

000

**ԵՐՎԱՆԻ ՕՏՅԱՆԻ ԵՎ ՄԻՔԱՅԵԼ ԿՅՈՒՐՃՅԱՆԻ ՀԵՂԻՆԱԿԱՍ  
ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

**Ս. Գ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ**

Եր. Օտյանը անտարբեր չի եղել դրամատիկական սեռի նկատմամբ: Նրա գրեթե բոլոր վիպական երկերին բնորոշ են դրամատիկական լարվածությունն ու երկխոսությունների առատությունը, նույնիսկ որոշ գործեր գրված են կիսավիպական-կիսադրամատիկական ձևով: Դրա շնորհիվ էլ նրա շատ գործեր բեմականացվել են, ինչպես «Ռադականին կնիկը», «Միջնորդ տեր պապան», «Ընկեր Փանջունին», «Բնտանիք, պատիվ, բարոյականը», անգամ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշապրական երկը՝ «Հայերը Փարիզում» խորագրով: Եր. Օտյանն իր գրական ուղու տարբեր փուլերում դիմել է այդ ձևին՝ չբեմով մի շարք թատերախաղեր: Դրանց մեծ մասը կրում են Օտյանի ստորագրությունը միայն, իսկ երկուսը՝ «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարշըլը Արթին աղան» և «Երեսուխաղ» կատակերգությունները, Եր. Օտյանի հետ միասին կրում են նաև Միրայել Կյուրճյանի ստորագրությունը, որ նշանակում է՝ Օտյանը և Կյուրճյանը հանդես են եկել իբրև այդ երկու գործերի համահեղինակներ: Միայն Օտյանի ստորագրությունը կրող թատերախաղերը՝ «Իդեալ մը կամ Գյուղատնտես փեսացուն», «Կառքի մը արկած», «Զավալլըն» և այլն, դեղարվեստական մեծ արժեքներ չեն: Նրանք պատկերում են Միք. Պատկանյանի, Սունդուկյանի, Հ. Պարոնյանի կենցաղային կատակերգությունների շեքը: Եր. Օտյանը սերնդին՝ բարոյահոգեբանական թույլ վերլուծումներով: Սակայն՝ դրանք բացարձակապես անարժեք գործեր չեն, ինչպես ծայրահեղորեն պնդել են Հ. Օշականն ու Մ. Թևոլոյանը: Ավելին. Հ. Օշականը դրանք որակելով միջակություններ՝ հաջողված է համարել «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարշըլը Արթին աղան» կատակերգությունը, սակայն դա էլ չի վերլուծել ու անձատել այն պատճառաբանությամբ, թե երկը ստեղծված է Միք. Կյուրճյանի հեղինակակցությամբ, և Օտյանի դերը կասկածելի է. «Զանց քրի իր թատերագրի ստույգ արժանիքին էլ խոսիլ այն պարզ պատճառով, որ իսկապես հաջող խաղը՝ «Չարշըլը Արթին աղան» աշխատակցություն մըն է Միրայել Կյուրճյանի հետ: Մեկնելով Օտյանեն արտադրված ուրիշ խաղերուն միջակության փաստեն, «Չարշըլը»-ն կմնա կասկածելի առավելություն մը, զոր դժվար է արձանագրել ի նպաստ Օտյանի»<sup>1</sup> (ընդգծ. իմն են— Ս. Մ.):

Այսքանը, ոչ ավելի: Սակայն եթե «Իդեալ մը կամ Գյուղատնտես փեսացուն», «Կառքի մը արկած» զավեշտախաղերը և «Զավալլըն» դյուրախան կատակախաղը (սրանք Օտյանի կողմից իր գործերին տրված ժանրային բնորոշումներն են— Ս. Մ.) իրապես չպիտի գոհացնեին Հ. Օշականին, ապա բոլորովին այլ է «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ» և «Էրեսուխաղ» կատակեր-

<sup>1</sup> Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտախաղ գրականության, Բ. 8, Անթիլիաս, 1980, էջ 875:

գությունների խնդիրը: Երկուսն էլ գրվել են Միք. Կյուրճյանի հեղինակակցութ-  
յամբ, առաջինը՝ ստույգ 1906 թ., երկրորդը՝ 1913 կամ 1914 թթ.:

«Հերոսախաղի»՝ «Սիհուն» մատենաշարի թիվ 22 բնյության հրատա-  
րակության տարեթիվը նշված չէ: Միայն հեղինակային նշագրով հայտնվում  
է, որ «գործողությունը տեղի կունենա Պոլիս, Սահմանադրութենեն ետք»:  
Քատերախաղում, սակայն, հիշատակվում են նաև Լ. Շանթի «Հին Աստված-  
ները», Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», «Շանթ» կիսամսյա հանդեսը՝  
բուրն էլ 1913 թ. հրատարակություններ: Ուրեմն թատերախաղը կա՛մ 1913-  
ին է գրվել, կա՛մ նրանից հետո:

«Հերոսախաղը» և «Չարչըլը Արթին աղա»-ն քննարկելուց առաջ ան-  
հրաժեշտ է հիշել՝ ո՛վ էր Միքայել Կյուրճյանը և ինչպե՞ս դարձավ Օտյանի  
հեղինակակից: «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրության էջերում  
մեզ հետաքրքրող հարցի մասին Օտյանը տալիս է հանգամանալից բացատ-  
րություն հայ գրական կյանքի մի խորհրդավոր գաղտնիքի մասին: Լոնդոնում  
հրատարակվող «Նոր կյանք» պարբերականի էջերում մաս-մաս լույս էր  
տեսնում «Մարտիկ աղա» վեպը՝ Պաբուլյե ստորագրությամբ: Վեպը իր սուր,  
դատապարտող, մերկացնող սատիրայի շնորհիվ մեծ աղմուկ ու իրարանցում  
էր առաջ բերել ընթերցող լայն շրջաններում և գրական միջավայրում: Պա-  
բուլյե անվան գաղտնիքը դարձել էր բազմաթիվ գայթակղությունների պատ-  
ճառ. շատերն էին կասկածվել Պաբուլյե լինելու մեջ ու փորձանքների հան-  
դիպել: Վեպի էջերում իրենց ճանաչած մեծահարուստները, հանրային ու  
կուսակցական գործիչները ջանում էին պարզել Պաբուլյե ինքնությունը և  
վրեժ լուծել նրանից ու դադարեցնել հետագա հրատարակությունը: Հ. Ալ-  
փիաքն, օրինակ, մի միջավայրում պարծեցել էր, թե այդ տեսակ վեպ մի-  
այն ինքը կարող էր գրել (ինչ որ, Օտյանի համոզմամբ, պարծենկոտ մեծա-  
խոսություն էր նրա կողմից), և հազիվ էր կարողացել ծեծից ազատվել: Լ.  
Բաշալյանն ու Արփ. Արփիարյանն էլ տհաճ պատմությունների մեջ էին ըն-  
կել՝ «Նոր կյանքում» այդ վեպը հրատարակելու պատճառով: Պաբուլյեի դեմ  
գրգռված, գազազած մարդիկ «Մարտիկ աղա» վեպում ճանաչել էին նաև  
Միք. Կյուրճյանին՝ Քուրջյան ազգանունով: Չայրացել էին և նրան կարեկցե-  
լով ու սրտմտությամբ իրար ասել, թե՛ «Անպիտանը այս խեղճ Միքայելին  
ի՞նչ կուզե, հանդարտ, խելոք տղա մը, որ մեկու սիրտը կոտրել չուզեր»<sup>2</sup>:  
Ահա այս իրադրության ու այս մթնոլորտի մեջ Արփիարյանը մի օր Օտյա-  
նին ծանոթացրել է Պաբուլյեի հետ, որը նույն ինքը Միք. Կյուրճյանն էր:  
Գրանից հետո Օտյանի և Կյուրճյանի միջև ստեղծվել է մի այնպիսի մտերիմ  
բարեկամություն, որ վերաճել էր գրական զինակցության: Նրանց համա-  
դորժակցությունից շահել են հայ մամուլը, գրականությունն ու թատրոնը:  
Բացի նրանից, որ միասին հիմնադրել են մի քանի պարբերական, միասին  
ստորագրել բազմաթիվ հոդվածներ ու ֆելիետոններ, թատերախաղեր, այլև  
միասնական գրական անուն են գործածել՝ Գամառ-Քաթիպայի օրինակով,  
Երվանդ և Միքայել անունների սկզբնատառերի, Կյուրճյան և Օտյան մական-  
ունների առաջին վանկերի միացումով ստեղծել Ե. Մ. Կյուրճյան ծածկանունը,  
որ հաճախ է հանդիպում դարասկզբի հայ մամուլում: Այս երկու հեղինակ-  
ների ստորագրությամբ են նախ բեմադրվել, ապա և հրատարակվել «Չար-  
չըլը Արթին աղան» և «Հերոսախաղը»:

Եթե խնդիրը քննվի իրավական և բարոյական տեսանկյուններով, ապա  
երկու հեղինակներն էլ հավասարապես պատասխանատու պիտի նկատվեն  
և՛ արժանիքների, և՛ թերությունների համար:

<sup>2</sup> Եր. Օտյան, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, Բ. 4, Երևան, 1961, էջ 185:

Իսկապես, եթե հեղինակակիցներ կան, չի կարելի կարծել, թե ստեղծագործության արժանիքները մեկինն են, թերությունները՝ մյուսինը: Բայց ո՞րն է այն ընդհանրությունը, որ պիտի միավորի հեղինակներին, և ո՞րն է այն սահմանը, որ պիտի բաժանի նրանց: Սրանք հարցեր են, որոնց համար միանշանակ պատասխան գտնելը դժվար է: Բայց, այնուամենայնիվ, երկու հեղինակների գեղարվեստական մտածողության, ստեղծագործական խառնվածքի և հոգեբանության, ոճի և նախասիրությունների ընդհանրությունների ու տարբերությունների քննությանը կարելի պիտի լինի որոշ կոառնումներ անել: Եթե գրողների աշխարհայացքի, գեղագիտական նպատակադրման, լեզվական ու պատկերավոր մտածողության ընդհանրություններն են գերակշռող՝ այդ էլ կդառնա անհնարին: Ահա ինչու «Մարտիկ աղա» վեպը վերագրեցին մեկ Տիգրան Կամսարականին, մեկ՝ Արփիար Արփիարյանին, մեկ՝ Օտյանին՝ չիմանալով Պարոյր ժածկանվան գաղտնիքը: Անգամ այնպիսի մի գրականագետ, ինչպիսին Մ. Թեոլոյանն է, «Իար մը գրականություն» գրքում, այն էլ 1955 թ. Միք. Կյուրճյանի «Մարտիկ աղա» վեպը համարել է Օտյանի ստեղծագործությունը<sup>8</sup>: Մի բան պարզ է. Մ. Թեոլոյանը, որ այդ գրքի՝ Օտյանին վերաբերող շարադրանքում, հետևելով Հ. Օշականին, անպարկեշտ գնահատականներ չէր խնայում մեծ գրողի հասցեին և «հաստատում» էր նրա «անդիմագիծ» ու «աննկարագիր մեկը» լինելը, կա՛մ անուշադիր էր կարդացել, կա՛մ բնավ չէր ընթերցել «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրությունը, որը մինչև 1955 թ. ունեցել էր արդեն մի քանի հրատարակություն: Այլապես նա նկատած պիտի լիներ Օտյանի բավական ընդարձակ բացատրությունը «Մարտիկ աղա» վեպի առաջ բերած աղմուկի, նրա հեղինակ Պարոյրի ինքնության բացահայտման վերաբերյալ: Ահա ինչ է գրել Օտյանը. «Նույնիսկ Արփիարը ու ես չէինք գիտեր ով ըլլալը, որովհետև գրությունը ուղղակի կոնգոն՝ Բաշալյանին ղրկված էր: Եվ, սակայն, սկսնակի մը գրությունը չէր ապահովարար:

— Տիգրան Կամսարականը ըլլալու է... չէ, անպատճառ Արփիարն է գրողը: Թերևս Օտյանն է» (Երկեր, հ. 4, էջ 132, ընդգծ. իմն են — Մ. Մ.):

«Սկանակի գրություն մը չէր ապահովարար», — ասում է Օտյանը: Ուրեմն նա սկանակի հետ չէ, որ համագործակցում էր, այլ Միք. Կյուրճյանի, որն իր գրական ձիրքերը դրսևորել էր արդեն «Մարտիկ աղա» վեպում:

Օտյանը Կյուրճյանից անկախ արդեն գրել էր թատերախաղեր և կատակերգության ժանրում էլ ձեռք բերել սրտշակի փորձառություն: Արդ, ի՞նչ անհրաժեշտությամբ երկու գրողներ միավորեցին իրենց ջանքերը:

«Հերոսախաղ» գրվածքին հեղինակները տվել են «ազգային երգիծական թատերախաղ» ժանրային բնորոշումը, և դա լիովին համապատասխանում է այդ երկի էությանը: Մեկ արորով այդ զավեշտը իր բովանդակությամբ, շուշափած խնդիրներով, կերպարներով, ծիծաղաշարժ իրադրություններով, գործողությամբ ու հանգուցալուծումով շատ է հարազատ Ե. Օտյանի գրական աշխարհին: Միջազգայր, որ ներկայացվում է թատերախաղի հերոսների միջոցով, արդեն ժանոթ է «Հեղափոխության մակարոյժներից», «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» հուշագրության էջերից: Այստեղ դարձյալ հանդես են բերվում հեղափոխական իրադարձությունների մեջ որևէ մասնակցություն չունեցած, բայց իրական հերոսների փառքը իրենց վերագրող կեղծ հերոսները, որոնք ջանում են դրամ վաստակել, պատվվել ու նվերներ ստանալ: Անկասկած է, որ Օտյանն ու Կյուրճյանը համահեղինակ են դարձել միևնույն մտահոգության, գաղափարա-գեղագիտական միևնույն նպատակի թելադրանքով:

<sup>8</sup> Տե՛ս Մ. Թեոլոյան, Դար մը գրականություն, 1850—1950, Գաղիք, 1955, էջ 567:

Մեկայն, դատելով գրվածքի նյութից, կերպարներից՝ կարող է այն խաբուսիկ տպավորությունը ստեղծվել, թե այլ նրկը ոսից դուրս օտյանական է, և Միք. Կյուրճյանը շատ շնչին դեր կամ նույնիսկ բոլորովին մասնակցություն անեցած չպիտի լինի թատերախաղի ստեղծման մեջ: Բայց Մ. Կյուրճյանի «չերեացող» դերը այնքան է իրականում, որ արժանիորեն դարձել է համահեղինակ՝ ճիշտ այնպես, ինչպես «Չարըլը Արթին աղա» կատակերգության դեպքում, ինչպես Կյուրճյան ստորագրությամբ լույս տեսած գործերում:

Հայ բանասիրական գրականության մեջ «Հերոսախաղի» մասին եղած միակ բնութագրությունը «Սիճուն» մատենաշարի թիվ 22 հրատարակության «Երկու խոսքն» է: Բայց անստորագիր այս առաջաբանն էլ գրվել է ոչ այնքան թատերախաղի արժանիքները գնահատելու համար, որքան հայտնի դարձնելու Օտյանի և Կյուրճյանի այս համատեղ ստեղծագործության հրատարակման բուն շարժառիթը: «Հերոսախաղի» այս միակ առանձին հրատարակությունը ձեռնված է բարերար և նահատակ Հովհաննես (Օնիկ) Թավչանճյանի հիշատակին: «Երկու խոսքը» ավելի շատ գրվել է ահաբեկչական մի գործողության զոհ դարձած մեծահարուստ Հ. Թավչանճյանի մարդկային արժանիքները՝ ազգասիրությունը, բարերարությունն ու առաջադիմությունը փառաբանելու, քան բուն գեղարվեստական երկը արժեքավորելու նպատակով: Նույնիսկ այն տպավորությունը կարող է ստեղծվել, որ եթե շիիներ «միլիոնատեր ըլլալու ճամբուն մեջ գտնվող» մեծահարուստի եղբրական մահը՝ հանուն հեղափոխության պահանջված հազարավոր ոսկիները շտալու պատճառով դաշունահարվելու հետևանքով, գեղարվեստորեն իրապես հաջող այդ ստեղծագործությունը չպիտի արժեքավորվեր ու իմաստավորվեր, և գոնե այդ հրատարակությամբ չպիտի լույս տեսներ: Սակայն «Երկու խոսքից» երևում է նաև, որ ժամանակակիցներն ըմբռնել են այդ երկի արժեքը: Հովանավորների ու հրատարակիչների կողմից այն ընկալվել է որպես ժամանակի հանրային ու կուսակցական կյանքի արատավոր կողմերը, ազգի և հեղափոխության անունից իրենց կողոպուտը ձեռք գցելու համար «միջոցի մեջ խտիր շղնազ» արվածանների, հեղափոխության ծաղրը հանդիսացող ձրիակեր մակարույծների շահատակությունները բացահայտող, նրանց դիմակազերծող «գեղեցիկ» ու «կոթողային» ստեղծագործություն: Այս հիացական գնահատականը, սակայն, չի հիմնավորվում երկի վերլուծությամբ, ուստի և չի տարբերվում Հ. Թավչանճյանի հիշատակին ուղղված փառաբանական խոսքից: Երկի իրական արժեքը բացահայտելու համար է, որ պետք է կատարենք անհրաժեշտ քննություն:

Նա, ով քիչ թե շատ ծանոթ է դարասկզբի հայոց պատմական անցքերին, կարող է պատկերացնել հետադարձական շրջանի Պոլսի խաբուսիկ ու խանդավառ օրերը, երբ ազատության, եղբայրության և հավասարության կարգախոսները կարծես մի պահ ցրել էին թշնամանքը հայերի և շարդարար թուրքերի միջև, և թվում էր, թե վերջնական ու կայուն խաղաղություն պիտի հաստատվի անկեղծ բարեկամության հեռանկարով: Այդ ոգեշունչ օրերին էր, ազգային հեղափոխական շարժման հիմնադիրներն ու մասնակիցները գնահատվեցին իբրև ազատարար հերոսներ: Այս մթնոլորտը նպաստավոր եղավ և այդ հեղափոխության հետ որևէ առնչություն չունեցած կամ նույնիսկ ժրխտական դեր խաղացած մարդկանց համար, որոնք ներկայացան իբրև հեղափոխականներ՝ օգտվելու ճշմարիտ հեղափոխականների և հերոսների հանդեպ խանդավառ ժողովրդի համակրանքից և առատաձեռնությունից: Սա նոր երևույթ չէր, թհարկեմ, հեղափոխության մակարույծների նոր սերունդն էր պարզապես, որ հանդես էր գալիս նոր քաղաքական մթնոլորտում ու հասարակական պայմաններում: Կակայանցները, գաշույն արտունիները, վարդհագ-

յանները, կեղծ ու անվավեր հերոսները վխտում էին հայրենիքից ու Պոլսից հեռու՝ Հունաստանում, Եգիպտոսում և այլուր: «Հերոսախաղի» գործող անձինք արտասահմանյան թափառումներից հետո վերադարձել են Պոլիս և այստեղ են կազմակերպում իրենց «հերոսական ներկայացումները»՝ դրամ շահելու նպատակով: Ահա ինչու Օտյանը անդրադարձավ նույն թեմային, բայց այս անգամ որոշեց նրանց ներկայացնել բեմում, հանդիսատեսի առաջ, իբրև կենդանի, տեսանելի և շոշափելի անձնավորություններ, որ հանրությունը ինչպես հարկն է ճանաչի նրանց: «Հերոսախաղը» բեմադրվել է, և ներկայացման հինգ տեսարանների լուսանկարներ կան «Միհուն» մատենաշարի հրատարակության մեջ՝ բնորոշ ու խոսուն մակագրություններով. «Մեռոնսըզ Թումիկի այցելությունը գինեսպան Սերշոյի կապելային մեջ, երկարատև բացակայութենն մը հետո» (էջ 8), «Գինեպան Սերշո՝ հեղափոխականի կը վերածնանգործ Մեռոնսըզ Թումիկը և զայն կը մկրտեն ընկեր խոստոտունի, (էջ 12), «Մեռոնսըզ Թումիկ հեղափոխականի վերածվելի վերջ՝ իր սուտ հերոսությունները պատմած պահուն» (էջ 15), «Երկաթագործ Դայի Հուսեփ կը ճանչնա կեղծ հերոսը» (էջ 23), «Երկաթագործ Դայի Հուսեփ դիմակագործ կ'ընեն կեղծ հերոսը և կ'ապտակեն» (էջ 27): «Հերոսախաղ» վերնագիրն էլ արդեն խոսուն է. ոչ թե «Հերոս» կամ «Հերոսություն», այլ՝ «Հերոսախաղ»... փոքրիկ մի գլուխգործոց է սա, դասական ռեալիզմի ստեղծագործական սկզբունքներով հյուսված մի պատկեր, որ գեղարվեստական տեսակետից պահանջում է «Հեղափոխության մակարոյծների» մակարդակը: Միայն թե այստեղ կիրառված են երգիծանքի ավելի նուրբ ու մեղմ միջոցներ. չկա շափազանցություն— գրոտեսկը, բայց միշտ առկա է հեգնանքը, որ հեղինակների վարպետության շնորհիվ դրսևորվում է բնական խոսքի շրջանակներում: Հերոսների խոսքի մեջ արտացոլվում են ոչ միայն նրանց մտածողությունն ու հոգեբանությունը, նպատակներն ու ձգտումները, այլև դարաշրջանը՝ իր քաղաքական անցքերով, միջավայրը՝ իր բարքերով ու մթնոլորտով: Սերշոյի գինեստունը հանդիպավայրն է բոլոր հերոսների: Ինքը՝ Սերշոն, հիշեցնում է Եգիպտոսի այն հայ պանդոկատերերին, ովքեր, հաճախորդներ շահելու նպատակով, ժամանակավոր ապաստան էին տալիս նախկին դործիչներին ու կեղծ հերոսներին և երբ սրանք հաճախորդների համար դառնում էին ձանձրալի, անուշուրթյամբ վտարում էին և ընդունում ուրիշի: Ի՞նչ է շահել գինեպան Սերշոն հեղափոխությունից ու սահմանադրությունից: Պարզապես ավելացել է ապառիկով խմող հաճախորդների թիվը, որոնք «Կեցցե Սահմանադրություն» և «Կեցցե Հեղափոխություն» ասելով՝ մեկի փոխարեն երեք շիշ են խմում... առանց վճարելու: Զուր էլք նրա դժգոհությունը. «... Ասանկ երթալու բլլա նե՝ Ազատության սայինն խանութը պիտի գոցենք, մենք ալ վերասիյի խմելու պիտի սկսինք ալլահալեմ... Սակե երեք շիշե դրկե, շորս շիշե դրկե... Իմին հաշվիս անցուր... անոր հաշվին անցուր... շարթու կլոխ կու տամ... գալ շարթ պիտի տամ... Սահմանադրութենեն ի վեր գալ շարթվան գալուն կը սպասենք կոր, տահա չեկալ երանելին...»:

Նախադրության մեջ էլ հյուսվում է հանգույցը և նախապատրաստվում ապագա բախում-կոնֆլիկտը՝ դասական կատակերգությունների օրինակով: Երկար բացակայությունից ու թափառումներից հետո հայտնվում է Մեռոնսըզ Թումիկը: Խոսուն երգիծական մականուն ունի այս հերոսը՝ Մեռոնսըզ, այսինքն՝ մեռոնից զուրկ, առանց մեռոնի: Ապիկար ու անճարակ մի մարդ է նա, որ աղքատ ու անոթի, «Ճեպերնիս՝ ծակ, փորերնիս՝ դատարկ» պտտվել է Բուլղարիայում, Ռումինիայում, Աթենքում, Իսկենտերիեում, Կահիրեում և այլուր, ամեն տեղից վճռվել է, ի վերջո, Ազատության լուրը լսելով՝ առանց դրամի հայտնվել է Պոլսում ու գինեպան Սերշոյից աշխատանք է խնդրում՝

«ուշախուժյան, կառսոնության պես բան մը»: Եվ հնարադիտ Սերշոն գտնում է ելքը: Իմանալով, որ դրսից վերադարձած հեղափոխականներին տեղի հայերը լավ են վերաբերվում, որոշում է նրան էլ որպես հեղափոխական ներկայացնել հանրությանը:

**ՍԵՐՉՈ.**— Ինքզինքդ հեղափոխական ծախես... ձեռքի վրա կը պտտցնեն քեզի... Խաս ապրանքի պես կը քշվիս... պատիվ կը գտնաս, փարա ալ, ու տելիք ալ, խմելիք ալ... հեմ անունդ ալ դազեթաներուն մեջը կ'անցնի...

Անակնկալ այս առաջարկից մի պահ տարակուսում է. արդյոք հանրությունը կընդունի՞ իրեն որպես հեղափոխական, իսկ եթե ճանաչվի՞: Սակայն Սերշոն փարատում է նրա կասկածները, և տատամսումին հաջորդում է անպատկառ ինքնավստահությունը, երբ Սերշոն նրան հագցնում է «զոռու տեսակի» հեղափոխականի տարազ, վերամկրտում մի հեղափոխաշունչ անունով. «Դուն հիմա մեր քաջ ընկեր Վարդան Խոռխոռունին ևս, կտրիճ հեղափոխական, Անգոճորի հերոսներեն, հասկցա՞ր...»: Թումիկին հենց այդ էր պետք: Հեղափոխական և մանավանդ հերոս հռչակվելու գաղափարը շատ էր գայթակղիչ: Հրապուրիչ, գեղեցիկ սուտ էր սա, որին պետք է նախ՝ ինքը հավատ ընծայեր, ապա՝ հավատացնելու ուրիշներին: Հոգևրանական բնորոշ մի վիճակ է սա բոլոր կեղծ հեղափոխականների և սուտ հերոսների համար: Ներանք սկզբում տատանվում են, մի որոշ ներքին երկվություն ապրում, հետո իրենց համոզում են, թե իրավացի են ու ճիշտ են վարվում, այդպիսով կարողանում են իրենց սուտը ներկայացնել որպես վերին ճշմարտություն և ներան հաղորդել հավաստիության հուշերանց:

**ԹՈՒՄ.**— Հայտե նայինք, սոթա-բոսթա հեղափոխական կ'ըլլանք կոր... (Դադարե մը վերջ) Ինչո՞ւ չըլլամ պե, հայ շե՞մ մի, ազգս շե՞մ սիրեր: Պուկարիա, Եգիպտոս շատ մը միթինկներու դացեր եմ: Սուլթան Համիդին էփագեկ քֆրած եմ...

Էլ ի՞նչն է պակաս, բոլոր նախադրյալները կան հեղափոխական հորջուրջվելու և սուտ հերոսություններ պատմելու:

Գինետան հաճախորդները շատանում են, հետաքրքրվում անծանոթ նորեկով: Գինեպան Սերշոն ներկայացնում է իր իսկ մկրտած Վարդան Խոռխոռունի հեղափոխականին, այցելուները նրան հրավիրում են իրենց սեղանը, և սկսվում է «հերոսական ներկայացումը» ճիշտ ու ճիշտ այնպես, ինչպես Օտյանի «Որ մենք հերոս» պատմվածքում: Իսկ եթե կա տարբերություն, դա այն է, որ Թումիկ—Խոռխոռունին նախ պատմում է Սերշոյին, թե ինքն ու Ուղուրսը ձանկը ինչպես ծեծ կերան Դայի Հուսեփից, իսկ վարժապետ Սուրենի, դպրապետ Սաղաթելի, ոսկերիչ Միհրդատի ու մյուս հաճախորդների մոտ հակառակն է պատմում, թե ինչպես ինքը ծեծելով ու կրակելով վոնդեց ոստիկաններին և մատնիչ-խաֆին Դայի Հուսեփին էլ խփելով սպաննեց:

Ընկեր Խոռխոռունին իր հերոսական-հեղափոխական տարերքի մեջ էր. օղու ազդեցությունը կատարել էր իր դերը, և նա պատմում էր ներշնչված ու ոգևորված. իսկ միամիտ ունկնդիրները հիացմունքով ըմբռնյալում էին հեղափոխականի խանդավառ խոսքը, խմում և ողջունել բաժակաճառեր ասում: Վարժապետ Սուրենը այնքան էր ոգևորվել, որ այլևս անկարող էր զսպել իր հրճվանքը:

**ՍՈՒՐԵՆ.**— (խանդավառված կը բացականչե) Կեցցե պարոն Վարդան, կեցցե, շատ գեղեցիկ, շատ պերճախոս կերպով պատասխանեց, վսեմ բարբառեցավ, ճշմարիտ հայու, ճշմարիտ քաջի, ճշմարիտ հեղափոխականի ճշմարիտ խոսք մը ահա զոր մեր վարժարաններուն պատերուն վրա ոսկեպառ գրել պիտի տամ:

Իրադրության կոմիկական սրումը երկակի դեր ունի այստեղ, մի կողմից

նորակը, «հերոսի» վիճակի ծիծաղելիությունն է ցուցադրում, մյուս կողմից՝ միջոցառարի մարդկանց դյուրահավատությունը: Սակայն հեղինակներին չէր տարազ բավարարել այն պարզ հակադրությունը, որ ստեղծվել էր հաշվենկատ գինեպանի, արկածախնդիր կեղծ հերոսի և բերանբաց հիացմունքով վերջինիս սուկնդրող հաճախորդների միջև: Կա նաև հեղինակային վերաբերմունքի խնդիրը, որ այստեղ դրսևորվում է երկրորդական հերոսներից մեկի՝ Մերոն աղայի միջոցով: Միակ ունկնդիրն է Մերոն աղան, որ տարեց ու խելացի լինելով՝ «թափ հայացքով է նայում կատարվածին և իր միջամտություններով՝ օգուտ և հերոսամտությունից զինովցած մարդկանց զգաստության կոչ է նսում: Երբ վարժապետը ինքնամոռաց ցականչում է, թի խոսխոտունու խոսքը վարժարանների պատերին ոսկետառ գոել պիտի տա, Մերոն աղան բժժիծազուրկ ասում է. «— Տո՛ւր, գրե՛լ տուր, կուղես նե ես ալ ստորագրությունս դրե՛նեմ տակը... տահա ադ խաֆահն տերն եք, հա՛...»:

«Կեցցե Հավասարություն», «Կեցցե հեղափոխություն» գոչելով պարսվում են օղու գավաթները, տաքանում են գլուխները, թեժանում է մթնոլորտը: «Ննդառաջելով» ներկաների համառ պահանջին՝ «զոռլու» հեղափոխական ընկեր Վարդան Խոսխոտունին սկսում է պատմել այն կարևոր հաղթական դեպքը, որի մեջ ինքը մասնակից էր և մեծ դերակատար: Քայց իրար հետևից գինետուն են մտնում նախ՝ Ուղուրսըզ Ճանիկը և ապա՝ դարբին Դայի Հուսեֆը: Հանցանքի մեջ բռնված Թումիկը հարկադրված էր ձանխկին նույնպես հերոս հռչակել. վերջինս ճիշտ է կռահում իր դերը, ընդունում է Թումիկին հերոսակից լինելու առաջարկը՝ իր շահաբաժինը ստանալու ակնկալությամբ: Սակայն Դայի Հուսեֆի հայտնվելը գազաթնակետն է: Խոսխոտունու կողմից «Միլլեթ խայինի» (ժողովրդի դավաճան) որակված, իրենից ստացած փառավոր ծեծից երեք ամիս հիվանդանոցը պառկելուց հետո «սատկած» մարդը լսել է ամեն ինչ և այժմ սպառնալից կանգնած է նրանց դիմաց: Նա էլ պարզում է գաղտնիքը և դիմակազերծում սուտ հեղափոխականներին՝ նրանց կենացը նշանավորում շառաշոն ապտակներով.

ՀՈՒՍԵՓ.— (Պոռթկալով, որոտաձայն) Ընկեր Վարդա՛ն մի, ընկեր Ճանի՛կ մի, քաչարի՛ մի, հեղափոխակա՛ն մի, հերո՞ս մի: Մո՛ ինչ խալպաղան, ինչ առավ փախավ, ինչ ըսսըզ, նամուսըզ, ուղուսըզ, մեռոնսըզ... Անուննին վրանին է զաթը. (Ճանիկը ցույց տալով) Ասոր Ուղուրսուզ Ճանիկ կրոն (Թումիկը ցուցնելով), ասոր ալ Մեռոնսըզ Թումիկ. ծո, շունշանորդիներ, դուք հոս ի՛նչ գործ ունիք, ի՛նչ երեսով ելեր եկեր եք, Պուլկարիա, Ռումինիա, Մըսըրըրած խաղթություննիդ, ըրած քերազեություննիդ չօգտե՛ց, բանտերը շյուրյումիչ եղաք, ծո, բանտերը. Հայուն պատիվը օխնոտարին առջև սուրկի մը բրիթ: Թո՛ւ ձեզ, անամոթներ, մեյ մըն ալ եկեր եք հոս ինքզինքնիդ հեղափոխակա՛ն կը ծախեք կոր, հե՛: Մո՛, ես մատնի՛չ եմ, Միլլեթ խայինի՛ եմ, շունշանորդիներ, ինձի Դայի Հուսեֆի կըսեն, ամեն մարդ կիյտե իմ որ աստիճան պատվավոր մարդ ըլլալս, էտեպսիզներ, շամչցածներ: Վառնայի խաղվեն կեքած ծեծերնիդ չօգտե՛ց, հո՛ս ալ պելանիդ կը փնտոնք կոր, թելթիկը հոս առել կուզեք կոր, առեք անանկ է նե (մեյ մեկ ապտակ ևս կիջեցնե Թումիկին ու Ճանիկին):

Թյուրիմացությունը պարզված է, հերոսախաղի կեղծիքը՝ բացահայտված: Խեղ ինչպե՞ս է լուծվում հանգույցը:

Հերոսախաղի իրական կազմակերպիչը զինեպան Սերչոն է: Թումիկը ներանից աշխատանք է խնդրում, սպասավորության, մատուցողության պես մի բան, պատրաստ է նույնիսկ մի փոր հացով աշխատել: Նրան հեղափոխական դարձնելու գաղափարը հաշվենկատ Սերչոյինս է: Դատարկապորտ Թումիկը տարակուսանքով, նույնիսկ երկյուղով ու դժկամությամբ է ստանձնում առա-

ջարկված դերը: Արդեն բուն հերոսախաղի պահին է, որ իր գաղտնիքը շքահայտեալու և գործը շավերելու համար Թումիկը հերոսախաղի մասնակից է դարձնում Ճանիկին: Այս երկուսն էլ շին խորշում իրենց առաջարկված ստոր դերից, ընդհակառակը, նրա հաջողութեան հետ հույսեր են կապում՝ ակնկալելով միամիտ հավատացողների առատաձեւն վարձատրութեանը: Բայց երբ պարզվում է իրենց նպատակն ու մարդկային էութեանը, հանցավոր են բռնում դիմացիներն, ոչ իրենց. Թումիկը Սերշոյին է մեղադրում, Ջանիկը՝ Թումիկին:

**ԹՈՒՄ.**— (Կերած ապտակին ուժգնութենեն՝ խալբախը վար կիյնա, գետնին վեր կը վերցնեն՝ Թեզկահին վրան կը նետու, վերարկուն, գոտին, դաշույնը կը հանն գետին կը նետու, Սերշոյին ուղղութեամբ ու խոսքը գինկպանին ուղղելով) Ա՛ս էք ինձի գտած խրեախ գործը, տեսա՞ր մի հիմակ եղածը, առ, աղբար, սոռ, աչք շունիմ, ապուշը ես եմ քի խոսքիդ մտիկ ըրի տե հեղափոխական եղա, ես զաթը առ պելալը գործերեն ինչո՞ւ համար հեռու մնացած եմ ինչվան ասօրս, կխուս գալիքը կիյտես քի մայրում կըլլար կոր ինձի:

**ՃԱՆԻԿ.**— (Ծերսը շփելով, ողորմուկ շեշտով մը) Իմին խապահաթս ի՞նչ էր քի իս ալ քու կրակդ էրեցիր: (Պահ մը լսութեան, ընդհանուր ապշութեան: Ծերուն կը խնդա քիթին տակեն, գոհունակ երևույթով մը):

Հերոսասեր հաճախորդները հասկանում են կատարվածը, բայց եղածը այնքան կարևոր և զորավոր բան չէր, որ հետ կանդնեցներ նրանց: Գարձյալ «Կեցցե Հեղափոխութեան» և «Կեցցե Ազատութեան» ասելով՝ այս անգամ էլ նրանք «ճնկում» են Գայի Հուսեփի կենացը: Սերշոյն համաձայն է սրան. ում կենացն ուզում են՝ խմեն թող, միայն վճարող լինի:

**ՍԵՐՉՈ.**— (Թեզկահին ետևեն) Աղեկ ամա, աս խմված ըախիներուն վարաները ո՞վ պիտի սա, աստնք ալ վերասիյի գացին:

Եվ որպես եզրափակիչ ընդհանրացում՝ հնչում է Ծերունի խոսքը.

**ՍԵՐՈՆ.**— (Գավաթը բարձրացնելով) Ազգին հաշիվին անյուր, ազգին:

Այո՛, «ազգին հաշիվին» հարստանալու ձգտում ունեն և՛ գինեպան Սերշոն, և՛ երկու դատարկապտուրաները՝ Թումիկն ու Ճանիկը: Իսկ ազգը տուժում է այս տեսակ շահամուլ խարդախների երեսից: Այս կերպարներից յուրաքանչյուրը հայ կյանքի մեկ արատավոր կողմը բացահայտող գեղարվեստական ընդհանրացում է: Նրանցից յուրաքանչյուրի բնավորութեանը գործողութեան մեջ է ցուցադրվում. մի հանգամանք, որ բարձր գեղարվեստականութեան ցույանիչ է: Եվ ամենից կարևորն այն է, որ «Հերոսախաղը» ճշմարտացիորեն է ներկայացնում հասարակական երևույթը, կոնկրետ դեպքի միջոցով բացահայտում դարասկզբի հայ իրականութեան բնորոշ կողմերից մեկը: Սա Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի համատեղ հաջողութեանն է, անշուշտ, բայց և նկատելի է Օտյանի գերակշիռ դերը:



Հայ թատերագրութեան մեջ այս երկու հեղինակները համատեղ մի ուրիշ հաջողութեան էլ արձանագրել էին դեռ 1906 թ.՝ գրելով «Փրանքո-Քրքական պատերազմ» կատակերգութեանը, որը հետագայում վերակոչվել է «Չարշըլը Արբին աղա»: Մեծ ընդունելութեան արժանացած այս կատակերգութեանը գրվել է մի հույնի խարխուլ սրճարանում, որ երկու գինակիցների ժամադրավայրն էր: Գրականութեան պատմութեան մեջ եղած ոչ հաճախադեպ երեւույթներից մեկն է սա, որ երկու գրողներ հեղինակեն նույն գործը, սա առավել հետաքրքիր է նրանով, որ Օտյանի մահից հետո Միք. Կյուրճյանը շարունակել է թատերախաղը՝ գրելով «Քսան տարի անց կամ Փրանքո-Քրքական պատերազմը կը շարունակվի» մասը՝ միայնակ: Պետք է նկատել, որ այս



«Քսան տարի անց»-ը ստեղծագործությունների գրութայն տարեթվին չի վերաբերում: Օտյանն ու Կյուրճյանը չամասեղ թատերախաղը գրել են 1906-ին. 20 էլ գումարած՝ կլիներ 1926, այնինչ Մ Կյուրճյանը առանձին իր երկը գրել և ավարտել է 1934-ի հունվարի 7-ին: Ուրեմն՝ 20 տարի անց ինչի՞ց: Այս հարցին կարելի պիտի լինի պատասխանել երկու ստեղծագործությունների համադրական քննությունից հետո միայն, որը նախորդ ուսումնասիրողները չեն կատարել: Պատճառներից մեկը մեր կարծիքով այն է, որ «Քսան տարի անց»-ը առաջին անգամ լույս է տեսել 1961 թ. Բեյրութում: Անգամ Ա. Մակարյանի պես ջանադիր ուսումնասիրողն այդ գործին ծանոթ չի եղել դրանից հետո էլ:

«Ֆրանքո-թրքական պատերազմը» ըստ էության կենցաղային-սոցիալական կատակերգություն է, ուր հեղինակները դեղարվեստորեն ցուցադրել են պոլսահայ քաղքենիական բարքերը, ծաղրել օտարամոլությունը, քաղաքակիրթ երևալու ցուցամոլական ճիգերը: Ամուսինների սովորական բանավեճ չէ դա, արտաքուստ առաջադիմության և պահպանողականության, բայց իրականում քաղքենի ծայրահեղ օտարամոլության և ծայրահեղ ավանդապահության ծիծաղելի պատերազմն է նույն հարկի տակ: Այս ընտանիքի հետ են առնչվում պոլսահայ հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ: Այդպիսով թատերախաղը ձեռք է բերում լայն ընդգրկում, ընտանեկան ոլորտում ծագած «ալաֆրանկա-ալաթուրքա» պատերազմը ուղեկցվում է ժամանակի հանրային կյանքի հրատապ խնդիրների արծարծումով: Այս համապատկերում են ի հայտ գալիս թատերախաղի հերոսները, որոնք կենդանի մարդկային բնավորություններ են՝ իրենց յուրահասուկ ծայրահեղություններով ու ծիծաղելի կողմերով: Գործողությունը, որ իրականացնում են այդ հերոսները, ընթանում է բնական հունով, անբռնադրոսիկ, առանց արհեստականության դրսևորումների: Այսպես է ապահովվել դեղարվեստական համոզչությունը, որն այս երկի գլխավոր արժանիքներից մեկն է:

Հին ու նոր քաղաքակրթությունների բախման, հնից նորին անցման շրջանն է սա, երբ նորի ձգտում ունեցողը շատ է ցուցամուլ, ձգնում է երևալ որպես նորի, առաջադիմականի ներկայացուցիչ՝ նսրի հանդեպ բոլոր խելակորույս մոլություններով, և ավանդապահը, նույնքան մոլի, չի կամենում հանդուրժել նորը, որը դեմ է իր ըմբռնումներին, ավանդական բարքերին, ուստի այս բախումը նույնքան բնական է, որքան կյանքն ինքը: Եվ սա այն դեպքն է նաև, որ նորի, «առաջադիմականի» կրողը դրական չէ այնքան, որքան հնի, ավանդականի ներկայացուցիչը կարող է լինել բացասական: Վերջիվերջո, այս խնդիրը պետք է պարզաբանվի կատակերգության գործողությունների ու այդ գործողություններն իրականացնող հերոսների բնավորության, մտածելակերպի ու հոգեբանության ցուցադրման միջոցով: Ահա ինչու է ծագում կատակերգության հերոսների, նրանց իբրև դրական կերպարների, քննության խնդիրը և այդպիսով էլ՝ երկի գրականագիտական վերլուծությունը դառնում կարևոր: Մանավանդ որ մեր առջև մի ուրիշ խնդիր էլ կա. ինչո՞ւ Միք. Կյուրճյանը, Օտյանի հետ համատեղ «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Զարչուր Արթին աղա» կատակերգությունը ստեղծելուց գոնե երկու տասնամյակ հետո անհրաժեշտ համարեց շարունակել այն թեման, որը երկուսով գեղարվեստորեն արդեն մարմնավորել էին: Հանգստություն չէ՞ր արդյոք Մ. Կյուրճյանի կողմից՝ առանց Օտյանի շարունակել նույն թեման: Իրավունքի խնդիրը պարզ է, չէ՞ որ երկուսով էին սկսել, և Օտյանի մահից հետո միայն նա իրավունք ուներ... շարունակելու: Այստեղ է, որ պիտի կոնկրետանա՝ թե այդ կատակերգության մեջ ով ինչ բնույթի աշխատանք է կատարել:

Արթին աղան... Շուկայի կտորեղենի կանգունով առևտրական, որին անձ-

նապես իր առևտրական գործերից բացի ոչինչ չի հետաքրքրում, սակայն հարկադրված է վարել ընտանեկան պատերազմ՝ հարազատ և սիրելի կնոջ դեմ: Իսկ մի՞թե անկարելի էր սեփական կնոջ հետ խաղաղ գոյակցությունը: Պատճառների պատճառը ալաֆրանկան է՝ եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական նորածնությունների հանդեպ տիկին Եվփիմեի բուռն վերաբերմունքը: Պարզ ընդօրինակությունն անգամ բավարար չէ: Հագուստների, օտար շարժուձևերի, վարվեցողություն, նիստուկացի կրկնօրինակումն անգամ տիկին Եվփիմեին բավարար չի թվում ալաֆրանկայի կատարյալ դրսևորման համար: Ուստի ամուսնու՝ Արթին աղայի արևելյան՝ ալաթուրքական հագուստկապուստը, մանավանդ կարմիր լաթից կարված ֆեսը այնքան է անտանելի նրա համար, որ ամեն ճիգ ու ջանք գործադրում է փոխելու համար ամուսնու կ՛արտաքինը, կ՛ վարվեցողությունը: Իսկ Արթին աղան իր ավանդական հագուստներից, իր մարդկային բնական կեցվածքից հրաժարվելու և նորագույն «ծամածոություններն» ընդունելու ոչ մի մտադրություն չունի: Արթինի և Եվփիմեի սկզբունքային բախումն ակնհայտ է, բայց նրանց հակասությունը գնալով խորանում է նաև ուրիշ պատճառներով: Արտաքուստ դրանք լուրջ բախման պատճառ չպիտի հանդիսանային, բայց ամենօրյա համառ հետևողականությունը, ալաֆրանկայի շերմեռանդ պաշտպանությունը, ամուսնու «հետամնացություն» անընդհատ դատափետումը հանգեցնում է անխուսափելի բանակոխման, փոխադարձ մեղադրանքների, որոնք դառնում են թատերախաղի գործողության «շարժիչ ուժը»:

Քաղքենի էֆթիկը շատ է սիրում «ալաֆրանկա» հնչել անուններ: Նրա այս ցուցամոլությունը անուղղելի արատ է, անբուժելի մի ախտ, որի պատճառով վաղուց այլևս նրան դուր չեն գալիս իրենց ավանդական անունները, կենցաղը, ապրելակերպը, ուստի ջանում է ամեն ինչ փոխել, հարմարեցնել «ալաֆրանկային»: Ծանր վիրավորանք է համարում իրեն իսկական անունով կոչելը, պահանջում է իրեն Եվփիմե անվանել: Զարչըր (շուկացի) Արթին աղային տիկինը վերամկրտել է եվրոպական Բասթալ անունով, որից շափազանց դժգոհ է ավանդապահ ամուսինը: Դստերը՝ Վարդուկին գերադասում է կոչել Ռոզ: Նախկին անգրագետ սպասավորին փոխարինել է կրթված ծառայով, որովհետև եվրոպական մեծահարուստ տները գրագետ և քաղաքակիրթ ծառայողներ են ունենում: Արտաքին, ձևական փոփոխություններով, իհարկե, էֆթիկը եվրոպացի չէր դառնալու, որովհետև նրա մարդկային էությունը, որքան էլ մոդայամոլությամբ ու կեղծ քաղաքակիրթությամբ բողբոջված, չէր փոխվելու: Ահա ինչու նրա ընտանեկան հարկի տակ անուպակաս են ամենօրյա բանակոխմանը՝ Եվփիմեին՝ «ալաֆրանկայի» իրավունքները իրենց տան, ապրելակերպի, կենցաղի ու վարքագծի մեջ հաստատելու, իսկ Արթինը՝ իր ավանդական անունը, կենցաղավարությունը, շարժուձևը, խոսելակերպը պահպանելու համար: Այս պատճառով է, որ ամեն խոսք, ամեն արտահայտություն դառնում է անթաքույց դժգոհության, ծիծաղաշարժ բանակոխման պատճառ, փոխադարձ անհամաձայնությունը և անհասկացողությունը անզիջում ամուսինների համար գրեթե միշտ ստեղծում են թյուրիմացությունների կոմիզմ, իրար հաջորդող ծիծաղաշարժ կացությունները հարստանում են նաև պարագաների ու խոսքի կոմիզմի արտահայտություններով: Հակադրությունը, սրումը, ալոզիզմը, կոմիկական ընդօրինակումը, որոնք հերոսների էությունը բացահայտող ու ցուցադրող միջոցներ են, կիրառված են այնպիսի հատուկությամբ, որ ապահովում են երգիծական արվեստի դասական որակ ու մակարդակ:

«Զարչըր Արթին աղան», ինչպես նկատել է Ա. Մակարյանը, թեմայի, գաղափարների ու որոշ կերպարների իմաստով գրական որոշակի ավանդույ-

թի արտահայտություն էր: Ճիշտ է, որ Եվփիմեի նախօրինակներին կարելի է հանդիպել Պատկանյանի, Արփիարյանի ստեղծագործություններում, դրանք ուրիշ գրողների երկերում էլ կան իբրև օտարամոլության, ազգատյացության ու քաղքենիության խորհրդանիշ: Կարելի է այդպիսի տիպեր տեսնել ոչ միայն կանանց, այլև տղամարդկանց կերպարներում: Սակայն կարծում ենք՝ ավելի ճիշտ կլինի խոսել ոչ թե նմանությունների, այլ տարբերությունների մասին, որոնք իրականում ավելի շատ են և Օտյանի ու Կյուրճյանի ինքնատիպության վկայությունները:

Վերջ ի վերջո բոլոր գրական կերպարներն էլ ստեղծվում են իրականության և հեղինակի գեղագիտական մտահղացման թելադրանքով: Այսինքն՝ կերպարները խտացված մարդկային բնավորություններ են ու ինչպես բնական են նմանությունները մարդկանց բնավորություններում, այդպես էլ գրական կերպարները կարող են նմանություններ կամ ընդհանուր հատկանիշներ ունենալ: Այդպիսի ընդհանուր հատկանիշներ կարող են դիտվել փառասիրությունը, մեծամտությունը, օտարամոլությունը, միջավայրից տարբերակվելու, բողոքից բարձր երևալու ցուցամոլական ձգտումը և իր բուն էության միջև սուր հակասությունը, որ երևան է գալիս գործողության ընթացքում՝ մյուս հերոսների կամ միջավայրի հետ ունեցած հարաբերությունների մեջ: Երգիծական ստեղծագործության մեջ գրողը, բնականաբար, իրականության արատավոր կողմերն է պատկերում, մարդկային թերություններն է քննադատում և գլխավորապես՝ վատը, ստորը, տգեղը, այլանդակը մերժելով է հաստատում դրականի իդեալը: Ուրիշ գործերում Օտյանը ստեղծել է նաև իդեալը մարմնավորող դրական կերպարներ: Այլ խնդիր է, թե այդ կերպարները որքանով են հաջողված որպես գրական տիպեր: Բոլոր դեպքերում նկատելի է, որ Օտյանը ժխտական տիպեր ստեղծելու խոշոր վարպետ է, այդ բնագավառում է դրսևորվել նրա երգիծաբանական հանձարը: Այս երկում նրան հեղինակակից է Միք. Կյուրճյանը: Որքան էլ ջանանք հավասար իրավունք տալ նրանց՝ հաջողված երգիծական կերպարների ստեղծման հարցում, այնուամենայնիվ, հարկադրված ենք ասել՝ Մ. Կյուրճյանի կողմից շարունակված երկում, ինչպես և նրա մյուս ստեղծագործություններում չենք տեսնում այնպիսի կերպարներ, որ իրենց տիպականությամբ, կենսունակությամբ հավասարվեին «Զարշըլը Արթին աղա» կատակերգության մեջ ստեղծված կերպարներին: Ուրեմն առնվազն կասկածելի է Հ. Օշականի այն պնդումը, թե իրապես հաջողված այս թատերախաղը չի կարելի գնահատել ի նպաստ Օտյանի: Հետագու շարադրանքում ավելի հստակ պիտի երևա, թե ինչի էր ընդունակ այդ գրողներից յուրաքանչյուրը՝ մանավանդ երգիծական կերպարաստեղծման խընդրում: Նախ պետք է քննարկենք համատեղ կերտած կերպարները «Զարշըլը Արթին աղա» կատակերգության մեջ:

Ֆրանկո-թրքական պատերազմը, ըստ էության, մղվում է ամուսինների միջև: Ուղղակի իմաստով՝ ամուսինները դառնում են ապրելակերպի, կենցաղավարության, բարոյական ըմբռնումների և համոզումների սկզբունքային հակառակորդներ: Եվփիմեն՝ ալաֆրանկայի նախանձախնդիր, Արթինը՝ ալաթուրքայի:

Ալաֆրանկան Եվփիմեի համար ոչ թե արտաքին ձևապաշտությունից, մոդայամոլությունից բխող սովորական խոսք է, այլ՝ կյանքի նպատակ, որի իրագործման համար պայքարում է բոլոր միջոցներով: Նա ձգնում է «ալաֆրանկան» գործնականի վերածել, ապրել նրա թելադրանքով, նրանով կարգավորել իր ընտանեկան հարաբերությունները, վճռել աղջկա ճակատագիրը: Ամուսնու Արթին անունը՝ Բասթալ և դատեր Վարդուհի անունը՝ Թող դարձնելը, նրանց միայն այդ «ալաֆրանկա» անուններով կոչելը դեռ խնդրի մի

ոչ էական կողմն է: Իսկ էականն այն է, որ ջանում է դստեր համար «ալաֆրանկայի» բոլոր պահանջներին համապատասխանող, իր ճաշակով փեսացու գտնել: Իր տիկնոջից հետ շի մնում Արթին աղան. սրա համառությունն էլ դրսևորվում է իր ճաշակի մեջ, իր հավանած «ալաթուրքա» փեսացուն է առաջարկում: Եվփիմեի կարծիքով՝ լավագույնը Փարիզից նոր եկած փեսացուն է՝ դոկտոր Շավարշը: Արթինի համոզմամբ՝ վաճառական Ագրիպասն է անփոխարինելի: Այս տարակարծությունը այնքան է զորավոր, որ անհրաժեշտաբար պիտի առաջ բերեր ամենօրյա սուր բախումներ, և ամեն մեկը պաշտպանելով իր ընտրյալին, պիտի ջանար վարկաբեկել, արժեզրկել ու ոչնչացնել մյուսի թեկնածուին:

ԵՎՓ.— Ես ասանկ Ագրիպաս անունով, շուկացի, անկիրթ, անուս, սրգես, ճաշակ, քաղաքավարություն, բարեկրթություն, վայելչություն, նրբություն, փափկություն, կենցաղագիտություն շունեցող մարդու աղջկանս փեշն անգամ չեմ ցուցներ...

ԱՐԹ.— Ես ասանկ Բարիզեն նոր եկած, ծառքը տիպլոմաճեպի տելիթ, շրթ, զրուրլտրմ, զեվզեկ, դյուպպե, հաբիթա, փարա շունեցող, գործ շունեցող, գոետիթո շունեցող, առավ փախավ, հիլլեճի, խուռտաճի, օղկապազ մարդու աղջկանս քիթը պիլե չեմ ցուցներ:

Միծաղելին այն է, սակայն, որ ինչքան էլ հավանական փեսացուներին վարկաբեկելու նպատակով ասված, թատերախաղի այն տեսիլներում, ուր գործողության մեջ հանդես են բերվում դոկտոր Շավարշն ու Ագրիպասը, հաստատվում է նրանց տրված այս բնութագրերի ճշմարտացիությունը: Իսկապես՝ երկուսն էլ ունեն շահախնդրական նկրտումներ, բայց ամեն մեկը յուրովի ջանում է անշահախնդիր բարեկամ երեւալ: Դոկտոր Շավարշը, Փարիզից նոր եկած՝ «ալաֆրանկայի» ներկայացուցիչն է՝ վերջինիս բնորոշ բոլոր բացասական հատկանիշներով: Ագրիպասը, որ Արթին աղայի ընտրած փեսացուն է և նրա սիրելին, «ալաթուրքայի»՝ տեղական հետամնացության ողորմելի ասպետը, զրեթե պարոնյանական Աբխտղոմ աղայի երկվորյակը՝ բթամտության, անհասկացողության և մեծ հավակնությունների առումով: Ուշադիր ընթերցողը կնկատի, որ հատկապես երկու զույգ կերպարներ փոխադարձաբար լրացնում են իրար և բացահայտում մեկը մյուսի բնավորության այս կամ այն թաքուն գիծը: Այսպես են, օրինակ, Եվփիմե—Շավարշ և Արթին—Ագրիպաս երկյակները: Ի՞նչ գործողությունների ընթացքում, երկխոսությունների մեջ, ոչ միայն մեկը մյուսին լրացնում, այլև մի զույգը բացահայտում է մյուսի էությունը:

Հերոսների այսպիսի փոխկապակցությունը զորեղացնում, միասնականացնում է գործողությունը, որի մեջ ցուլանում է իրար հետ առնչվող կերպարներից յուրաքանչյուրի բնավորությունը:

«Ալաֆրանկա» Շավարշը բժիշկ է՝ խիստ կասկածելի մասնագիտական հմտություններով ու գիտելիքներով: Նա բոլոր առիթներով կրկնում է ֆրանսերենով սերտած մի խոսք՝ Փարիզի համալսարանի բժշկագիտական ֆակուլտետն ավարտած լինելու մասին, և հատկապես ընդգծում է, որ ինքը բազմազբաղ, փնտրված մասնագետ է և ժամադիր՝ բազում հիվանդների հետ. ընդ որում՝ ցուցադրաբար թվարկում է մեծահարուստ և բարձրապաշտոն «հիվանդների» անուններ: Այդ անուններն, իհարկե, իրական են, որպեսզի միամիտ ունկնդիրները հավատ ընծայեն արկածախնդիր բժշկին և կարևորություն տան նրա խոսքին ու անձին: Իսկ հիվանդներին քննելու և ախտորոշելու նրա եղանակը, որ ոչ մի կապ չունի իրական բժշկագիտության հետ, պիտի որ քիչ թե շատ խելացի, մտածող ու տրամաբանող մարդու համար առնվազն կասկածելի լիներ: Բայց թեթևամիտ Եվփիմեի կարծիքով՝ նա արև-

մըտյան քաղաքակիրթության ու լուսավորության ներկայացուցիչն է ասիական սոցիալիզմի խավարում, «ալաֆրանկա» բժիշկ, որի խոսքը գերագույն արժեք է և անբեկանելի: Եթե հանկարծ դոկտոր Շավարշը չլիներ՝ հիվանդ ձևացող մյուսյու Բասքալը «աբանտիսիտի» պես ալաֆրանկա, խիստ արդիական ու քաղաքակիրթ հիվանդություն չէր կարող ունենալ: Հիվանդություն, որ գերագույն ուրախություն է պատճառում քաղքենի Եվփիմեին, որի գիտությունը էր հնարված կեղծ հիվանդությունը: «... Ի՛նչ բախտ, ի՛նչ փառք, տե՛ր Աստված»: Եվ այս զավեշտական վիճակն էլ ավելի ծիծաղելի է դարձնում դոկտոր Շավարշը՝ իր «մասնագիտական» բացատրություններով:

ՇԱՎ.— Այո, զուտ ալաֆրանկա հիվանդություն մը, նորելուկ ֆեն տը սիսիբը, շիք, ազնվապետական հիվանդություն մը, որ քիչերու վիճակված է, ընդհանրապես նշանավոր անձերու, բարձր ազնվականներու, արքայական գերդաստանի անդամոց կհանդիպի այս հիվանդությունը ու հանդիպածը կառնե կտանի մեծ մասամբ... կշնորհավորեմ ձեր հիվանդությունը, մյուսյու Բասքալ... Պոլիս գալես ի վեր այնչափ հիվանդ նայած եմ, դեռ առաջին անգամն է, որ աբանտիսիտի պարագայի մը հանդիպեցա... շնորհավորություններս, տիկին, պարոն և օրիորդ (ռեվեոանս), անպատճառ ազնվական ծագում ունենալու եք, մյուսյու Բասքալ...

Եվ մինչ Եվփիմեն առաջ է մղում «մեկ հատիկ տիպար փեսացու» Շավարշին, իսկ Արթինը՝ 4—5000 ոսկու տեր Ազրիպասին՝ նրանց դուստր Ռոզը արդեն որոշել է իր փեսացուին, որը երկուսից ոչ մեկն էլ չէ:

ՌՈԶ.— (Առանձին) Թող մայրս կարծե, որ դոքտոր Շավարշին պես զեզեկ մը պիտի առնեմ, հայրս ալ կարծե, որ Ազրիպասի պես կոշտ ու խրմալը մեկը պիտի առնեմ... դուք ան միտքին վրա եղեք, ես իմ ամուսինս որոշած եմ, խնդիրը մինակ ժամանակ շահելուն վրա է, մինչև որ Տիգրանը...

Կերպասյան ընտանիքի հետ առնչվում են և ուրիշ հերոսներ, որոնք թեև պերսոնաժներ՝ բայց գլխավոր կերպարի էությունը բացահայտող անհրաժեշտ բաղադրիչներ են թատերգության մեջ: Դարձյալ հեղինակների գրական վարպետությանը պիտի վերագրել այն իրողությունը, որ այդ հերոսները օրգանապես միաձուլված են պորժողությանը, յուրաքանչյուրը՝ առանձին և բոլորը՝ միասին:

Փաստաբան Լևոն Դերձակյանը դոկտոր Շավարշի երկվորյակն է, նրա պես ցուցամուլ, նրա պես ինքնահավան ու «զեզեկ» նրա պես՝ իր անձնավորությունը և դերը գերագնահատող: Այս փուլ ասպետները մեկը մյուսի բերանից խոսք են խլում իրենց փառաբանելու համար, առանձին-առանձին ցուցադրաբար իրենց բազմազբաղ վիճակն են ներկայացնում, իրենց անփոխարինելիությունն ընդգծում և, ի վերջո, միավորվում են իբրև միատեսակ ոչնչություններ:

ԵՎՓ.— Ինչպե՞ս եք, նայենք, դոքտոր, մեթր...

ՇԱՎ.— Միշտ հիվանդներու հետ, տիկին...

ԼԵՎՈՆ.— Միշտ դատերու հետ, տիկին...

ԵՎՓ.— Ուրեմն միշտ շափազանց զբաղա՞ծ եք:

ԼԵՎ.— Օ՛հ, այո՛, այո՛...

ՇԱՎ.— Այո՛, այո՛... մեկ հիվանդեն մյուսը...

ԼԵՎ.— Մեկ դատեն մեկալը...

ՇԱՎ.— Դեղագիրը...

ԼԵՎ.— Դատավճիռը...

ՇԱՎ.— Վերջապես շերկնցնեմ, գլուխ...

ԼԵՎ.— Քերելու...

ՇԱՎ.— Ժամանակ...

լեզու.— Չունինք...

Պատկերը ամբողջացնում են Վահանը, Տիրանը, Սիսակը, Գառնիկը, Ռոստոմը, որոնցից ամեն մեկը իր բնորոշ երանգն է միահյուսում կատակերգության գործողությանն ու ընդհանուր մթնոլորտին: Կերպասյանների տանը կազմակերպված թատերական ներկայացումը Տիրանի, Վահանի, Եվփիմեի, Արթինի և Ռոստոմի սնամեջ էությունները բացահայտող հաջողված դրվագներից մեկն է: Տիրանի պատրաստած խաղի նպատակը ժամանակի մարդկային ընկերությունը «մրցակցաբար» վարող երեք գլխավոր ուժերի՝ արվեստի և գրականության, զինվորականության և վաճառականության, այսինքն՝ իդեալը՝ բարին, գեղեցիկը և ճշմարիտը՝ մի կողմից և նյութական բիրտ ուժը, դրամը՝ մյուս կողմից: Բայց ովքե՞ր են ներկայացնելու այդ երեք ուժերը և ինչպե՞ս: Ահա Տիրանի բացատրությունը. «Իդեալը ազնվորեն պիտի ներկայացնե տիկին Եվփիմե, զինվորականությունը դյուցազնորեն պարոն Վահան, իսկ վաճառականությունը ձեր խոնարհ ծառան...»:

Մի ուրիշ ժիծաղաշարժ իրադրություն: Ռուսահայ Ռոստոմին այնպես է թվում, թե իր դիտած ամեն ինչ ներկայացման բաղադրիչ մասն է: Թատերական ներկայացման, դերասանների պաթետիկ, որոտաձայն գոռոռոցներից զայրացած, քունը փախյրած, գիշերազգեստով Արթին աղան իր տնից վռնդում է դերասաններին և հյուրերին, իսկ Ռոստոմը կարծում է, թե դա էլ ներկայացման անհրաժեշտ մասն է:

ՌՈՍՍ.— (Տոբտորին) Պարոնը շատ լավ է կատարում յուր նախանձուտ ամուսնու ուղան... կատարյալ միմիբայով և...:

Իսկ թիչ հետո՞ երբ Արթինը գավազանով է գալիս վռնդելու, նա դարձյալ կարծում է, թե իր տեսածը թատրոն է:

ՌՈՍՍ.— Ես դրամա կարծում էի, բայց երևի կոմեդիա է... ներողություն պարոն, պիեսան ավարտվե՞լ է...:

«Չարշըլը Արթին աղա» պիեսի լարված գործողությունը հասնում է տրամաբանական ու համոզիչ հանգուցալուծման:

Գ. արարվածում պարզվում են թյուրիմացությունները, բացահայտվում հերոսների իրական էությունը: Սխալ դեղագրով մարդ սպանելու հանցանքով դատապարտվում է սլաֆրանկա ղոկտոր Շավարշը, սնանկանում և զողացած փաստաթղթերի հետ միասին ոստիկանների կողմից հետապնդվում է ալաթուրքա վաճառական Ագրիպասը: Իրականանում է Վարդուհու երազանքը: Դրականը, հեղինակների իդեալը մարմնավորող Տիգրանը, իր ազնվության, խելացիության, ձեռներեցության շնորհիվ հասարակ պաշտոնյայից դառնում է մեծահարուստ, «մանիֆակթուրայի թյուճճար» Նիկողոս Պեյազյանի իրավահավասար գործընկերը: Այս վերջինն էլ գալիս է խնամախոսության՝ իբ հետ բերելով Տիգրանի երկու վկայականները: Վերջին տեսարանում էլ ամուսինները՝ Արթինն ու Եվփիմեն վիճում են, թե ով պիտի լինի փեսացուն: Յուրաքանչյուրը, ձեռքին ունենալով Տիգրանի փաստաթղթերից մեկը, իր տեսակետն է պնդում՝ թե սա է իդեալ փեսան: Եվ ամուսինները հաշտվում են, երբ պարզվում է, որ երկու վկայականներն էլ նույն Տիգրանին են և երկուսով էլ համաձայն են նրան փեսա ընտրելու:

ԳԱՌ.— Հա շեռ՛յի... էֆթիկը՝ Եվփիմե, Բասբալն ալ Արթին, հաշտություն... ֆրանքո-թրքական պատերազմը վերջացավ:

Եվ այս պատերազմն է, որ շարունակվում է 1906-ից 28 տարի հետո, երբ արդեն Օտյանը չկար, և «Ֆրանքո-թրքական պատերազմը կշարունակվի» թատերախաղի միակ հեղինակը Միք. Կյուրճյանն էր:

Իսկ Կյուրճյանը ինչպե՞ս է շարունակել թատերախաղը առանց Օտյանի: Մի՞թե այն գեղարվեստորեն ավարտված չէր, և կերպարների բնավորությունն

ու հոգեբանությունը լիովին չէր բացահայտված: Եվ եթե Մ. Կյուրճյանը անհրաժեշտ է համարել շարունակել գործողությունը նույն հերոսներով, ուրեմն կարևոր ասելիք ուներ, որ պակասում էր Օտյանի ճետ համատեղ ստեղծագործության մեջ: Ահա դարձյալ հարկադրված ենք քննելու «Քսան տարի ետք. Ֆրանքո-թրքական պատերազմը կը շարունակվի կամ Տիկին Եվփիմեի հաղթանակը» վերնագիրը:

Ալաֆրանկայի և ալաթուրքայի պայքարը քսան տարի հետո նոր փուլ է մտնում, որովհետև Մուստաֆա Քեմալի հրամանով 20-ական թթ. պետականորեն արգելվել էր Թուրքիայում ֆենս գործածելը: Այն ալաթուրքա Արթինի պարտությունը և նրա ալաֆրանկա տիկնոջ հաղթանակն էր նշանավորում: Ահա ինչը կարող էր Մ. Կյուրճյանին մղել Ֆրանքո-թրքական պատերազմը պատկերող թատերախաղը շարունակելու և այն էլ՝ Օտյանի մահից ութ տարի հետո: Հասկանալի է, որ Մ. Կյուրճյանի թատերախաղը նախադրություն չէր ունենալու, բայց նոր հանգույց, նոր բախում, գործողության զարգացման նոր ընթացք և ավարտ պետք է ունենար: Պիտի լուծվեր նաև կերպարների ներքին հոգեբանական զարգացման խնդիրը՝ կապված Թուրքիայի հասարակական կյանքում կատարված փոփոխությունների և Ղազի Քեմալի հայտնի հրամանի հետ: Բնական է, որ դարձյալ սուր բախման երկու ծայրերում Արթինն ու Եվփիմեն, պիտի լինեին: Իսկ մյուսնե՞րը: Դոկտոր Շավարշը գործողության այլևս չի մասնակցում. նրան Բ պատկերի վերջին տեսիլում Արթինը մեկ անգամ միայն հիշում է՝ Եվփիմեի «մարելու» պահին, իսկ Ազրիպասը՝ Ա պատկերի է և է՝ տեսիլներում: Սպասավոր Սիսակը նույն բարեկիրթ ու քաղաքավարի ծառայողն է, խմբագիր Տիրան Տերեյանը նույնպես իր դերում է: Միակ լրացումը Եվփիմեի բարեկամուհի տիկին Գոհարիկն է, որ երևում է միայն Ա տեսիլում՝ շոշափելի ոչինչ չավելացնելով թատերախաղի հյուսվածքին: Թույլանում են նաև Ռոզի ու նրա ամուսին Տիգրանի կերպարները, որոնք «Չարշըլը Արթին աղա» կատակերգության մեջ ինքնուրույն ու համարձակ բնավորություններ էին, հեղինակների դրական իդեալի կրողները:

Ի դեպ, Օտյանի աշխարհայացքին և գրական դավանանքին է բնորոշ բուրժուական կրթված ու զարգացող երիտասարդություն մեջ դրականի իդեալը տեսնելը: Սա առանձին խնդիր է:

Որքան էլ բարոյական տեսանկյունից ճիշտ է Օտյանին և Կյուրճյանին իրավահավասար հեղինակներ ընդունելը, այնուամենայնիվ, ինչպես ցույց են տալիս «Քսան տարի ետքը» երկի ուշադիր քննությունն ու նախորդի հետ պարզ համեմատությունը, գեղարվեստի բնագավառում Օտյանը և Կյուրճյանը հավասար ուժեր չէին, և նրանց տարբերությունը երևում է գրական երկի կոմպոզիցիայի ու կառույցի, տիպեր ու բնավորություններ ստեղծելու վարպետության, լեզվամտածողության և պատկերավոր խոսքի արվեստի նրբությունների մեջ:

Կյուրճյանը, այո, հնարավորին չափ հարապատ է մնացել նախորդ կատակերգության բովանդակությանը, աշխատել է պահպանել թեմատիկ-գաղափարական միասնությունը, կերպարային համակարգը, լեզուն ու ոճը, բայց այս ամենով հանդերձ՝ նրա ինքնուրույն և առանձին երկը շունի նախորդի խոր զեղարվեստականությունն ու ընդհանրացումների ուժը. տիպականության թուլացման պատճառով կերպարները կարծես զբկվել են կենսունակությունից, գաղափարական հարցադրումների հնչերանգը նվազել է, շրջանակը՝ նեղացել: Տեղ-տեղ, իհարկե, փայլում է երգիծաբանի ձիրքը, շողշողում են կատակերգության և առհասարակ հրգիծական ստեղծագործության համար պարտադիր հնարանքներն ու արտահայտչամիջոցները: Բայց

գրանք էլ աղոտանում են Օսյանի լավագույն ստեղծագործությունների՝ համեմատությունամբ, գեղարվեստական պայմանականությունների ձևերը՝ շափազանցումը, սրումը, մանավանդ երգիծական գրոտեսկը այն ժամանակ են միայն արժեքավորվում, երբ մարդկային հարաբերություններում ու կենսական երևույթներում բացահայտում են իրոք ծիծաղելի և մնում են իրականի, բնականի սահմաններում՝ ապահովելով ոչ թե ճշմարտամանությունը, այլ կենսականորեն հավաստին ու ճշմարիտը: Այս մոտեցումով ու շափանիչներով «Քսան տարի հտք» թատերախաղը քննելիս՝ բավականաչափ հաջող դրվագների, երգիծական միջոցների ու հնարքների համուտ գործածության կողքին ակնհայտ են դառնում նաև արհեստականության, հնարավորության փաստերը, որոնք էլ թուլացնում են երկի գեղարվեստականությունը: Թուրքիայի «եվրոպականացման» հարցում որքան էլ մեծ դեր կատարած լինեք Քեմալը, Ֆեան արգելելու և գլխարկներ գործածելու նքա հրամանը մաքրակային բնավորություններ բացահայտելու և, մանավանդ, ձևկառուցիչ որոշելու միջոց դարձնելը, կատակերգության գործողություններն ու հերոսներին այդ հանգույցի շուրջ խաշաձեկը շէր կարող տալ եղածից ավելի լավ արդյունք: Իսկ եղածը, մեղմ ասած, հեռու է լրջության սահմաններից: Այս պատճառով էլ կերպարները հաճախ են հայտնվում շինծու իբրավիճակներում, նրանց խոսքը երբեմն դառնում է բռնազրոսիկ, իսկ բնականության ու ճշմարտացիության պակասը վնասում է գեղարվեստականությունը:

Ինչպե՞ս և ինչո՞վ է հաղթում Եվփիմեն Արթինին, որ թատերախաղը վերնագրված է նաև «Տիկին Եվփիմեի հաղթանակը»: Նրանով, որ Ֆեսի արգելումը քեմալական հրամանով՝ ալաֆրանկայի հաղթանակն էր նշանավորում: Ֆեսի գործածումն արգելվում էր ոստիկանական միջոցներով, ուստի Արթինն այլևս Պոլսում ապրել չէր կարող և պիտի մեկնեք Եվրոպա: Եվփիմեի երազանքն էր Եվրոպա գնալը, բայց նրա անակնկալ ուրախությունը, հրճվանքը միայն վայրկյաններ է տևում, քանի որ Արթինը Քեմալի ոստիկանների ու լրտեսների հետապնդումից ազատվելու համար է միայն ձգտում դեպի Եվրոպա, որ կարողանա այնտեղ անարգել Ֆես գործածել: Իսկ այս գաղտնիքի բացահայտումից հետո է, որ տիկին Եվփիմեն ուշակորույս վիճակում է հայտնվում:

ԵվՓ.— (Ճիշ մը կարճակե եւ կրնկրկի) Աստված իմ, ինչ կը լսեմ. Եվրոպա հաստատիլ՝ ֆես կարենալ գործածելու համար. ֆես, Եվրոպայի մեջ, գլխարկին ծննդավայրը և գլխարկավորներուն հայրենիքը:

Այս ինչ հրեշային երևակայություն է. Թող, աղչիկս, հայրդ զիս գերեզման պիտի իջեցնե... Թող, մարելիք կու գա կոր վրաս... Օգնության հասեք, Սիսակ, հոտի սրվակս բեր... կը լմնամ կոր...<sup>4</sup>:

Մ. Կյուրճյանի թատերախաղի, ինչպես և նրա պատմվածքների ու պատկերների ուշադիր քննությունը ոչ միայն արժանիքներ ու թերություններ է բացահայտում, այլև պարզ է դարձնում մի ուրիշ ճշմարտություն էլ. այն, որ Մ. Կյուրճյանը, որքան էլ տաղանդավոր «Հերոսախաղ» և «Չարչըլը Արթին աղա» թատերախաղերի, բազմաթիվ հողվածների ու ֆելիտոնների պարագայում՝ Օսյանին համահավասար հեղինակակից, այնուամենայնիվ որպես գրող և արվեստագետ՝ նրանից կրտսեր էր ոչ միայն տարիքով: Նա շուներ Օսյանի գեղարվեստական մտածողության ուժն ու մեծ տեսադաշտը, կյանքը լայնքով ու խորքով ընդգրկելու կարողությունը, տիպեր ու բնավո-

<sup>4</sup> Մ. Կյուրճյան, «Քսան տարի հտք» պատմվածքներ և պատկերներ, «Անան» հրատարակչություն, Բեյրութ, 1961, էջ 29:

<sup>5</sup> Տե՛ս «Բաներ Երևանի համալսարանի», 1972, թիվ 1:



բություններ կերտելու վարպետութիւնը: Սակայն, առանց թերազնահատելու նրա դերը «Հերոսախաղ» և «Զարչըրը Արթին աղա» կատակերգութիւնների տեղեման մեջ, հակված ենք կարծելու, որ այդ երկերի հաջողութեան առ-  
յուծք բաժինը պատկանում է Օտյանին:

**С. П. МУРАДЯН** — Комедии, написанные в соавторстве Ерванда Отя-  
на и Микаела Кюрчяна. — Плодом литературного сотрудничества Отя-  
на и Кюрчяна стали комедии «Франко-турецкая война или Чаршл Ар-  
тин ага» (1906) и «Игра в геройство» (1913). После смерти Отяна, в  
1934 г., Кюрчян написал комедию «Двадцать лет спустя. Франко-ту-  
рецкая война продолжается или победа госпожи Евпиме». В статье  
проводится анализ общностей и особенностей художественного мышле-  
ния соавторов, почва их соприкосновения, определяется роль и значе-  
ние каждого из них в творческом единстве.