

Արամ Գ. Ալեքսանյան
Բանաս. գիտ. թեկնածու

ՀԻՆ ԹԻՖԼԻՍՆ ՈՒ ԳԱԲՐԻԵԼ ՍՈՒՆԳՈՒԿՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ*

Գաբրիել Սունդուկյանի գեղարվեստական ժառանգությունը պատմամշակութային որոշակի համատեքստի արդյունք է, որի շրջանակներում էլ անհրաժեշտ է այն դիտարկել:

«Հին Թիֆլիսը հայոց գրականությանն էլ երկու մեծ անուն է թողել՝ Մայաք-Նովա և Գաբրիել Սունդուկյան: Հարագատ, Թիֆլիսի լեզվով, Թիֆլիսի շնչով, Թիֆլիսի հոգով»¹, - գրել է Հովհաննես Թումանյանը՝ Գ.Սունդուկյանի ստեղծագործության ինքնատիպությունը խորագիտորեն պատճառաբանելով **հին Թիֆլիսի** իրականությամբ, ավանդական կենսակերպով, գունեղ ու զվարթ կոլորիտով:

Ըստ էության՝ քաղաքի տարեգրության մեջ առանձնացնելով իրենց պատմական բովանդակությամբ տարբեր հին և նոր շրջանները, Հ. Թումանյանը իր անկրկնելի ոճով ցույց է տվել, թե ինչո՞վ էր հատկանշական **հին Թիֆլիսը**. «Էն մի առանձին, յուրատեսակ աշխարհք էր, որի մեջ եկել միացել էին կովկասյան ժողովուրդներն ամենքն իրենց առանձնահատուկ կյանքով ու երանգով և հորինել էին ազգերի մի վերին աստիճանի գրավիչ ու հետաքրքրական խառնուրդ ու կյանք: ... Մի ուրախ հարսանքատուն, ուր հրավիրված էին Կովկասի բոլոր ազգերն ու ցեղերը՝ քեֆ քաշելու... Չուռնա, դեղ, դայիրա, նաղարա, ծափ-ծիծաղ, պար, երգ... Էն էլ ոչ թե տներում, այլ դուրսը, դռներից, կտուրներից: Մանավանդ իրիկնապահերին: Կիրակի ու տոն օրերը հո զլուխ բեր, որ դիմանա: Չուքված, զարդարված շրվիկում ու զրընգում էր ամբողջ քաղաքը: Տեսնողը զարմանում էր, թե էս մարդիկը ե՞րբ են աշխատում, որ էսպես շարունակ ուրախանում են ու պար գալի: Էսպես էր ապրում հին Թիֆլիսը՝ գժի նման»²:

20-րդ դարի սկզբին ռուս մտավորական Ռ. Իվնևը առաջին անգամ լինելով Թիֆլիսում, իր հուշերում գրում էր. «Ոչ մի տեղ կյանքը այնպես չես զգում, ինչպես այստեղ: Քաղաքն ամբողջությամբ վառ արևային գույների մեջ է: Այդ պատճառով էլ վիշտն այստեղ ավելի դառն է, ուրախությունն՝ առավել բուռն, իսկ սերը

* Հայաստանի անկախության 20-ամյակի հետ կապված՝ ընթերցողներին կարող է հետաքրքրել մեր հանրային կյանքի ավանդական հիմքերի խարիվման մասին՝ **հին Թիֆլիսում** սկսված և ներկայումս **նոր երևանում** շարունակվող դիսկուրսը: Խմբ.: Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 2.09. 2011:

1 Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու (այսուհետև՝ ԵԺ), տասը հատորով, Եր., 33 ԳԱԱ «Գիտություն»՝ հրատարակչություն, 1995, հ. 7, էջ 29:

2 Նույն տեղում, էջ 27- 28:

գեղեցիկ է և բռնկուն: Այստեղ գորգերն անգամ թափ են տալիս ինչ-որ առանձնահատուկ ուրախությամբ: Մրգավաճառները և բանջարեղեն վաճառողները ավելի շուտ մնան են պատահաբար այստեղ հայտնված ծաղրածուների: Նրանք չեն կարող հանգիստ խոսել, նրանք պետք է հռհռան, ծիծաղեն, սրամտեն, չխնայելով անգամ իրենց սեփական ապրանքը»³:

Հովհաննես Թումանյանի բնութագրած **հին Թիֆլիսի** հանրության զվարթ ու կենսուրախ կյանքը, ըստ էության, արդյունք էր դեռևս պահպանվող միջնադարյան համայնքային կազմակերպվածության: Միջնադարի ավատական ներփակ, ինքնաբավ (ավտարկիկ) համայնքը շատ հետագոտողներ իրավամբ համեմատել են մեղվափեթակի հետ, որը բավարարվում է սեփական արտադրանքով և քայքայվելիս մշտապես վերաստեղծվում է միևնույն սկզբունքով ու կերպով: Հայտնի է նույնպես, որ համայնքը կարգավորող մշակութային արժեքները ստեղծվում են հավաքականորեն, կոլեկտիվի կողմից: Գերագույն արժեքները ստեղծող սուբյեկտը, ըստ էության, համայնական հանրության հավաքական կամքն է, որն էապես միտված է տվյալ հանրության համընդհանուր բարօրությանը, այդ իսկ պատճառով էլ կյանքի կոչված բարոյականությունը մշտապես **արդար է և ճշմարիտ**: Կոլեկտիվի փորձից որոշարկված ավարտուն մշակույթը հանրության կյանքում մակածում է հոգեբանական և բարոյական միակամություն, որի շնորհիվ անհատի կյանքը համայնքում, առանց ազատության կորստի, իդեալականորեն ներդաշնակվում է հանրության համակեցությանը: **Հին Թիֆլիսի** համայնակեցության անադարտ ժամանակներում հանրայնորեն ստեղծվել էր այնպիսի կենսաձև, ուր Սունդուկյանի բնորոշմամբ՝ «ամեն մեկը դիփուների համա էր փիքը անում, ու դիփուները ամեն մեկի (ընդգծումը մերն է - Ա. Ա.)»⁴:

«Միջնադարյան մարդու կյանքը առաջին հերթին անմիջականորեն հասարակական էր, պաշտոնական, ավանդական նորմերի և սովորույթների հունով իրացվող: Նա դեռ իրենից չէր ներկայացնում մասնավոր, անձնական մարդկային ճակատագիր: Մարդն ապրում էր ավատական միավորումների, փեթակների մեկուսացված կեցությամբ: Մասնավոր կյանքը այդ կանոնակարգված աշխարհում դրսևորվում էր սոսկ իբրև առանձին շեղում՝ անսպասելիորեն հակասություն հարուցելով ավատական կեղևի և մարդու բնության խորքերի, նրա բնական ձգտումների և որակների միջև»⁵, գրում է գրականագետ Վ. Կոժինովը:

Նման պարագայում բարոյական նորմը հետերոնոմ չէ, չի պարտադրվում դրսից, այլ ինքնորոշ է և բխում է կոլեկտիվի դեռևս չտարբերակված ես-ից, նրա հավաքական էությունից և շարունակում է փոխանցվել սովորույթի ուժով, սովորութենական հոգեբանությամբ՝ ամբողջությամբ տոգորված լինելով եղբայրության, արդարության, մարդասիրության զգացումներով: «Մեզ ծվատող խղճի խայթը, վիշտը, անհանգստություններն ու տագնապները չէին բնակվում նրանց հարկերի տակ: Այնտեղ, ընդհակառակը, թագավորում էր խոնարհ պարզությունը, բնական ուրախությունը, անմիջական մաքրությունը և հասարակ անմիջականությունը: ...Աշխատանքը նրանց համար վերածվում էր զվարճանքի ու հաճույքի: Համայնքում սիրում էին իրար այն պատճառով, որ բոլոր էակները ուժեղ էին շնորհիվ իրենց միասնության չափի: Թագավորում էր լիակատար վստահություն-

3 Ивнев Р., У подножия Мтацминды, М., 1973, с. 158.
4 Գաբրիել Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ.3, Եր., 1952, էջ 268:
5 Кожин В., Происхождение романа, М., 1963, с. 83.

նր»⁶,- նույն երևույթի մասին գրում է 18-րդ դարի ֆրանսիացի փիլիսոփա Գ. Լ. Դեշանը:

Չնայած պետական որոշ հաստատությունների առկայությանը, պատմության, տնտեսական հարաբերությունների զարգացումը Թիֆլիսում դեռևս չէր ձևավորել հասարակություն: Քաղաքային կյանքն այնտեղ դեռևս ավատական հանրակեցություն ուներ՝ միջնադարյան համայնքին բնորոշ իր խավերով ու դասերով, ավանդականորեն խայտաբղետ ու գունեղ հանրությամբ: Հայտնի էին համքարական՝ արհեստավորական միությունները, իրենց ուստաներով և ուստաբաշիներով, համքարությունը խորհրդանշող դրոշակներով, իրենց սոցիալական դիրքի հիմքերը հաստատող աշխատանքի և արդար վաստակի չգրված օրենքի ու ժ ունեցող կանոններով, ավանդաբար փոխանցվող պատվախնդրության շեշտադրումներով, դրանք ամրակայող բանավոր մշակույթով՝ ավանդույթներով, սովորություններով ու վարքով:

Թիֆլիսին բնորոշ արևելյան գունեղ կոլորիտը լրացնում էին մեյդանի դուքաններն ու բազազխանները, կինտոներն ու մանր առևտրականները՝ իրենց աշխույժ առօրյային բնորոշ բառապաշարով, սրախոսություններով, կատակներով, անգամ հայհոյանքներով:

Ըստ **սոցիալական հոգեբանության**՝ լեզուն, սովորույթները և միջերը համայնքի գործունեության և փորձի արդյունքն են: **Հին Թիֆլիսի** հանրության կենսաձևը, ըստ էության, անցյալ դարի կեսերին դեռևս կենսունակ ու անաղարտ էր միջնադարյան արհեստավորական և մանր առևտրական տիրապետող խավերի հավաքական կամքով ու էությամբ մշակված ավանդական մշակույթով, որի համատեքստում անձի վարքը լիարժեքորեն պատճառաբանվում էր ավատական համանշանակ նորմերով: Անհատական հոգեբանությունը պատմականորեն դեռևս չէր որոշարկվել՝ քաղաքային և հանրային իրականության ոչ բավարար զարգացածության և տարբերակվածության պատճառով:

Սակայն իր դիրքով, դասային հոգեբանությամբ և նոր կենցաղավարությամբ քաղաքում սկսել էր առանձնանալ, հատկորոշվել հարստացող առևտրականների ու վաճառականների դասը, որը քաղաքային կյանք էր ներմուծում ավանդական կեցածախի խորք բարքեր, պերճ ու ցոփ կենցաղավարություն՝ փոփոխություններ, որոնք ավանդական կանոնիկ համակեցությունն աստիճանաբար այլասերելու վտանգ էին ներկայացնում: Հայտնի է սակայն, որ նման համայնակեցության՝ դարեր շարունակ նույն սկզբունքներով վերարտադրվող կենսաձևն ամեն մի փոփոխության ու շեղման արձագանքում է զգուշորեն, մերժելով, ծաղրելով, որը նրա պատմական գոյության կերպի բնական ինքնապաշտպանական արձագանքն էր, մշակութային դիմակայությունը: Համայնքում նորամուտ բարքերը նախապես ընկալվում են որպես մասնակի շեղում ավանդական չգրված մշակութային արժեքներից, դասային անաղարտ վարքից և բարոյականության կանոններից:

Եվ քանի որ բանահյուսական աշխարհընկալումը և ավանդական համանշանակ բարոյական ըմբռնումները դեռևս չէին տրոհվել և կենսունակ ու գործուն էին հանրության գիտակցության մեջ, այդ պատճառով էլ արագ հարստացող առևտրական խավի ավանդական նորմերը շրջանցող գործելակերպը և վարքը նախապես դրսևորվում էին քողարկված, դիմակավորված: Քանզի հանրային հարաբերություններում այդ խավը, ավանդական բարոյականությունից շեղվելու

6 Д. Л. Дешан, Истина, или истинная система, М. 1973, с. 220.

պատճառով, ինքնաբերաբար դրսևորում էր խաղային, թատերական հոգեբանություն ու վարք:

Երգիծական դրամատուրգիայի ծագումը, ըստ էության, ավանդաբար կազմակերպվող համայնքի ինքնապաշտպանական բնագոյի արդյունք է, որը կոչված էր, բեմ հանելով և հանրությանը ի ցույց դնելով, դիմակազերծելու նոր խավերի քողարկված, երկատված հոգեբանությունն ու վարքը: Եվ, իրոք, առևտրական հարաբերությունների ուժով հարստացող խավի առօրեական թատերականացված կենսաձևը, դասային վարքը տեղափոխվում է բեմ, որտեղ էլ, հանրությանն ի ցույց, դառնում է **դիմակազերծման արարողություն**: Իրողություն, որն իր ծագումնաբանությամբ, ըստ էության, արդյունք է միջնադարյան համայնքի ինքնակազմակերպման, ինքնակայացման, ծաղրախաղով մաքրվելու և վերստին ամբողջականորեն կենսագործվելու հավաքական բնագոյի:

Այս առնչությամբ անհրաժեշտ է հիշատակել Հին Թիֆլիսին բնորոշ և նման գործառույթ ունեցող քաղաքային-ժողովրդական խաղերը, զանգվածային թատերականացված թափորները և հատկապես ավատական քաղաքի բանահյուսության ավանդական դրսևորումներից մեկը՝ մեյդանում խաղացվող բացօթյա դատական ծաղրախաղը՝ «**Վեյնորան**», որի թատերական ծիսակարգությամբ, միջնադարյան **կառնավալների** և **սատուռնալիաների** համանմանությամբ և ոգով պսակազերծվում էր ներփակ քաղաքի հանրությանը հայտնի հարստացող խավերի, կոնկրետ անձերի վարագուրված կենցաղը, բարոյաշեղ վարքը, քաղաքի անցողարձի խոտելի երևույթները: Անհետացող համակեցությունը, ըստ էության, բնականորեն մակածում էր մշակույթով արտահայտվող ինքնապաշտպանական յուրահատուկ դիմակայություն: «Առավել պարզունակ հասարակարգերում, եթե հավատանք մարդաբաններին, մշակույթի, կրոնի և ծեսի գլխավոր նշանակությունը փաստորեն հանգում է այն բանին, որպեսզի թույլ չտրվի փոփոխություն: Իսկ դա նշանակում է զինել սոցիալական օրգանիզմը այն բանով, որպեսզի կյանքը մոգական ձևով առանձնացնի կենդանի օրգանիզմներ, ստեղծի իր տեսակի մշտապես անփոփոխ մնալու ընդունակություն և միայն շատ աննշան ձևով արձագանքի շրջապատող աշխարհում տեղի ունեցող փոփոխություններին և ցնցումներին»⁷, -գրում էր նշանավոր գիտնական Ռ. Օպենհեյմերը:

Վերոնշյալ թատերախաղերում քաղաքի բարձրաստիճան, մեծահարուստ «երևելիները» ներկայացվում էին ծաղրի և բարոյականության դատաստանին, որը հատկապես ցածր խավերի հոգեբանության մեջ կատարում էր **կատարսիսի** շեշտված դերառույթ՝ առավելապես ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ խավի հավաքական կամքով էր անադարտորեն պահպանվում համայնքի մշակույթը, այլև խաղացվող թատերախաղի բացասական նախատիպեր էին դարձնում այդ ներփակ աշխարհի «առանձնակիորեն ծանոթ մարդկանց»⁸: Թատերախաղը չնայած ներկայացվում էր դիմակներով, սակայն հանրությանը հասկանալի ակնարկներով յուրաքանչյուր սրախոսություն ուղղվում էր կոնկրետ հասցեատիրոջ: Հանդիսականները կռահում էին, թե խոսքն ում մասին է, թե ով է հեզմանքի գոհը:

«Առանձնակիորեն ծանոթ» աշխարհի կոնկրետ անձեր են նաև Մունդուկյանի գրական հերոսներից շատերը: Նա մի քանի առիթներով մատնանշել է քաղաքի

7 Р. Опенгеймер, Наука и культура. В кн. «Наука и человечество», М., 1964, с. 52.

8 М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1965, с. 230.

հանրության կողմից ճանաչվող իր գրական հերոսների նախատիպերը: Հայտնի է, որ «Խաթաբալա» կատակերգության առաջին տարբերակում մի մոցիբուլի (միջնորդի) տիպ ստեղծելիս, հեղինակը նկատի է ունենում քաղաքում այդ զբաղմունքով հայտնի մի կնոջ, որի անունով էլ կերպարը պետք է երևար բեմում: Ներկայացման կրկնության ժամանակ ներս է մտնում այդ կինը և պառկելով հատակին, աղաչական ձայնով խնդրում է Սունդուկյանին իր անունը կատակերգությունից ջնջել: Վոդևիլներից մեկում («Եվայլն կամ նոր Դիոգենես») խնջույքին մասնակցում է Թիֆլիսում հայտնի նվագաձու երգիչ Յավանգյուլը:

Ժամանակի գրականությանը բնորոշ այս երևույթը մեկ անգամ ևս վկայում է, որ հեղինակը ներկայացնում էր հիմնականում «առանձնակիորեն ծանոթ մարդկանց»: Շարունակաբար ի հայտ եկող այս օրինաչափության պատճառն այն է, որ պատմականորեն հեղինակի խնդիրը «առանձնակիորեն ծանոթ մարդկանց և առանձնակիորեն ծանոթ իրերի և երևույթների աշխարհի հետ է»⁹:

Ահա թե ինչքան մերձ են գրական հերոսները կոնկրետ, իրական անձանց. «Այդ դեպքը նյութ ծառայեց ինձ իմ երկրորդ պիեսի՝ «Խաթաբալայի» համար, որի մեջ դուրս բերված գլխավոր տիպերի հետ շփվել ու հարաբերության մեջ եմ եղել, իսկ Գևորգ Մասիսյանը հենց ինքս էի»: «Խաթաբալայի» Մասիսյանը-ես եմ, «Էլի մեկ գոհի» Միքայելը ես եմ: «Պեպոյում» Պեպոն-դարձյալ ես եմ, հասարակ կինտոյի կերպարով: Այս վերջին հանգամանքը մասամբ երևում է նաև «Պեպոյի» հառաջաբանից: Շատ կծու արտահայտություններ, որ Պեպոն ասում է Ջիմգիմովին, հնարովի չեն, այլ ասել եմ ես, իմ հակառակորդին, իրականում վկաների ներկայությամբ, մինչև «Պեպոն» գրելը: «Քանդած օջախի» Օսեփը-իմ մոտիկ ազգականն է, իսկ Խախոն - հանգուցյալ մայրս է, որ ներկայացնում է բարի կանանց նաև իմ ուրիշ պիեսներում»¹⁰, -խոստովանում էր Սունդուկյանը:

Թիֆլիսի հանրությունը դեռևս բավարար տարբերակված չէր, դասերը համընդհանուր մշակույթից բավարար չափով չէին ինքնորոշվել, հետևաբար տիպականացման անհրաժեշտություն չէր կարող ծագել: Հերոսների կերտման Սունդուկյանի սկզբունքը, ըստ էության, տիպականացման գեղագիտական կարգով չի միջնորդավորվում: Ուստի՝ ժամանակին խորհրդային սունդուկյանագետների կողմից դրամատուրգին նման գեղագիտական սկզբունք վերագրելը երևույթի ընկալման համար կարևոր՝ պատմականության սկզբունքի խախտում էր:

Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործությունը հիմնականում, էապես որոշարկվում է համայնքի անաղարտության պահպանմանն ուղղված բանահյուսական դատական ծաղրախաղերը, բացօթյա թատերականացված խաղերը կյանքի կոչող վերոհիշյալ սկզբունքներով, տրամաբանությամբ և գործառությամբ: «Տոնախմբությունը (ցանկացած) մարդկային մշակույթի շատ կարևոր սկզբնական ձևն է: Այն չի կարելի բխեցնել և բացատրել հանրային աշխատանքի գործնական պայմաններից և նպատակներից: Եվ կամ բացատրության առավել գոեհիկ կերպ է այն պարբերական հանգստի կենսաբանական (ֆիզիոլոգիական) պահանջներից բխեցնելը: Տոնախմբությունը մշտապես իր մեջ ներառել է էական և խոր իմաստ ունեցող աշխարհայեցողական բովանդակություն: Ոչ մի «վարժություն» օրգանիզմում և հասարակական-աշխատանքային պրոցեսի կատարելագործում, ոչ մի խաղ և ոչ մի հանգիստ կամ կարճատև դադար աշխատանքում **ինքնին**

9 М. Бахтин, *Մույն տեղում*:

10 Գաբրիել Սունդուկյան, *Երկերի ժողովածու*, «Հայաստան» հրատ., հ.3, Եր., 1975, էջ 417:

երբեք չեն կարող դառնալ տոնական: Որպեսզի դառնան տոնական, դրանց պետք է միանա ինչ-որ բան՝ կեցության այլ ոլորտից, հոգևոր-գաղափարախոսական ոլորտից: Դրանք պետք է արտոնություն ստանան ոչ թե միջոցների և անհրաժեշտ պայմանների աշխարհից, այլ մարդկային գոյության **բարձրագույն նպատակների** աշխարհից, այն է՝ իդեալների աշխարհից»¹¹, -գրում է ականավոր գրականագետ Մ. Բախտինը:

Հայ դրամատուրգը նույնպես հետևողականորեն բացում է կյանքի նորօրյա, հանրությանը հայտնի հերոսների համայնական համանշանակ բարոյականությունից շեղված, հետևաբար՝ աղճատված էությունն ու նկարագիրը ծածկող վարագույրը՝ ի ցույց դնելու համար համընդհանուր թամաշայի ու **արդարության բարոյական դատաստանի**, որն ավատականության իդեալի էությունն է: Անգամ Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բարձրակետը՝ «Պեպոն», կառուցված է այդ սկզբունքով: Պեպոն հրաժարվում է մեծահարուստ Ջիմզիմովի հետ հաշտվելուց, նրա խաբեությունը ծածկելուց, ասելով. «**Մեկն էլ է չի՞մաց անե աշխրբին սրա արարմունքը, մեկն էլ է հարայի չկանենա տա՞, վուր էս մարթը, վուրին դիփունքը գլուխ ին տալի, դիփունքը հարգում ին ու պատվում ին, դիփունքը միմնացում, փառավուրում ու երգինք բացրացում...սա էն մարթն է, վուրի համա վունչիչ սուրփ բան չկա աշխրբումը (ընդգծումը մերն է - Ա. Ա.)**»¹²: «Աշխարքը» տվյալ պարագայում Թիֆլիսի համայնքն էր՝ հանրությունը, «խալխը»:

Նման համատեքստում հանրությունը՝ հանդիսատեսը, ներկայացման ընթացքում չնայած արտատեքստային, սակայն պարտադիր ներկայություն է և **մասնակից**: Հատկանշական է, որ համանման ներկայացումների ընթացքում հանդիսատեսը չնայած բեմում չէ, սակայն էապես անհրաժեշտ մասնակիցն է այդ թատերական միստերիա հիշեցնող ծիսակարգության, նա է ներկայացնում **Գատաստանը**՝ հավիտենական արդարությունը կրող համայնական ոգին, նրանն է դատաստանի իրավունքը: Եթե լուսավորիչ հեղինակների համար հանրությունն արդեն կրավորական դեր ունի, հեղինակն ուսուցիչ է, հանրությունը՝ սովորող, ապա համայնքի ավանդական առաքինությունները պահպանելու պարագայում հեղինակը էապես տարբերակված չէ հանրությունից, քանի որ իր փորձը և պատկերացումները քաղել է համայնական հանրակեցությունից:

Հեգելի բնորոշմամբ՝ պատմական ման ժամանակներում հեղինակը «որպես սուբյեկտ չի անջատվում, այլ լուծվում է իր պատկերած օբյեկտում...այստեղ ամեն ինչ ճանաչում է ոչ թե առանձին անհատը՝ իր գեղարվեստական արտացոլման սուբյեկտիվ յուրահատկությամբ, այլ լիապես, ամբողջովին անհատին կլանող համաժողովրդական զգացումը, քանի որ անհատը դեռ հանրության կեցության և հետաքրքրություններից ասիմանազատված, ինքն իր համար ներքին պատկերացումներ և զգացումներ չունի: Որպես այդպիսի անքակտելի միասնության նախադրյալ, անհրաժեշտ է կացություն, որի մեջ դեռևս չի արթնացել ինքնուրույն խոհաժություն և գործունեություն...»¹³:

Նման անքակտելի միասնություն ունեցող այս **թատերական ծիսակարգով**, ըստ էության, համայնքի բարոյական ամբողջությունը վերստին հաղթահանող է ապրում, հաղթում են հանրությունը միասնացնող հավաքական կամքն ու արժեք-

11 М. Бахтин, *Ույն տեղում*, էջ 13-14:
 12 Պարթիվ Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ.2, Եր., 1951, էջ 102:
 13 Гегель, *Сочинения*, т.14, М.,1958, с. 301.

ները: Պատահական չէ, որ, ականատեսների վկայությամբ, ներկայացումներն ավարտվելիս դահլիճը դրդում էր ծափահարություններից և հափշտակված բացականչություններից: «Նույնիսկ հանդիսականք մասնակից են լինում այսպիսի ներկայացման ականա սրտանց բխած արձագանքներով և զգացման արտահայտություններով, որ անդադար լսվում էին վերնահարկից: Այսպիսի պիեսաների ներկայացման ժամանակ **հայկական թատրոնում կարծես երկու տեղ է լինում խաղարկությունը, մինը բեմի վերա և մյուսը վերնահարկում, որը բեմի վերա եղած ներկայացման արձագանքն է** (ընդգծումը մերն է- Ա.Ա.)»,¹⁴- գրում է ժամանակակիցը «Պեսյո» ներկայացման առիթով: Իսկ ներկայացումից հետո համքարները, կինոտոները հուզավառության ցույցեր էին կազմակերպում դրսում՝ թատրոնի բակում, որը կարծես ներկայացման հարուցած զգացականության շարունակությունը լիներ:

Ըստ էության, թատրոնի ծնունդը պատմական այդ համատեքստում պայմանավորված է համայնքի բարոյական կենսոլորտը, ամբողջությունը պահպանող երբեմնի արդար արժեքային համակարգը վերստին կյանքի կոչելու համայնական հավաքականության բնագոյով: Սուևդուկյանի ստեղծագործությունը, ինչպես նշվեց, էականորեն այդ իրողության արտահայտությունն է: Թերևս դա է պատճառը, որ նրա վոդևիլների ծագումը և կառուցվածքը հիմնականում միջնորդավորված չէ որոշակի գեղագիտությամբ, այլ ինտենցիոնալ է և մակածվում է համայնքի ավանդական ամբողջությունը կենսունակ ու անադարտ պահող բանահյուսական համանշանակ արժեքներից և բացօթյա թատերական ծիսակարգերի ավանդույթից:

Կատակներ և զավեշտներ գրվում էին հաճախ նաև ուղղակի զվարճացնելու, ծիծաղի վայելք պատճառելու համար «հարսանքատուն» հիշեցնող Թիֆլիսի կենսասեր ու զվարթ հանրությանը: Նման մի միտում է թերևս ունեցել Գ. Սուևդուկյանի «**Գիշերվա սաքրը խեթ է**» վերնագրով 1863 թ. հապճեպ գրված երգախառն զավեշտը: Այստեղ գործողությունները, ըստ էության, ծավալվում են դատերն ամուսնացնելու կենցաղային խնդրի շուրջ: Մանր առևտրական Իրասածովը հակված է փեսացու ընտրել առևտրական դասից, որը հարստանալու հեռանկար ունի: Անլուծելի կնճիռը, սակայն, աղջկա համար երկու հարյուր թումանի օժիտն է, որը նա չունի: Ստեղծված իրավիճակից դուրս գալու համար զավառական հոգեկերտվածք ունեցող մանր առևտրականը հնարներ է փնտրում և երկար մտորելուց հետո, ի վերջո, հանգում է մի զավեշտական որոշման: Նա ծրագրում է Թիֆլիսի Հայոց թատրոնը կապալով վերցնել և դերասանների փոխարեն ավելի էժան գներով բազազխանի տղաներին բեմ հանել, թատրոնի երաժշտախումբը կրճատել ու սովորական, արևելյան եղանակներ նվագող դուդուկահարներով փոխարինել: Ծիծաղելին, անշուշտ, հերոսի ընտրած միամիտ հնարն է, զավառական պատկերացումներով թատրոնը վերածնելու հիմարավուն հավակնությունը: Իր ծրագիրը կյանքի կոչելու համար նա տուն է հրավիրում բազազխանայի տղաներից Արուքին ճարտարովին խորհրդակցելու, որն էլ, տեսնելով Իրասածովի դատերը, հիանում է նրա գեղեցկությամբ և առանց օժիտի ակնկալիքի, խնդրում է նրա ձեռքը: Կատակում ամուսնության խնդիրը, ըստ էության, համայնական պատվախնդրությունը շրջանցող, համայնքի իդեալից շեղվող, անարդար վաստակի առևտրական և քաղբենիական հակումների ոլորտից

¹⁴ «Սեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1871, N. 17:

հայտնվում է **բնական**՝ փոխադարձ համակրանքի ոլորտում և ստանում անսպասելի՝ հեքիաթային լուծում:

Վերոհիշյալ բանահյուսական քատերախաղերում հեքիաթների ոգով հաղթում, դրության տեր է դառնում **հասարակ ժողովրդի հերոսը**, որի շնորհիվ հանդիսատեսի հոգեկան աշխարհը բերկրանք է ապրում իրադարձությունների ցանկալի դասավորությունից, որը հոգեկան վայելքի, բավարարվածության, **կատարսիսի** էական դեր ունի նրա համար:

Թատերագետ Հ. Հովհաննիսյանի կարծիքով՝ «Այլ գործի կամ արհեստի մարդուն ծաղրելը շուկայական արհեստավորի հոգեբանություն է՝ միջնադարյան առևտրա-արհեստավորական քաղաքից եկող»¹⁵: Դիպուկ նկատված այս երևույթի արմատները թերևս ավելի խորն են և հատուկ են պատմության վաղ շրջաններին ևս: Այսպես, հայտնի է, որ մեր ազգային էպոսի՝ որսորդական դարաշրջանի հերոսները արհամարհանքով են նայում երկրագործի, առևտրականի զբաղմունքին, քանզի նրանք իրենց զբաղմունքով այլևս անկարող են դրսևորել հերոսական դարաշրջանի իդեալը: Այդպես էլ՝ զբաղմունքի բնույթի թելադրանքով առևտրականն այլևս անկարող է արդար վաստակի, ավատական պատվախնդրության և հոգեկան բարձրակարգ առաքինությունների իդեալներ կայացնել: Առևտրի աշխարհի հերոսները, ընդհակառակը, իրենց սոցիալական վարքով ավերում էին արհեստավորական-համքարական համայնքի՝ դարերի կենսագրություն ունեցող իդեալական աշխարհը:

Հավաքական իդեալից շեղվողը համայնքային իդեալի տեսանկյունից դատապարտված էր ծաղրի և արհամարհանքի: «**Խմացա վուր միկրոսկոպիս ուզում առնի: Թե կանաս մեկը լավը ճարե ինձ համա էլ. էնդուր վուր միր հայերեմեն մե քանիսը էնենց մանդրացիլ ին, վուր էլ սադա աճկով չին ջոզվում... է-զեբա էտ միկրոսկոպը շանց տա՝ թե էս ինչ կարքի կենթանիք ին** (ընդգծումը մերն է-Ա.Ա.)»¹⁶: Այսպես է հեզմում Սունդուկյանը իր երգիծական ֆելիետոններից մեկում Թիֆլիսի հանրության կյանքում և մարդկանց հոգեբանության մեջ կատարված շեղումները, հետևաբար՝ բարոյական անկումը: Հիշյալ վոդևիլներում հեղինակը համայնական ոգու դիրքերից անչար, ներողամիտ ծաղրածանակի՝ **մասխարայի** է ենթարկում համայնքի արժեքներից շեղված, սակայն համայնքի համար դեռևս զգալի վտանգ չներկայացնող հոգեբանությունը:

Այդուհանդերձ, առևտրի զարգացումը Թիֆլիսի կյանքում արագորեն մակաժում, տարբերակում ու որոշակիացում էր հակոտնյա սոցիալական խավեր: Առևտրականների հետզհետե որոշակիացող խավի սոցիալական վարքով ձևավորվում էին նոր հոգեբանությունն ու արժեքները: Երկատվում էր մարդկանց հոգեբանությունը, արտաքուստ՝ համայնքի արժեքներով ներկայացող առևտրական խավը նրա նորմերին անհարիր վարքը իրականում դրսևորում էր **քողարկված** կերպով:

Ուստի՝ Սունդուկյանի զավեշտում դժոխքի գեղարվեստական հնարանքի միջոցով բացահայտ և տեսանելի է դառնում բազմաթիվ երևելի թիֆլիսցիների իրական դեմքը («Օսկան Պետրովիչն էն կիներում»): Առևտրական Օսկան Պետրովիչի հոգին դժոխքում տեսնում է բազում մեղքեր գործած, հավիտենական տանջանքների դատապարտված թիֆլիսեցի շատ մեծահարուստների, գողերի,

15 Հենրիկ Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դ., Եր., «Նաիրի» իրատ., 1996, էջ 144:
16 Գաբրիել Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ.3, Եր., 1952, էջ 254:

մարդասպանների, ամուսիններին դավաճանած կանանց, խաբեբա բժիշկների և այլոց հոգիներ, որոնք այդտեղ էին հայտնվել իրենց բարոյազանց, ոչ քրիստոնեավայել վարքի պատճառով: Մինչդեռ դժոխքում հայտնվածներից Օսկան Պետրովիչին ծանոթ շատերը այս կյանքում ունեին ազնիվ բարերարի և բարեսպառ մարդու համբավ:

Ջավեշտի դժոխարնակ «բարեսպառները» հիշեցնում են կոնկրետ անձանց, հանդիսատեսին «առանձնակիորեն ծանոթ մարդկանց», առկա են կռահվող նախատիպերը: Ըստ էության՝ հանրությանը հայտնի կոնկրետ անձերի բարոյաշեղ վարքը պատժված տեսնելու հանդիսատեսի բավարարվածությունը հոգեբանական տարաբնույթ գուգորդումների արդյունք է և որոշարկվում է ոչ միայն համայնքի իդեալն ու բարոյականությունն անխախտ պահելու հանրության ենթագիտակցական բնագոյից, այլև արդարության և ճշմարտության հավիտենական արժեքներից:

Ավանդապաշտության դիրքերից ծաղրվում են նաև ընդունված սովորույթների հանդեպ արհամարհական կեցվածք ընդունած, եվրոպական վարվեցողության ձևերով կուրացած և դրանք նմանակող «լուսավորվածները» («Եվայլն կամ նոր Դիոգենես»): Այսպես, նշված վոդևիլի հերոսը շարունակաբար հայտնվում է զավեշտական իրադրությունների մեջ: Անթաքույց սիրահետելով գեղեցկադեմ Նինոյին, նա հայտնվում է նրա արևելյան, նահապետական մտածելակերպ ունեցող ամուսնու սարքած որոգայթում, որն ընտրում է էդ «լպստված ֆրանտին» պատժելու կինտոյական կերպը՝ թատերականացված ծաղրոծանակը: Քեֆչի կինտոների խնջույքը վերածվում է թեթևսոյիկ, սեթևեթող երիտասարդին ծաղրելու և հիմարացած վիճակի հասցնելու թամաշայի: Խնջույքի տեսարանը նույն քաղաքային-ժողովրդական թատերախաղն է՝ հանված թատրոնի բեմ: Փոքր-ինչ զինովցած Եվայլը ինքնամոռաց բարձրանում է տակառի վրա ու սայթաքելով՝ հայտնվում է տակառի մեջ, որտեղից էլ, կինտոների անգուսպ հռչոցների նվազակցությամբ, սկսում է բացատրություններ տալ հին աշխարհի տակառաբնակ հույն փիլիսոփա Դիոգենեսի մասին:

Գաբրիել Մունդուկյանի վոդևիլները և կատակերգությունները, ըստ էության, շարունակությունն են քաղաքային բանահյուսության, դատաստանական ծաղրախաղերի, որոնք խաղարկվում էին նույն դերառույթով: **Համայնքի ոգին ծաղրով էր պայքարում իր ամբողջությունը վտանգող երևույթների դեմ:** Համայնական ոգին առավել ընդգծված մերժողական կեցվածք ունեցող հատկապես եկամտու կենցաղավարության, կյանք թափանցած օտար և խորթ սկզբունքների ու արժեքների հանդեպ: Ի դեմս այդ կարգի դրամատուրգիայի, գեղարվեստական տեքստը ստեղծվում էր կենցաղի, մարդկանց ըմբռումների, ավանդական մտածելակերպի իրապատում արտահայտությունների և տեղային կոլորիտի պահպանման հիման վրա՝ հիմք դնելով ժողովրդագրական և կենցաղային կոնկրետ հենք ունեցող գրականության, որը դրսևորվեց առաջին հերթին բարբառների և աշխարհաբարի, ժողովրդական կենդանի խոսքի կիրարկմամբ:

Մունդուկյանի հետագա կատակերգությունների բովանդակությունը և տիպաբանությունը պայմանավորվում են մասամբ արդեն՝ որոշակի լուսավորական գաղափարներով և առաջադրումներով, որով դրամատուրգի հայացքները մասնակիորեն տարանջատվում և ինքնորոշվում են համայնական մտակերտվածքից, և նա ստանձնում է հանրության նոր, բարձրակարգ կենսաձևը

կերտողի առաքելությունը: Նրա ժամանակակիցը և գործընկերը՝ դերասան Գևորգ Չմշկյանը, իր հուշերում գրում է, որ Սունդուկյանն «ատում էր մարդկության փտած ուժը և ձգտում էր դեպի նորություն, պահպանելով և հնության առաքինությունը...»¹⁷: Ըստ էության, այս ճշմարիտ դիտարկումը շեշտադրում է Սունդուկյանի ստեղծագործությանը հատուկ լուսավորական բարեշրջումների և միաժամանակ՝ համայնքային ոգու բարձրագույն առաքինության՝ **պահպանողականության** երկշերտ համակցությունը: Եթե **առաջինը** դրսևորվում է ավանդական կենցաղավարության որոշ ձևեր եվրոպականացնելու, հատկապես՝ եվրոպական ֆեմինիստական մշակույթի դիրքերից սիրո, ամուսնության և ընտանիքի խնդիրները նոր ոգով կազմակերպելու շեշտված մտակարգումներով («Խաթաբալա», «Էլի մեկ գոհ»), ապա **երկրորդը** հանդես է գալիս համայնակցության առաքինությունները, մարդու աստվածակերտ նկարագիրը պահպանելու քրիստոնեական շեշտված մտահոգությամբ («Պեպո», «Քանդած օջախ»): Եթե առաջին կատակերգություններում հեղինակը ստանձնում է լուսավորիչ ուսուցչի դեր, ապա վերջիններում ենթագիտակցորեն կրկին ապավինում է **հանրության Գ-ատաստանին**:

Այսպես, «Խաթաբալա» կատակերգության մեջ չնայած, ըստ էության, բախվում են ամուսնության, ընտանիքի վերաբերյալ հին և նոր ըմբռնումները, սակայն քատերականացման սկզբունքը կրկին ավանդական թամաշան է, որի նպատակն է հանրությանը ի ցույց դնել և ծաղրածանակի արժանացնել մեծահարուստ վաճառական Չամբախովի՝ իր տգեղ աղջկան խաբեությամբ ամուսնացնելու խորամանկ մտադրությունը:

Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործությունները գործառվում են պատմական կացութաձևերի ու մշակույթների ակնհայտ փոփոխության համատեքստում: Լուսավորյալ մտավորական Գ. Սունդուկյանն ինչ-որ պահից արդեն հանդես է մտնում համայնքը բարեշրջողի որոշակի գաղափարներով և առաքելությամբ: Նրա կատակերգություններում ասպարեզ են գալիս արդեն գաղափարակիր հերոսներ: Առաջին իսկ պիեսներով նա առաջադրում է ընտանիքի և ամուսնական կյանքի կազմակերպման նոր ըմբռնումներ, որոնք իր կարդացած լուսավորիչների շարադրանքներում դրսևորվում էին անհատի, հիմնականում՝ կնոջ ազատությունը տեսականորեն հիմնավորող սկզբունքային մտակարգումների քննաճառերով (տիրադներով):

Հայտնի է, որ ամուսնությունը, ընտանեկան հարաբերությունները հին Թիֆլիսում կարգավորվում էին դեռևս ավանդաբար, ունեին նահապետականորեն կազմակերպվող բնույթ: Երիտասարդները կին էին ընտրում հիմնականում ծնողների կամ միջնորդ կանանց՝ մոցիկուլների աջակցությամբ: Նոր ժամանակների գրական հերոսները ընդվզում են այդ իրողության դեմ, առաջադրում են փոխադարձ սիրո հիմքի վրա ստեղծվող ընտանիքի հաստատության գաղափարը, սակայն նրանց շուրթերով հնչում են հեղինակի գաղափարները: Այս առումով, այդ գաղափարակիր կերպարները չունեն լիարժեք հոգեբանություն, քանի որ իրականության մեջ նման հոգեբանությունը դեռևս չէր որոշարկվել և անհատի պատկերացումներում չէր մտակարգվել համապատասխան բարոյական, իրավական և ճանաչողական սկզբունքներով:

Պատմական առաջընթացը դեռևս բարոյահոգեբանական կռվաններ չէր

17 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Եր., 1953, էջ 78:

ստեղծել իրենց նորօրյա հոգեբանությունն ունեցող հերոսների համար: Ուստի նրանք պարտվում են («Էլի մեկ գոհ»): Նման հերոսների սիրո սենտիմենտալ ավարտը թելադրվում է գեղարվեստական հյուսվածքի տրամաբանությամբ և ստեղծագործական հոգեբանության ոլորտներում քննելի մի իրողություն է, երբ իրական արգելքները հաղթահարելու անկարողության զգացողությունը երազանքի կամ արվեստի շնորհիվ է հասնում դրանք բարոյապես հաղթահարելու և արժեգրկելու հնարավորությանը:

Փողային հարաբերությունների հարուցած հարստանալու կիրքը լուսավորական գրականության կողմից հակակշռվում է մարդու էությունը վեհացնող արդարության, ազնվության, առաքինությունների՝ նահապետական հանրության իղեալով: Մունդուկյանն ի լուր հանրության հնչեցնում է, որ մարդու կյանքը պետք է նմանվի արդարության սանդուղքով բարձրանալուն: Բոլոր առաքինությունները էականորեն պտղավորողը **արդարության** զգացումն է, որ հիմնված լինելով անհամեմատ զարգացած զգայության վրա, մարդուն ընդունակ է դարձնում անելու այն ամեն բարին և օգտակարը, ինչին նա ընդունակ է: Այս շեշտադրումը հնչում է ավատական հանրակեցության պատմականորեն այլասերման և քայքայման համատեքստում: Մի իրողություն, որը ողբերգական հնչեղություն ունեւր ժամանակի մարդու համար: Գնալով ավելի է խորանում և որոշակի դառնում համայնքի որակավորությունը: Ութսունական թվականներից, Հ. Թումանյանի բնութագրմամբ, Թիֆլիսը սկսում է ավելի փոխվել ու փչանալ. «Եվ հին Թիֆլիսը, որ մի առանձին ինքնուրույն աշխարհ ու զվարթ կյանք էր ներկայացնում իր համ ու հոտով, լեզվով ու աղաթով, աղ ու հացով, միստ ու կացով, անցել է արդեն: Անցել է, և անդառնալի»¹⁸:

«Դիպ տակն ու վրա էլավ միր աշխարքը», «Հեի գիդի ժամանակ, չարխի պես պտուտ իս գալի...էրեզ մեկել օրը ինչ էր, էսօր ինչ է... Քուռն ու քարափը էլի էնդունք է ու մարթիքը ուրիշ դառան»-, գրում էր Գ. Մունդուկյանը: **«Արթարութինն ու ճշմարտութինը միր մեչը մուսով պըտրելու է դառի, ու պատվականութինը, խոսկի տեր ըլիլը, նամուս, սիրաթ, ախպըրութին խո էլ իսկի մի՛ հարցնի: Էստունց մագիեր անթիվ ու անհեսաթ խափիլ, ասելութին, նախանձ, գոփիլ, գջլի ու գուղութին»:** **«Պատիվն ու փառքը փուղինն է ու հարստութենինը** (ընդգծումները մերն են - Ա.Ա.)»¹⁹:

Մունդուկյանի հեզնանքը, ծաղրը գրոտեսկային է դառնում հատկապես քաղաքի բարոյապես այլասերված հանրային բարքերին անդրադառնալիս. «Գա՞նա էս հանգի էլի քաղաք կուլի աշխրքումը, ինչոր միր քաղաքն է. գա՞նա էս հանգի էլի մարթիք կուլին, ինչոր մինք ինք: Աստծուն պիտի փառք տանք, վուր մենակ միզ համա է պարպի, իր բուր օղորմութինը դիպի միզ վրա է փռի: Քանի աշխարք ու երգիր միզ էրնեկ է տալի: ...Փա՛հ, միզ համա ի՞նչ կա դժար. միր խիլքը՛, միր ուսումը՛, միր հալալութինը՛, միր արթարութինը՛, միր մարթասիրութինը՛, միր աշխատասիրութինը՛ ի՞նչ չի կանա գոհացնի: ...Էս պատճառով է, վուր միզմեն ամեն մեկը դիփուռիս համա է փիքը անում, ու դիփուռքս ամեն մեկի համա...: Վուր ասիս՝ մե քաղծած, մե ծարավ, մե գուղ, մե ավազակ, մե ջիբ կտրող, մե թալնող, մե փախցնող, մե գոփող, մե գջլող, մե խափող, մե հաշա ուտող, մե սուտ օրթում ուտող, մե կուտր, մե ուրիշի աշխատանքը տակն անող՝ մեկը, մեկը չկա, չկա միր

18 Գովհաննես Թումանյան, ԵԼԺ, հ. 7, Եր., 1995 թ., էջ 29:

19 Գարբիել Մունդուկյան, ԵԼԺ, հ. 2, Եր., 1951, էջ 188, 117, հ. 3, Եր., 1952, էջ 251, 253:

քախկումը: Էս խոսկիրը դարդակ խոսկիր է...հնուց մնացած...բերնե բերանն անցած է կացի ու գիդինք, վուր էս հանգի մարթիք էլ կան աշխրքումը, ուրիշ քախկնեբումը, ամա միր քախկումը, պա՛, պա՛, պա՛...Ամեն մեկը հալալ աշխատանքը իր համա շինիլ է անխախտ կանոն... Մարթիքը խո իրանց մեշը սերով, միարանութեմով, անթամահ, մեկ-մեկու կարիքին հասնող, մեկ-մեկու ավտող, մեկ-մեկու վունչիչ չխնահող, մեկ-մեկու համա գլուխը հիդ դրած. իրանց օրումը վունց կռիվ, վունց դավմադալ, դադաստնի դուռը չին էլ գիտի վուրթենն է. ի՞նչ հարկավուր է դադաստան, ամեն մարթ արթարութենի կշիռքը սարքած ունե սրտումն ու Ավետրանի գորութեմով վարվում: ...Էսենց բախտավուր ապրում ինք միզ համա...»²⁰, - հեզնում է Սունդուկյանը:

Համայնքի ինքնաբավությունը վտանգում էին հիմնականում երկու գործոններ: **Առաջինը** նրա մշակույթի ոչնչացումն ու այլասերումն էր: Մինչդեռ համայնքը հենց այդ մշակույթով էր ամբողջական և միասնական: Մշակույթը համայնքի կենսաղորտն է, կենսագործունեությունը շնչավորողը, դրա շնորհիվ են դարերով արմատացած բնապատմական հանրակեցության պայմանները և արժեքներն ամրակայվում ժողովրդի բնագրի մեջ: Եվ քանի որ համայնքը դարեր շարունակ պարզ վերարտադրության մեխանիզմով կարողանում է հարատևել, ապա համայնքի բարոյական արժեքները ժամանակի մարդը ընկալում էր ոչ թե որպես **պատմական**, այլ որպես **բնական, հավիտենական արժեքներ**: Սակայն այդ ամենն այնքան ժամանակ, քանի դեռ համայնքն ուներ իր իդեալական տեսքը: Եվ զարգացման տրամաբանությունն անողորմաբար օրաօր որակավորում էր հանրության կյանքը, ի հայտ բերելով հարաբերությունները կարգավորող նոր ձևեր և եղանակներ: Իսկապես՝ «Այն ժամանակ միայն, երբ արդեն արտադրության տվյալ եղանակը կիսով չափ իր դարն ապրել է, երբ նրա գոյության պայմանները նշանակալից չափով անհետացել են և նրա հաջորդն արդեն բախում է դռները, այն ժամանակ միայն շարունակ ավելի ու ավելի անհավասար դարձող բաշխումն սկսում է անարդարացի թվալ-միայն այդ ժամանակ մարդիկ սկսում են իրենց դարն ապրած փաստերից դիմել այսպես կոչված **հավիտենական արդարությանը**»²¹: Բարոյականության և իրավունքի աշխարհին ապավինող այս ցատումը, Ֆ. Էնգելսի կարծիքով, որքան էլ արդարացի է, սակայն այլևս չի նպաստում հետագա զարգացմանը:

Խղճի, արդարության **հավիտենականացման** պատճառը, հայ էթնոհոգեբան Հայկ Ասատրյանի կարծիքով, միջնադարյան-նահապետական մտախառնվածքի ոգեղենությունն էր: Երևույթների ծագման աստվածային սկզբի պատկերացումը հավիտենապաշտության կնիքով է դրոշմում այդ ժամանակի մշակույթը: Արժեքների հավիտենացուցիչը Աստվածային սկիզբն է: Նոր հարաբերությունների երևան գալով միջնադարյան համայնական մտախառնվածք ունեցող մարդը ողբերգականորեն է ապրում հավիտենական իմաստների և իրականության աններդաշնակության իրողությունը: Միջնադարում հավիտենականի կռահում կար բարոյականության մեջ, հոգին ավելի մոտ էր Աստծուն, խիղճն ավելի արթուն էր, միտքն ավելի հավիտենատես և հավիտենահակ, որից հետո առևտրական և փողային հարաբերությունները ասպարեզ են բերում չոր ներկայապաշտություն: Փողային հարաբերություններով որոշարկված նոր ժամանակների մարդու

20 Նույն տեղում, էջ 268, 269, 270:

21 Маркс К., Энгельс Ф., Избранные сочинения, в 9-ти томах, т. 5, М. 1986, с. 137-138.

պրագմատիկ մտածողությունն ու հոգեբանությունը մարդկային հարաբերությունների մեջ իրենց չորության և պաղության շունչը բերեցին: Այդ նոր հոգեբանությունն էլ սնուցեց մի անսահման ազատականություն, որը ծնեց իմաստամերժ իրապաշտություն և ներկայագագ եսապաշտություն: Դա էլ հենց խաթարեց կոլեկտիվի հավաքական գոյությունն իմաստավորող հավիտենահասկ կենսատու արժեքները, աղոտացրեց հավիտենականի զգացումը: Ուստի՝ շահը դարձավ ժամանակի մեծագույն առեղծվածը, թովչանքը, երջանկության միջոցն ու նպատակը: Ավանդույթներից դատարկվեց ու աղոտացավ կյանքը, ներկայապաշտությունը սկսեց ավերել նախկին ոգեղեն աշխարհը, քրիստոնեությունը կորցրեց իր կենսաազդեցությունը: Պրագմատիկ այս ոգին իր կնիքը դրեց կյանքի բոլոր օղակների վրա, իրական շահի ըմբռնումը կապվեց տվյալ վայրկյանի հետ, իսկ **վայրկենապաշտությունն** ամեն ինչ դարձրեց **հարաբերական**²²:

Սուևդուկյանի ստեղծագործությունը համայնքում, ինչպես նաև ազգային մարմնում խաթարված հավիտենական արդարությունը վերականգնելու պատմամշակութային արձագանք է: Փողային հարաբերությունների ծնած հոգեկան և բարոյական անկումը նույն սրությամբ մատուցվել է «Պեպո» և «Քանդած օջախ» կատակերգություններում: «Քանդած օջախի» Օսեփը երանությամբ է հիշում երբեմնի ավատական կենսաձևի երանելի ժամանակները, երբ սեր ու հավատարմություն կար մարդկանց միջև:

19-րդ դարում համայնքների մշակույթի այլասերման պատճառ էին դարձել նաև եվրոպական քաղաքակրթության, կենցաղավարության ընդօրինակումները: Այս երևույթի արձանագրումով, հետագայում Օսվալդ Շպենգլերը հիմնավորում էր, որ քաղաքակրթությունը հակոտնյա է էթնիկ մշակույթին: **Եթե մշակույթը խորքային իրողություն է, ապա քաղաքակրթությունն ունի տարածականորեն ծավալվելու միտում, ինչը և այլասերում ու ոչնչացնում է տվյալ համայնքի մշակութային արժեքները, դիմագրկում ժողովրդի անհատական նկարագիրը:**

Եվ այդ պատճառով է, որ ժամանակին այս երևույթն արձանագրած Հ. Թումանյանը նույնպես նկատում էր. «Կորչում է ժողովուրդների անհատականությունը, առանձին ոգին, սեփական գույնն ու երանգը, էն ամենը, որ էնքան բնական են, ինչքան նրանց երկրի կլիման ու բնությունը և ինչով որ նրանք կենդանի են, գեղեցիկ են, մեծ են: Չէ՞ որ ամեն ուժ սնունդ է առնում, զարգանում ու մեծանում իր հարազատ կլիմայի մեջ... (ընդգծումը մերն է - Ա. Ա.)»²³:

Համայնքն այլասերող **երկրորդ** գործոնը տնտեսության զարգացումն էր: Այս իրողությունն արձանագրած Գ. Պլեխանովի կարծիքով՝ հին սովորությունները չքանում են, հին արարողությունները խախտվում են այն ժամանակ, երբ մարդիկ մտնում են նոր փոխադարձ հարաբերությունների մեջ: Եվ համայնքը, որը դիմանում էր քաղաքական կյանքի փոթորիկներին, անգոր և անպաշտպան է դուրս գալիս տնտեսական էվոլյուցիայի տրամաբանության առջև: Փողային տնտեսության և ապրանքային արտադրության զարգացումը փոքր առ փոքր փորում է այդ ներփակ կեցության հիմքերը: Տնտեսական քայքայող գործոնին գումարվում է նաև «պետության քայքայիչ ազդեցությունը, պետություն, որին հանգամանքների բուն իսկ ուժը հարկադրում է պաշտպանելու անհատական

22 Տե՛ս Ասատրյան Դ., Գայատան արիական նախադիրը Առաջավոր Ասիայում, Սոֆիա, 1942, էջ 11:
23 Գովհաննես Թումանյան, ԵԼԺ, հ. 7, Եր. 1995, էջ 28:

նության սկզբունքը»²⁴, սկզբունք, որը տրամագծորեն ներհակ է համայնակեցությանը բնորոշ կոլեկտիվիզմի ոգուն և մշակույթին:

Գ. Սունդուկյանը կարծում էր, որ հնարավոր է կանխել պետության նման բացասական դերը կանխակալ բարոյական և արդար դիրքորոշմամբ: Նրա կարծիքով՝ մարդասեր և արդար երկիրն այն «տերութիւնն է, որ համաշա չալիչ է գալի իր հալալ օրենքնիրը էնենց մտցնէ էն երգրունը, յա քախկունը, վուր էս երգրի, յա քախկի ադաթնիրն ու սովորութիւննիրը անդակածի տակն ու վրա չանէ»²⁵:

Խղճի, արդարության արծարծումներն էական դերառույթ ունեն Սունդուկյանի կատակերգությունների համակառույցում: «Պեպո» կատակերգության ելակետը հենց այդ արժեքներն են: Կատակերգության հերոսների բախումն ընկալելի է պատմականության դիրքերից, իսկ այուժեն հետևողականորեն կառուցվում է այդ բախումը արդարության և խղճի դատաստանի համատեքստում հնչեցնելու համար: «Բաս քու սրտի դավթրումն էլ վո՞ւնչիչ չկա գրած», «Բաս քու խճպտանքը վո՞ւնչիչ չէ ասում քիզ, էլի. խո գիղիս վուր պարտ իս»²⁶:

Սունդուկյանը չգիտեր, թե ինչի՞ց է, որ նախկին բնական վիճակից առաջացավ այդ արատավոր հանրությունը, սակայն համայնքին հավասար ապրեց հավիտենական արդարությունից մինչև հարաբերական ներկայապաշտություն ծավալվող ավերածության ողջ տրագիկմը:

Սունդուկյանի ստեղծագործությունը հատկանշվում է առևտրական դասի շեշտված քննադատությամբ, որը, սակայն, չի նշանակում, թե նրա ստեղծագործությունն ունի **հասարակագիտական ետնախորք**: Նա, ինչպես եվրոպական լուսավորիչները, պատմությունն ընկալում է որպես բնության օրենքներով և արարչակարգ հավիտենական ճշմարտություններով կարգավորվող իրողություն, որի պատճառով էլ նրա ստեղծագործությունն ամբողջությամբ տոգորված է քրիստոնեական մարդասիրության շեշտված բարոյախոսությամբ. «...Աստվածաշնչումը գրած է, ...վուր աստուճ մարթուս ստիղծից իր պատկիրքի. էտու միտկն էն է, վուր մարթս աստճուն նմանվի չէ թե աճկով ու ունքով, ամա ճշմարտութենով ու արթարութենով (ընդգծումը մերն է - Ա.Ա.)»²⁷:

Առերևույթ կարող է այն տպավորությունը ստեղծվել, թե հավիտենական արդարության, ճշմարտության, արդար վաստակի, խղճի և պատվախնդրության հնչեցումները Սունդուկյանի արվեստի էթիկան դարձնում են մերկապարանոց բարոյախոսություն՝ ռացիոնալիստական և ուսուցողական շեշտադրումով: Իր ստեղծագործություններում, սակայն, Սունդուկյանը արդարությունը բխեցնում է ոչ թե բանականությունից, այլ զգացմունքից՝ խղճի, սրտի ոլորտից, որն ունի աստվածային սկիզբ: Նրա ըմբռնմամբ՝ բարոյական կամքը բանական է, եթե գործարկվում է այդ սկզբի թելադրանքով, որի շնորհիվ և գործությամբ կարող է հաղթահարել անբնական, ցածրակարգ մղումներով պատճառաբանված հոգեբանությունն ու վարքը: Բարոյականությունը բանական էակի անընդմեջ օրենսդրությունն է իր անձի հանդեպ, իսկ այդ օրենսդրության բարձրագույն ելակետը և չափանիշը խիղճն է: «Ի՞նչ հարկավուր է դադաստան, ամեն մարթ արթարութենի կշիռքը սարքած ունէ սրտումն ու Ավետրանի գորութենով վար-

24 Գ. Պլեխանով, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, հ. 1, Եր., 1960, էջ 270:
25 Գաբրիել Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ.3, Եր., 1952, էջ 276:
26 Նույն տեղում. հ.2, 1951, էջ 64, 65:
27 Նույն տեղում, հ.3, 1952, էջ 128:

վում»²⁸,- հեզանքով գրում է Սունդուկյանը: Դրամատուրգի կարծիքով՝ վերոհիշյալ արատների պատճառն այն է, որ մարդը մոռացել է Աստծուն, հեռացել քրիստոնեությունից, օտարվել Ավետարանի պատվիրաններից: Գրողը հորդորում է մարդկանց անարատ մնալու համար Աստծուց ուժ ու զորություն խնդրել: Արարչաստեղծ մարդու կոչվածությունն է՝ ապրել ու գործել այնպես, «վուր օդորմած Տերը ավելի օդորմա ու չփռիվանի իր տված օդորմութենի վրա»²⁹: Դրա համար երկու լավ գեներ է շնորհված մարդուն՝ «մեկը խիլքն է, մեկերը խճատանքը: ...Խճատանքի համա էլ, վուր յանդիշ չգանք, մե-մե կշիռք սարքինք սրտներումս ու հալալ կշռինք լավն ու վաղը: ...Էս կշիռքը փուղով չէ ծախվում ու առնըվում, ... ով գուզե մութքա կարող է ճարի»³⁰:

Սունդուկյանի բարոյական առաջադրումները ապավինում են կրոնին, քանի որ չունեն ինքնուրույն էթիկական սկիզբ: Արդարությունը և խիղճը մարդու էության մեջ ունենալով Արարչական սկիզբ՝ ընկալվում են որպես էութենական (սուբստանցիոնալ) հավիտենական արժեքներ: Քանզի՝ «Ինչքան էլ մարդը կույիս կերպով պատկերացներ գերագույն սկիզբը, աստվածային ոգին, նա անպայման նրանում տեսնում է ճշմարտություն, գերիմաստություն, բանականություն, արդարություն, որոնք թագավորում և հաղթում են զոյության նյութական կողմը»³¹:

Եվ քանի որ աստվածային սկիզբ ունեցող խիղճը և արդարության զգացումը մարդկանց հոգում է, ապա Սունդուկյանն իր հերոսների էության մեջ իրապես տեսնում է ճշմարտության, արդարության, խղճի, կամքի ազատության պահանջը՝ որպես ինքն իրեն պտղավորող ուժ: Սունդուկյանն իր արվեստում արդարությունը բխեցնելով խղճից, հերոսների հոգեբանությունը դարձնում է առավել զգացմունքային: Ավելին, գրողը դրանք ընդգծում է իր ժամանակի իրականության կոնկրետ հյուսվածքում, իր հերոսներին հուզող խնդիրների առնչությամբ, հնչեցնելով անհատական ճակատագրերի և անձերի սոցիալական փորձի ոլորտում, որի պատճառով էլ դրանց արժարժումները չունեն մտադատողական բնույթ: Դրանով նա այդ արժեքները շնչավորել է ու համակել կենդանի ապրումներով: Սունդուկյանն իր ժամանակի լուսավորական ռացիոնալիզմի մշակույթ բերեց կենդանի մի շիթ, որի ակունքը զգացմունքն էր: Պարտքի զգացումը հարաբերելով արդարությանն ու խղճին՝ եվրոպական շատ լուսավորիչների նման նա այն դիտում է որպես բոլոր կարգի առաքինությունների և ազնիվ մղումների ակունք:

Այդպես էր դատում Ժ.-Ժ. Ռուսոն, որի կարծիքով՝ առաքինության օրենքները գրված են բոլորի սրտերում և դրանք ճանաչելու համար բավական է խորանալ ինքն իր մեջ և կրքերից խաղաղված լռության մեջ լսել սեփական խղճի ձայնը³²: Իսկ արդարության դատը, ըստ Ի. Կանտի, իր մեջ հակասություն է պարունակում, երբ այն փորձում են հաստատել իրավունքով, քանի որ իրավունքը ոչ միշտ կարող է հնչեցնել արդարության ձայնը: Հատկապես, երբ խոսքը գնում է ուրիշի իրավունքի մասին: Խստագույն իրավունքը մեծագույն անարդարություն է: Արդարությունը վերաբերում է միայն խղճի դատաստանին³³: Այդպես էին մտածում եվրոպացի լուսավորիչները, այդպես էր մտածում նաև Սունդուկյանը. «Վո՞ր օրենքն ինք

28 Նույն տեղում, էջ 271:

29 Նույն տեղում, էջ 263:

30 Նույն տեղում, էջ 263, 264:

31 Ա. Ի. Գերցեն, Ընտիր փիլիսոփայական երկեր, Եր. հ. 1, 1949, էջ 168:

32 Տե՛ս Жан-Жак Руссо, О влиянии наук на нравы, СПб. 1908, с. 56.

33 Տե՛ս Иммануил Кант, Сочинения в шести томах, т. 4, ч. 2, Москва, 1965, с. 144.

դրուստ -դրուստ կատարում, վուր էս բանումն էլ մենակ օրենքը պատճառ բերինք (ընդգծումը մերն է - Ա. Ա.)»³⁴:

Պատկերացումների նման ստեղծագործական զուգորդումը Սունդուկյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ պատմական գործընթացների ավանդապաշտ դիմակայություն չէ լույս, այլ մի ինքնատիպ համադրականություն (սինկրետիզմ), տրոհված, մասնավորված իրականությունից վերստին ամբողջական բարոյական մարմին, օրգանիզմ կայացնելու մշակութային իրողություն: Թատերական արվեստի հնարավորություններով՝ հեզնանքով ու սարկազմով, արդարության, խղճի հավիտենական արժեքների քարոզչությամբ, դրամատիկ և սենտիմենտալ էֆեկտներով Սունդուկյանը ջանում է վերստին ձևավորել ընդհանուր բանական և բարոյական կամք և ապահովել դրա հաղթանակը՝ մասնավորված հանրության հանդեպ, բարոյականացնել մասնավոր շահերով ու կամքով տրոհված հանրության օրգանիզմը, վերակերտել կոլեկտիվ բարոյական մարմին, ավանդական առաքիչություններով կենսագործվող հանրային «ես»՝ լուսավորված ժամանակի առաջավոր գիտակցությամբ, բարոյական կամքով, հարուստ ու ազնիվ զգացմունքների աշխարհով:

Հասարակության հիմքը բարոյական հավասարությունն է: Բարոյականության փիլիսոփայության համաձայն՝ բարոյականի հիմքում առկա է էությունական, նախաստեղծ, ներհայեցողաբար ընկալվող ինչ-որ բան, որը եսասիրական և այլասիրական հանրաշահ մղումների միջև ստեղծում է ներդաշնակություն: Իրերի բնույթի մեջ առկա է մի կարգավորող սկզբունք, բնության մի ինչ-որ ներքուստ իրար կապակցող խորհրդավոր, առեղծվածային ուժ, որն էլ դրոյում է կամա թե ակամա նպաստելու ընդհանուրի բարօրությանը: Եվ քանի որ դա, իրոք, այդպես է, ապա իմաստուն Թումանյանը չափազանց խորագգա և ճշմարիտ էր, երբ Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործությունից առանձնացրեց ոսկու այն ձուլածո կտորը, ինչը մնայուն է և բոլոր ժամանակների համար ազնիվ մետաղի հնչողություն ունի. «Ու անվերջ մեծ Պեպոն կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական՝ Չիմզիմովի դեմը կանգնած իր հալալ աշխատողի կոշտ ձեռքը կզարկի մուրհակին ու Թիֆլիսի բարբառով կորոտա՝ քու սրտումն ի՞նչ է գրած... ու կվարի իր ազնիվ կռիվը, ոչ թե մուրհակի համար, այլ **ճշմարտության** համար, **արդարության** համար»³⁵ (ընդգծումն մերն է - Ա. Ա.):

Գրանով իսկ՝ Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործության էջերում շրջանառվող պատգամները աստվածաշնչյան պատվիրաններ են հիշեցնում. «**Բոլոր արարածների և աշխարհների Արարչի օրհնությունը բոլորիդ վրա, եղեք երկարակյաց, առողջ և երջանիկ, սիրեք միմյանց: Ընդհանրապես սիրեք ճշմարտությունը և մարդասիրությունը ու մի անեք ուրիշներին այն, ինչ չեք ուզում, որ ուրիշներն անեն ձեզ**»³⁶:

«...**Արթար գործեք, թե չէ մեռնելու օրը ձեր խճպտանքը կու գարթի ու իժում էլ չիք կանա օտկի** (օգնի-Ա. Ա.) **ձեզ**»³⁷:

34 Գաբրիել Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ.3, Եր., 1952, էջ 278:

35 Դովհաննես Թումանյան, ԵԼԺ, հ. 7, Եր. 1995, էջ 29:

36 Գաբրիել Սունդուկյան, ԵԼԺ, հ. 3, Եր. 1952, էջ 267:

37 Նույն տեղում:

Summary

OLD TBILISI AND THE CREATIONS OF GABRIEL SUNDUKYAN

Aram G. Alexanyan

Soviet literary criticism assessed the historical context and cultural calling of Gabriel Sundukyan as an expression of opposition to market capitalism. This understanding of research during the Soviet era came to rest on extremes and a failure to understand, because it was dictated by the Marxist theory of class struggle.

To explain the historical and cultural context of Sundukyan's creations with Marxist postulations is not scientific and disregards the principles of historiography. In reality, Sundukyan's creations are penetrated by a dramatism typical of a transitional era. Values characteristic to the new capital made by traders and money-lenders are in contraposition to Christian morality, the understanding communal justice and to the necessity of the restoration of man's essence. Thus, Sundukyan's creation in its historical-cultural calling is multi-layered and extremely original.