, և, այս րոպեիս: Ո՞րքան հող ունիս դու»:

— Հարյուր հազար քառակուսի գազ...

«Ե՞ս որչափ ունիմ»:

— Չգիտե՞ս որ չունիս:

«Հրմ, դու հայրենիքի որդի՞ ես»:

— Այո:

«Ե՞ս»:

— Նույնպես:

«Հայրենիքի բարիքը և ծանրությունը հավասարաշա՞փ պատկանում են մեզ»:

— Այո՛ (III, 52—58):

Այս և նման հատվածներում վիճող կողմերը, իհարկե, չեն դառնում պեղարվեստական կերպարներ, քանի որ նրանք հանդես են գալիս միայն իրենց սոցիալական էությունմբ, իբրև հավասարության մասին տարբեր ըմբռնումների կրողներ: Նրանց ամբողջական մարդկային բնավորությունը այստեղ չի բացահայտվում, մի բան, որն էապես բնորոշ է գեղարվեստական կերպարի համար: Այնուամենայնիվ, նման երկխոսությունների գեղարվեստական «շերտը» անվիճելի է. կենդանի կրթով հագեցած խոսքը ոչ միայն զգացմունքային որոշակի լիցք ունի, այլև մեր աչքերի առջև վերստեղծում է գրեթե շոշափելի մի պատկեր:

Երբեմն էլ «Երկրագործության» մեջ տեղ գտած խոսակցությունները ձեռք են բերում փոքրիկ գեղարվեստական պատմվածքի հատկանիշներ, ավելի համոզիչ դարձնելով հեղինակի սոցիոլոգիական դրույթը: Ահա թե ինչպես է գեղարվեստականացվում արտագաղթի կործանիչ հետևանքների միտքը.

«Եվ ահա նորա տասն և ութն կամ քսան տարեկան որդին, որ աճել և զորացել էր իբրև մի ծաղիկ յուր սեպհական հողի վերա, առնում է ձեռքը յուր հոր պանդխտական գավազանը և գնում է:

— Ո՞ւր բարով:

«Պոլիս, Տրապիզոն, և այլն և այլն»:

— Ինչի՞ համար:

«Աշխատելու և ընտանյաց օգնելու»:

— Աշխատելու և ընտանյաց օգնելու,— կրկնում է խոսակիցը անհնարին տխրությամբ:

Անցնում է սորա վերայով մի քանի տարի, հանկարծ այս նորեկը լուր է առնում, որ յուր ծերունի հայրը վախճանվել է, մայրը հիվանդ է: Մի փոքր ժամանակից և մայրը մեռնում է:

— Լա՛ց, պանդուխտ, բնական զգացողությամբ չե՞ս կարող լաց չլինել,

բայց ոչ ոք մեղավոր չէ, բացի քո հորից, բացի քեզանից, բացի այն սխալ և վնասակար ավանդույթներից, որ քեզ այդ օրը ձգեց» (III, 69):

Հաստատելով վերլուծական, զգաստ ռեալիզմի և մարտական հրապարակախոսության սկզբունքները, Նալբանդյանը դրանք չէր պատկերացնում առանց զդացմունքային հարստության և հեղինակի անհատականության ակտիվ դրսևորման: Նրա արձակը, իրոք, վառ կերպով անհատական է, հուղականորեն հագեցած, մի հատկանիշ, որը հետագայում ավելի բնորոշ դարձավ մեր ռոմանտիկական վիպագրությանը՝ Րաֆֆուն և Մուրացանին, քան թե քննադատական ռեալիզմի գրականությանը: Այդ հատկանիշի առումով շատ բնորոշ է «Մեռելահարցուկի» հեղինակի հետևյալ խոստովանությունը. «...երանի՜ թե քանի չեմ մեռած, թափեի սրտիս եղածը մեր ազգի առջև, պատառեի մի քանի կախարդական վարուգույրներ... Բայց դժվար թե հաջողի ինձ այս և ևս վախում եմ, որ այն բաները, ինչ որ այժմ ճնշում են հոգիս, սլիտի ճնշեն և ոսկերքս գերեզմանիս մեջ» (I, 282):

Այսպիսի զեղումներն ավելի շատ են «Հիշատակարանում», քանի որ «օրագրության» բուն ձևը հնարավորություն էր տալիս հաճախակի «բացվելու» ընթերցողի առջև, խոսելու նրա հետ ամենանվիրական զգացմունքների մասին և նույնիսկ բացականչելու. «Մեր սիրտը լցված է արյունով»: Հատկապես նշանակալից են այն հատվածները, ուր Կոմս էմմանուելը զրուցում է իր իսկ «Հիշատակարանի» հետ: Իր երկը նա անվանում է «իմ տխուր Հիշատակարան—իմ անմխիթար միայնության արդյունք» և սարսափով է մտածում, որ արյունով և արցունքով դրված իր տողերը կարող են անտարբեր թողնել ընթերցողին, նույնիսկ հեզնական վերաբերմունք առաջացնել նրա մեջ: Այդ դառը կանխազգացումից ծնվում է Կոմս էմմանուել-Նալբանդյանի ամենակրքոտ և ողբերգական խոստովանություններից մեկը.

«Ո՛վ նախախնամություն, եթե արդարև այսպես պիտի խոսի Հիշատակարանիս կարդացող հայր, ինչո՞ւ ապա վառեցիր բորբոքեցիր իմ մեջ մի ազգասիրության անշիջանելի կրակ, ինչո՞ւ այդպես անգթաբար պատժեցիր ինձ, բորբոքելով այդ կրակը, մինչ նա, փոխանակ ջերմացնելու իր սիրելի ազգակիցների պաղած սիրտը, խորովելու էր իմ ներսը: Նախախնամություն, խնայե ինձ... Նախախնամություն, խնայե իմ սիրական ազգին. նախախնամություն...» (I, 363):

Այս առղերը քաղված են «Հիշատակարանի» 5-րդ գլխից, իսկ ամիսներ անց՝ 10-րդ գլխում, Կոմս էմմանուելն արդեն մի ամբողջ զրույց է վարում իր «Հիշատակարանի» հետ («Ո՛վ Հիշատակարան, դու իմ առաջին և վերջին մխիթարություն...») և ավարտում իր խոսքը լավատեսական հեռանկարով. «Կըսա օր, կը ծագե և քո համար այն արշալույսը, երբ քո ընթերցողքը կարող կը լինին նայել եգիպտական աստվածուհու երեսը առանց քողով ծածկելու նորան» (I, 411): Այս հավատն, անշուշտ, ամրապնդվել էր 1859 թ. արտասահմանյան ուղևորության ընթացքում, որի նկարագրությունն սկսվում է հենց «Հիշատակարանի» այս գլխից:

«Հիշատակարանում» կան նաև շատ ուրիշ քնարական հատվածներ, ինչպես նոր տարվա խոհեր (8-րդ գլուխ), ինքնակենսագրական նոթեր (9-րդ գլուխ), վերջապես, մի ներշնչված արձակ բանաստեղծություն հիշեցնող, շատ տեղերում Եղիշեի շնչով ու ռիթմով զարգացող ծավալուն դիմում հաջկանանց (13-րդ գլուխ):

1861 թ. սկզբին գրելով ու հրապարակելով «Երկու տող» պամֆլետը, Նալբանդյանը բնաբան ընտրեց Կոմս էմմանուելի, այսինքն՝ իր իսկ «Ազատություն» բանաստեղծության եզրափակիչ տունը («Ազատություն, գոչեցի, թո՛ղ որոտա իմ գլխին...»): Դրանով ասեք կամուրջ էր նետվում «Հիշատակարանի» և «Երկու տողի» միջև, մանավանդ որ պամֆլետում ձևակերպելով իր հասարակական-քաղաքական դավանանքը («Մեք ազատակամ նվիրեցինք մեզ հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու...»), Նալբանդյանն իր խոսքը եզրափակում էր մի երդումով, որը գրեթե բառացի կրկնում է բանաստեղծության հայտնի վերջաբանը. «Եվ այս նպատակին հասանելու համար չէ պիտո ընկրկինք ոչ բանտի և ոչ աքսորի առաջ, ոչ միայն բանիվ և գրչով, այլև զենքով և արյունով, եթե մի օր արժանի լինինք զենք առնուլ մեր ձեռքը և մինչև այժմ քարոզած ազատությունը նվիրել և սրբել մեր արյունով» (III, 24):

«Երկու տողը» առնչվում է «Հիշատակարանի» հետ նաև վշտագին խոստովանություններով («արյուն է կաթում մեր սրտից, երբ նայում ենք ազգի ամայի և ամուլ կյանքի վերա»), մարդկային-բարոյական սկզբունքների կրքոտ պաշտպանությամբ («արյամբ չափ հարգում ենք մարդկային ազատությունը և իրավունքը»): Այս բոլորով պամֆլետը դառնում է ոչ միայն հասարակական-քաղաքական, այլև գեղարվեստական-հոգեբանական առաջնակարգ մի փաստաթուղթ, մի յուրօրինակ «պոեմ», որը բացում է ժողովրդի շահերի նվիրյալ զինվորի հոգու գեղեցկությունը և նպատակների վեհությունը:

Գեղարվեստական այն համակարգը, որ մշակում էր Նալբանդյանը հայ արձակի մեջ, ազատորեն ներառում էր նաև ֆանտաստիկ և պայմանական ձևերին դիմելու հնարավորություն, որը նա հիմնավորել է նաև տեսականորեն: «Մեռելահարցուկի» դրական հերոսը այդ հարցն այսպես էր մեկնաբանում. «Դիցուք թե բանաստեղծությունը, պատմելով մի անցք կամ խոսելով մի մարդու մասին, չէ պահում այդ անցքերի կարգը, գործ է դնում զանազան կամայական և հնարաստեղծյալ հանգամանքներ, նկարագրում է երբեմն դերբնական անցքեր ու տեսարաններ և այլն, բայց այս է խնդիրը. կատարվե՞լ են այդ իրողություններ, կամ, եթե չեն ևս կատարված, ապա, կա՞րո՞ղ էին կատարվիլ թե ոչ: Այն գերբնական տեսարանքը, որ ոչ եղած են, ոչ կան և ոչ ևս լինելու են, բայց համաձայն էին նոքա ազգի հասկացողությանը, և այդ ֆանտաստիկական գաղափարների սերմը խոր դրած էր ազգի ուղեղի և արյունի մեջ, ահա՛ խնդիրը» (I, 279—280):

Նալբանդյանի այս դրույթը կարիք ունի առանձին և մանրամասն քննության, որը տվյալ դեպքում մեր խնդրից դուրս է: Բայց մի հայացք նետելով Նալբանդյանի դրական ժառանգության վրա, հեշտ է նկատել, որ նա, իրոք, կարողանում էր ազատորեն օգտվել ֆանտաստիկայի և պայմանականության միջոցներից: Դրա օրինակներից է «Սատանայի պաշտոնական մեծ հանդեսը», ուր ամեն ինչ կատարվում է պայմանական և անիրական միջավայրում՝ անդրաշխարհում, իսկ բոլոր գործող անձինք պայմանական դիմապատկեր են, որոնք պետք է ակնարկեին հայ իրականության ռեակցիոն ուժերին (ճիշտ է, պամֆլետը մեծ մասամբ փոխադրություն է Բալզակից և Սենկովսկուց, բայց ամեն ինչ հարմարեցված է հայ կյանքին): Ամբողջովին պայմանական և այլաբանական բնույթ ունի նաև, ինչպես ասվել է,

«Հոռմեական նամակը»: Վերջապես, նորից հիշեցնենք Շահբեգի դերվելու, լեռնականների առաջնորդ Շամիլի հետ ունեցած հանդիպման ծավալուն պատմությունը «Հիշատակարանի» 9-րդ գլխում: Հայտնի է, որ այդ պատմությունը նույնպես այլաբանական է սկզբից մինչև վերջ, Շամիլի և մյուսների անվան տակ ակնարկվում են հայ կյանքի դեպքերն ու դեմքերը:

Սկզբնավորվող հայկական ռեալիզմի մեջ առատորեն ներմուծելով պայմանական և ֆանտաստիկ պատկերներ, որոնք ոչ թե հեռացնում, այլ օգնում էին ավելի խոր բացահայտելու հասարակական երևույթների իմաստը, Նալբանդյանն սկզբից ևեթ մեր արձակի զարգացումը կողմնորոշում էր դեպի ձևերի բազմազանություն:

Նալբանդյանի արձակի կառուցվածքում էական նշանակություն ունի փաստաթղթի օգտագործման հարցը: Ե՛վ գեղարվեստական, և՛ հրապարակախոսական երկերում հաճախ են մեջ բերվում նամակներ, պատմական փաստաթղթեր, կենսագրական տվյալներ և այլն: Դրանք մեծ մասամբ իրական, հավաստի փաստաթղթեր են, բայց քիչ չեն նաև հեղինակի կողմից հորինված էջերը: Ընդ որում հետաքրքիր է նշել այսպիսի մի իրողություն: «Մեռելահարցուկի» մեջ, ուր հեղինակը, թվում է, կարող էր մնալ միայն հորինված փաստաթղթերի (հերոսների նամակներ) շրջանակում, բավական մեծ տեղ են գրավում իրական վավերաթղթերը (Հուլիա Պոստրանա անունով կապկանման աղջկա պատմությունը, մանրամասն տվյալներ միջնադարյան Եվրոպայում ալքիմիայով զբաղվողների մասին, կենսագրական փաստեր Մեսրոպ Թադիսդյանի վերաբերյալ և այլն): Մյուս կողմից, ակնարկային և հրապարակախոսական երկերում, ուր, կարծես թե, պետք է օգտագործվեն միայն հավաստի վավերաթղթեր, Նալբանդյանն ազատորեն տեղ է տալիս նաև հորինված գրություններին: Մենք արդեն խոսել ենք Ս. Շահբեգի և «Հիշատակարանի» մյուս «թղթակիցների» նամակների մասին: Հիշենք նաև 1861 թ. ռեֆորմի առթիվ Նալբանդյանի մի արևմտահայ թղթակցի նամակը, որը տեղ է գտել «Երկրագործություն» մեջ: Ամենայն հավանականությամբ, դա նույնպես գրական միստիֆիկացիա է՝ կատարված համախոհների առկայության տպավորություն ստեղծելու համար:

Ինչպես տեսնում ենք, փաստաթղթերի օգտագործման հարցում էս Նալբանդյանի գեղարվեստական և հրապարակախոսական երկերն ունեն ակերնհայտ ընդհանրություններ, ենթարկվում են որոշակի համակարգի:

* * *

Միքայել Նալբանդյանի կարճատև, բայց արտակարգ բուռն և բազմակողմանի գործունեությունը խոր և անջնջելի հետք թողեց ոչ միայն հայ հասարակական մտքի, այլև գեղարվեստական գրականության՝ պոեզիայի և արձակի մեջ: Բայց եթե հայ քաղաքացիական բանաստեղծության զարգացման գործում Նալբանդյանի խաղացած դերը բազմիցս քննարկվել է և ընդհանուր առմամբ պարզ է, ապա նույնը չի կարելի ասել արձակի մասին: Այստեղ շատ բան՝ և՛ բուն Նալբանդյանական արձակի, և՛ նրա ավանդույթների ու թողած ազդեցության իմաստով, պահանջում է լրացուցիչ քննություն: Նալբանդյանի գեղարվեստական և հրապարակախոսական արձակներին միասնության և բազմազանության բացահայտումը այդ խնդրի անհրաժեշտ կողմերից մեկն է:

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА ПРОЗЫ МИКАЕЛА НАЛБАНДЯНА

Член-корр. АН АрмССР Э. М. ДЖРБАЦИЯН

(Резюме)

В понятие «проза Налбандяна» мы включаем не только его повести («Одному—слово, другому—невесту», 1858; «Вопрошение мертвых», 1859), но и художественно-публицистический «Дневник» (1858—1860), а также собственно публицистические произведения, среди которых по своей общественной значимости особое место занимают «Две строки» (1861) и «Земледелие как верный путь» (1862). Несмотря на различную жанровую природу этих произведений, в них наблюдается ряд общностей, составляющих определенную художественную систему. Для них характерно тесное слияние художественного и публицистического начал, хотя и в разных соотношениях, с преобладанием то одного, то другого. В повестях Налбандяна широко представлены публицистика, литературная критика, исторические справки, этнографические описания. В публицистических же произведениях есть такие художественные «пласты», как небольшие сюжетные отрывки, обобщенные человеческие образы, лирические излияния, диалоги-споры носителей различных взглядов на общественные проблемы.

Связующим звеном между многими произведениями Налбандяна является образ графа Эммануэла. Он выступает то как автор гражданских и лирических стихотворений, то как герой повести «Вопрошение мертвых», то как писатель, ведущий дневник. Граф Эммануэл—двойник Налбандяна, но и он имеет своих двойников—мистифицированных корреспондентов «Двойника». В систему прозы Налбандяна входят также условно-фантастические образы, подлинные и вымышленные документы, подчиненные художественно-публицистическим задачам его произведений.